



Master

2012

Open Access

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

La traduction du style en littérature : analyse fondée sur le recueil de contes The Tales of Beedle the Bard et sa traduction française

Pio, Estefania

How to cite

PIO, Estefania. La traduction du style en littérature : analyse fondée sur le recueil de contes The Tales of Beedle the Bard et sa traduction française. Master, 2012.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29160>

ESTÉFANIA PIO

**La traduction du style en littérature : analyse
fondée sur le recueil de contes *The Tales of Beedle
the Bard* et sa traduction française**

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour l'obtention
de la Maîtrise en traduction, mention traduction spécialisée

Directrice de mémoire :
Mme Mathilde FONTANET

Jurée :
Mme Mathilde VISCHER

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Juin 2012

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier vivement Mme Mathilde Fontanet, ma directrice de mémoire, pour ses conseils avisés, ses relectures attentives, ses corrections et sa disponibilité, malgré un emploi du temps chargé.

Je remercie également Mme Mathilde Vischer, qui m'a initiée au domaine de la traduction littéraire et qui a accepté d'être jurée pour le présent mémoire.

Enfin, mes remerciements vont à ma famille et à mes amis, qui m'ont offert soutien et réconfort tout au long de cette aventure, et à mes camarades étudiantes, pour leur soutien, leurs relectures et leurs suggestions.

I. INTRODUCTION

1. Choix et objectifs

À nos yeux, la traduction littéraire reflète parfaitement l'aspect interdisciplinaire de l'activité de traduction. Née de la rencontre entre les domaines de la littérature et de la traduction, elle constitue une activité autre : non seulement elle a hérité de caractéristiques propres au domaine littéraire, mais encore elle soulève des questions spécifiques et propres à l'activité de traduction. Ce principe sous-tend l'ensemble du présent mémoire. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous montrerons les aspects que la traduction littéraire a hérités des deux domaines qui la constituent et nous tenterons de mettre en évidence ses spécificités. Néanmoins, nous avons décidé de limiter notre recherche à l'un des aspects du domaine : la traduction du style. L'étude du style en littérature suscite de vifs débats, notamment sur la façon dont la notion de *style* devrait être définie et délimitée. En outre, la *traduction du style* implique d'examiner plusieurs notions inhérentes au domaine de la traduction (celle de loyauté ou de fidélité, par exemple).

Dans la première partie, nous déterminerons l'utilité, pour le traducteur, des études menées dans le domaine de la littérature. Ensuite, nous procéderons à l'analyse d'une œuvre littéraire, afin d'examiner de façon plus concrète les problématiques que nous aurons évoquées. Pour cette deuxième partie, nous nous concentrerons sur le genre du conte. Notre recherche acquerra ainsi une dimension triple : nous tenterons de montrer et d'expliquer les nombreuses connexions entre la traduction, la littérature et la tradition folklorique, dans le but d'en tirer des conclusions sur la manière dont cette interdisciplinarité peut constituer une aide dans la prise en compte du style en traduction littéraire.

Plus concrètement, il s'agira de déterminer comment l'analyse des éléments stylistiques d'une œuvre et la manière dont ces derniers sont traités dans la traduction contribuent à mettre en lumière les transformations stylistiques attribuables au processus de traduction. Est-il possible de parler de traduction d'un style ? La traduction constitue-t-elle nécessairement une déformation du style de l'œuvre ? Le traducteur peut-il choisir de se mettre au service du style de l'auteur et tenter d'ignorer les éléments caractéristiques de son propre style ? Quels facteurs influencent les choix stylistiques du traducteur ? Ces questions sont à l'origine de notre projet de mémoire. Notre analyse d'une œuvre ne prétend pas donner des réponses définitives aux questions soulevées par le sujet de la traduction du style, mais vise plutôt à illustrer les problématiques que nous aurons mises en évidence et à y amener des éléments de réponse ou des pistes pour la traduction.

Notre approche de la traduction littéraire se veut donc englobante : nous souhaitons prendre en compte le plus grand nombre de facteurs contribuant à l'élaboration d'un style, afin de déceler les traits stylistiques de l'œuvre originale et d'examiner dans quelle mesure ces facteurs peuvent venir influencer les choix du traducteur et la traduction du style.

L'œuvre que nous avons choisi d'étudier s'intitule *The Tales of Beedle the Bard* (Rowling, 2008). Il s'agit d'un recueil de cinq contes du « monde des sorciers » de la série *Harry Potter*, créée par Joanne Kathleen Rowling. Chaque conte est suivi d'un commentaire prétendument rédigé par Albus Dumbledore, directeur de Poudlard, l'école des sorciers. Notre choix s'est porté sur cette œuvre pour plusieurs raisons. La plus personnelle est notre attachement à la série *Harry Potter* : l'analyse du recueil de contes tirés d'un univers qui nous passionne depuis des années et que nous connaissons bien constitue une réelle motivation. En outre, le recueil est constitué de contes contemporains, dans le sens où ces derniers ont été inventés par Rowling, mais donnent l'illusion d'avoir été écrits par un certain Beedle au XV^e siècle. Ce mélange entre réalité et fiction, cette « illusion réaliste », peut venir influencer le style de l'œuvre et ajoute un niveau de complexité à la compréhension de l'œuvre. Cette illusion réaliste demande un certain travail de recherche et de créativité de la part du traducteur. Par ailleurs, les contes de ce recueil, bien que contemporains, s'inspirent d'une tradition qui existe depuis des siècles, aussi bien sous forme orale qu'écrite. Ainsi, l'analyse de la traduction du style du conte est particulièrement riche, puisque le genre a connu de nombreuses évolutions au cours de l'histoire.

2. Structure

Le présent mémoire est d'abord divisé en deux grandes parties : la première comprendra les fondements théoriques sur lesquels s'appuiera notre analyse et la deuxième inclura l'analyse de l'œuvre choisie.

Les fondements théoriques concerneront les trois domaines que nous avons évoqués dans la première partie de notre introduction, à savoir le style en littérature, la traduction et le genre du conte. Pour chaque domaine, nous résumerons les aspects théoriques que nous considérons utiles à notre analyse et nécessaires à la compréhension de cette dernière. Nous mettrons aussi en évidence les liens existant entre les différents domaines.

Ces fondements théoriques serviront de base à notre analyse. Cette dernière commencera par une explication de la méthode d'analyse employée et des choix effectués. L'étude du recueil se déroulera ensuite en deux temps : la première partie sera consacrée à la présentation des informations préliminaires que nous estimons nécessaires à l'analyse stylistique du recueil. Elle reprendra les éléments sur lesquels nous aurons insisté dans le chapitre sur les fondements théoriques. La deuxième partie sera consacrée à l'analyse des traits stylistiques dominants dans le recueil *The Tales of Beedle the Bard* et à l'étude de la traduction de Jean-François Ménard.

Enfin, nos conclusions nous permettront de résumer les points essentiels mis en évidence par notre analyse et de faire un bilan général de notre recherche. Nous formulerons à cette occasion quelques remarques sur notre méthode et sur la manière dont nous aurons mené ce travail de recherche.

II. FONDEMENTS THÉORIQUES :

STYLE, TRADUCTION LITTÉRAIRE ET CONTES

1. Style : définitions et caractéristiques

1.1 Pluralité des définitions

Au fil de nos lectures, nous avons pu constater que le terme *style* peut avoir de multiples significations, en fonction du contexte dans lequel le terme est employé, de la personne qui l'utilise, des objectifs de cette dernière, etc. Dans leur article intitulé « Can Literary Style Be Translated ? », Said Shiyab et Michael Stuart Lynch insistent sur le fait que toute nouvelle tentative de définition du terme *style* doit être menée en connaissance de cause quant à la pluralité des significations que le terme recouvre. Par exemple, ils invitent le lecteur à prendre conscience de la différence entre la manière dont un éditeur conçoit le style (comme comprenant la méthode de préparation du manuscrit pour la publication) et celle dont un auteur le conçoit (comme la façon individuelle qu'il a de s'exprimer) (Shiyab et Lynch, 2006 : 263).

Cette première partie vise à faire l'état de la question sur la notion de style, pour aboutir à une définition sur mesure, qui constituera le principe de base sur lequel s'appuiera notre réflexion.

Les différentes acceptions du mot *style* ont été résumées par Jean-Marie Schaeffer dans la description qu'il fait des « cinq caractéristiques centrales qui circonscrivent la *doxa* de la stylistique littéraire » (Schaeffer, 1997 : 16). Ces cinq caractéristiques sont les suivantes :

Le style comme lieu de la singularité subjective, le style comme expression (affective ou intellectuelle), le style comme écart, le style comme fait textuel discontinu, le style comme signe de l'art [...] (*ibid.*).

Dans la suite de sa réflexion, Schaeffer choisit délibérément de laisser de côté les aspects du style défini comme signe de l'art et du style défini comme expression de l'auteur (partant du principe, d'une part, que « l'usage laudateur de la notion de *style* [...] relève du jugement esthétique et non pas de l'analyse descriptive » et, d'autre part, que « toute activité humaine est l'expression (causale) de l'individu dont elle est l'activité ») (*ibid.*).

Dans la suite de son article, Schaeffer se concentre donc sur les « problèmes liés à la définition du style comme fait individuel, comme écart et comme trait textuel discontinu » (*ibid.*). Nous nous attacherons, dans la suite de cette section, à définir le style par rapport à ces trois caractéristiques, en confrontant les idées de divers auteurs.

1.1.1 Le style par rapport à l'individu

Il convient tout d'abord de nuancer cette *doxa* de la stylistique littéraire énoncée par Schaeffer ci-dessus, en nous référant à Laurent Jenny, qui, dans son article « Sur le style littéraire », précise (par rapport à la définition du style comme singularité discursive) :

De ce que le style soit le lieu de la singularité discursive, il ne découle nullement de façon nécessaire que cette singularité soit subjective ou affective, ni que le style doive se définir comme écart par rapport à une norme, ni non plus qu'il se présente sous forme de fait textuel discontinu. (Jenny, 1997 : 95).

Comme Jenny (qui reprend Nelson Goodman), nous considérerons qu'il y a « du singulier dans l'usage de la parole » et que « pour être pertinentes stylistiquement les caractéristiques singulières doivent être engagées dans le fonctionnement symbolique de l'œuvre » (Jenny, 1997 : 95-96).

Il nous paraît cependant pertinent de relever l'importance des « styles collectifs » : tout en gardant en mémoire que « dans les arts littéraires l'élaboration demeure individuelle » (*ibid.*, 96), il nous semble judicieux de prendre en compte l'aspect collectif, en plus de l'aspect idiosyncrasique du style. Ainsi, dans le cas des contes merveilleux, qui nous intéressent ici, la question des caractéristiques propres à ce genre (par exemple, le style de langage « enfantin » qui le caractérise parfois) paraît au moins aussi importante que celle du style individuel de l'auteur. En cela, nous rejoignons Mona Baker (2000 : 243) et Jeremy Munday (2008 : 20), qui, examinant tous les deux la notion du style du traducteur, distinguent plusieurs aspects dans la perspective desquels le style peut être étudié : le style d'un auteur (ou d'un traducteur), le style collectif (en tant que spécificités langagières propres à un certain groupe de locuteurs ou propres à un genre) et le style propre à une certaine période historique.

1.1.2 Le style par rapport à la norme

Un autre élément qui a souvent servi à la caractérisation du style par le passé est celui de l'écart qu'il représenterait par rapport à la norme, à une langue que l'on qualifierait de « standard ». Sur ce point, Schaeffer et Jenny semblent d'accord pour dire que cette opposition entre l'écart et la norme n'a pas lieu d'être :

[...] [L]a thèse selon laquelle l'écart singulier *définirait* le style littéraire ne saurait être acceptée : toute activité discursive est indissociablement répétition et écart ; cette dualité définit la nature du message linguistique et ne saurait donc servir de trait distinctif du style littéraire. [...] Elle [la notion même d'écart] n'a de sens que s'il est possible de déterminer une base discursive neutre, non marquée. (Schaeffer, 1997 : 18).

Ajoutons avec Jenny que :

[...] [L]e style ne *s'écarte pas* des formes du discours, mais au contraire *y revient* sur un mode autoréférentiel pour mieux en dégager des valeurs de sens. (Jenny, 1997 : 97)

On ne saurait donc pas définir le style comme simple écart par rapport à une norme, car, d'une part, il n'est pas possible d'établir une langue standard à laquelle on pourrait confronter tous les textes

pour en déduire leur style et, d'autre part, s'il y a « de "l'écart", c'est d'abord entre la langue et elle-même » (*ibid.*, 96).

Pour terminer sur la question de la norme, reprenons la réflexion de Mary Snell-Hornby (1995 : 121), qui préfère parler d'extension créative de la norme (« creative extension ») plutôt que d'utiliser le terme péjoratif d'écart. Cela lui permet de distinguer deux sortes de styles différents, « transparent style » et « opaque style » :

[...] [W]hile transparent style clings to the unmarked norm and faithfully observes accepted usage, opaque style represents the creative extension of the norm through subtle exploitation of language potential. (*ibid.*).

Si le style se définit, entre autres, comme l'usage individuel de la langue, cet usage peut correspondre aux règles et aux usages de cette dernière ou, au contraire, s'en éloigner. Pourtant, dans tous les cas, ces deux utilisations de la langue renvoient à deux styles différents, et non à un usage « sans style » et à un autre « avec style ».

1.1.3 Le style dans la conception continuiste

La prochaine caractéristique du style que nous souhaitons examiner concerne l'opposition entre les conceptions du style continuiste et discontinuiste. Schaeffer définit ainsi la conception discontinuiste :

Selon la conception discontinuiste, un texte serait composé d'éléments linguistiques « neutres » et d'éléments qui « ont » du style. [...] Poussée à sa limite, cette conception aboutit à la thèse absurde selon laquelle il existerait des textes avec style et des textes sans style. (Schaeffer, 197 :20).

Selon Jenny, « la définition du style comme singularité discursive [...] implique « la continuité [des faits de style] » (Jenny, 1997 : 98). Ce n'est pas l'addition de ces faits de style qui constitue un style, mais la convergence de ces derniers qui construisent « une forme globale significative » (*ibid.*). Ainsi, dans l'œuvre littéraire, il faut considérer non seulement les traits stylistiques séparément les uns des autres, mais aussi leur convergence, qui permet de déceler la façon dont les détails constituent un tout significatif.

On retrouve cette notion de convergence chez Anne Herschberg Pierrot :

L'idée [du principe de convergence] présuppose que le style ne peut se caractériser par l'énumération. Elle contribue à relier des configurations stylistiques locales à un effet global de l'œuvre, identifiable comme sa spécificité. (Herschberg Pierrot, 2005 : 43).

Herschberg Pierrot, qui étudie le style du point de vue de la genèse, ne se contente pas du principe de convergence, mais retient également un autre « principe d'organisation du style, celui de tension » (*ibid.*, 44), qu'elle définit ainsi :

La tension est une notion continue et dynamique, qui évite aussi de traiter le style comme une énumération et comme un écart avec la norme [...]. Percevoir le style en tension, c'est considérer le texte de l'œuvre comme du continu, un continué actionnel et réactionnel avec soi-même et avec les autres textes. (*ibid.*).

Il s'agit non seulement d'étudier la manière dont les détails convergent, mais aussi ce qui les oppose et les met « en tension ». Les notions de genèse, d'intertextualité et de contexte ont ainsi une importance certaine dans l'étude du style d'une œuvre.

1.1.4 Le style comme ensemble de procédés langagiers

Il existe une autre perspective de définition de la notion de style, celle qui consiste à le considérer d'un point de vue langagier uniquement. Nous sommes d'accord avec Herschberg Pierrot, lorsqu'elle invite le lecteur à concevoir le style non seulement comme un ensemble de « procédés langagiers », mais également comme un « processus de transformation » (Herschberg Pierrot, 2005 : 33). C'est ainsi qu'elle envisage le style :

[...] [L]e style est considéré dans ce livre comme le mouvement de l'œuvre, dans la temporalité de son écriture et de sa lecture. Ce mouvement met en jeu des phénomènes locaux de texture [...] mais prend en compte également la configuration de l'œuvre. (*ibid.*, 8).

Herschberg Pierrot insiste sur l'importance de la genèse (par exemple, l'importance des brouillons, des lectures et relectures qu'un auteur fait des manuscrits, etc.) dans la définition du style d'une œuvre. Selon elle, la « question du style se comprend non comme la dernière étape ornementale de l'invention mais bien comme le façonnement de l'œuvre » (*ibid.*, 69). Bien que notre analyse ne se concentre pas sur la genèse de l'œuvre, l'idée avancée ici nous semble intéressante, car elle met en avant le fait que le texte original est le résultat final d'un ensemble de processus qui en ont fait ce qu'il est : il y aurait un avant (par exemple, les brouillons d'un texte) et un après (par exemple, sous forme de réécriture d'une œuvre) à tout texte. Au-delà de la seule perspective de la genèse, cette idée nous semble pertinente dans le sens où elle rapproche l'écriture de la traduction, qui constitue une activité en constante évolution (une traduction « finie » ne l'est que parce que le traducteur en a décidé ainsi, à un moment donné) et dans le sens où elle met l'accent sur tout ce qui ne constitue pas le texte en soi, mais qui le marque et qui contribue à le forger (comme le contexte de la publication, l'intertextualité, etc.).

C'est pourquoi, dans notre travail, nous analyserons le style du point de vue du langage, mais en tenant compte de facteurs extralinguistiques. Nous reviendrons sur les éléments constitutifs du style dans la section 1.3 ci-dessous.

1.2 Particularités du style littéraire

Continuons ce chapitre en mettant en évidence certaines particularités propres au style littéraire. Dans son livre *Translating Style*, Tim Parks évoque certaines particularités propres à la littérature :

[...] [I]t is literature that usually assumes the right to deviate from more ordinary ways of saying things, to draw attention to itself as language. (Parks, 2007: 4)

Là où d'autres parlent d'écart par rapport à une « norme », Parks choisit de parler d'écart par rapport à des façons plus banales de dire quelque chose. Ce qui est caractéristique de la littérature,

c'est sa particularité d'attirer l'attention sur la langue grâce au langage utilisé dans une œuvre. Par exemple, une collocation ou une structure syntaxique que le lecteur trouve étrange invite ce dernier à ralentir dans sa lecture et à trouver un sens à lui donner (*ibid.*, 12). Cet accent mis sur la langue et la forme va dans le sens de Jenny, pour qui, dans la littérature, « la manière de dire est autant porteuse de sens que le dénoté » (Jenny, 1997 : 94). On pense encore à « l'exemplification », concept de Nelson Goodman repris par Schaeffer, défini comme « la charge sémiotique des propriétés *possédées* par le signe » (Schaeffer donne comme exemple l'adjectif « bref », qui « dénote la brièveté en même temps qu'il l'exemplifie ») (Schaeffer, 1997 : 21).

Une autre particularité de la littérature concerne l'ambiguïté de certains passages, qui permet plusieurs interprétations différentes par le lecteur (Parks, 2007 : 9). Cette ouverture dans l'interprétation pousse le lecteur à se demander quelle est l'intention de l'auteur (ce qu'il a voulu dire) et constitue pour la traduction l'un des problèmes majeurs, car elle témoigne du mystère qui entoure les choix de l'auteur (*ibid.*, 86). Nous reviendrons sur la question de l'interprétation au point 2, lorsque nous aborderons plus en détails la traduction littéraire.

Considérons à présent la question de l'homogénéité ou de l'unité d'un style littéraire. Herschberg Pierrot rejette cette idée, en avançant que l'œuvre

n'est pas forcément homogène. Elle se comprend en termes d'accord, d'harmonie des tensions et des divergences qui la travaillent, sans lesquelles l'œuvre n'existerait pas. (Herschberg Pierrot, 2005 : 91).

Selon Jenny également, « ce sont ces tensions et contradictions, fort différentes d'une simple addition de traits stylistiques hétérogènes, qui [font] la cohérence d'un style et lui assure[nt] sa valeur de modèle singulier » (Jenny, 1997 : 100), même s'il considère comme caractéristique du style littéraire la « relative systématisme » des « formes d'exemplification » (*ibid.*, 99). Le fait de parler du style d'un auteur ou d'une œuvre n'impliquera donc pas que ce style soit homogène et sans contradictions.

Terminons cette section par une définition globale de l'œuvre littéraire, reprise de Herschberg Pierrot :

L'œuvre littéraire implique un style, une mise en forme (ce qui ne veut pas dire nécessairement un début et une fin) – un travail d'énonciation, de syntaxe, de rythme, un travail de diction et de fiction, une mise à l'indirect, qui la détache d'une relation directe au référentiel, sans oblitérer la référence au monde ni à l'art et la littérature. (Herschberg Pierrot, 2005 : 61)

Nous ne prétendons évidemment pas avoir établi une liste exhaustive des particularités du style littéraire, qui sont multiples et varient d'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre. Dans cette section, notre but était de mettre en évidence les particularités les plus pertinentes pour la traduction, à savoir celles concernant la forme (que le traducteur ne peut ignorer sans modifier profondément le style d'une œuvre littéraire), l'interprétation des ambiguïtés (qui permet au traducteur d'effectuer ses choix de traduction) et l'hétérogénéité (que l'on reproche souvent au traducteur d'avoir ignorée, « lissant » ainsi les effets stylistiques de l'œuvre dans son ensemble.

Parks (2007 : 91), par exemple, relève la critique faite aux traducteurs concernant leur tendance à normaliser le style).

Nous examinerons plus en détail, dans la partie 2 de ce chapitre, l'incidence de ces particularités pour la traduction et, dans la partie 3, les spécificités littéraires propres au genre du conte.

1.3 Éléments constitutifs du style

Bien que le style ne puisse pas être analysé du seul point de vue de la langue, dans l'œuvre littéraire « finie » que constitue la version publiée, il est indispensable d'analyser les traits stylistiques propres à la version finale d'une œuvre. Comme le dit Jenny (2000 : 116), qui, à la fin de son article « Du style comme pratique », répond à certaines critiques qui lui ont été adressées, « il n'y a pas de lecture “sans clôture au moins provisoire des textes” ». Il ajoute que « [s]ans texte, il n'y a non plus ni avant-texte, ni intertexte, ni dossier génétique » (*ibid.*, 117).

Ainsi, nous allons établir un certain nombre d'éléments constitutifs du style, que nous analyserons tout en les rapportant à l'œuvre dans son ensemble, au genre auquel elle renvoie, à son contexte, à l'intertextualité, etc. Notre but est donc de ne pas réduire notre travail à une analyse purement formelle et décousue de la manière dont des phrases ou des segments de l'original ont été traités par le traducteur, mais d'en déduire les effets sur le style et de les rapporter à une vision plus globale.

Shiyab et Lynch (2006 : 271), qui considèrent que le style est toujours traduisible et présent dans un texte (quelle que soit la définition de « style » que l'on choisit), estiment que les éléments suivants font partie du style :

[...] [T]he actual choice of competing concepts and expressions for the 'same things' is a matter of style. As a consequence of this idea, the level of aspect, i.e. the point of view chosen by the narrator, the way of rendering the details of the world and of the acts through description, narration, speech, etc., and finally the level of grammatical form, i.e. the form of the words and their combinations, are all elements of style. (*ibid.*, 272)

Selon eux, les éléments constitutifs du style se situent donc à deux niveaux : celui de l'énonciation, de la narration, des descriptions, etc., et celui de la grammaire, de l'aspect formel du texte.

Snell-Hornby (1995 : 121) nous fournit également une base pour déterminer les éléments pertinents pour mener une analyse stylistique. Elle dégage quant à elle trois niveaux d'analyse (du plus global au plus précis, ce qu'elle appelle une « top-down procedure ») : le niveau syntaxique (dans lequel elle inclut l'analyse de la structure et de la longueur des phrases, par exemple), le niveau sémantique et lexical (analyse des propriétés sémantiques d'une unité lexicale, des métaphores, des jeux de mot, etc.) et le niveau des éléments internes aux mots (assonances et allitérations, par exemple).

Dans son article « Saying what someone else meant : style, relevance and translation », Jean Boase-Beier attribue deux principales caractéristiques¹ aux procédés stylistiques (« stylistic devices ») : d'une part, les procédés stylistiques donnent des indices quant à l'intention de l'auteur ; d'autre part, ils produisent des effets (« poetic effects ») sur le lecteur (Boase-Beier, 2004 : 278). Ces effets contribuent à mettre le lecteur dans un certain état d'esprit affectif (*ibid.*, 279).

Cela nous amène à parler brièvement du rôle du lecteur. Reprenons une distinction établie par Gérard Genette et résumée ainsi par Schaeffer (1997 : 21) :

Tout en admettant l'existence de traits stylistiques *intentionnels*, Genette considère que pour l'essentiel le fait de style littéraire relève de l'*attention du récepteur*, autrement dit que la stylistique littéraire relève d'une *esthétique attentionnelle* plutôt qu'*intentionnelle*.

Notre but ici n'est pas de débattre de la limite à partir de laquelle un fait de style peut être considéré comme intentionnel ou attentionnel (pour plus de détails sur les limites de l'intentionnalité et de l'attentionnalité, il est possible de se référer à Jenny (2000 : 108-109)), mais de mettre en évidence le rôle du lecteur. À ce sujet, Schaeffer, tout en nuancant la distinction proposée par Genette, ajoute :

[...] [P]our moi, la distinction entre propriétés stylistiques intentionnelles et propriétés attentionnelles rejoint celle entre les propriétés stylistiques qui font partie de l'identité native de l'œuvre et celles qui naissent éventuellement de ses recontextualisations dans les actes de lecture successifs. (Schaeffer, 1997 : 22)

Ainsi, les propriétés stylistiques d'une œuvre ne seront pas détectées de la même manière par chacun des lecteurs : l'attention portée par le lecteur au texte dépendra de sa « compétence », de la « raison pour laquelle il lit le texte », des « idiosyncrasies », etc. Autrement dit, « les éléments qui retiendront l'attention du lecteur résulteront toujours d'une sélection attentionnelle parmi le nombre indéfini de propriétés possédées par tout texte » (Schaeffer, 1997 : 22). Non seulement tous les lecteurs ne perçoivent pas les mêmes procédés (selon leurs objectifs, compétences, etc.), mais le texte lui-même possède une multitude de propriétés qu'il est impossible de recenser de façon exhaustive.

En traduction, ces aspects sont essentiels. En effet, le traducteur est d'abord lecteur du texte source : ce qui sera transmis dans la traduction dépendra, certes, de ce que la langue d'arrivée lui aura permis de traduire avec succès (sens, forme, ou les deux ?), mais aussi des propriétés du texte qu'il aura lui-même perçues (ou non). Ainsi, dans son commentaire sur le style et la traduction de *The Dead* de James Joyce, Parks nous invite à considérer le risque lié au fait que le traducteur ne perçoit pas certaines propriétés du style, en raison de la façon « subliminale » dont Joyce les transmet (Parks, 2007 : 65).

¹ Elle s'appuie pour cela sur deux auteurs : Ernst-August Gutt et Adrian Pilkington.

1.4 Conclusion sur le style

Terminons cette partie par un bref résumé des notions vues jusqu'à présent. Dans ce travail, le terme *style* réfère, d'une part, à une manière d'écrire individuelle, qui ne peut se définir par rapport à une norme, mais par rapport à la manière dont les détails forment un tout significatif. D'autre part, ce « tout significatif » s'inscrit dans un contexte plus large, celui du style collectif auquel l'œuvre appartient, du contexte de la publication, de la vie de l'auteur (et du traducteur), de l'intertextualité, etc. Il s'agira également de prendre en compte les procédés langagiers utilisés, qui sont des outils indispensables pour l'analyse stylistique.

Notre approche du style correspond à celle proposée par Herschberg Pierrot (2005 : 83), lorsqu'elle écrit :

Il est important de considérer, plus largement, le style non comme un état stable mais comme un jeu de tensions, d'actions et de réactions, qui prend en compte la réception.

Dans le but d'analyser *The Tales of Beedle the Bard*, nous consacrerons la troisième partie de ce chapitre à l'étude des contes et de la tradition folklorique, qui nous apportera certains outils extralinguistiques pour la compréhension globale du recueil et des relations que ce dernier entretient avec d'autres œuvres (genre et intertextualité). Pour la traduction, une telle étude permettra de déceler certaines références ou certains traits stylistiques que l'on ne pourrait pas nécessairement remarquer si l'on ne s'était pas au préalable plongé dans l'univers folklorique. Elle s'avérera de plus sûrement utile lors de la recherche d'une stratégie de traduction et de solutions aux problèmes de traduction.

2. Traduction littéraire et style

2.1 Points essentiels pour la traduction

2.1.1 Introduction

Dans cette première partie, l'objectif est d'aborder brièvement quelques notions essentielles auxquelles l'activité de traduction ne peut échapper. La seconde partie de ce chapitre sera consacrée aux enjeux liés à la traduction d'œuvres prévues au départ pour des enfants.

Plus que de traduction générale, nous nous occuperons ici de traduction littéraire. Dans leur réflexion sur la traduisibilité et la traduction du style littéraire, Shiyab et Lynch (2006 : 264) consacrent un paragraphe aux conditions nécessaires pour mener à bien une traduction littéraire. Selon eux, un style littéraire est traduisible seulement si le traducteur dispose des connaissances théoriques et de la compétence suffisantes et s'il est capable de comprendre le ton et l'esprit de l'œuvre originale. Ils ajoutent que la maîtrise d'une langue étrangère n'est pas suffisante : le traducteur devrait être capable de repérer les propriétés autres que langagières de l'œuvre et d'analyser les images et les éléments artistiques du texte. Ainsi, pour ces deux auteurs, la traduction s'apparente à une activité artistique :

[...] [T]ranslating a text means creating a work of art in another language, this kind of work requiring the translator to be sensitive and imaginatively creative. (*ibid.*, 265).

En outre, Shiyab et Lynch distinguent deux points de vue différents sur la manière d'appréhender le style en traduction, l'un littéraire et l'autre linguistique. Selon le premier, qu'ils nomment « literary perspective », le traducteur devrait avoir une vision globale du texte original, se rappeler que le texte a été écrit par quelqu'un d'autre et transmettre au mieux les éléments artistiques de l'œuvre. Le but du traducteur serait de reproduire les mêmes états d'âme, réflexions et style dans sa traduction. Selon le deuxième point de vue, qu'ils appellent « linguistic perspective », le traducteur devrait analyser le texte minutieusement (par exemple, analyser la structure du texte, le choix des mots, les transitions, etc.) (*ibid.*). Sans entrer dans des jugements de valeur concernant le principe d'équivalence entre texte source et texte cible, nous retiendrons ici ces deux manières d'appréhender une œuvre littéraire, qui nous semblent complémentaires.

Nous aborderons plus en détail, dans la suite de ce chapitre, les questions de la créativité et de la fidélité (ou loyauté) en traduction.

Parks, dans *Translating Style*, insiste sur l'importance pour le traducteur de comprendre la « stratégie » de l'auteur et la structure de l'œuvre, « the strategy of the work *as a whole*, its rhythms, its imagery, its stylistic techniques ». C'est seulement lorsqu'il aura acquis cette compréhension globale que le traducteur pourra reconstruire un tout cohérent, qui lui permettra de traduire de façon optimale (Parks, 2007 : 248). En outre, pour Parks, les endroits qui posent

problème pour la traduction sont révélateurs de la « stratégie » de l'auteur du texte original (*ibid.*, 20).

En traduction littéraire, l'interprétation du texte, le contexte, la fidélité, la créativité et les « écarts » par rapport à l'original sont des questions délicates, car elles contribuent toutes à transmettre le style de l'original ou, lorsque des changements sont constatés, à déterminer dans quelle mesure ces derniers touchent le style original.

2.1.2 Ambiguïté et interprétation

Dans la section 1.2 ci-dessus, consacrée aux particularités du style littéraire, nous avons considéré l'ambiguïté comme une caractéristique des œuvres littéraires. Parks (2007 : 14) met en évidence le fait que certaines questions, comme la fonction et le contexte d'un texte, sont essentielles pour l'activité de traduction, mais que les réponses à ces questions se révèlent problématiques dans le cas d'une œuvre littéraire, étant donné la nature complexe et ambivalente de cette dernière. L'ambiguïté présente dans un texte littéraire fait resurgir le problème de l'interprétation par le lecteur des passages ambigus. Parks pose une question essentielle concernant l'interprétation, à savoir :

[T]o what range of interpretation does the original leave itself open ? (*ibid.*, 65).

Combien y a-t-il d'interprétations possibles pour un même passage et, si tant est que l'on puisse les déceler toutes, à quelle interprétation le traducteur doit-il donner la priorité ? (*ibid.*). Les choix du traducteur sont guidés par l'interprétation que ce dernier fait de l'œuvre. Son interprétation et, par conséquent, ses choix, s'inscrivent dans la vision globale qu'il a du style de l'auteur, puisque c'est la vision et le style de ce dernier qui peuvent lui permettre de privilégier telle interprétation. Nous pensons que c'est sur ce point que Parks insiste lorsqu'il écrit :

Every choice the translator makes involves interpretation, and interpretation involves understanding the relation of part to whole. (*ibid.*, 203).

Par ailleurs, style et interprétation sont liés : comme l'indique Boase-Beier (2004 : 280), le style est l'élément qui permet de faire passer l'ironie ou le scepticisme, par exemple, et un même contenu (ou sens) peut être interprété différemment selon le style que l'auteur décide d'adopter (une même histoire peut être interprétée comme une menace, une allégorie, etc. selon le style employé). C'est pourquoi Boase-Beier (*ibid.*) estime que le style est prépondérant en traduction, si l'on veut préserver les mêmes possibilités d'interprétation et les mêmes effets potentiels que l'original dans le texte traduit.

Enfin, Lance Hewson (2011 : 20), qui s'exprime sur la notion d'interprétation du point de vue du critique d'une traduction, explique que les différentes interprétations possibles peuvent être considérées comme plausibles, peu plausibles ou erronées. Il précise qu'il n'est pas possible de dire qu'une traduction est fondée sur une interprétation erronée, mais que cette dernière mène à une

interprétation qui n'entre pas dans le champ de celles considérées comme plausibles par le critique de la traduction. Ainsi, en tant que lecteur ou critique d'une traduction, il est indispensable de prendre en considération le fait que chaque personne est susceptible d'interpréter un texte de façon plus ou moins large et différente.

Le travail du traducteur consisterait, dans l'idéal, à déceler un maximum d'interprétations possibles et à en faire passer un maximum dans la traduction, tout en évitant d'ajouter de nouvelles interprétations qui ne seraient pas cohérentes dans la signification globale de l'œuvre.

2.1.3 Contexte et références

Dans ses réflexions visant à déterminer comment repérer le style d'un traducteur, Munday reprend Herman, qui soutient qu'une seconde voix est toujours présente dans une traduction et que cette voix peut se manifester de trois manières différentes :

By displacement caused by the specific historical or “cultural embedding” of the original text. [...] By “self-referentiality”, where the form of the language of the ST is emphasised with word-plays or even specific commentary. [...] By “contextual overdetermination”, where the context and form of the ST do not allow for translation. (Munday, 2008 : 15).

La présence du traducteur dans un texte traduit serait donc particulièrement perceptible là où la culture et le langage du texte source sont les plus visibles : lors du traitement des références culturelles ou historiques, lorsqu'il y a référence à la langue source dans le texte ou encore lorsque le contexte et la forme sont tellement ancrés dans la culture source qu'ils ne permettent pas de traduction. Cette réflexion nous permet de prendre conscience de l'importance des références culturelles dans le style d'un auteur et des effets que ces dernières produisent selon la manière dont le traducteur les traite. S'il veut que l'œuvre garde sa signification globale, le traducteur doit décider d'une certaine stratégie de traduction et la maintenir dans l'intégralité de l'œuvre pour que la traduction constitue elle aussi un tout significatif et cohérent. Nous ne prétendons pas privilégier a priori l'une ou l'autre stratégie de traduction des références culturelles, ou porter un quelconque jugement de valeur, mais nous préférons estimer le degré de cohérence que cette stratégie fournit par rapport à la cohérence du texte source et les effets qu'elle produit.

En plus du contexte, de la culture et de la langue dans lesquels s'inscrit le texte source, il convient de prendre en considération le contexte, la culture et la langue dans lesquels va s'inscrire le texte cible. Ainsi, Hewson (2011 : 17), se fondant sur les travaux de Cees Koster, parle du double statut de la traduction : le nouveau texte est à la fois une représentation de l'original (il porte toujours le nom de son auteur) et un texte indépendant, qui se suffit dans son environnement linguistique et culturel. Riitta Oittinen, qui s'est spécialisée dans la traduction de livres pour enfants, accorde également une grande importance à la culture et au public cibles. Pour elle, l'activité de traduction ne consiste pas à reproduire un texte A à l'identique dans la langue B, mais consiste à donner une

interprétation, dans et pour différentes situations. Il ne s'agit pas de traduire des mots isolés, mais de traduire des situations distinctes (Oittinen, 2000 : 161).

Terminons cette section par un dernier élément d'importance relatif à la culture cible : Clive Scott (2006 : 110) attire l'attention de ses lecteurs sur le fait qu'un traducteur n'est pas uniquement confronté à des difficultés de nature linguistique, mais également à des difficultés liées à l'inscription du texte cible dans un nouvel ensemble de paramètres matériels et bibliographiques :

[T]he translator is also someone who is embodying the ST in a new set of material, bibliographical conditions (typefaces, format, design, illustration, paper, binding). The translator is also an editor who may dispose of or disperse the text in new ways (preface, endnotes, epigraph, commentary, citational inserts, cross-references), and, indeed, incorporate other versions of the text (published variants, drafts, adapted versions).

Ainsi, nous constatons que la forme finale de la traduction, sa fonction, son but, etc. devraient être envisagés par le traducteur lorsqu'il définit sa stratégie de traduction.

2.1.4 Fidélité et stratégie

Dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman remet en question deux modes de traduction, « hypertextuelle » et « ethnocentrique » (Berman, 1999 : 39). Pour lui, ethnocentrique signifie :

[Q]ui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. (*ibid.*, 29).

En outre, le terme *hypertextuel*

renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte *déjà* existant. (*ibid.*).

Ces deux modes seraient caractéristiques des traductions contemporaines. Ils soulèvent la question de l'équivalence, de la fidélité au sens et au texte source et de la nature du rapport qui existe entre un original et sa traduction. Relevons encore chez Berman sa définition du « contrat fondamental qui lie une traduction à son original » :

Ce contrat [...] interdit *tout dépassement de la texture de l'original*. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant. (*ibid.*, 40).

S'il parle de créativité et de ré-écriture, il semble cependant condamner la traduction à partir du moment où la poétique du traducteur prend le dessus sur celle de l'auteur.

Ces deux modes renvoient à la distinction entre deux conceptions de la traduction, définies en fonction de la stratégie qu'il conviendrait d'adopter pour arriver à une traduction qui serait équivalente à l'original et fidèle à l'auteur : l'une consiste à garder l'élément de l'étrangeté dans la traduction, renvoyant ainsi le lecteur à la culture source ; l'autre consiste à adapter au maximum l'original, pour que le lecteur cible ne perçoive pas d'éléments qui lui sembleraient étranges ou

différents de sa propre culture. Lawrence Venuti, cité par Oittinen dans sa contribution intitulée « No Innocent Act : On the Ethics of Translating for Children » (2006 : 42-43), a nommé ces deux conceptions de la manière suivante : *domestication* caractérise l'adaptation de l'original à la culture cible et *foreignization* caractérise une traduction qui rend perceptible l'étranger, intégrant par là même de nouvelles idées et valeurs dans la culture cible. Nous ne nous mêlerons pas du débat relatif à la question de savoir laquelle de ces deux stratégies est la « meilleure », mais ces deux conceptions nous intéressent, parce qu'elles permettent de déceler, dans une traduction ou chez un traducteur, quelle vision ce dernier a de son activité de traduction et, dans le cas de la traduction pour des enfants, quelle image il a des enfants et de l'enfance (*ibid.*, 43). Nous estimons en outre qu'il existe des stratégies de traduction intermédiaires et que le choix d'une stratégie dépend de la situation dans laquelle s'effectue la traduction (*ibid.*, 42-43).

Notons que la notion de fidélité en traduction peut être perçue de manière tout à fait opposée selon la personne qui s'exprime. Par exemple, Berman (1999 : 73) estime qu'« [a]mender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*. » À l'opposé, Oittinen (2000 : 83-84) considère qu'il n'y a pas de réelle différence entre traduction et *domestication*. Elle s'exprime en termes de loyauté, qui impliquerait de respecter l'intégralité de la situation d'énonciation (« story-telling situation »), dans laquelle un texte est interprété pour un nouveau public cible.

Concluons cette section par une citation de Mathilde Vischer (2009 : 29), qui propose de « consid[é]re[r] le texte traduit dans un rapport d'égalité avec celui de départ », ce qui permet de dépasser les notions de « fidélité » et d'« intraduisibilité ». Elle ajoute :

[D]ans la plupart des cas, les exemples ne témoignent ni de la “fidélité” ni de la “liberté” du traducteur, mais de sa lecture, de ses choix, qui impliquent également sa poétique propre.

Plutôt que de porter un jugement sur la pertinence de telle stratégie de traduction (favorisant soit le concept de *domestication*, soit celui de *foreignization*), il s'agit de relever, lorsque cela est pertinent, les effets que les choix impliqués par la stratégie retenue produisent sur le style et sur la réception du texte et ce qu'ils indiquent sur la vision que le traducteur a de sa propre activité, de l'œuvre en question et du monde en général.

2.1.5 Créativité

L'activité littéraire étant par définition une activité créative, la question de la créativité en traduction se pose de façon assez évidente : la traduction littéraire peut-elle être qualifiée d'activité créative ? Si oui, dans quelle mesure le traducteur peut-il se montrer lui-même créatif ? Doit-il limiter sa créativité afin de ne pas modifier fondamentalement le style de l'œuvre originale ? etc.

Susan Bassnett (2006 : 174) considère comme absurde d'envisager la traduction d'un point de vue autre que celui d'une activité créative : le traducteur, d'abord lecteur, réécrit, donc recrée, le texte dans une autre langue.

Michel Ballard (1997 : 85), quant à lui, commence son article « Créativité et traduction » en mentionnant la controverse qu'a pu susciter la mention de la créativité dans l'étude de la traduction. Il poursuit ainsi :

Ce que l'on a mis longtemps à accepter en traduction c'est le fait que la réécriture à l'aide d'une autre langue suppose des écarts ou des transformations qui font partie d'un acte de création qui se poursuit dans un autre matériau linguistique : une certaine différence (contrôlée) fait partie de la survie du texte. (*ibid.*, 86).

Tout d'abord, une remarque concernant le terme *écart* employé ici : il paraît évident qu'il n'est pas à comprendre comme un écart par rapport à une norme (comme vu dans la section 1.1.2 sur le style), mais comme un moyen utilisé par des lecteurs ou critiques de traductions pour caractériser un élément du texte de départ que ces derniers ne considèrent pas comme littéral ou fidèle au texte source.

Le point qui nous semble le plus intéressant dans cette citation de Ballard concerne le caractère nécessaire d'une « certaine différence ». Autrement dit, la créativité apparaît ici comme une caractéristique essentielle de la traduction, caractéristique qui permet « la survie du texte ».

Cette conception de la traduction, comme activité créative en soi, peut être confrontée à une autre conception de la créativité : la créativité comme faisant potentiellement partie du processus de traduction (Hewson, 2006 : 54-55). La première conception est nuancée par Hewson (*ibid.*, 55), qui donne trois paramètres pouvant devenir problématiques : le type de texte à traduire, l'expérience et la compétence du traducteur et l'environnement professionnel dans lequel s'inscrit la traduction. Il préfère parler de créativité potentielle, qui se manifesterait lorsqu'un élément nouveau apparaît dans une traduction au cours de la réécriture. La réécriture est plus ou moins vaste selon la complexité du texte : moins le texte se prête à une traduction effectuée au moyen de procédés déjà disponibles, plus la créativité du traducteur sera mise à contribution. Il en va de même lorsque l'accent est mis sur le style :

Our interest is thus in those parts of texts that cannot be translated mechanically, that require some kind of *ad hoc* approach. (*ibid.*, 56)

Hewson en arrive à la conclusion que le produit de la traduction ne fait que partiellement état d'un processus qui a été interrompu à un moment donné, lorsqu'il a fallu faire des choix. Par conséquent, pour avoir un meilleur aperçu du processus de créativité en traduction, il faudrait examiner toute la série de choix qui se présentent lors du processus de traduction. Toutefois, cet ensemble de choix qui se sont présentés au traducteur n'est pas contenu dans le texte traduit, qui est le reflet des choix définitifs que le traducteur a opérés (*ibid.*, 61-62).

La traduction ne se définirait donc pas nécessairement en termes de créativité, mais cette dernière serait une caractéristique potentielle du processus de traduction, qui serait perceptible aux endroits du texte source où la traduction ne va pas de soi et où le traducteur est amené à réfléchir aux possibilités offertes par sa propre langue, la langue cible (*ibid.*, 62).

N'oublions pas que la créativité du traducteur s'exerce dans un cadre plus ou moins défini, celui mis en place par l'auteur, l'œuvre et la culture de départ. À ce sujet, Ballard (1997 : 105) parle de « contrôle de la créativité » : il donne quelques exemples de traductions où « la créativité s'emballe », comme lorsque le jeu de mot devient « prétexte à débordement » (notamment dans la traduction par Henri Parisot d'*Alice's Adventures in Wonderland*², où Parisot « lâche la bride à une créativité brillante mais qui [...] fait verser son texte dans une réédition des *Belles Infidèles*. ») (*ibid.*, 105-106).

Comment le traducteur peut-il « contrôler » sa créativité ? Peut-être un début de réponse réside-t-il dans la notion de respect ou de loyauté envers l'auteur du texte original et son œuvre. L'analyse du style d'une œuvre, de la langue utilisée, du contexte dans lequel elle paraît, etc. peut permettre au traducteur de privilégier une interprétation et d'établir un cadre plus ou moins précis pour la lecture de l'original, qui pourront le guider lors de sa traduction (pour choisir sa stratégie et choisir entre les différentes traductions possibles qui s'offrent à lui). Reprenons Hewson (2006 : 61), qui considère que la créativité en traduction est réservée à ceux qui respectent le « contrat fondamental qui lie une traduction à son original », tel qu'il a été exprimé par Berman (1999 : 40) et que nous avons déjà eu l'occasion de citer dans la section 2.1.4.

La question de la créativité en traduction nous amène à nous poser celle des changements, écarts et autres transformations perçus par le lecteur de la traduction lorsqu'il confronte cette dernière au texte de départ. Hewson (2006 : 59) distingue deux types d'éléments réellement nouveaux (« genuinely new », i.e. des éléments qui ne sont pas présents dans le texte source et n'apparaissent donc que dans le texte de la langue cible) dans les traductions : les ajouts et les changements (radicaux). Les ajouts caractérisent la période des *Belles Infidèles* et se retrouvent dans une moindre proportion dans les traductions contemporaines. Quant aux changements radicaux, on les trouverait partout. Toujours selon Hewson (*ibid.*, 61), ces derniers remettent sans cesse en question notre perception de ce qui est « approprié ». Nous consacrerons la prochaine section aux changements perceptibles dans la traduction lors de la comparaison de cette dernière à l'original.

² CARROLL, Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, Aubier-Flammarion, Paris, 1970.

2.1.6 Changements, écarts et autres transformations

Depuis toujours, les traductions sont jugées, critiquées, en termes d'équivalence, de fidélité, de respect, de littéralité, etc. Berman attire notre attention sur « deux traits fondamentaux de tout texte traduit », qui ont pour conséquence que le « texte traduit *appelle* le jugement » :

[...] [L]'un étant que ce texte « second » est censé correspondre au texte « premier », est censé être véridique, vrai, l'autre étant ce que je propose d'appeler la *défectivité*, néologisme qui cherche à rassembler toutes les formes possibles de défaut, défaillance, d'erreur dont est affecté *toute* traduction. (Berman, 1994 : 41-42).

Il mentionne ces deux traits caractéristiques, puis invite le lecteur à les dépasser, en proposant de considérer la traduction non seulement comme un « double » visant à « rendre l'original », mais aussi comme une œuvre en soi (*ibid.*, 42).

C'est pourquoi nous ne considérerons pas les « différences » entre textes source et cible comme mauvaises ou fausses par définition, mais comme des transformations du texte source, ayant une origine, un sens et s'inscrivant dans la nouvelle œuvre (celle produite par la traduction) et dans le nouveau cadre établi par celle-ci. Ainsi, il sera possible de confronter la solution trouvée par le traducteur à celle produite originalement par l'auteur du texte et d'estimer quels seront les effets liés à la transformation. S'il nous arrivera de parler de « changement », de « transformation », de « modification » ou même d'« écart », cela n'impliquera aucunement un jugement négatif porté d'emblée sur l'élément en question.

Abordons en premier lieu les commentaires négatifs souvent adressés au traducteur d'œuvres littéraires. Ils concernent, par exemple, le style : les changements opérés par le traducteur, qu'ils se soient imposés d'eux-mêmes ou qu'ils résultent d'un choix, tendraient tous à rendre le style du texte traduit plus banal, plus conventionnel, que celui du texte de départ (Parks, 2007 : 49). Les transformations peuvent également concerner le niveau sémantique : de légères différences de sens peuvent se produire lorsqu'un traducteur choisit d'inventer un élément dans le but de rendre l'esprit du texte original ou lorsque la langue de départ génère une multitude de sens différents qui ne peuvent pas être tous transmis de la même manière et au même endroit dans la langue cible (*ibid.*, 106).

Ce dernier point implique que certains changements observés dans une traduction s'imposent à cause de la structure de la langue d'arrivée, qui ne se prête pas de la même manière que la langue de départ au style de l'auteur, à son degré de subversion de la langue, par exemple (Parks (*ibid.*, 55), s'exprimant sur le style de D.H. Lawrence, précise : « He [Lawrence] is looking for places where the English lends itself to subversion. And such loopholes may not occur in the same places in the translator's language »). Les transformations opérées par le traducteur ne se limitent cependant pas à celles que lui impose sa langue.

Dans son article « Change in Translation and the Image of the Translator », Hewson (1997 : 49) remet en question l'opinion répandue selon laquelle un traducteur devrait être tenu entièrement responsable du produit de sa traduction. En effet, il soutient que l'analyse des changements opérés dans une traduction montre que cette opinion doit être remise en cause. Pour cette analyse, il part de deux postulats (*ibid.*) : d'une part, un texte source et sa traduction évoluent chacun dans sa propre culture, ils ne peuvent pas être considérés comme deux entités artificiellement séparées de leur environnement. D'autre part, la notion de changement implique forcément que l'on adopte une perspective critique, une position qui permettra de déterminer ces changements, et cette position ne sera pas la même selon les individus.

Nous rejoignons Hewson lorsqu'il affirme que le traducteur n'est jamais omnipotent ni totalement libre, quelles que soient les conditions dans lesquelles se déroule une traduction, et que ce dernier travaillera toujours dans un environnement spécifique, qui influencera plus ou moins le produit de sa traduction (*ibid.*, 50). Dans cet environnement, plusieurs acteurs ou facteurs (*ibid.*, 51) peuvent être à l'origine de changements et, par conséquent, limiter considérablement la liberté du traducteur (ce que nous pourrions appeler sa marge de manœuvre) : l'initiateur de la traduction, celui qui paie, a le pouvoir d'imposer ses propres conditions et exigences relatives à la manière dont le travail doit être effectué ; l'idée que le traducteur se fait du public cible de sa traduction influencera aussi ses choix (voir, par exemple, les enjeux posés par le contexte et le public cible dans les sections 2.1.3 et 2.1.4 ci-dessus) ; enfin, la nature de la publication (particularités propres aux genres) devrait également être prise en compte dans l'étude des transformations perceptibles dans une traduction. D'autres facteurs, propres au traducteur, peuvent également venir influencer son travail, comme sa vision de la fonction et du rôle d'une traduction, son rapport à la langue, son rapport à la normativité, etc. (*ibid.*, 52).

Ce bref aperçu des facteurs pouvant influencer ou guider la traduction permet de rendre compte de la complexité inhérente au produit qu'est la traduction. L'étude d'un changement, d'un « écart » par rapport à l'original devrait donc se faire en examinant les choix dont disposait le traducteur pour la traduction du segment concerné et la manière dont ces choix ont pu être limités par les contraintes qui lui ont été imposées par des facteurs linguistiques, culturels, normatifs, etc.

Dans « Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature », Belén González-Cascallana (2006 : 99) résume l'importance de tous ces facteurs de transformation et la manière dont l'étude de ces derniers permet de déceler les principes qui guident les choix d'un traducteur :

These shifts, which imply constant decision-making by the translator, are determined not only by linguistic differences but also by the cultural, social, ideological and poetological norms or constraints specific to a culture, society and time. [...] Furthermore, by inferring the translator's choice of strategies and reconstructing the norms that operate at different stages of the translation process, it is possible to identify patterns of translation behaviour and to attempt generalizations about the translator's underlying concept of translation.

Si les principes du traducteur par rapport à son activité transparaissent dans le texte traduit, on peut se poser la question d'autres éventuelles empreintes qui permettraient de déceler la présence du traducteur. Nous allons en donner un aperçu dans la prochaine section.

2.1.7 *Style du traducteur ?*

Après la question de la traduction du style, la question d'un éventuel style du traducteur prend plus d'ampleur au fur et à mesure que de nouveaux travaux sur la traduction littéraire sont publiés.

Baker, dans son article « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator » (2000) ouvre la voie à une méthode d'analyse stylistique de la traduction littéraire, fondée sur une comparaison de corpus, permettant de déceler des structures stylistiques et linguistiques propres à un traducteur.

Pour Baker (*ibid.*, 245), la notion de style dans le domaine de la traduction implique de se concentrer sur des manières de s'exprimer caractéristiques d'un traducteur, plutôt que sur des interventions ponctuelles de sa part. Ce qui peut constituer le style d'un traducteur, donc, peut consister en des manières de dire récurrentes, des structures systématiques, que le traducteur soit conscient de ces structures récurrentes ou non. L'analyse de ces dernières pourrait servir à identifier les positions idéologiques et culturelles du traducteur, pour tenter ensuite de déterminer les raisons qui l'ont poussé à privilégier ces structures (*ibid.*, 258).

L'analyse du style d'un traducteur se révèle cependant problématique, en raison du nombre de paramètres à prendre en considération, notamment pour distinguer, dans un texte cible, les éléments qui sont effectivement attribuables au style du traducteur de ceux qui ont été importés du style du texte source et de l'auteur ou encore de la culture ou de la langue sources (*ibid.*). De plus, le travail du traducteur étant toujours plus ou moins déterminé par son environnement, les éléments que l'on pourra attribuer au style du traducteur devraient toujours être remis dans leur contexte : la culture cible, la position géographique du traducteur, le contexte social, etc. (*ibid.*, 258-259, voir aussi Munday, 2008 : 13).

À propos de l'empreinte laissée par le traducteur sur son travail, Vischer (2009 : 23) insiste sur la « part subjective du lecteur dans le processus de lecture » :

Tout lecteur lit en fonction de ce qu'il est, de son environnement, de ses connaissances, de son bagage littéraire, des styles qu'il a lus, de son propre style et de sa voix intérieure. Ces différents éléments [...] s'inscrivent dans le texte et colorent la traduction.

Pour elle, il existe deux types de « traces » (qu'elle définit comme « des éléments appartenant au texte que l'on peut analyser au niveau de sa micro ou/et de sa macrostructure ») (*ibid.*, 40) utiles à l'analyse : les traces du premier type « indiquent qu'il y a eu traduction », celles du second « touche[nt] à la façon d'écrire du traducteur lui-même [et] [...] laissent entendre, après analyse, une voix singulière » (*ibid.*, 41). Les premières peuvent concerner des « maladroitures, tournures

obscur ou étrangetés [...] [qui] laissent supposer d'emblée, ou confirment sans consultation du texte de départ, que l'on est face à une traduction ». Les secondes constituent la « voix traductive » ou « voix du traducteur » (*ibid.*).

Emer O'Sullivan (2003), qui propose un modèle (fondé sur la narratologie et la traductologie) utile à l'analyse de la présence du traducteur dans un texte, estime également que la voix du traducteur peut être identifiée dans les traductions de ce dernier. Il distingue au moins deux niveaux d'identification d'une telle voix (*ibid.*, 202) : le premier concerne la paratextualité, que l'on peut définir comme « l'*entour* du texte proprement dit, sa périphérie (titres, préfaces, illustrations, prière d'insérer, etc.) » (Maingueneau, 2002 : 328). Il s'agit d'endroits où le traducteur peut s'exprimer clairement. Le deuxième niveau auquel l'on peut repérer une voix traductive est directement lié à la narration : c'est la voix du narrateur de la traduction. O'Sullivan (*ibid.*, 203) fournit quelques exemples de moments, dans la narration d'un texte, où le narrateur de la traduction s'éloigne de celui du texte source, comme lorsqu'un narrateur émet un jugement sur un personnage dans la traduction, mais pas dans le texte source.

Nous constatons que cette notion de « voix traductive » renvoie aux notions de dialogisme, d'intertextualité et de paratextualité, que nous allons aborder dans le chapitre consacré à la traduction de la littérature pour enfants.

Bien que l'on ne puisse pas mener une analyse approfondie ici, il s'agira aussi, dans notre analyse de la traduction du style de l'original, de garder en tête le fait qu'un traducteur peut être influencé par son propre style ou par d'autres styles qu'il a lus ou traduits. Les « traces » laissés par un traducteur sur le style d'une œuvre peuvent ainsi contribuer à renforcer ou, au contraire, à modifier le style d'une œuvre originale.

2.2 La traduction de la littérature pour enfants

L'ouvrage que nous proposons pour l'analyse, *The Tales of Beedle the Bard*, sera présenté plus en détail dans la partie 3 de ce chapitre. Néanmoins, il nous semble utile ici de préciser que ces contes du monde des sorciers sont comparables aux contes de notre monde, bien réel (*Cendrillon, Le Petit Chaperon rouge*, etc.) (Rowling, 2008 : xi). Ainsi, ces contes sont aussi censés être lus ou racontés à des enfants, raison pour laquelle nous souhaitons consacrer une partie de ce chapitre à la littérature pour enfants et aux enjeux posés par la traduction de cette dernière. Par conséquent, il s'agit, dans cette partie, de définir la « littérature pour enfants » et d'aborder certaines spécificités de ce domaine importantes pour l'activité du traducteur.

2.2.1 Définitions, caractéristiques et fonctions

Il existe plusieurs perspectives à partir desquelles l'on peut définir la littérature pour enfants, ou littérature d'enfance et de jeunesse : selon Oittinen (2006 : 35), il peut s'agir de littérature produite

pour des enfants et destinée à ceux-ci, mais aussi de littérature lue par des enfants. Par souci de précision, notons qu'Oittinen nomme « children's literature » ce que nous appelons « littérature pour enfants » ou « littérature d'enfance et de jeunesse ».

Ces deux définitions possibles de la littérature pour enfants nous indiquent déjà au moins une caractéristique propre à cette littérature : son public double, constitué à la fois d'enfants et d'adultes (*ibid.*). Les enfants font partie du public cible parce qu'ils lisent les livres qui constituent la littérature pour enfants ou que c'est à eux qu'on les lit oralement. Les enfants sont les consommateurs, tandis que les adultes sont les producteurs de la littérature d'enfance et de jeunesse. En outre, les adultes s'occupent non seulement d'écrire ou de traduire ces livres pour un public d'enfants, mais également de les sélectionner, de les acheter et de les lire à haute voix. Les livres pour enfants et, par conséquent, leurs traductions, doivent donc se conformer aux désirs des adultes et à leur vision de ce qui constitue de la « bonne » littérature pour leurs enfants (*ibid.*, 36).

C'est pourquoi nous nous attacherons, ci-dessous, à développer brièvement l'importance de l'image de l'enfant dans une société et, plus particulièrement, l'image que le traducteur a de l'enfant, ainsi qu'à déterminer le rôle joué par le public cible dans l'activité du traducteur en ce qui concerne la littérature pour enfants.

Toutefois, avant de passer à ces points, il convient d'expliquer quelques autres caractéristiques de la littérature pour enfants. Comme déjà abordé ci-dessus, l'oralité (*ibid.*, 35) peut jouer un grand rôle dans la littérature d'enfance : les histoires sont souvent lues, ou racontées, par les parents à leurs enfants. Cela implique un certain nombre de traits stylistiques propres à l'oralité, par exemple, qu'il est bon de pouvoir déceler dans un texte original, afin de rendre la traduction aussi lisible que ce dernier.

Une autre particularité propre à la littérature d'enfance concerne le recours aux illustrations (*ibid.*), comme aide ou complément à la lecture. Ce point sera traité dans la partie 2.2.3 ci-dessous.

Bien que les propos d'Oittinen nous paraissent parfois un peu poussés, notamment lorsqu'elle affirme que le phénomène de *domestication* fait nécessairement partie de la traduction (Oittinen, 2000 : 83-84), ses réflexions concernant l'image de l'enfant dans la société et l'importance du public cible et du contexte de la publication fournissent des outils importants au traducteur dans le choix d'une stratégie de traduction. Ainsi, elle pose des questions cruciales pour le traducteur de littérature pour les enfants :

Why are we translating ? In which way will this translation be successful for its purpose ? For whom are we translating ? (Oittinen, 2006 : 42).

Ces questions soulèvent également celle de la fonction de la traduction. Dans « The Concept of Function of Translation and Its Application to Literary Texts », Roda P. Roberts (1992) part du principe que c'est la fonction de la traduction qui guide le traducteur dans ses choix, et non la

fonction du langage ou la fonction du texte. Elle définit la fonction de la traduction de la façon suivante :

[T]he application or use which the translation is intended to have in the context of the target situation. (*ibid.*, 7)³.

En outre, Roberts est d'avis que la fonction d'une traduction doit être déterminée indépendamment de celle du texte source, ce qu'elle justifie en expliquant que les raisons pour lesquelles un texte est traduit sont indépendantes de celles pour lesquelles un texte est créé (*ibid.*). En outre, la définition de la fonction de la traduction s'inscrit parfaitement dans la théorie du skopos, qui se définit comme suit :

Théorie de la traduction qui accorde une grande importance aux aspects pragmatiques des textes et selon laquelle le texte d'arrivée est essentiellement déterminé par sa fonction auprès du public cible, et non pas seulement par les caractéristiques du texte de départ.⁴

Roberts identifie deux facteurs (entre autres) qui influencent la fonction d'une traduction : le statut que cette dernière est destinée à avoir dans la société cible et l'initiateur de la traduction. Expliquons brièvement ces deux facteurs. Le premier est défini par rapport au texte source : se référant à Juan Carlos Sager, Roberts présente trois statuts que peut avoir une traduction par rapport à son original. Cette dernière peut constituer un document totalement indépendant du texte source, destiné à remplacer ce dernier pour un lecteur monolingue ; elle peut coexister avec l'original, en être une variante ; enfin, elle peut être l'équivalent du texte source, à tous les niveaux. Les deux premiers types de statuts n'impliquent pas forcément que la fonction de la traduction soit identique à celle du texte source, contrairement au troisième. Roberts attire notre attention sur le fait que c'est parce que la fonction d'une traduction est très souvent définie par rapport à ce dernier statut (qui implique donc une unité entre statuts du texte source et de sa traduction) que l'on a tendance à considérer la traduction littéraire comme très difficile, voire impossible (*ibid.*, 7-8).

Le second facteur influençant la fonction d'une traduction est l'initiateur de cette dernière : la fonction de la traduction sera différente selon l'identité de l'initiateur. Par exemple, l'éditeur qui fait traduire une œuvre vise à introduire celle-ci dans un nouveau marché, dans le but de la rendre accessible à un plus grand nombre de lecteurs (surtout monolingues). Ainsi, la traduction aura la fonction d'un texte qui peut se lire indépendamment du texte source. Ce ne sera cependant pas le but recherché par un groupe de travail qui demande à ce qu'une traduction soit faite dans le but de rendre l'original plus accessible à la compréhension d'étudiants. La fonction de la traduction n'est pas là de se substituer entièrement à l'original, mais d'exister avec lui (*ibid.*, 8).

Roberts présente également dans son article une liste (non exhaustive) de sept fonctions attribuables à une traduction :

³ Cette définition de Roberts est une adaptation de la définition de la fonction d'un texte proposée par Juliane House dans *A Model for Translation Quality Assessment*, Gunter Narr, Tübingen, 1977, p. 37.

⁴ DELISLE, Jean, LEE-JAHNKE, H., CORMIER, M. C. (éd.), *Terminologie de la traduction*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1999, p. 82, (Coll. : Collection FIT, vol. 1).

- presentation of thematic content
- presentation of writer's point of view and style
- introduction of different cultural elements into the target society
- introduction of new literary forms into the target literature
- introduction of new linguistic forms into the target language
- helping the reader penetrate the original text through its translation
- creating a work that becomes part of the target literature. (*ibid.*).

Elle précise que ces fonctions de la traduction ne s'excluent pas mutuellement (une traduction peut avoir plusieurs fonctions) et qu'elles ont une incidence sur la stratégie de traduction (*ibid.*).

Notre intérêt ici concerne essentiellement l'importance accordée au contexte, que ce soit celui de la culture source ou celui de la culture cible. En effet, le contexte et, plus précisément, la notion de fonction de traduction et de ce qui définit une traduction sont des éléments permettant de déterminer quelle sera la stratégie de traduction adoptée et quelle « sorte » de fidélité il conviendra de privilégier. Roberts résume cela très bien dans sa conclusion, lorsqu'elle écrit :

[T]he type and degree of equivalence cannot be predicted in terms of the source text function. It is **the function of the translation** that determines what will be omitted or added to it, whether it will closely follow the structure of the source text or will create a new structure of its own. (*ibid.*, 14).

Dans le domaine de la traduction de la littérature pour enfants, les notions de fonction de la traduction et de culture et public cibles semblent être primordiales. En témoignent Oittinen (2000 : 3) et sa définition de l'activité de traduction comme processus de traduction de toute une « situation » et non de mots. Elle définit une « situation » (*situation* en anglais) comme le contexte temporel, spatial et culturel dans lequel se déroule la traduction (*ibid.*, 9). En outre, l'accent est mis sur le lecteur, lorsqu'Oittinen (*ibid.*, 11-12) ajoute que la fonction d'un texte n'existe pas en tant que tel, mais est (re)définie à chaque nouvelle lecture du texte. L'importance du contexte pour la traduction dans le domaine de la littérature pour enfants est également mise en avant par González-Cascallana (2006 : 97-98) :

Translating children's literature is a complex rewriting process which does not take place in a vacuum but rather in a larger socio-cultural context. [...] Factors such as the status of the source text, its adjustment to ideological and/or didactical purposes, its degree of complexity, the need of the target audience and the prevailing translational norms in the target culture all present specific areas of challenge.

L'étude de la fonction d'une traduction permet au traducteur de faire face de façon cohérente (grâce à une stratégie de traduction prédéfinie) aux nombreux problèmes de traduction qui se manifestent au cours de son activité, notamment à ceux liés aux références culturelles présentes dans un texte (problèmes justement abordés par González-Cascallana (2006 : 98) dans son article).

Après cette introduction, abordons quelques points fondamentaux propres à la traduction pour enfants.

2.2.2 Image de l'enfant

Avant de traiter la question de l'influence de la représentation de l'enfant dans le processus de traduction, il convient de définir ce qu'Oittinen nomme « child image », expression à laquelle nous faisons référence lorsque nous employons les expressions françaises « image de l'enfant », « représentation de l'enfant » ou encore « vision de l'enfant » dans le présent mémoire.

Oittinen (2006 : 41) décrit l'image de l'enfant ainsi :

Child image is a very complex issue: on the one hand, it is something unique, based on each individual's personal history; on the other hand, it is something collectivized in all society. Anything we create for children reflects our views on being a child.

Nous constatons qu'en plus d'être collective (propre à une société, à une époque, à une génération, etc.), la vision que l'adulte a de l'enfant est en partie influencée par ce que l'adulte a lui-même vécu dans son enfance, par la manière dont ce dernier considère l'enfant (comme un être naïf, innocent, qu'il faut protéger ou au contraire auquel il ne faut rien cacher, etc.) et par sa vision de ce qu'est l'enfance. Le traducteur n'échappe pas à cette idéologie : lorsqu'il traduit un livre pour enfants, il s'adresse à l'enfant lecteur qu'il imagine et qui est différent d'un traducteur à l'autre (*ibid.*, 41-42).

Dans *Translating for Children*, Oittinen consacre un chapitre entier à l'étude du public cible d'une traduction et de l'image de l'enfant. Elle explique comment celle-ci a évolué historiquement : même lorsque les adultes ont commencé à faire la différence entre l'enfance et l'âge adulte, ils n'ont pas pour autant cessé de considérer les enfants comme des adultes miniatures, car le fait d'être petit et fragile était considéré comme un handicap (Oittinen, 2000 : 42). De nos jours, la culture enfantine bénéficie d'une attention croissante dans le monde académique, par exemple (en témoignent les nombreux chercheurs sur lesquels s'appuie Oittinen dans son ouvrage). Mais cette culture enfantine correspond-elle à une culture créée par les enfants ou plutôt par des adultes, pour des enfants ? Il s'agit d'une question essentielle, qui renvoie à celle de l'attention que l'adulte veut bien accorder à la voix d'un enfant (*ibid.*, 43).

Oittinen remet en question le rapport de force entre adulte et enfant, qui veut que seul l'adulte sache ce qui est convenable pour un enfant (*ibid.*, 69). Sa vision de l'enfant, fondée sur celle d'Alice Miller, est celle d'un être qu'il faut écouter, respecter, et qui est capable de prendre des décisions (*ibid.*, 53). L'autorité des adultes sur les enfants mène à une sorte de censure au nom de la protection de l'enfance. Cette censure (ce qui est censuré et la manière de censurer) repose sur l'image que l'adulte se fait de l'enfant (*ibid.*) : parce qu'il ne se met pas dans la peau de celui-ci, l'adulte prend des décisions de son propre point de vue, logique et rationnel. Ainsi, certains contes de fées ont été censurés (lors de leur traduction/adaptation, par exemple) parce que des scènes étaient considérées choquantes ou inappropriées (*ibid.*, 48-50). Par ailleurs, les spécialistes ne sont pas tous d'accord sur les effets produits par cette censure : certains pointent le manque de

préparation à la vie adulte qu'elle entraîne, d'autres la considèrent comme bénéfique pour l'enfant (*ibid.*, 49-51).

Nous n'élaborerons pas davantage la question de l'image de l'enfant dans la société et dans l'esprit individuel, bien que le sujet soit riche et la recherche développée. Retenons principalement que le comportement de tout individu envers un enfant est influencé par l'image qu'il en a et l'image que la société lui impose plus ou moins. Le traducteur ne fait pas exception : lorsqu'il traduit pour un public d'enfants, ses choix de traduction se feront en fonction de l'image qu'il a de l'enfant (par exemple, faut-il simplifier la compréhension du texte source ou, au contraire, garder la complexité des mots et de la narration pour encourager l'enfant à apprendre ?). La vision de l'enfant est donc un facteur déterminant de la stratégie de traduction (Oittinen, 2006 : 43).

Si l'on s'éloigne du rapport de force caractérisant habituellement la relation adulte-enfant, il est possible de concevoir cette relation comme un acte de communication (Oittinen, 2000 : 44). Ainsi, il s'agit de s'immerger dans la culture de l'enfant, de se plonger dans sa vision de l'enfance, plutôt que de priver ce dernier de sa voix, de la possibilité d'exprimer son ressenti. Dans ce contexte de dialogue entre adulte et enfant, il n'est pas possible de donner *a priori* une définition de ce qu'est la littérature pour enfants ni de sa fonction (*ibid.*, 69). Pour la traduction, cela implique que la stratégie adoptée dépendra fortement du contexte, du traducteur et de son image de l'enfant.

2.2.3 Rôle du visuel

González-Cascallana (2006 : 101) et Oittinen (2000 : 5) accordent une importance capitale aux illustrations qui accompagnent un récit, qu'elles considèrent comme l'un des éléments caractéristiques de la littérature de jeunesse. Plus précisément, c'est la relation entre illustrations et texte qui les intéresse : quel est le rapport entre le visuel et le verbal, entre les illustrations et les événements narrés ?

The Tales of Beedle the Bard, le recueil que nous avons choisi d'analyser dans la deuxième partie du présent travail, comporte un certain nombre d'illustrations créées par J.K. Rowling, l'auteur réel du livre. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent de consacrer ici une brève section au rôle que les illustrations jouent traditionnellement dans la littérature pour enfants et dans le processus de traduction.

Dans le chapitre qu'elle consacre au visuel, Oittinen (2000 : 102) insiste sur le fait que celui-ci n'est pas constitué uniquement des illustrations, mais aussi des caractères imprimés, de la police, des titres et de la mise en page en général. Si l'on considère la relation entre mots et illustrations comme une interprétation élaborée par le lecteur (*ibid.*, 100), tous les éléments cités ci-dessus peuvent influencer l'état émotionnel du lecteur. Pour qu'une traduction soit cohérente, c'est-à-dire pour que les divers éléments mentionnés contribuent à l'élaboration de l'œuvre dans son ensemble, le traducteur devrait tenir compte de l'interprétation du récit que l'illustrateur fournit par ses

dessins (*ibid.*, 102). Tout comme la traduction, l'illustration fournit donc une certaine interprétation d'un récit : un illustrateur se concentrera sur les parties de l'histoire qu'il considère comme essentielles, comme le fait le traducteur dans son activité (*ibid.*, 106-107). Ainsi, les éléments relevant du visuel sont plus que de simples éléments décoratifs : ils offrent une nouvelle manière d'interpréter l'histoire et guident le lecteur tout au long du récit (*ibid.*, 103).

Enfin, le visuel permet au traducteur, d'une part, de forger sa propre interprétation lors de la lecture de l'œuvre et, d'autre part, de guider la traduction, de telle sorte que le visuel et le récit en langue cible forment un tout aussi cohérent et interdépendant que celui du texte source (*ibid.*, 113-114).

2.2.4 Paratextualité

Nous reprendrons, pour les sections 2.2.4 et 2.2.5, les notions de *paratextualité* et d'*intertextualité* telles qu'elles ont été définies par Gérard Genette (1982). Ces deux notions, entre autres, se regroupent sous le terme de *transtextualité*, définie « grossièrement » comme « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*ibid.*, 7).

Genette propose de définir la paratextualité de la façon suivante :

Le second type [de relation transtextuelle] est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires [...]. (*ibid.*, 9).

Le concept de paratextualité remet en question la notion de « clôture du texte », que nous avons brièvement abordée dans notre chapitre sur le style (plus précisément dans les sections 1.1.4 et 1.3). En effet, si l'on tient compte des éléments qui constituent la paratextualité, l'œuvre ne se conçoit pas comme une entité close et indépendante, mais comme un texte influencé par ce qui le précède et ce qui le suit, par les choix que l'auteur a fait et ceux qu'il aurait pu faire, etc. (*ibid.*, 10).

Le paratexte peut lui-même se répartir en deux catégories distinctes : le *péritexte* et l'*épitexte*⁵. La première découle du fait qu'un « élément de paratexte [...] a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même ». La deuxième est constituée par « tous les messages [relatifs à l'œuvre] qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (dont font partie entretiens, correspondances, journaux intimes, etc.).

Lorsque nous avons évoqué la question du style du traducteur (section 2.1.7 ci-dessus), nous nous sommes référée à O'Sullivan, qui estime que la paratextualité est l'un des éléments révélant la présence du traducteur dans le texte cible (lorsque le traducteur rédige une préface sur le travail accompli lors du processus de traduction d'une œuvre, par exemple). Cependant, Jean-François Ménard, traducteur du recueil *The Tales of Beedle the Bard* en français, n'a ajouté dans sa

⁵ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, pp. 10-11 (Coll. : Poétique).

traduction aucun élément paratextuel qui n'était pas déjà présent dans le texte source. Par conséquent, la paratextualité nous intéresse ici pour une autre raison : notre recueil contient toutes sortes d'éléments paratextuels en langue originale déjà. Tout d'abord, mentionnons les illustrations, qui ont déjà fait l'objet de notre attention dans la partie 2.2.3 ci-dessus. Ensuite, les cinq contes présents dans ce recueil ne représentent qu'une petite partie de l'œuvre. Le reste, ce qui n'est pas conte, comprend une introduction, des commentaires sur les contes (qui relèveraient plutôt de la *métatextualité*, définie par Genette (1982 : 19) comme la « relation de commentaire » unissant deux textes), des notes de bas de page et une lettre au lecteur. Pour la traduction, cela implique, premièrement, que la lecture se fasse à la lumière du paratexte et, deuxièmement, que le traducteur, lors du processus de traduction, prenne en considération ces différents éléments et les renseignements que ces derniers peuvent lui fournir.

Genette (*ibid.*, 9) ajoute encore que la paratextualité est un « champ de relations [...] qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». Cette idée est reprise par González-Cascallana (2006 : 100), dans son article sur l'intertextualité dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse, lorsqu'elle écrit :

Paratextuality [...] helps to shape and control the reception of the text by its target readers.

Elle donne comme exemple la couverture et la quatrième de couverture d'un livre, censées aider le lecteur à identifier le genre de texte dont il s'agit et le guider dans son choix de lecture (*ibid.*).

La notion de paratextualité est donc essentielle pour le traducteur : d'une part, elle lui permet de préciser le contenu de l'œuvre, de l'analyser en fonction de son paratexte, des informations et des détails que l'auteur lui fournit sur l'œuvre elle-même ; d'autre part, elle peut participer à l'élaboration de sa stratégie de traduction et lui permettre de choisir quels éléments et quelles interprétations privilégier.

2.2.5 Intertextualité

Pour comprendre la notion d'intertextualité, référons-nous brièvement aux principaux auteurs qui ont contribué à son développement. Il convient en premier lieu d'évoquer le concept de dialogisme bakhtinien, sur lequel est fondée l'intertextualité. Mikhaïl Bakhtine « considér[ait] le langage comme une interaction entre deux personnes, et non pas seulement comme un code »⁶. Le terme de *dialogisme* renvoie à sa réflexion sur le fait « qu'il n'y a pas d'énoncé possible sans relation aux autres énoncés » (Roger, 2001 : 88). En France, c'est Julia Kristeva⁷ qui, en 1969, a introduit la notion d'intertextualité. Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, le terme d'*intertextualité* est défini sur la base des réflexions de Kristeva :

⁶ POIRIE, François, « Bakhtine Mikhaïl Mikhaïlovitch » in : *Universalis 2011*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2011 [cédérom].

⁷ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, 379 p. (Coll. : Tel Quel).

[Kristeva] mettait l'accent sur le fait que la « productivité » de l'écriture littéraire redistribue, dissémine... des textes antérieurs dans un texte [...]. (Maingueneau, 2002 : 328).

Roland Barthes⁸, dans un article qu'il a rédigé pour l'*Encyclopaedia Universalis*, définit l'intertexte de la manière suivante :

[T]out texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.

Enfin, Genette (1982 : 8) reprend la notion d'intertextualité et la classe comme un type de transtextualité (cf. section 2.2.4 ci-dessus pour une définition de ce terme), en la définissant, « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (il cite comme exemples la citation, le plagiat et l'allusion). Puisque nous citons Genette, rappelons que les cinq types de transtextualité qu'il établit (*intertextualité*, *paratextualité*, *métatextualité*, *hypertextualité* et *architextualité*) ne doivent pas être considérés comme « des classes étanches, sans communication ni recouvrements réciproques » (*ibid.*, 14). Cela nous est utile dans le sens où nous avons déjà étudié la paratextualité, notion importante dans le cadre de l'analyse du recueil de contes que nous avons choisi.

Nous ne nous attarderons pas davantage sur l'évolution de ce concept, qui, selon les auteurs, est compris de façon plus ou moins englobante. Dans notre travail, l'intertextualité est un concept en relation avec la littérature pour la jeunesse, d'une part, et l'activité de traduction, d'autre part.

Pour Oittinen (2000 : 67-68), qui s'appuie sur Yury Lotman, la littérature pour enfants ne se limite pas à des formes canoniques prédéfinies et n'est simpliste qu'en apparence : considérée dans la perspective de l'intertextualité, cette littérature peut devenir plus exigeante que certains textes (« pour un public d'adultes ») qui sont, en apparence, plus complexes. Nous constaterons que, dans le domaine des contes de fées tout particulièrement, l'intertextualité joue un grand rôle dans l'analyse des textes (notre recueil, bien que non « traditionnel », ne fait pas exception).

Pour le traducteur, être conscient de cette intertextualité permet, par exemple, de comprendre certains passages qui, considérés uniquement dans l'œuvre traduite, ne seraient pas immédiatement compréhensibles. González-Cascallana (2006 : 105-106) illustre ce point en abordant la question des références littéraires dans une œuvre (qui peuvent être évidentes pour le lecteur source, mais qui, telles quelles, ne seraient pas comprises par le lecteur cible) ou celle de la traduction des jeux de mots. En outre, elle considère que l'intertexte est parfois un élément essentiel pour interpréter et transmettre le sens d'un récit (*ibid.*, 101-102) :

The intertextual link [...] reaches well beyond the text itself, evoking other generic discourses and conventions. These generic codes may range from stereotyped elements typical of major genres in children's literature such as the folk tale and the fantasy story (the orphan hero, magic, [...]), to codes and conventions of other generic discourses (journalistic, poetic, [...]). This aspect of intertextuality

⁸ BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » in : *Universalis 2011*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2011 [cédérom].

serves to establish a continuity of sense and indirectly shapes the reader's understanding of the text and its eventual interpretation.

L'intertextualité constitue donc un outil essentiel pour communiquer au lecteur de quel genre de texte il s'agit et la manière dont il est possible de le comprendre.

Par ailleurs, l'intertextualité est présente dans le domaine de la traduction à un autre niveau que celui du texte source : dans notre partie 2.1.7, sur le style du traducteur, nous avons évoqué les « traces » laissées par ce dernier sur le texte traduit. Pour déterminer ces traces, Vischer est partie de la notion d'intertextualité, qu'elle a appliquée à la traduction. S'appuyant sur une réflexion de Werner von Koppenfels, elle explique :

Le propre de la traduction est donc à la fois de retrouver ce qui a été dit, et de le renouveler, dans un langage unifié mais qui pourtant reste « hybride ». [...] Il s'agit donc véritablement d'un second degré (le texte traduit contient ainsi à la fois deux voix et deux temps). (Vischer, 2009 : 38).

L'intertextualité ne peut toutefois servir à elle seule à caractériser le texte traduit. En effet, la particularité de ce dernier « est son statut hybride intrinsèque » (*ibid.* : 39). Se fondant sur une définition de Dieter Lamping, Vischer met en évidence la voix double qui caractérise le texte littéraire traduit (en particulier les traductions produites par des écrivains).

Nous arrivons au terme de notre partie théorique consacrée à la traduction littéraire et à la traduction de littérature de jeunesse. Les différents éléments que nous avons mentionnés seront repris lors de notre analyse du recueil *The Tales of Beedle the Bard*, ce qui nous permettra d'en examiner les enjeux d'un point de vue plus concret et d'analyser la manière dont tous contribuent à la recréation de l'œuvre originale (et de son style) en langue cible.

Il ne nous reste qu'un thème à aborder avant de clore notre première partie sur les fondements théoriques, visant à préparer le terrain pour l'analyse qui suivra dans la deuxième partie. Ce dernier thème, c'est celui du folklore, plus précisément des contes de fées.

3. Contes et folklore

3.1 Définitions

Ce chapitre a pour objet l'étude du conte et de la place de ce genre dans la tradition folklorique. Il s'agit, d'une part, de fournir quelques éléments de définition du genre et, d'autre part, de caractériser le recueil que nous proposons d'analyser, *The Tales of Beedle the Bard*, à l'aide de ces éléments de définition, afin de pouvoir mieux situer ces contes par rapport au genre.

3.1.1 Quelques précisions terminologiques

Il convient, pour commencer, de définir la place qu'occupe le genre du conte populaire dans la culture. Nous évitons, pour l'instant, de parler de littérature, étant donné que le genre appartient au folklore verbal et n'a fait son entrée comme genre littéraire que récemment (compte tenu de sa longue existence).

Selon Michèle Simonsen (1994 : 12), le *conte populaire*, lui-même divisible en plusieurs sous-catégories (*conte merveilleux*, *conte réaliste*, *conte facétieux*, etc.), fait partie des récits en prose fictifs du folklore verbal. Par folklore, nous entendons toutes les formes traditionnelles d'expression qui se transmettent par des moyens autres que l'écrit (comme le définit Steven Swann Jones (2002 : 2)). Nous notons déjà à ce stade l'importance de l'oralité dans le folklore et, par conséquent, dans les contes. D'ailleurs, Simonsen (1984 : 13) considère que le mot *populaire*, dans l'expression *conte populaire*, signifie, au sens strict, « qui se dit et se transmet oralement ». À propos du terme *conte*, elle ajoute que ce dernier a très souvent été confondu avec les termes *récit*, *légende* ou encore *histoire* (*ibid.*). C'est pourquoi elle propose une définition assez précise du conte :

Le conte est [...] un récit *en prose* d'événements *fictifs* et donnés pour tels, fait dans un but de *divertissement*. (*ibid.*, 14).

Dans cette définition apparaît un élément que nous n'avons pas encore abordé : la notion de fiction. Simonsen précise cette notion (elle parle de « fictivité ») de la manière suivante :

Le conte est avant tout un récit *non théorique*, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente, mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire « l'illusion réaliste ». (*ibid.*, 18).

Cette « fictivité » serait renforcée par la « structure archétypale du conte » (*ibid.*, 58). En effet, cette dernière permettrait à l'auditeur de reconnaître d'emblée la « classe de récits » à laquelle se conforme le récit qu'il écoute et, par conséquent, à reconnaître son caractère fictif (*ibid.*).

Parmi les sous-catégories du conte, celle qui nous intéresse tout particulièrement est celle du *conte merveilleux*, ou *conte de fées* (Simonsen (*ibid.*, 16) rejette cependant cette dernière expression, qu'elle considère comme restrictive). Simonsen en donne la définition suivante :

Les contes merveilleux, de structure complexe, comportent des éléments surnaturels, non chrétiens à l'origine (enchanteurs, métamorphoses, objets magiques, etc.). (*ibid.*)

Les éléments magiques et surnaturels constituent ainsi des caractéristiques permettant de définir le conte merveilleux. Par souci de clarté, précisons que l'expression *conte merveilleux* (ou *conte de fées*) se traduit en anglais par *fairy tale*. Ce terme anglais est parfois remplacé par celui de *folk tale*, mais une différence existe entre les deux : le premier peut renvoyer soit à une catégorie de conte oral, soit à un genre de prose en littérature ; le second se réfère uniquement aux contes dérivés de la tradition orale. En outre, *folk tale* est une traduction de l'allemand *Volksmärchen*, qui s'oppose au *Kunstmärchen*, lequel désigne le conte de fées écrit. Enfin, en allemand toujours, le terme *Märchen* se rapporte soit au conte de fées écrit, soit au conte oral traditionnel (Stein, 2002 : 167).

3.1.2 L'étude des contes

Après ces quelques précisions terminologiques, passons aux différents types d'étude des contes. Jones (2002 : xii) résume les travaux des principaux experts en trois approches différentes. La première est psychologique (elle regroupe des experts comme Bruno Bettelheim, Sigmund Freud, Carl Jung, etc.) : elle cherche à montrer que les inquiétudes et les angoisses des auditeurs ou des lecteurs sont reflétées, de façon symbolique et exagérée, dans les contes de fées, ce qui expliquerait l'attrait de ces récits. La deuxième approche est sociohistorique (*ibid.*, xiii) : pour les spécialistes de cette approche (comme Jack Zipes, Linda Dégh, etc.), le contexte familial et les peurs de l'individu ne sont pas aussi pertinents, pour l'analyse des contes, que le contexte social, les normes, les valeurs culturelles et la socialisation du public. Enfin, la troisième approche, dite « formaliste » (*ibid.*), est celle des experts en narratologie et des adeptes du structuralisme (comme Vladimir Propp, Alan Dundes ou Max Lüthi) : elle privilégie la forme et le style dans l'analyse des contes. Nous aurons l'occasion de nous référer à plusieurs des approches et auteurs cités ci-dessus, car il s'agit d'études complémentaires, qui permettent au lecteur et, par conséquent, au traducteur de contes merveilleux d'analyser sous plusieurs angles le contenu d'un conte. Cela pourrait permettre, par exemple, de repérer les aspects les plus importants dans tel passage d'un conte (accent mis sur la psychologie des personnages, sur des traits formels, etc.) par rapport à tel autre et d'en tenir compte lors de la traduction.

Dans la suite de cette section, consacrée à la définition et aux éléments constitutifs des contes, nous allons d'abord développer succinctement des points essentiels pour définir ce qu'est un conte. Puis, nous nous attacherons à déterminer les caractéristiques principales du genre (partie 3.2). Enfin, nous examinerons dans quelle mesure le recueil *The Tales of Beedle the Bard* prétend s'inscrire dans la tradition folklorique, à travers une présentation du recueil et une comparaison avec les notions définies dans les sections 3.1 et 3.2.

3.1.3 Conte versus mythe, légende, sagas et autres

Comme nous l'avons défini plus haut, le conte est un récit en prose dont la nature fictive est évidente. En cela, il se distingue d'autres genres constitutifs du folklore. Son caractère fictif, d'abord, l'éloigne de la plupart des autres genres folkloriques : la saga, l'anecdote, le mythe et la légende sont tous censés s'appuyer sur la réalité et être tenus pour vrais (Lüthi, 1990 : 6-11 ; Simonsen, 1984 : 14). Une autre différence entre ces genres réside dans l'identité et le statut des personnages : dans le mythe, il n'est généralement pas question de l'humain, mais uniquement de divinités (Lüthi, 1990 : 11), tandis que la légende met généralement en scène des aventures extraordinaires dans la vie d'êtres humains, souvent liées à une rencontre avec des éléments surnaturels (Stein, 2002 : 167). Une autre caractéristique du conte qui éloigne celui-ci des autres genres folkloriques (particulièrement de la légende) est sa relation au surnaturel et au merveilleux : la fascination et l'émotion du narrateur d'une légende, suscitées par les éléments surnaturels, contrastent fortement avec la manière dont les événements extraordinaires et merveilleux sont traités dans la narration des contes de fées, comme si la présence du surnaturel allait de soi (Lüthi, 1990 : 7).

Cette courte liste, non exhaustive, d'éléments distinctifs du conte est essentielle, car elle permet au lecteur-traducteur de mieux estimer ce que le texte à traduire doit au genre du conte et de voir s'il s'agit d'un conte à proprement parler ou d'un récit hybride, mélangeant divers éléments appartenant à plusieurs genres folkloriques.

3.1.4 Conte oral versus conte littéraire

L'une des principales caractéristiques servant à définir le conte populaire, comme nous l'avons déjà noté, est celle de l'oralité : ces récits ont de tout temps été racontés et transmis oralement d'une génération à une autre (Fenwick, 2002 : 501). Ce n'est que lorsque les livres se sont généralisés et que la population est devenue plus lettrée que les contes ont été réunis en collections écrites (*ibid.*). Entre les XIV^e et XVII^e siècles, un nombre toujours croissant de contes ont été fixés par écrit, ce qui a contribué à l'élaboration du genre des contes littéraires, ayant ses propres conventions, motifs, intrigues, personnages, etc. (Zipes, 2002 : xvi). Ces conventions étaient bien sûr fondées sur celles qui caractérisaient les contes populaires, mais adaptées aux différents lecteurs auxquels ces histoires s'adressaient (*ibid.*).

Dans l'introduction à l'*Oxford Companion to Fairy Tales*, intitulée « Towards a Definition of the Literary Fairy Tale », Zipes (2002 : xv) reprend de Jens Tismar plusieurs éléments sous-jacents et utiles à la définition du conte littéraire : ce dernier se distingue du conte oral dans le sens où il est écrit et attribuable à un seul auteur ; il est synthétique et élaboré, par rapport au conte oral, plus simple et anonyme ; les différences qui distinguent conte oral et conte littéraire n'impliquent aucunement qu'un genre soit meilleur que l'autre ; enfin, le conte littéraire ne devrait pas être vu

comme un genre indépendant, car il ne peut être compris et défini qu'en relation avec le conte populaire. Cela étant, le conte oral ne constitue pas la seule source du conte littéraire : les premiers auteurs à avoir écrit des contes étaient cultivés et se sont appuyés sur d'autres productions littéraires pour la rédaction de leurs œuvres (*ibid.*, xx).

Terminons ce bref aperçu des contes littéraires par le concept de *texte en variation* tel qu'il est présenté par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (2010 : 28) : le conte écrit, parce qu'il a subi des réécritures, ne devrait pas être perçu comme un « texte stable », mais comme un « texte en variation » :

Les réécritures auctoriales et les éditions successives aboutissent à des états textuels changeants. [...] Au concept de texte conçu comme unité close sur elle-même et achevée, nous proposons de substituer un concept de *texte en variation*, soumis à des mises en texte dont résultent des états de textes successifs, auxquels nous avons matériellement accès et qui sont regroupables en corpus. (*ibid.*, 157).

Les contes analysés par Adam et Heidmann font partie des contes les plus connus et classiques (*Le Petit Chaperon rouge, Cendrillon, Riquet à la Houppe*, etc.), tandis que notre recueil ne constitue pas un corpus de contes traditionnels, puisqu'il contient des textes nouveaux. Cependant, dans l'univers des sorciers créé par J.K. Rowling, *The Tales of Beedle the Bard* ont le statut d'un recueil traditionnel et classique (nous élaborerons cette question plus loin, lorsque nous présenterons le recueil). Cette notion de « texte en variation » nous paraît pertinente ici dans le sens où elle renvoie à celle d'intertextualité et d'influence mutuelle entre les contes. Ainsi, ce n'est pas parce que le recueil que nous proposons d'analyser ne fait pas partie des contes « réels » traditionnels qu'ils doivent être analysés comme une entité close et indépendante. Au contraire, la mise en relation entre les divers contes, leurs personnages, leurs intrigues, etc. nous semble essentielle pour, d'une part, détecter les éventuelles références à d'autres contes et, d'autre part, opter pour une traduction qui, idéalement, inscrive le texte traduit dans la tradition folklorique de la même façon que le texte source.

3.1.5 *Le merveilleux*

Une autre caractéristique essentielle du conte de fées est l'élément merveilleux. Jones (2002 : xiv) fait de la « *fantasy* » l'un des principaux éléments de définition du conte merveilleux :

While [...] other genres of the folktale are reasonably mimetic – that is, they depict life in fairly realistic terms – *fairy tales depict magical or marvellous events or phenomena as a valid part of human experience.* (*ibid.*, 9).

Non seulement les éléments magiques ou merveilleux sont constitutifs du conte de fées, mais ils s'inscrivent dans le récit de façon tout à fait naturelle et évidente. Zipes (2002 : xviii-xix) indique en outre que cette caractéristique s'est transmise au conte littéraire et qu'elle permet de le distinguer des autres genres littéraires. Selon lui, ce sont les personnages, le cadre et les motifs des contes qui, selon leurs différentes combinaisons, empreignent ce dernier de merveilleux (« *wonder* »). Zipes s'exprime aussi sur les effets du merveilleux sur le lecteur :

The tales seek to awaken our regard for the marvellous *changing* condition of life and to evoke in a religious sense profound feelings of awe and respect for life as a miraculous process which can be altered and changed to compensate for the lack of power, wealth, and pleasure that most people experience. (*ibid.*).

Les personnages qui reconnaissent les signes merveilleux sont ceux qui auront le plus de pouvoir pour changer leurs conditions de vie. L'élément merveilleux se retrouve ainsi au cœur du récit : il permet de discerner les qualités des personnages (en fonction de leur attitude envers ce qui est extraordinaire), de trouver des solutions aux problèmes des héros, de punir les méchants, etc. Nous aurons l'occasion d'aborder ce sujet plus en détail lorsque nous mentionnerons les personnages tels qu'ils apparaissent dans *The Tales of Beedle the Bard* (partie 3.3).

3.1.6 Le public

Avant de clore cette section consacrée aux principaux éléments de définition du conte, il nous semble indispensable de mentionner le public, le lecteur, et le rôle qu'a occupé et qu'occupe aujourd'hui ce dernier dans l'évolution du genre.

À notre époque, l'expression *conte de fées* évoque des lectures à haute voix avant de s'endormir, des adaptations cinématographiques ou des animations et, surtout, des récits écrits (et traduits) pour les enfants. Pourtant, le conte merveilleux n'a pas toujours été considéré ainsi et le conte littéraire n'a pas toujours été destiné aux enfants. Par exemple, le XVIII^e siècle, au Royaume-Uni, n'a pas été propice au développement du genre : dans l'esprit des gens, ce genre de récits anciens était destiné aux personnes ignorantes et crédules. De bons parents n'auraient par conséquent jamais poussé leurs enfants sur cette voie, puisqu'ils voulaient que ces derniers soient rationnels et bien informés (Avery, 2002 : 70). Un autre exemple, en France cette fois-ci, montre que le conte littéraire n'était à l'origine pas destiné aux enfants : aux XVII^e et XVIII^e siècles, les contes sont transformés en adaptations très littéraires, spécialement conçues pour un public mondain (Simonsen, 1984 : 25). Perrault, par exemple,

a supprimé tout ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance, mais aussi celui de la vraisemblance de ses lecteurs, fléchi l'intrigue dans un sens plus réaliste, atténué le merveilleux et l'absurde chaque fois que cela était possible. (*ibid.*).

Ainsi, les contes populaires ont subi de profondes modifications à cette époque et, à partir du XVIII^e siècle, ils ont été considérés comme de la littérature réservée aux enfants (*ibid.*, 26). En France, en Angleterre et en Allemagne, de plus en plus de livres étaient destinés aux enfants et le conte a revêtu une nouvelle fonction, relative à la manière de socialiser les enfants, de les « endoctriner » au travers d'une littérature spécialement conçue pour eux (Zipes, 2002 : xxiii).

Les changements qui se sont produits dans le genre du conte et qui ont abouti à en faire un genre pour enfants renvoient à la question de l'image de l'enfant dans la société et auprès de l'individu et à celles de la censure et de la manipulation. Nous avons déjà développé la première dans la partie 2.2.2, consacrée à l'image de l'enfant. Répétons simplement qu'en fonction de l'époque ou de

l'individu concerné, l'image de l'enfant ne sera pas la même. Cela implique que notre attitude envers les enfants pourra être plus ou moins autoritaire, condescendante, manipulatrice, etc., selon que l'on considère l'enfant comme un être capable de prendre des décisions, comme un être innocent ou fragile, etc. (Oittinen, 2006 : 41-42). Pour illustrer l'influence de cette idéologie, nous pouvons citer le rôle de l'Église en France au XIX^e siècle : jusqu'en 1871, la littérature pour enfants étudiée à l'école devait être approuvée par l'Église, institution qui condamnait le fait que les enfants lisent de la fiction et, par conséquent, des contes de fées (Seifert, 2002 : 182). Jusqu'au XIX^e siècle, on estimait que les recueils de contes n'étaient pas sains pour le développement des jeunes. À partir du XIX^e siècle, les contes ont été mieux acceptés, en raison d'une plus grande tolérance des adultes vis-à-vis de la *fantasy*, lesquels ont pris conscience que cette littérature n'était pas une forme de perversion (Zipes, 2002 : xxv-xxvi). En parallèle, les recueils de contes destinés aux adultes ont évolué, au XIX^e siècle, jusqu'à devenir un moyen de dialogue sur des questions sociales ou politiques (*ibid.*, xxv). Nous constatons ainsi qu'en fonction des idées dominantes d'une société ou d'une époque et de l'image de l'enfant dans l'esprit collectif, le conte est amené à revêtir différentes formes, à avoir différents rôles et à véhiculer différents messages.

Ainsi, lors du processus de traduction, nous pensons qu'il convient d'étudier les indices du texte source qui renvoient à une certaine époque, au public visé, à une certaine conception de ce public (enfant, adulte, mixte) et de ce que ce dernier attend.

3.2 Caractéristiques

En plus des principaux éléments de définition du genre présentés ci-dessus, il convient de mentionner certaines caractéristiques plus précises. À ces dernières, nous pourrions confronter les contes que nous proposons pour l'analyse, afin de déterminer quelle place l'œuvre de J.K. Rowling est censée occuper dans le genre. Ces caractéristiques sont importantes dans la mesure où elles participent toutes à l'élaboration du style du conte.

3.2.1 Cadre

En raison de leur mode de transmission oral, les contes populaires présentent la particularité de ne pas avoir un auteur unique, c'est-à-dire un individu identifiable auquel on pourrait attribuer la création originale d'un conte (Jones, 2002 : 3). Brewer (2006, 15), reprenant Italo Calvino, en fait une caractéristique des contes littéraires également : qu'il s'agisse de contes populaires ou littéraires, ils font partie de la tradition folklorique et s'inscrivent tous dans un même ensemble de variation et de répétition infinies. Ces idées de variation, de répétition et d'anonymat de l'auteur impliquent en outre qu'il n'y a pas une version d'un conte qui soit plus juste qu'une autre, que plusieurs versions d'un même récit puissent avoir des titres différents et que les multiples versions existantes soient issues de sociétés et de culture différentes. (Jones, 2002 : 3).

En ce qui concerne le cadre dans lequel se déroule le récit, plusieurs composantes apparaissent dans la plupart des contes. Par exemple, Tom Shippey (2006 : 266), qui a étudié les transformations du genre dans l'écriture contemporaine, indique que le conte traditionnel n'a pas d'histoire, ni de géographie propres : les événements se déroulent « il y a bien longtemps », dans un autre monde, introduit par « il était une fois ». Il ajoute que l'environnement du conte est constitué de forêts, de paysans et de rois gouvernant des pays sans nom.

3.2.2 *Interprétation*

Comme nous l'avons brièvement mentionné dans la partie 3.1.2, l'étude des contes peut se faire selon différentes approches. Ces dernières s'appuient sur des façons variées d'interpréter les contes. En premier lieu, précisons que nous faisons partie de ceux qui estiment que l'interprétation d'un conte de fées n'enlève rien à son mystère et que, au contraire, elle contribue à explorer et à enrichir l'univers du conte :

One of the arguments against interpretation is that « it takes the magic out of the mystery », and is « reductive » - a frequent accusation, but for many people, the charm of a puzzle depends on finding a solution, and explanations of further significance may enrich the marvel. (Brewer, 2006 : 26).

Ainsi, nous sommes d'avis que l'analyse et l'interprétation du conte constituent des outils qui permettront au traducteur d'optimiser la cohérence de sa traduction. Cela étant, il convient de garder en mémoire que l'interprétation qu'un individu fait d'un texte dépend en grande partie de son bagage culturel et langagier (pour davantage de détails, se référer, par exemple, à la section 2.1.2 du chapitre que nous avons consacré à la traduction littéraire).

Dans le domaine folklorique, la souplesse d'interprétation d'un conte constitue l'une des particularités du genre :

The same story can be understood in many ways, and this flexibility of interpretation is one of its central qualities. The fairy tale does not explain, it explores. (Philip, 2006 : 42).

En outre, il existe un lien étroit entre l'art de conter et l'interprétation : chaque fois qu'un conte est raconté, il en ressort une nouvelle interprétation et, inversement, toute nouvelle interprétation devient une nouvelle façon de conter (Brewer, 2006 : 16 et 25). Par ailleurs, si l'interprétation occupe une telle place dans le champ d'étude du conte, c'est parce qu'au-delà de la signification superficielle d'un conte, on trouve des niveaux de signification plus profonds (*ibid.*, 16). À propos de la recevabilité des diverses interprétations, Brewer (*ibid.*) et Philip (2006 : 42) insistent tous deux sur le fait que de nombreuses interprétations valables existent et que les différents niveaux de signification du conte rendent ce dernier résistant à toute réduction de son sens à une seule interprétation.

Les questions de la signification et des caractéristiques des contes ont toujours été liées au stade de développement d'une communauté ou d'une société. Touchant à ce sujet, Zipes (2002 : xix) explique :

Oral tales have served to stabilize, conserve, or challenge the common beliefs, laws, rules, values, and norms of a group. [...] The oral tales have always played some role in the socialization and acculturation of listeners.

De fait, le contexte historique et social a pu exercer une grande influence sur le genre, sur la manière d'interpréter un conte et sur le message que ce dernier pouvait véhiculer. Le conte populaire peut constituer un phénomène social, regroupant tout un ensemble d'individus, et est donc conditionné par les normes régissant la société dans laquelle il s'inscrit (Brewer, 2006 : 28). Toutefois, Zipes (2002 : xxi) souligne le rôle que joue parfois le conte merveilleux, à savoir celui de commentaire (symbolique) sur les us et coutumes d'une société et des groupes ou classes qui la composent. En raison du rôle important du contexte dans l'élaboration d'un conte, Adam et Heidmann remettent en question les analyses « universalisantes » qui ont parfois été menées sur le genre :

La référence systématique aux contes-types déconnecte le conte particulier de l'entourage co-textuel d'un recueil et du contexte socio-historique, discursif et intertextuel dans lequel il s'inscrit, comme tout énoncé, de façon significative. (Adam et Heidmann, 2012 : 21-22).

Il convient donc de ne pas simplifier à l'extrême le genre constitué par les contes, mais, d'une part, d'examiner ces derniers à la lumière du « contexte socio-historique » dans lequel ils s'inscrivent et, d'autre part, de déceler les liens qui existent entre eux, le dialogue et l'intertextualité qui caractérisent aussi le genre. Les caractéristiques que nous avons citées et que nous citerons encore dans ce travail ne sauraient donc être comprises comme totalement fixes et invariables, mais comme en constante évolution.

3.2.3 Niveau formel

Un dernier point mérite d'être abordé dans cette section sur les aspects caractéristiques des contes, à savoir le niveau formel, ou stylistique, particulier à ces récits. Notre but n'est pas d'arriver à une structure type qui serait nécessairement sous-jacente à chaque conte, mais de faire ressortir certains des aspects stylistiques les plus marquants du genre. De cette manière, nous serons mieux à même de discerner les traits propres au recueil que nous analyserons et de mettre ces derniers en relation avec ceux qui caractérisent le genre. Nous n'aborderons que brièvement le sujet ici, car il fera partie de l'analyse que nous mènerons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Commençons par citer Max Lüthi (1990) qui, dans son ouvrage intitulé *Märchen*, consacre un chapitre à l'analyse des traits communs aux contes populaires européens (*ibid.* : 25-31). Ces derniers se rejoignent souvent lorsque l'on considère les personnages typiques des contes et leurs accessoires, le déroulement de l'action et le style qui caractérise le genre (« Darstellungsart » ou « Stil ») (*ibid.*, 25). C'est ce dernier point qui nous intéresse ici.

Le conte (européen) a tendance à accorder une grande place à l'intrigue, au déroulement de l'action, par rapport aux personnages, à leur psychologie et à l'environnement dans lequel ils évoluent. L'accent mis sur l'action explique qu'il y ait relativement peu de passages descriptifs et

dote le récit d'une certaine clarté et précision (*ibid.*, 29). Par ailleurs, en ce qui concerne les personnages, Adam et Heidmann (2010 : 323) relèvent une particularité propre au conte :

Le genre repose sur la saillance de personnages narrativement importants sur un fond peuplé de personnages qui sont seulement des éléments du décor et restent en arrière-plan.

L'accent mis sur l'action n'empêche donc pas que certains personnages (par exemple, le héros) occupent une place importante dans le récit et que l'importance du personnage-héros contraste avec la multitude des autres personnages secondaires du conte (la cour royale, les nobles, etc.).

Les traits formels les plus évidents sont les formules traditionnelles marquant le début et la fin du récit (« Il était une fois... » et « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », par exemple). À ces formules, nous pouvons ajouter les vers, la répétition mot pour mot de segments de discours direct dans le récit et, en particulier, une tendance à la répétition sous plusieurs formes. Le triplement, par exemple, souvent accompagné d'un accroissement ou d'une opposition, sert à construire l'intrigue. Dans sa *Morphologie du Conte*, Propp attire l'attention sur cette particularité propre au genre, tout en fournissant quelques exemples :

[C]ertains détails particuliers de caractère attributif peuvent être triplés (les trois têtes du dragon), aussi bien que certaines fonctions, couples de fonctions (poursuite-secours), groupes de fonctions ou séquences entières. La répétition peut être égale (trois tâches, trois années de service), ou donner lieu à un accroissement (la troisième tâche est la plus difficile, le troisième combat est le plus terrible), ou comporter deux fois un résultat négatif et la troisième fois un positif. (Propp, 1973 : 90).

À des fins de compréhension, notons encore ici que le terme *fonction*, chez Propp, est défini comme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (*ibid.*, 31). Son ouvrage a servi de base au développement de la recherche sur les contes. Toutefois, Adam et Heidmann (2010 : 283) déplorent le fait que « [d]epuis la narratologie structurale, la logique narrative du conte a souvent été réduite aux actions des personnages ». Ainsi, ces deux chercheurs mettent l'accent sur d'autres formes de répétition dans les contes :

Le conte est connu pour sa tendance à répéter les actions (« triplication » proppienne), mais les répétitions de paroles sont au moins aussi caractéristiques. [...] La parole des personnages est d'autant plus intéressante à étudier qu'elle est souvent manipulatrice et trompeuse. (*ibid.*).

Il convient donc de ne pas avoir une conception trop restrictive du phénomène de répétition, mais de l'analyser d'un point de vue plus vaste, étant donné qu'il peut être présent à plusieurs niveaux : la narration ou la parole des personnages, par exemple.

D'autres procédés, comme l'exagération, la métonymie, la comparaison ou la métaphore, méritent une attention toute particulière, en ce sens qu'ils contribuent à forger et à transmettre une certaine représentation du monde (à la fois de l'esprit de l'individu et de la société) (Jones, 2002 : 12). L'interprétation joue alors un grand rôle, puisqu'elle permet de déterminer quelle(s) vision(s) du monde est (sont) inhérente(s) au conte.

Outre le chiffre trois, d'autres chiffres ont une importance toute particulière dans le conte, comme le sept, qui caractérise parfois des personnages ou des choses, ou qui sert de délai (Lüthi, 1990 : 30).

Le conte est marqué par l'oralité, puisqu'il s'agit de son premier mode de transmission. Ce mode est lui-même singularisé par un certain nombre de traits formels, servant souvent à la mémorisation du récit. Ainsi, on peut y trouver des moyens mnémotechniques, comme des formules récurrentes, des répétitions ou des oppositions (*ibid.*, 31). Simonsen explique qu'à partir de ces divers procédés, le conteur improvise la narration de son récit. « [L]'art de conter » serait donc « à mi-chemin entre création et reproduction » et le conte, à cause de son mode de transmission, « comprend des éléments rigides, stables, et des éléments fluides » (Simonsen, 1984 : 40). Nous estimons que le conte littéraire reprend certains de ces éléments relevant de l'oralité, dans un souci de mimétisme et d'appartenance au genre du conte populaire.

3.3 *The Tales of Beedle the Bard* et tradition folklorique

3.3.1 Présentation

The Tales of Beedle the Bard (Rowling, 2008) est un recueil de contes indissociable de la série de livres *Harry Potter*, créés par l'auteur britannique Joanne Kathleen Rowling. Dans ces livres, les sorciers coexistent avec les Moldus⁹ dans le plus grand secret. Parallèlement à la société moldue existe donc une société de sorciers, régie par ses propres lois, son propre ministère, ses propres écoles et magasins, etc. Ajoutons encore que, dans chaque livre, l'action se déroule en Grande-Bretagne et que le recueil de contes dont nous parlons aurait été publié au XV^e siècle par un certain Beedle « the Bard ».

Nous nous attacherons, dans cette partie, à déterminer le rapport entre ce recueil et la tradition folklorique « moldue », i.e. réelle. Les éléments relatifs aux auteurs et aux traducteurs (fictifs et réels) et le contexte de la publication (fictif et réel) pertinents pour la traduction seront examinés dans le cadre des informations préliminaires à l'analyse, dans le deuxième grand chapitre de ce travail.

Il nous semble toutefois pertinent de mentionner ici le public cible de l'original. Nous avons repéré deux indications relatives au lecteur visé. L'une se trouve dans l'introduction du recueil, écrite par Rowling :

The Tales of Beedle the Bard is a collection of stories written for young wizards and witches. They have been popular bedtime reading for centuries, with the result that the Hopping Pot and the Fountain of Fair Fortune are as familiar to many of the students at Hogwarts as Cinderella and Sleeping Beauty are to Muggle (non-magical) children. (Rowling, 2008 : xi).

L'autre indication apparaît dans le septième et dernier tome de la série *Harry Potter* :

⁹ « Moldu » est un terme traduit de l'anglais *Muggle*, utilisé pour désigner les personnes sans pouvoirs magiques.

[Ron s'adresse à Hermione, qui n'avait jamais entendu parler du recueil de contes de sorciers, étant donné qu'elle vient d'une famille de Moldus]

'You've never heard of *The Tales of Beedle the Bard*?' said Ron incredulously. [...] 'Oh, come on!

All the old kids' stories are supposed to be Beedle's, aren't they? [...]

[...]

'So these are children's stories?' asked Hermione [...].

'Yeah,' said Ron uncertainly, 'I mean, that's just what you hear, you know, that all these old stories came from Beedle. I dunno what they're like in the original versions.'¹⁰

Non seulement ces citations nous renseignent sur le public visé par l'original, mais il nous informe aussi sur le statut des contes et leur usage. Ainsi, nous apprenons que les contes recueillis par Beedle sont censés exister depuis plusieurs siècles : selon toute vraisemblance, il les aurait recueillis, mais pas inventés. L'expression « bedtime reading » nous indique qu'il s'agit de contes lus ou racontés aux enfants juste avant qu'ils s'endorment, mais, selon nous, l'expression reste vague quant au fait que les histoires sont lues (ou racontées) à haute voix ou qu'elles sont lues par les enfants eux-mêmes (vraisemblablement, l'usage englobe ces deux modes de lecture : par les enfants, pour eux-mêmes, ou par les adultes pour les enfants). Enfin, un mot encore sur le statut de ces contes : il semblerait qu'ils soient censés représenter un certain canon du genre dans le monde des sorciers, qu'ils soient censés être des classiques, au même titre que *Cendrillon* ou *La Belle au Bois dormant* pour les Moldus.

Nous pouvons d'ores et déjà noter ce que les points mentionnés ci-dessus pourraient impliquer lors de la traduction. D'abord, le fait de s'exprimer en premier lieu pour des enfants implique de définir quelle image on a des enfants et de quelle manière on souhaite s'adresser à eux (préférerait-on simplifier quelques références culturelles, le style, le lexique, etc. pour qu'ils comprennent tout sans efforts ou, au contraire, laisser transparaître les différences culturelles et ne pas simplifier le lexique pour les pousser à chercher toujours plus loin?). Ensuite, le fait que ces récits soient lus à haute voix aux enfants nécessite de prendre en compte l'oralité. Par exemple, le récit devrait pouvoir être lu sans accroc, pour ne pas casser le rythme du conteur. Enfin, la place importante qu'occupent ces contes dans la tradition folklorique (imaginaire) des sorciers et le fait que ces récits soient comparés aux contes (réels) des Moldus poussent le traducteur à aller chercher quel rapport il existe entre les classiques réels et ces contes (intertextualité, références, structures types, etc.). C'est dans ce souci de comparaison que nous aborderons comment *The Tales of Beedle the Bard* traitent l'élément merveilleux, les personnages, les thèmes et quelle place y occupe l'intertextualité.

¹⁰ ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London, 2007 [paperback edition, 2008], p. 153.

3.3.2 L'élément merveilleux

Le merveilleux, comme nous l'avons vu (cf. section 3.1.5), est un aspect constitutif du conte de fées. Dans *The Tales of Beedle the Bard*, il s'inscrit dans un contexte tout particulier. En effet, ces contes font partie de l'univers des sorciers, qui utilisent la magie quotidiennement et à titre tout à fait ordinaire. Cela ne signifie pas que le merveilleux disparaisse du conte, mais qu'il doit être perçu différemment. Le merveilleux n'est pas constitué par la seule apparition de la magie dans le récit, mais par l'utilisation que les personnages en font et par les limites qu'elle pose¹¹. Comme le fait remarquer Graeme Davis¹², un argument permet d'avancer que ces contes restent « magiques » même pour les sorciers de l'univers de *Harry Potter* :

[F]our of the five tales flout the laws of magic as set out in the Harry Potter world, so that even within the concept of a magic world these tales are still magic. (Davis, 2009 : 8).

On trouve donc des éléments surnaturels et extraordinaires (même aux yeux des sorciers) dans les contes suivants : *The Wizard and the Hopping Pot*, *The Fountain of Fair Fortune*, *The Warlock's Hairy Heart* et *The Tale of the Three Brothers*. Ces éléments sont, par exemple, un jardin enchanté, le fait qu'un sorcier puisse survivre sans son cœur, le fait de rencontrer la Mort et de lui parler, etc. Le dernier conte, *Babbity Rabbitty and her Cackling Stump*, semble se conformer aux règles du monde des sorciers, sauf, peut-être, lorsque Babbity parle sous sa forme d'Animagus¹³ (*ibid.*). Dans chaque conte, il semblerait donc qu'il y ait au moins un élément prouvant que la magie utilisée dans le récit est exceptionnelle et sort du cadre quotidien des sorciers.

Par ailleurs, l'élément merveilleux, qui, dans les contes traditionnels, sert autant à faire le mal qu'à venir en aide au héros et à trouver des solutions aux problèmes de ce dernier, est utilisé autrement dans *The Tales of Beedle the Bard*. La magie n'est pas nécessairement utile à la résolution d'un problème : il semblerait que l'un des messages transmis aux jeunes sorciers soit de ne pas tout miser sur la magie, mais de chercher des solutions au plus profond de soi (*ibid.*).

3.3.3 Les thèmes et les messages

Trouver assez de force en soi pour surmonter les problèmes sans l'aide de la magie ne constitue pas le seul message que l'on peut lire dans les contes. De fait, certains thèmes abordés poussent à croire que d'autres messages se cachent derrière la narration de ces contes.

Sans prétendre résumer de manière simpliste la « morale » des contes populaires du monde réel, précisons rapidement que les thèmes abordés et la narration ont principalement pour but d'aider les jeunes à trouver leur propre identité et à régler leurs relations avec les autres (par exemple, les

¹¹ Nous avons mentionné que le monde des sorciers était régi par certaines lois, ce qui signifie, entre autres, que certains usages de la magie sont interdits. En plus de ces interdictions, la magie ne permet pas de faire tout ce que l'on désire : dans *Harry Potter*, être doué de pouvoirs magiques ne signifie pas que l'on a des pouvoirs illimités et certains actes restent impossibles.

¹² Le seul chercheur, à notre connaissance, à avoir publié un livre d'analyse du recueil *The Tales of Beedle the Bard*.

¹³ Le terme *Animagus* est employé pour désigner les sorciers capables de se métamorphoser en animal (tout en gardant le contrôle sur leurs pensées et leurs actes, la métamorphose n'étant que physique).

relations entre membres d'une même famille), de les instruire sur le monde qui les entoure et de les préparer à affronter la vie (Jones, 2002 : 16-18). D'un point de vue plus psychologique, le conte de fées permettrait à l'enfant d'affronter ses peurs et ses angoisses et de les surmonter (*ibid.*, 20). Un autre thème caractéristique du genre est celui de la société (comment trouver sa place dans la société ?) et des questions touchant à la vie en communauté (*ibid.*, 19-20 ; Brewer, 2006 : 27).

Dans *The Tales of Beedle the Bard*, plusieurs thèmes sont récurrents. Ils correspondent plus ou moins étroitement aux thèmes que l'on trouve dans les contes populaires réels. Dans son introduction aux contes, Rowling (2008 : xi-xvi) fait elle-même quelques parallèles entre contes du monde réel et contes du monde des sorciers. Par exemple, elle explique que, généralement, la vertu est une qualité récompensée et la vilenie est punie (*ibid.*, xi). En outre, elle évoque une dimension « éducative » lorsqu'elle écrit : « magic causes as much trouble as it cures » (*ibid.*, xii). Comme les contes réels, les contes du monde des sorciers sont censés pousser les lecteurs à surmonter leur peurs et les obstacles de la vie en cherchant des solutions au plus profond d'eux-mêmes, en cherchant plus loin que ce qui est évident. Enfin, deux thèmes, que l'on pourrait qualifier de plus « modernes », sont particulièrement présents tout au long du recueil : la lutte contre le racisme (sous la forme d'un appel à la tolérance) et l'égalité des genres. En effet, comme dans les contes (réels) traditionnels, on peut déceler, dans les contes de Beedle, des éléments qui poussent à croire que l'auteur supposé du recueil émet un commentaire critique de la société des sorciers. Le premier thème renvoie au racisme dont font preuve certains sorciers à l'égard des Moldus : parce que ces derniers sont dépourvus de pouvoirs magiques, certains sorciers « pure souche » estiment que les Moldus sont des gens impurs, ignorants et inférieurs. Ce thème est récurrent dans toute la série des livres *Harry Potter* également. Dans *The Wizard and the Hopping Pot* (le premier conte du recueil), par exemple, un jeune sorcier méprisant envers ses voisins moldus apprend à ses dépens à considérer ces derniers comme des humains à part entière, sans aucune haine, alors même qu'à l'époque où Beedle est censé avoir écrit ces contes (XV^e siècle), les personnes accusées de sorcellerie étaient persécutées et exécutées (*ibid.*, 13). Abordons encore le thème de l'égalité des genres, qui n'est pas présent en tant que tel dans le récit, mais que l'on perçoit dans le choix des personnages féminins et du statut qui leur est attribué. Dans les contes réels, la manière dont les femmes sont représentées et la passivité des héroïnes (voir, par exemple, Jarvis, 2002 : 158) sont à l'origine des principales critiques exprimées contre le genre : parce qu'ils sont passifs et ne prennent pas leur sort en main dans la plupart des contes populaires, les personnages féminins sont considérés comme faibles ou incapables de décider de leur sort. Dans tous les contes de Beedle, sauf un, les héroïnes sont actives et mènent l'action. L'exception est formée par l'héroïne sans nom du conte *The Warlock's Hairy Heart*, qui ne se défend pas et subit les événements. Toutefois, comme le fait remarquer Rowling (*ibid.*, xii-xiii), cette histoire se termine mal, à la fois pour le sorcier et pour la princesse, ce qui pourrait laisser entendre que, si nous ne prenons pas notre destin

en main, notre passivité risque de mener à notre perte (il ne s'agit que d'une interprétation possible).

3.3.4 *Les personnages*

Cette réflexion sur les personnages féminins dont le destin est narré dans ces contes nous amène à nous questionner sur les rôles tenus par les personnages en général et à poser la question de leur ressemblance avec ceux de la tradition folklorique réelle.

Les personnages des contes de fées peuvent se répartir en deux catégories : le héros et l'adversaire¹⁴. Plus précisément, le reste des personnages se distingue entre ceux qui vont aider le héros et ceux qui vont chercher à lui nuire (Ellis Davidson, 2006 : 99).

Dans les contes, le héros est une personne ordinaire, sans don ni statut particulier, ce qui permet au lecteur de s'identifier facilement à lui, à ses envies et à ses peurs (Jones, 2002 : 9). Dans *The Tales of Beedle the Bard*, les héros sont également ordinaires, dans le sens où, pour un sorcier, ils ne disposent pas de dons particuliers (du point de vue d'un Moldu, il en irait autrement : le sorcier, aussi ordinaire qu'il soit « pour un sorcier », possède des pouvoirs magiques qu'un Moldu trouverait extraordinaires). Notre lecture de ce recueil de contes se fait donc selon la perspective de l'enfant sorcier auquel l'histoire serait racontée.

En outre, les personnages sont souvent stéréotypés (par exemple, ils incarnent parfaitement toutes les valeurs morales de mise dans une société à une époque donnée) (Brewer, 2006 : 15). Jones (2002 : 17) insiste sur la nature fondamentalement claire, sans ambivalence, des personnages, lorsqu'il écrit :

[H]e or she [the central protagonist] is represented as being in a good and deserving, albeit modest and somewhat ordinary, person, who is being unfairly afflicted by a problem.

Le corollaire de cette présentation des personnages est l'opposition entre personnages fondamentalement bons et personnages fondamentalement mauvais, les uns incarnant toutes les valeurs morales louables (respect des gens pauvres ou vieux et respect des animaux, par exemple (Brewer, 2006 : 28)), les autres incarnant le mal et la vilénie. Ainsi, non seulement on trouve des personnages innocents et naïfs dans le rôle du héros, mais ce sont eux qui, grâce à leur modestie et leur altruisme, vainquent les adversaires. Ces derniers, opposés aux héros, sont dépeints comme des être vils, prêts à user de tous les moyens et de toutes les armes dont ils disposent pour exploiter, manipuler ou détruire les autres, dans le but de satisfaire leurs propres intérêts (Zipes, 2002 : xviii-xix). Dans *The Tales of Beedle the Bard*, les héros n'échappent pas à cette tradition :

The heroes and heroines who triumph in his [Beedle's] stories are not those with the most powerful magic, but rather those who demonstrate the most kindness, common sense and ingenuity. (Rowling, 2008 : xiii).

¹⁴ Par souci de lisibilité, nous écrivons la forme masculine pour désigner à la fois le masculin et le féminin (héros se réfère donc à héros et héroïne).

À titre d'exemple, nous pouvons citer l'héroïne Babbitty Rabbitty, une sorcière, démasquée par un charlatan qui se fait passer pour un grand sorcier auprès du roi (mais qui ne possède en fait aucun pouvoir magique). Pour ne pas risquer de se faire dénoncer et exécuter, notre héroïne vient en aide au charlatan lors d'une grande démonstration publique de ses pouvoirs magiques. Babbitty se cache derrière un buisson et exécute les sorts lancés par le roi, jusqu'au moment où ce dernier souhaite lancer un sort qu'il est impossible d'exécuter (en l'occurrence, ressusciter un animal). Le charlatan se retourne alors contre Babbitty, qui se trouve démasquée. Nous notons bien, dans cet exemple, l'opposition entre la bonne volonté et l'humilité de Babbitty et le machiavélisme du charlatan, qui se retourne contre son alliée temporaire lorsqu'il se trouve en danger.

3.3.5 Influences et intertextualité

Une question qui nous semble encore intéressante à développer est celle des oeuvres qui ont pu marquer *The Tales of Beedle the Bard* de leur empreinte et, par conséquent, la question de l'intertextualité.

À propos des autres récits qui ont pu influencer Rowling dans la rédaction de ses contes, Davis (2009 : 6-7) avance quelques hypothèses. Le recueil donne l'illusion qu'il s'inscrit dans la tradition folklorique européenne. Nous aurons l'occasion de tracer le parcours de vie de Rowling plus tard, mais il semble pertinent de rappeler ici qu'elle a étudié la littérature française et les lettres à l'Université d'Exeter. Il paraît donc assez évident que des auteurs comme Jean de la Fontaine aient pu avoir une certaine influence sur son écriture. D'autres auteurs, comme les frères Grimm (Allemagne) ou Hans Christian Andersen (Danemark), pourraient avoir eu une influence sur ces contes, vu le statut de classiques que leurs collections ont acquis au fil des ans. Étant donné que notre connaissance des contes et de l'étude des contes reste superficielle, nous ne prétendons pas pouvoir déceler chacune des références à d'autres écrits présentes dans *The Tales of Beedle the Bard*. Néanmoins, la conscience de cette possible intertextualité permet au traducteur de garder l'esprit ouvert quant à la possibilité que certains passages obscurs du texte source puissent prendre leur sens à la lumière d'écrits plus anciens, par exemple. Il s'agit d'ouvrir un champ de recherche plus vaste qui puisse venir en aide au traducteur.

Adam et Heidmann, dans leur analyse de la textualité et de l'intertextualité des contes (en particulier ceux de Charles Perrault) proposent un nouvel angle d'approche des contes :

[C]es contes ne relèvent pas d'un genre aux caractéristiques universelles, mais de pratiques discursives qui se différencient de façon significative selon les langues, les projets discursifs des écrivains, les cultures et les époques. Elles [les analyses comparatives] montrent que les contes et nouvelles analysés ici sont des réponses à d'autres textes écrits dans des langues différentes, anciennes et modernes. (Adam et Heidmann, 2010 : 368).

C'est dans ce cadre ouvert que nous nous proposons d'analyser les contes, de chercher des solutions pour la traduction ailleurs que dans le recueil lui-même, afin d'inscrire *The Tales of*

Beedle the Bard dans la tradition folklorique de manière plus réaliste (ce qui contribuerait à soutenir l'illusion réaliste portée par le recueil et son auteur fictif).

Nous verrons que la question de l'intertextualité se pose aussi de manière plus concrète. Par exemple, il est indispensable de connaître l'univers dans lequel s'inscrit ce recueil : le monde des sorciers tel qu'il est présenté dans les sept tomes de la série *Harry Potter*, les lois qui le gouvernent, les personnages qui y jouent un rôle important. Dans les commentaires (prétendument rédigés par Albus Dumbledore¹⁵) qui suivent chacun des contes, de nombreuses références sont faites à l'histoire des sorciers, aux personnages proéminents du monde des sorciers et même à certains ouvrages écrits par ces derniers.

3.3.6 Conclusion : les contes et la traduction

La traduction des contes littéraires est un sujet délicat dans le sens où elle s'est souvent transformée en adaptation, plus ou moins « fidèle » (que l'on comprenne la fidélité comme la loyauté envers l'auteur, envers le public cible ou envers les valeurs de l'époque et de la société concernées), ce qui a entraîné des variations plus ou moins importantes du contenu et du style des contes. Certaines études ayant pour objet la traduction des contes¹⁶ mettent en évidence le rôle joué par les valeurs morales de la société en question et l'image de l'enfant, ainsi que la fonction plus ou moins didactique ou endocrinante attribuée parfois à ce genre.

C'est en raison de la nature particulière de la traduction des contes que l'approche d'Adam et Heidmann semble pertinente :

En considérant les états génétiques, les éditions et les traductions comme des textes, nous serons attentifs à ce qui rend le texte *autre* (« altération » au sens propre) et fait du sens un phénomène profondément « différentiel ». [...] Si tout texte écrit se prête à des lectures renouvelées, superficielles ou profondes, de la part de lecteurs que l'auteur et l'éditeur n'ont pu que conjecturer, c'est parce que les *textualisations* successives sont soumises à des re(con)textualisations infinies. (Adam et Heidmann, 2010 : 159).

Le fait de considérer chaque « traduction » ou « adaptation » d'un conte comme un autre texte permet de dépasser le jugement fondé sur un idéal de fidélité au texte « source ». Cela permet de considérer les deux textes en dialogue et d'établir la nature du rapport entre les deux, pour permettre de percevoir en quoi ils sont différents, en quoi ils se ressemblent et quelles conclusions

¹⁵ Dans le monde des sorciers, Albus Dumbledore est considéré comme l'un des plus grands sages de l'histoire. Il est, entre autres, directeur de Poudlard, l'école des sorciers.

¹⁶ Citons, par exemple, deux articles consacrés à la traduction des contes : l'un examine quarante versions du conte *Le Petit Chaperon Rouge* publiées au Brésil, l'autre est consacré à l'évolution, au moyen de la traduction, des contes des frères Grimm et aux transformations du genre :

- CLARK PERES, Ana Maria, « La Traduction des contes de fées : L'enfant entre la tradition et l'avenir », in : A. Beeby, D. Ensinger, M. Presas (éd.), *Investigating Translation : selected papers from the 4th international congress on translation, Barcelona, 1998*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2000, pp. 181-191 (Coll. : Benjamins translation library, vol.32) ;

- SEAGO, Karen, « Shifting meanings : Translating Grimm's fairy tales as children's literature », in : L. Desblache (éd.), *Aspects of specialised translation*, La maison du dictionnaire, Paris, 2001, pp. 171-180 (Coll. : Langue des métiers métiers des langues).

les différences et les similitudes permettent de tirer sur le style et les effets produits par chacun des textes, par exemple.

Le recueil que nous proposons d'analyser ne fait que donner l'illusion d'être une collection de contes racontés pendant des siècles : à notre connaissance, les récits narrés dans ce recueil ont été inventés par Rowling (c'est également l'avis de Davis (2009 : 7)). On ne peut donc pas les concevoir comme le produit de recontextualisations motivées par leur traduction, par d'autres auteurs qui se les seraient appropriés ou par des variations éditoriales. Cependant, en raison du genre particulier auquel il renvoie et des traits stylistiques propres au recueil *The Tales of Beedle the Bard*, qui rappellent la tradition folklorique « réelle », ce dernier ne saurait pas non plus être analysé sans prendre en compte l'intertexte, c'est-à-dire les contes qui pourraient l'avoir influencé.

Nous espérons avoir réussi à délimiter le rapport entre notre recueil et la tradition folklorique. En résumé, nous avons montré que le merveilleux, élément de définition fondamental d'un conte, est présent dans notre recueil, bien que ce soit à un degré inhabituel, puisqu'il s'agit de contes appartenant à l'univers des sorciers. Le cadre dans lequel se déroule le récit renvoie à une époque lointaine et floue (« il était une fois ») et ne précise aucune limite géographique, ce qui rappelle aussi les contes réels. Les thèmes abordés dans les récits et les messages sous-jacents s'inscrivent également dans la tradition : bien qu'il n'y ait pas de morale explicite, les interprétations possibles permettent de conclure que certaines valeurs, notamment celle de tolérance, occupent une place importante. Quant aux personnages, de par leur nature non ambiguë et stéréotypée, ils représentent souvent des héros aux qualités nobles ou des adversaires fondamentalement fourbes et mauvais, ce qui ancre encore un peu plus ces contes dans le genre. Enfin, tous ces éléments nous permettent d'affirmer que le traducteur pourra s'inspirer de sa propre culture folklorique pour lire et interpréter les contes.

III. *THE TALES OF BEEDLE THE BARD* : ANALYSE STYLISTIQUE DU RECUEIL ET DE SA TRADUCTION

1. Explication de la méthode et des choix effectués

Lorsque nous avons décidé de structurer notre travail en deux parties et de consacrer la deuxième à une analyse stylistique d'une œuvre, la question de la forme que prendrait cette analyse s'est vite posée. Nous nous attacherons donc ici à expliquer, d'une part, les critères d'analyse, de critique et d'évaluation de traduction proposés par certains auteurs (mentionnés ci-dessous) et dont nous nous inspirerons, et, d'autre part, la démarche que nous appliquerons pour la lecture, l'interprétation et l'analyse stylistique du recueil *The Tales of Beedle the Bard* et de sa traduction. Il s'agit également d'expliquer nos choix quant à la classification des traits stylistiques analysés, par rapport, notamment, aux limites et contraintes imposées par toute forme d'analyse. L'une de ces limites a trait à la nature même de l'œuvre littéraire : cette dernière marque un espace de créativité où le style est constitué par le sens et la forme, mais peut aussi être influencé par la relation du texte avec son contexte direct, son intertexte, son paratexte, etc. (se référer, notamment, à la section 1.3 du chapitre sur le style et aux sections 2.1.2, 2.2.4 et 2.2.5 de celui sur la traduction, relatives aux enjeux posés par l'ambiguïté inhérente à l'interprétation du style littéraire et à l'importance de l'intertextualité et de la paratextualité). Tous ces éléments font qu'un nombre incalculable de paramètres devraient être analysés. Par ailleurs, outre le fait que ces paramètres sont difficilement quantifiables, ils seront différents selon l'angle d'approche adopté pour l'analyse, selon l'interprétation du lecteur et selon ce que ce dernier considère comme constitutif d'un style (voir la section 1.3, à propos des éléments constitutifs du style). Les auteurs qui s'intéressent à la critique, à l'analyse ou à l'évaluation d'une traduction insistent généralement sur la nature forcément incomplète des différentes méthodes d'analyse (voir, par exemple, Hewson (2011 : 26) et Lambert et van Gorp (1985 : 49)).

Pour notre analyse, nous nous fonderons sur des critères proposés dans leurs ouvrages par certains auteurs, notamment Antoine Berman (1994 et 1999), José Lambert et Hendrik van Gorp (1985) et Lance Hewson (2011).

Dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman propose une « analytique de la traduction » (1999 : 49) qui lui permet d'examiner le « système de déformation des textes ». Il recense ainsi treize « tendances déformantes » qui, selon lui, détruisent la « lettre des originaux, au seul profit du “sens” et de la “belle forme” » (*ibid.*, 52). Lambert et van Gorp (1985) s'inscrivent dans le courant de l'analyse descriptive des traductions et proposent leur propre cadre méthodologique visant à intégrer des éléments à la fois historiques et théoriques relatifs à la traduction. Ils ont une vision englobante de l'activité de traduction, dont l'un des principes de base consiste à prendre en considération les systèmes littéraires source et cible et leur relation avec

d'autres systèmes. Quant à Lance Hewson (2011), il commente certaines théories existantes et présente la méthodologie qu'il préconise.

Nous nous contenterons de reprendre quelques-uns des critères qu'ils proposent et des principes sur lesquels ils se fondent et qui sont pertinents pour notre analyse. Il ne s'agit donc pas de juger, valoriser ou remettre en question l'essentiel de ces théories. Nous aspirons à proposer une analyse stylistique qui mette en évidence les principaux traits stylistiques du recueil, à laquelle nous confronterons une analyse de la manière dont ces éléments ont été traités dans la traduction, dans l'espoir d'arriver à une ouverture sur l'empreinte (le style ?) laissée par le traducteur. Dans ce sens, notre analyse sera à la fois descriptive (description des traits stylistiques et de leurs effets) et critique. Il convient ici de préciser ce que nous entendons par « analyse » et par « critique ». Pour ce faire, inspirons-nous de Hewson, qui reprend Gerard McAlester¹⁷ :

For him [McAlester], translation *analysis* is “the explication of the relationship between the target text (TT) and the factors involved in its production, including the source text (ST), but without implying any value judgement”. What I take to be characteristic of translation analysis is indeed the lack of judgement. (*ibid.*, 5)

En ce qui concerne la critique de traduction, Hewson ajoute :

[Translation criticism] involves an interpretative act whereby the basis of the value judgement is explicitly spelled out. Translation criticism attempts to set out the interpretative framework whose origin lies in the source text. [...] Translation criticism is evaluative, in that as it explores a translation's interpretative potential, it looks at degrees of similarity to or divergence from the source text's perceived interpretative potential. (*ibid.*, 6-7).

La manière dont Hewson conçoit analyse et critique nous permet d'expliquer notre propre démarche. Cette dernière est une « analyse » dans la mesure où elle est descriptive et ne cherche pas à porter un jugement sur le texte traduit. Notre démarche est pourtant aussi une « critique », non dans le sens où elle vise une évaluation du texte traduit, mais dans le sens où elle utilise le même procédé que la critique, à savoir la confrontation entre le « potentiel interprétatif » du texte source et celui du texte cible. L'analyse que nous ferons des choix traductifs et des effets qu'ils produisent (*ibid.*, 17) ne prétend pas constituer une évaluation de la traduction par rapport à l'original, parce que nous cherchons à déterminer le rôle du traducteur et de son empreinte sur le texte traduit, et non à évaluer celui-ci. Notre utilisation de « critique » ici ne correspond donc qu'en partie à l'emploi qu'en fait Hewson.

De Berman, nous retenons, d'une part, l'importance qu'il attribue à la lecture et à la relecture de l'original, qui permettent une « pré-analyse textuelle sélectionnant un certain nombre de traits stylistiques fondamentaux de l'original » et une « interprétation de l'œuvre permettant une sélection de ses passages signifiants » (Berman, 1994 : 72). D'autre part, nous tenons compte également de l'importance de se renseigner sur le traducteur, les langues qu'il parle, ses activités autres que la traduction, sa vision du monde et de la traduction, etc. (*ibid.*, 73-74).

¹⁷ MCALESTER, Gerard, « The Source Text in Translation Assessment », in : G.M. Anderman et M. Rogers (éd.), *Word, Text, Translation : Liber Amicorum for Peter Newmark*, Multilingual Matters, Clevedon, 1999, pp. 169-175.

À cela, nous ajoutons des points fournis par l'analyse descriptive proposée par Lambert et van Gorp (1985 : 48-53), à savoir : la prise en considération d'éléments extralinguistiques (ce à quoi nous nous sommes référé lorsque nous avons expliqué le concept de paratexte, dans la section 2.2.4 ci-dessus, par exemple) et l'analyse de l'œuvre à deux niveaux : « macro » (titres, narration, division en parties ou chapitres, etc.) et « micro » (lexique, tournures grammaticales, point de vue, registre, etc.).

Enfin, Hewson (2011 : 24-27), qui présente sa méthodologie en détail, nous permet de cerner d'autres points à prendre en compte également. Un certain nombre d'informations préliminaires sont nécessaires, relatives à l'œuvre ou à la traduction, comme des informations sur l'auteur, sur le traducteur, mais aussi le paratexte et tout autre renseignement à la portée du lecteur qui pourrait influencer ce dernier dans l'interprétation de l'œuvre. Enfin, il convient aussi de rechercher les éventuels critiques ou commentaires publiés sur cette dernière.

Le chapitre 3 de la partie théorique (sur les contes) visait à offrir une vue d'ensemble du domaine et à introduire le recueil que nous analyserons, dans le souci d'ancrer l'analyse dans un contexte plus large que le celui du seul domaine linguistique. Les auteurs que nous venons de citer insistent sur l'importance d'avoir certaines connaissances de base relatives à l'auteur de l'œuvre, au traducteur, et au rapport de ces derniers à l'écriture, au monde et à la traduction. C'est pourquoi nous avons prévu une première partie (chapitre 2, ci-dessous) consacrée à la présentation de ces informations préliminaires.

La deuxième partie sera consacrée à l'analyse de traits stylistiques, mais, avant d'aborder notre méthode, expliquons brièvement notre démarche. Contrairement à Berman (1994 : 65), qui estime que la lecture de la traduction devrait précéder celle de l'original, nous suivons Hewson (2011 : 12) lorsque ce dernier remet en doute cette façon de procéder, car elle pourrait « censurer » certaines initiatives prises par le traducteur en relation directe avec le texte source, par exemple. En ce qui nous concerne, nous avons procédé d'abord à la lecture de l'original et avons décelé certains traits caractéristiques qui contribuent à forger le style (des tournures propres au genre du conte, par exemple). Ce n'est qu'après que nous avons effectué notre première lecture de la traduction, sans la comparer tout de suite avec l'original, mais en prenant note de certaines caractéristiques stylistiques également.

S'est posée ensuite la question de la forme que prendrait cette analyse et de la manière dont les différents points traités seraient classés. Nous avons écarté l'option consistant à regrouper nos remarques selon des critères relevant directement de l'analyse de la traduction (comme la classification selon des « tendances déformantes » de Berman (1999 : 52), par exemple). En effet, nous estimons que ce genre de classification n'est pas idéal pour une analyse stylistique (les aspects stylistiques étant relégués au second plan par rapport aux différences entre original et traduction).

Nous avons donc décidé de classer les différents points de notre analyse selon les traits stylistiques, à savoir les éléments qui, dans ce recueil en particulier, contribuent à créer le style de l'œuvre. C'est donc consciemment que nous optons pour une classification qui s'inscrit dans le domaine de l'analyse littéraire. Précisons enfin que l'angle choisi ne nous empêchera pas de nous fonder parfois sur des critères d'analyse de la traduction, que nous considérons comme complémentaires à notre point de vue et qui pourront servir à clarifier notre propos.

Avant de procéder à l'analyse stylistique, il est nécessaire de sélectionner un certain nombre d'éléments qui contribuent au style. Cette nécessité est due à l'impossibilité de mener une analyse exhaustive et à l'ambiguïté qui caractérise le texte littéraire, lequel peut donner lieu à diverses interprétations (point que nous avons évoqué aux sections 1.2 du chapitre sur le style et 2.1.2 de celui sur la traduction littéraire). Chaque lecteur-traducteur est susceptible d'interpréter un texte différemment, ce qui peut l'amener à privilégier certains traits stylistiques par rapport à d'autres. Nous avons donc relevé les éléments qui, lors de la lecture de l'original et de sa traduction, nous ont paru les plus intéressants et que nous considérons comme essentiels à l'élaboration du style de l'œuvre, tout en sachant que ce travail comporte une part de subjectivité, liée à notre interprétation du texte. Les traits stylistiques qui ont retenu notre attention relèvent du style du conte comme genre ou du style de l'auteur en particulier. Il s'agit de traits caractéristiques des titres et des incipits, de traits relatifs au lexique, à la typographie, au rythme, à la narration et aux illustrations.

De plus, dans la mesure du possible, notre analyse s'inscrira toujours dans la vision globale que nous avons de l'œuvre. Elle s'appuiera sur les fondements théoriques présentés dans la première partie du présent mémoire, relatifs au style, à la traduction et au conte. Plutôt que de nous attarder sur des différences ponctuelles entre original et traduction, nous ramènerons autant que nous pourrons les éléments analysés à l'ensemble de l'œuvre, à sa signification globale. C'est ainsi que nous pourrons en extraire des conclusions sur le style de l'œuvre et celui de la traduction.

Enfin, après la sélection de ces traits stylistiques, l'analyse se fera en deux temps. Premièrement, il s'agira d'analyser ce que chaque élément apporte au style de l'original et quels effets il produit. Ensuite, nous analyserons la façon dont l'élément en question a été traité par le traducteur, en prenant en compte les éventuels contraintes linguistiques (par exemple, lorsqu'il n'y a pas d'équivalent qui permette d'exprimer la même idée dans la langue cible) ou extralinguistiques (par exemple, d'éventuelles contraintes spatiales ou éditoriales). Ce face à face entre original et traduction nous permettra de montrer comment les traits stylistiques convergent pour former un tout significatif et cohérent et de déceler les effets qu'ils produisent sur l'interprétation du lecteur. Nous tenterons également d'expliquer certains choix de traduction, d'un point de vue non seulement langagier, mais aussi culturel ou social (selon l'image que le traducteur a de l'enfant, par exemple).

2. Informations préliminaires

2.1 *The Tales of Beedle the Bard*

Cette section est consacrée à la présentation de quelques particularités du recueil que nous allons analyser. Nous avons déjà examiné la place que ce dernier est censé occuper dans la tradition folklorique (voir partie 3.3 ci-dessus). Nous ne reviendrons donc pas sur ce point dans la présente partie, qui vise à positionner le recueil entre réalité et fiction, à présenter la structure de l'œuvre et le contexte de la publication et à proposer quelques réflexions sur les fonctions de l'œuvre traduite.

2.1.1 *Entre réalité et fiction*

Une particularité du recueil *The Tales of Beedle the Bard* est liée à son statut d'œuvre directement tirée d'une fiction : le recueil, tel qu'il est cité dans le septième tome de la série *Harry Potter*, est imaginaire. Il n'existe pas « dans la vraie vie ». Rowling a décidé de donner vie à ce livre fictif. On distingue donc deux niveaux auxquels analyser les contes : le niveau réel, qui appelle à envisager la place du recueil dans la tradition folklorique réelle (comme nous l'avons proposé dans la section 3.3 ci-dessus), et le niveau fictif, qui appelle à analyser le recueil par rapport au monde dans lequel il a pris forme, c'est-à-dire l'univers des sorciers dans *Harry Potter* (ce que nous faisons, ci-dessous, dans les sections consacrées aux auteur et traducteur « fictifs », par exemple).

Il est demandé au lecteur de croire qu'Albus Dumbledore (auteur supposé des commentaires sur les contes) et Hermione Granger (traductrice fictive) sont des personnes « réelles » et que les contes ont été recueillis par le non moins « réel » Beedle « the Bard ». Pour venir étayer cette (pseudo-)réalité, le lecteur reçoit des informations sur l'auteur (dans l'introduction écrite par Rowling) et des commentaires sur les récits du point de vue de l'histoire de la magie et de la sorcellerie (les commentaires de Dumbledore). En réalité, ce sont des personnages fictifs qui racontent, traduisent ou commentent des récits mettant en scène d'autres personnages fictifs. Davis (2009 : 5) parle ainsi de « double layer of fiction ».

Une autre particularité de la manière dont ce recueil nous est présenté, qui découle de ce mélange entre réalité et fiction, tient au fait que le recueil est présenté comme ayant été écrit par Beedle bien avant que Rowling ne l'écrive (*ibid.*, 12). Selon Davis, il s'agit d'un procédé littéraire traditionnel :

The pretence that *The Tales of Beedle the Bard* existed before J. K. Rowling wrote them is a traditional literary device – indeed it is the cliché which starts most Gothic novels [...]. (*ibid.*).

Ce procédé permet à l'écrivain de renforcer l'illusion que le recueil s'inscrit dans le contexte du monde réel. C'est à cela que nous nous référons lorsque nous abordons la question de « l'illusion réaliste ».

Avant de passer au contexte de la publication, il nous semble judicieux, par souci de clarté, de présenter brièvement la structure du recueil, qui est composé de plusieurs types de textes,

mélangeant réalité et fiction. Le recueil s'ouvre sur une introduction rédigée par Rowling (2008 : xi-xvi), du point de vue d'un Moldu et pour des Moldus, pourrait-on dire. Rowling nous renseigne ainsi sur l'auteur fictif, les thèmes présents dans les contes, le contexte de la publication et les commentaires de Dumbledore.

La page qui suit directement cette introduction (*ibid.*, xvii) concerne les notes de bas de page : Rowling y précise qu'elle a inséré des notes dans les commentaires de Dumbledore, là où sont mentionnés des termes ou des faits qui nécessitent une explication pour un lecteur moldu, afin de rendre le texte accessible à ce dernier.

Ensuite commence la narration des cinq contes, selon le schéma « conte + commentaire de Dumbledore sur le conte qui précède » (*ibid.*, 3-105). Les commentaires proposent une interprétation des contes et comportent des explications sur des faits ou personnalités censés être historiques, sur des (pseudo-)variantes des contes et sur le contexte de la publication et la réception des contes dans le monde des sorciers. Ces commentaires auraient été légués par Dumbledore aux archives de l'école Poudlard (*ibid.*, xiv). Chaque conte est illustré par au moins deux dessins : l'un apparaît sur la première page, au-dessus du titre, l'autre illustre une scène dans l'intrigue du conte. Toutes les illustrations ont été dessinées par Rowling.

Enfin, le recueil se termine par un retour au monde réel, sous la forme d'une lettre (*ibid.*, 107-109) adressée par la députée européenne Emma Nicholson of Winterbourne, co-fondatrice du *Children's High Level Group*¹⁸, l'œuvre caritative à laquelle tous les bénéfices sont versés. Dans cette lettre, la députée explique les motivations de cette œuvre de bienfaisance et remercie le lecteur de son soutien.

2.1.2 Contexte de la publication

Nous aborderons la question du contexte fictif de la publication des contes dans la section 2.2.1 ci-dessous, consacrée à la présentation de l'auteur fictif.

Nous aimerions présenter ici le contexte réel de la publication, qui est un peu particulier. En effet, il n'était pas prévu, au départ, que le recueil *The Tales of Beedle the Bard* soit largement diffusé, ni que les récits soient révélés au public. Rowling a commencé par écrire à la main sept copies (en 2007) : elle en a offert six aux personnes les plus proches de la série *Harry Potter* tout au long de l'aventure qu'a constituée la publication des sept tomes¹⁹ et le dernier a été mis aux enchères au profit d'une œuvre caritative et racheté par Amazon.com²⁰ en décembre 2007. Amazon.com a

¹⁸ Le *Children's High Level Group* est devenu *Lumos*, en 2010. Plus d'informations sont disponibles à l'adresse suivante : <http://www.lumos.org.uk/>.

¹⁹ L'auteur explique cela et fournit d'autres informations dans un entretien télévisé qu'elle a accordé le 1^{er} novembre 2007 à BBC News : IQBAL, Razia, « Rowling completes Potter spin-off » in : *BBC News online*, 01.11.2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7072086.stm>.

²⁰ Se référer à la page « J.K. Rowling's *The Tales of Beedle the Bard* » sur Amazon.com : <http://www.amazon.com/gp/feature.html?docId=1000179911>.

ensuite publié sur son site une description détaillée du livre et de son contenu, dont voici un extrait :

The Tales of Beedle the Bard is extensively illustrated and handwritten by the bard herself--all 157 pages of it. It's bound in brown Moroccan leather and embellished with five hand-chased hallmarked sterling silver ornaments and mounted moonstones.²¹

On peut voir sur la même page une série de photographies du livre tel qu'il a été conçu au départ. Au vu de cette édition manuscrite, on se rend compte que Rowling a fabriqué un manuscrit à l'aspect ancien :

These are very special books, more like medieval manuscripts of the pre-print age than the mass produced editions usual today. (Davis, 2009 : 2).

Ainsi, même l'aspect externe de ces manuscrits rappelle l'époque médiévale et le monde de la sorcellerie, ce qui vient encore accentuer l'effet de l'illusion réaliste.

Pourtant, les fans de Rowling n'avaient aucun moyen d'accéder au contenu de ces manuscrits et c'est l'insistance de ces derniers qui a fini par convaincre Rowling d'en publier une version imprimée, plus modeste et plus abordable (Davis, 2009 : 3-4). C'est ainsi qu'est parue, en 2008, une deuxième édition, contenant non seulement les contes, mais également les commentaires de Dumbledore et une introduction rédigée par Rowling. Cette version imprimée contient aussi les illustrations dessinées par l'écrivain, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir lors de notre analyse. C'est à cette deuxième édition que nous nous référons chaque fois que nous mentionnons le recueil.

2.1.3 Public cible et fonction(s) de la traduction

Nous rappellerons et compléterons brièvement dans cette partie certains aspects liés au public cible du texte source et à celui du texte traduit, ainsi qu'à la fonction de la traduction du recueil *The Tales of Beedle the Bard* telle que nous la concevons.

Nous avons déjà indiqué, dans la section 3.3 du chapitre consacré aux fondements théoriques, que le public prétendument visé par l'original était constitué des jeunes sorciers et sorcières de l'univers de *Harry Potter*. Le lectorat visé par l'original ne se limite toutefois pas aux sorciers :

We hope that Professor Dumbledore's insights [...] will help a new generation of both wizarding and Muggle readers appreciate *The Tales of Beedle the Bard*. (Rowling, 2008 : xv).

Comme en témoignent cet extrait de l'introduction rédigée par Rowling, ainsi que les notes de bas de pages insérées par cette dernière dans les commentaires de Dumbledore (qui ont pour but d'expliquer certains termes ou faits aux lecteurs moldus (*ibid.*, xvii)), le recueil de contes s'adresse explicitement au public « fictif » de sorciers et au public « réel » de Moldus.

²¹*Ibid.*

Ce dernier est composé en premier lieu des lecteurs et des fans de la série *Harry Potter*. Il peut s'agir de jeunes adultes qui ont grandi en même temps que le héros du livre, des parents de ces derniers, ou encore d'une nouvelle génération de lecteurs de la série, un peu plus jeunes. Bien qu'il s'agisse de contes et que, de ce fait, on aurait tendance à considérer l'oeuvre avant tout comme de la littérature enfantine, on peut affirmer que le public visé est double. En effet, d'une part, s'il s'agit bien de lecteurs enfants, le choix des livres que ces derniers lisent peut être en grande partie contrôlé par leurs parents (puisque ces derniers détiennent le pouvoir et l'argent²²) ; d'autre part, le public est double parce que, tant dans les sept tomes de la série *Harry Potter* que dans *The Tales of Beedle the Bard*, les lecteurs perçoivent des thèmes et des interprétations qui rendent ces ouvrages attrayants et intéressants à leurs yeux, qu'ils soient adultes ou enfants. Benoît Virole (2007 : 45) en fournit un exemple :

Des lecteurs adultes vont prendre plaisir à l'humour des rapprochements entre le monde d'*Harry* et le monde réel, et les enfants vont acquérir des schémas de compréhension du monde qu'ils vont mêler avec leurs autres expériences de vie.

À propos du public cible de la traduction, nous dirions que ce dernier est avant tout monolingue ou qu'il ne maîtrise pas assez la langue anglaise pour lire les contes dans cette langue. Comme pour celui de l'original, il peut être composé de lecteurs de la série *Harry Potter* devenus de jeunes adultes, des parents de ces derniers ou d'une nouvelle génération d'enfants lecteurs.

Nous en arrivons à présent à la question de la fonction de la traduction du recueil et nous nous appuyons, pour déterminer cette dernière, sur Roberts (1992 : 7-10) (se référer à notre partie théorique 2.2.1, consacrée à la définition, aux caractéristiques et aux fonctions de la traduction de la littérature pour enfants). Le fait que l'ouvrage *The Tales of Beedle the Bard* soit une oeuvre de fiction destinée à être largement diffusée, auprès d'un public composé à la fois d'enfants et d'adultes, nous incite à croire que la traduction est destinée à « remplacer » l'original dans la langue cible. Par ailleurs, la fonction de la traduction semble également être de rendre l'original accessible au plus grand nombre de lecteurs : non seulement la publication à large échelle de ce recueil a été rendue possible grâce à la mobilisation des fans, mais encore tous les bénéfices des ventes sont versés à une oeuvre caritative (voir le contexte de la publication, section 2.1.2 ci-dessus).

La traduction des *Tales of Beedle the Bard* aurait donc pour fonction de rendre l'original accessible à des lecteurs monolingues, tout en augmentant les bénéfices versés à l'oeuvre caritative. Elle permettrait aussi de faire connaître au public non anglophone un livre qui s'inscrit dans la continuité d'une série (*Harry Potter*) qui a déjà été traduite. Enfin, pour le lecteur bilingue, elle permettrait une comparaison entre texte source et texte traduit, qui pourrait lui fournir de nouvelles

²² Pour plus de détails, voir la section 2.2.2, intitulée « Image de l'enfant », du chapitre consacré aux fondements théoriques.

pistes d'interprétation des contes et mettre en évidence certains traits propres au recueil, ce qui viendrait étoffer l'analyse de l'original.

2.2 Les auteurs

2.2.1 Beedle « the Bard »

De notre point de vue, Beedle « the Bard » est l'auteur fictif des contes. Par *auteur*, nous entendons celui qui a (prétendument) fixé par écrit les contes des sorciers (se référer à la section 3.3.1 du chapitre consacré aux contes et à la tradition folklorique). Le rôle de Beedle est alors comparable à celui de Perrault dans la tradition folklorique réelle : on parle d'auteur dans le sens où ce dernier a procédé à la mise par écrit des contes. Ces récits découlent toutefois d'une tradition existant depuis des siècles (à propos de la difficulté d'attribuer la création d'un conte à un auteur identifiable, se référer à la section 3.2.1 du chapitre consacré aux contes).

Si l'on se plonge dans l'univers de sorciers créé par Rowling, il est légitime de se demander qui Beedle « the Bard » est censé être. Certaines informations concernant l'existence supposée de cet auteur nous sont fournies par Rowling dans son introduction, d'autres peuvent être déduites de certaines interprétations de son nom et du contexte historique.

Lors de la présentation que nous avons faite de ce recueil (voir la section 3.3.1 du chapitre 3, consacré aux contes et au folklore), nous avons déjà souligné que, si Beedle est présenté comme ayant recueilli ces contes et en avoir fait un recueil, il n'est pas sûr qu'il soit censé les avoir inventés. Dans l'introduction aux contes, Rowling (2008 : xiii) nous fournit les renseignements suivants sur l'auteur (fictif) :

Beedle the Bard lived in the fifteenth century and much of his life remains shrouded in mystery. We know that he was born in Yorkshire, and the only surviving woodcut shows that he had an exceptionally luxuriant beard.

Sur les opinions de Beedle, elle ajoute :

If his stories accurately reflect his opinions, he rather liked Muggles, whom he regarded as ignorant rather than malevolent ; he mistrusted Dark Magic, and he believed that the worst excesses of wizardkind sprang from the all-too-human traits of cruelty, apathy or arrogant misapplication of their own talents. (*ibid.*).

Grâce à ces éléments, nous sommes en mesure d'effectuer une petite recherche sur l'identité de Beedle. Ce dernier est originaire du comté du Yorkshire, en Angleterre, et a vécu au XV^e siècle. Cette époque est marquée par la guerre des Deux-Roses, une guerre civile qui a sévi en Angleterre entre 1455 et 1485²³. Dans l'univers des sorciers, on apprend, grâce aux commentaires de Dumbledore sur le conte *The Wizard and the Hopping Pot*, que la persécution des sorciers aurait pris de plus en plus d'ampleur au début du XV^e siècle (Rowling, 2008 : 13). Autant dans le monde réel que dans celui imaginé par Rowling, le XV^e siècle est donc marqué par la haine et

²³ MARX, Roland, « Deux-Roses (guerre des) » in : *Universalis 2011*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2011 [cédérom].

l'intolérance. Dans ce contexte, Beedle et ses idéaux de tolérance et de paix entre sorciers et Moldus pourraient être considérés comme avant-gardistes (*ibid.*, 12-13).

Quant à son nom, plusieurs interprétations peuvent être fournies. Davis explique que « Beedle » n'est pas un prénom typique en anglais. Par contre, il s'agirait d'un nom de famille de la région du Yorkshire (Davis, 2009 : 5) : de ce point de vue, le choix du nom serait tout à fait cohérent avec l'histoire que Rowling a inventée autour de cet auteur. On pourrait y voir encore une référence à Bède le Vénérable (673-735), auteur et historien de Northumbria (*ibid.*), décrit ainsi dans *L'Encyclopédie Universalis* :

On le considère aujourd'hui comme le premier historien de l'Angleterre, et pourtant Bède le Vénérable fut avant tout, pour les siècles qui l'ont immédiatement suivi, l'auteur de quelques ouvrages techniques qui fondèrent la culture littéraire, historique, voire scientifique du haut Moyen Âge, ainsi que le grand commentateur de la Bible, celui qui rassembla, résuma et transmit la somme des interprétations élaborées par les Pères de l'Église²⁴.

Si le nom *Beedle* fait effectivement référence à Bède, cela a avant tout pour conséquence de conférer à l'auteur fictif des contes une certaine légitimité.

En ce qui concerne l'expression *the Bard*, plusieurs hypothèses peuvent également être avancées. Dans la culture littéraire britannique, cette expression est employée pour se référer à William Shakespeare (1564-1616) (Davis, 2009 : 5). Étant donné que Beedle est censé avoir vécu au XV^e siècle, c'est-à-dire juste avant Shakespeare, il ne paraît pas logique de considérer l'utilisation de cette expression ici comme une référence directe à ce dernier. Il s'agirait plutôt de la comprendre comme un élément permettant de créer une certaine atmosphère autour de l'auteur fictif, puisque l'expression possède de nos jours une connotation particulière. En tant que nom commun, le mot *bard* se définit de la manière suivante :

[A] Celtic composer of eulogy and satire ; more generally, a tribal poet-singer gifted in composing and reciting verses on heroes and their deeds²⁵.

En français, le mot *barde* semble se référer au même genre de poète :

[Chez les Celtes] Poète-chanteur qui célébrait les exploits des héros en s'accompagnant de la cruth (sorte de lyre). [...] *P. ext.* Poète d'inspiration héroïque ou lyrique [...] ²⁶.

Bien que les mots anglais et français se réfèrent à la même réalité et se ressemblent formellement, la question de la « charge culturelle » qui s'associe au terme en anglais est essentielle pour la traduction. En effet, comme le dit Davis (2009 : 5), Beedle « the Bard » pourrait bien faire partie d'une tradition anglaise :

A thousand years ago or thereabouts England was full of bards, and it may be that we should see Beedle as part of this tradition.

²⁴ SAVON, Hervé, « Bède le Vénérable » in : *Universalis 2011*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2011 [cédérom].

²⁵ *The New Encyclopaedia Britannica Micropaedia*, « bard », vol. 1, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 2003, p. 893.

²⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, « barde », <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1052885820;r=1;nat=;sol=0>.

Si le mot *barde* fait référence au poète celtique, le nom *Beedle* n'est pas aussi transparent en français et l'éventuelle référence à Shakespeare n'est pas aussi évidente qu'en anglais. Faudrait-il pour autant changer l'appellation que Rowling a décidé de donner à l'auteur fictif ? Une chose est sûre : toute la série *Harry Potter* (que ce soit en anglais ou dans la version française) est ancrée dans la culture britannique et il en va de même pour ce recueil de contes. Dans le cas où le traducteur déciderait de franciser le nom de Beedle, cela pourrait mener à une incohérence entre cet auteur fictif et le monde dans lequel il est censé avoir vécu (Yorkshire, XV^e siècle).

Nous constatons que l'une des particularités du style de Rowling, à savoir la créativité dont elle fait preuve dans le choix des noms de personnages (rapport entre le nom et le caractère du personnage, par exemple), se retrouve dans ce recueil de contes. Pour la traduction, il est donc indispensable de se référer à la manière dont cette particularité a été traitée dans les autres livres de Rowling, afin d'assurer la cohérence de l'œuvre dans son ensemble, en plus d'une cohérence interne au recueil même. Évidemment, cela est valable pour toutes les autres particularités du style de Rowling et est grandement facilité par le fait que le traducteur est le même depuis la publication du premier tome de *Harry Potter*.

2.2.2 Joanne Kathleen Rowling

Après avoir présenté l'auteur fictif, nous allons dans cette partie présenter l'auteur réel, à savoir J.K. Rowling. Nous dirons quelques mots sur son parcours de vie, avant d'aborder sa carrière d'écrivain. Plus précisément, nous mentionnerons ici les informations que nous avons pu trouver sur son œuvre intitulée *The Tales of Beedle the Bard*, le rapport de l'auteur à la *fantasy*, son image de l'enfant, ainsi que son style.

Joanne Rowling (qui publie sous le nom de Joanne Kathleen Rowling) est née le 31 juillet 1965 à Chipping Sodbury (Angleterre) (Fraser, 2001 : 7), où elle est restée jusqu'à ses neuf ans, avant de déménager au sud du pays de Galles. Elle étudie les lettres et le français à l'Université d'Exeter (Devon, Royaume-Uni), bien qu'elle préfère la langue et la littérature anglaises (son choix d'étudier le français a été fortement influencé par ses parents, qui estimaient que ces études lui offriraient de meilleures perspectives professionnelles) (*ibid.*, 22). Elle passe une année à Paris dans le cadre de ses études. À la fin de son cursus, elle travaille comme assistante de recherche pour Amnesty International à Londres (*ibid.*, 23). Puis, elle part enseigner l'anglais à Porto (Portugal), où elle termine la rédaction des trois premiers chapitres de *Harry Potter à l'école des sorciers* (*ibid.*, 27-28). Après avoir accouché de son premier enfant (en 1993) et avoir constaté l'échec de son mariage, elle décide de s'installer auprès de sa sœur, à Édimbourg (Écosse) (*ibid.*, 28). Elle trouve un agent pour s'occuper de son premier manuscrit et, en 1996, la maison d'édition Bloomsbury accepte de publier le premier tome de la série *Harry Potter*. Nous ne nous attarderons

pas davantage sur sa vie privée et sur la publication de la série *Harry Potter*²⁷, afin d'examiner plus en détail son travail d'écrivain.

Tout d'abord, notons que Rowling, qui est devenue extrêmement riche grâce au succès de ses livres, soutient plusieurs œuvres caritatives²⁸ par la vente des livres qu'elle publie en dehors de la série *Harry Potter*²⁹. C'est ainsi que l'une des éditions manuscrites des *Tales of Beedle the Bard* a été vendue aux enchères au profit du *Children's High Level Group* (CHLG), association créée en 2005 et dont l'auteur est la co-fondatrice. Il semblerait qu'elle valorise l'altruisme³⁰, une qualité (entre autres) qui nous permet d'interpréter les récits du recueil, où l'on pourrait déceler des « morales », en particulier dans le conte *The Wizard and the Hopping Pot*. Nous avons déjà abordé la question des thèmes récurrents dans les œuvres de Rowling dans la section 3.3 de la partie théorique consacrée à l'étude des contes (voir en particulier la partie 3.3.3, « Les thèmes et les messages »). Les renseignements que nous avons sur Rowling tendent à montrer que cette dernière accorde une grande importance à la tolérance et à la compassion : les thèmes de la lutte contre le racisme, du féminisme et de l'homosexualité³¹, ainsi que son engagement auprès d'œuvres caritatives, sont autant d'éléments qui nous renseignent sur sa vision du monde, le rapport qu'elle entretient avec les individus, et qui semblent transparaître dans les contes. De plus, les thèmes de l'amour et de la mort sont également récurrents dans ses œuvres :

Jo started writing the first book about six months before her mother died, but she never told her about it. Jo says it's no coincidence that Harry's own journey throughout the series is to deal with death in its many forms – what it means to die, what it does to those left behind and what it means to survive death. (Winfrey, 2010).

Sur le thème de l'amour, on peut ajouter :

One thing Jo says she knows for sure is this : Love is the most powerful thing of all. This is a central theme that comes across in all the *Harry Potter* books.

“Love wins,” she says. “It does win ; we know it wins. When the person dies, love isn't turned off like a faucet. It is an amazingly resilient part of us.” (*ibid.*).

Non seulement ces deux thèmes sont récurrents, mais ils semblent être liés dans l'esprit de l'écrivain, qui a puisé dans ses expériences personnelles une manière propre d'en parler. Dans *The Tales of Beedle the Bard*, ces derniers imprègnent également les récits : le cas le plus évident est celui du conte *The Warlock's Hairy Heart* (Rowling, 2008 : 45-54), qui se termine par la mort des

²⁷ Toutes les informations sur le parcours de Rowling sont également disponibles sur son site web officiel, www.jkrowling.com (http://www.jkrowling.com/fr_FR/ pour la version française), ainsi que sur la page web qui lui est consacrée par Bloomsbury, <http://harrypotter.bloomsbury.com/author>.

²⁸ Se référer à son site officiel : http://www.jkrowling.com/fr_FR/#/a-propos-de-jk-rowling/oeuvres-caritatives.

²⁹ Comme *Quidditch through the Ages* (Rowling, 2001) et *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (Rowling, 2001), deux livres tirés de l'univers des sorciers, tout comme *The Tales of Beedle the Bard*.

³⁰ Dans l'entretien télévisé qu'elle a accordé à BBC News, Rowling confirme avoir une « social conscience » très développée : IQBAL, Razia, « Rowling completes Potter spin-off » in : *BBC News online*, 01.11.2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7072086.stm>.

³¹ Dans l'entretien télévisé de BBC News (*ibid.*), Rowling confirme la rumeur selon laquelle le personnage Albus Dumbledore serait homosexuel.

deux protagonistes, à cause de l'incapacité du héros à voir l'amour autrement que comme une faiblesse.

Par ailleurs, une interview qu'elle a accordée à Lev Grossman (2005), publiée dans le *Time Magazine U.S.*, donne quelques indices qui nous renseignent sur la vision qu'elle a des enfants et sur la manière dont elle pense qu'il convient de s'adresser à eux. Au sujet de son écriture, Grossman écrit :

It's precisely Rowling's lack of sentimentality, her earthy, salty realness, her refusal to buy into the basic clichés of fantasy, that make her such a great fantasy writer. (Grossman, 2005).

Nous reviendrons ci-dessous sur le rapport de Rowling à la *fantasy*. Ce qui nous intéresse, en premier lieu, est cette sentimentalité exagérée qui fait défaut à Rowling lorsqu'il s'agit de s'adresser à des enfants. Dans le même article, Rowling cite, par exemple, la sentimentalité de C. S. Lewis lorsqu'il écrit pour un public d'enfants³² :

There's something about Lewis' sentimentality about children that gets on her [Rowling's] nerves. "There comes a point where Susan, who was the older girl, is lost to Narnia because she becomes interested in lipstick. She's become irreligious basically because she found sex," Rowling says. "I have a big problem with that". (Grossman, 2005).

C'est pourquoi les personnages de Rowling grandissent au fur et à mesure qu'elle écrit : ils passent de l'enfance à l'adolescence, puis à l'âge adulte (les héros de la série *Harry Potter* ont 17 ans à la fin du dernier tome, âge de la majorité dans l'univers des sorciers, auquel les jeunes ont le droit d'utiliser la magie sans surveillance et en dehors de l'école). Tout au long des livres, ils sont donc confrontés à des problèmes liés à la recherche de leur identité, aux relations amoureuses, aux rivalités, bref, aux problèmes étroitement liés à l'adolescence ou au passage à l'âge adulte, selon la période dans laquelle ils se trouvent (Grossman, 2005).

En outre, Rowling ne trouve pas productif de chercher à transmettre à tout prix une morale à travers ses livres. Il n'y a donc a priori aucune visée explicitement pédagogique dans ses œuvres :

"I never think in terms of What am I going to teach them [children] ? Or, What would it be good for them to find out here ?" (*ibid.*).

Le fait que Rowling n'ait pas voulu communiquer une morale à l'intention des enfants à travers ses récits paraît logique quand on sait qu'elle n'a pas consciemment fait le choix d'écrire pour un public d'enfants :

"I'd never thought about writing for children – I'd never thought about aiming anything at that age group. And yet, it was the thing that I was meant to write." (Winfrey, 2010).

Il est intéressant de noter que Rowling semble considérer l'écriture comme une activité très intuitive : comme si les mots et les histoires lui venaient d'ailleurs et qu'elle les écrivait, sans se demander d'où ils viennent ni ce qu'ils deviennent une fois couchés sur le papier. De la même

³² Rowling fait référence à la série suivante : LEWIS, Clive Staples, *The Chronicles of Narnia*, HarperCollins, New York, 1950-1956.

manière qu'elle n'a pas envisagé dès le départ d'écrire pour les enfants, elle n'avait pas non plus prévu d'écrire un roman de *fantasy* (voir ci-dessous).

Rowling semble considérer que les enfants doivent pouvoir faire leurs propres expériences, qu'il ne faut pas chercher à les protéger de tout ce qui pourrait leur arriver. Selon elle, au contraire, les expériences qu'ils font les aident à faire face aux problèmes de la vie et les adultes devraient jouer le rôle d'accompagnateurs, plutôt que de figures autoritaires.

Si elle est consciente que sa vision du monde peut déranger certains parents (notamment en ce qui concerne la magie, considérée par certains comme « hérétique »), elle est également consciente que son livre s'inscrit dans une longue tradition folklorique :

Jo says she can understand why some parents might find *Harry Potter* too mature for their children. However, she doesn't think that the topics of witches and magic should be avoided altogether. She says these kinds of stories have been told for hundreds of years, and they will continue to appeal to children for hundreds of years to come because people like the idea behind magic. (Winfrey, 2010).

Bien qu'elle soit actuellement consciente de ce rapport entre ses œuvres et la *fantasy*, l'auteur avoue qu'elle n'a jamais eu l'intention d'écrire un roman de ce genre :

It wasn't until after *Sorcerer's Stone*³³ was published that it even occurred to her [Rowling] that she had written one [fantasy novel]. "That's the honest truth," she says. "You know, the unicorns were in there. There was the castle, God knows. But I really had not thought that that's what I was doing. And I think maybe that the reason that it didn't occur to me is that I'm not a huge fan of fantasy." (Grossman, 2005).

La *fantasy* semble donc s'être imposée d'elle-même, sans que Rowling prenne activement la décision d'écrire un roman de ce genre. Cela et le fait que son image de l'enfant ne soit pas empreinte de sentimentalité contribuent peut-être à expliquer que son roman ne tombe pas dans les clichés du genre :

The genre tends to be deeply conservative – politically, culturally, psychologically. [...] Rowling's books aren't like that. They take place in the 1990s – not in some never-never Narnia but in modern-day Mugglish England, with cars, telephones and PlayStations. Rowling adapts an inherently conservative genre for her own progressive purposes. (*ibid.*).

Notre objectif n'est pas de démontrer qu'elle subvertit le genre, mais de montrer que son approche de la *fantasy* marque son écriture et les thèmes qu'elle aborde. Même si, au premier abord, son œuvre peut sembler inspirée des clichés de la littérature dite *escapist*³⁴ (*ibid.*), le déroulement de l'intrigue et les thèmes abordés l'en éloignent :

You realize that while the fun stuff is pure cotton candy, the problems are very real – embarrassment, prejudice, depression, anger, poverty, death. "I was trying to subvert the genre," Rowling explains bluntly. "[...] Magic does not make [Harry's] world better significantly. The relationships make his world better. Magic in many ways complicates his life." (Grossman, 2005).

³³ Le titre américain du premier des sept tomes de la série *Harry Potter* (*Harry Potter à l'école des sorciers*)

³⁴ Le terme *escapism* signifie :

« The tendency to seek, or the practice of seeking, distraction from what normally has to be endured. », (*Oxford English Dictionary online*). Il est souvent employé pour décrire, de façon péjorative, la littérature de *fantasy* ou de science-fiction (le nom *escape* est alors employé dans le sens de « mental or emotional distraction, esp. by way of literature or music, from the realities of life » (*ibid.*)).

Les thèmes récurrents dans *The Tales of Beedle the Bard* correspondent à ceux de la série *Harry Potter*, d'où le lien étroit qui relie ces deux œuvres (en plus du fait qu'elles s'inscrivent dans le même univers). On comprend également pourquoi certains thèmes sous-jacents aux contes du recueil semblent si « modernes » et semblent parfois s'éloigner de la tradition folklorique (dans le dénouement des contes, par exemple), malgré les traits stylistiques et formels qui rappellent le genre du conte de fées. Les thèmes abordés dans ses œuvres, la manière dont Rowling les aborde et son style sont aussi influencés par l'image qu'elle a de l'enfant et du genre de la *fantasy* et se reflètent donc dans son écriture. Ces éléments sont autant d'indications et d'indices qu'elle fournit au traducteur et que ce dernier devrait prendre en compte, puisqu'ils contribuent à créer son style.

Nous en venons à présent à formuler quelques brèves remarques sur le style d'écriture de Rowling dans l'œuvre *Harry Potter*. Dans un commentaire consacré à l'ouvrage *The Tales of Beedle the Bard* lors de la publication du recueil, Delphine Peras (2008) écrit :

C'est justement dans ces commentaires malicieux [ceux de Dumbledore], et dans l'introduction de J.K. Rowling, que l'on retrouve tout l'humour et l'esprit de la romancière. Elle laisse aussi poindre la noirceur qu'on lui connaît dans *Le Sorcier au cœur velu* [...].

Nous avons déjà parlé du conte mentionné dans cette citation : il illustre parfaitement le côté « noir » de Rowling, qui se décèle également dans la tendance de l'écrivain à lier l'amour à la mort, par exemple³⁵. Le style de Rowling est ainsi empreint de malice, d'humour et d'esprit, des éléments qui sont tous liés à sa créativité, à sa capacité d'inventer des noms de personnages, de lieux, de sortilèges, etc. et des intrigues (Smadja, 2007 : 143). Smadja (*ibid.*, 146-147) insiste sur l'importance, pour la traduction, de cette caractéristique du style de Rowling :

Les occupants de Poudlard portent des noms très imagés, ne pas les traduire aurait privé les jeunes lecteurs, ignorant tout de l'anglais, d'un élément essentiel au style de Rowling et au succès de ses romans : l'humour, la fantaisie, le caractère ludique qui président à l'écriture, et cette aptitude spécifique à l'esprit d'enfance qui permet de tordre les mots, de les sortir de leur contexte pour s'en emparer et en jouer.

Ainsi, des traits qui pourraient n'être présents que dans l'intrigue (l'humour, le caractère ludique, etc.) se retrouvent sur le plan formel également. On assiste à un jeu sur la langue, tellement développé chez Rowling qu'il en devient un vrai trait stylistique³⁶.

Sur le style narratif de l'écrivain, Virole (2007 : 38) écrit :

C'est un style direct, mettant bout à bout des séquences narratives courtes, disposées dans des repères spatiotemporels fixés et clairement identifiés mais sans description réellement détaillée. [...] Les lieux (collèges, forêt interdite, etc.) sont standardisés. Leur description (brève) est faite une fois pour toutes et il n'y a donc pas besoin d'y revenir. Le temps est ritualisé par le déroulement de l'année scolaire.

³⁵ En guise d'exemple, mentionnons, dans la série *Harry Potter*, le fait que les parents de Harry soient morts pour le protéger et que ce sacrifice le rende capable d'affronter le mage noir Voldemort.

³⁶ Comme exemples, prenons le choix de noms de personnages tels que « Malkin » (« Mme Guipure », en français), « Nearly Headless Nick » (« Nick Quasi-Sans-Tête »), « Skabbers » (« Croulard »), etc. qui réfèrent tous au caractère du personnage ou au rôle qu'il joue dans le récit (Smadja, 2007 : 147).

Toutes ces indications sont valables pour la série *Harry Potter*, mais, de par le genre et la longueur de cette dernière, elles ne peuvent pas être étendues ipso facto au recueil *The Tales of Beedle the Bard*. Néanmoins, il est intéressant de noter que ces éléments du style narratif de Rowling permettent une focalisation sur la « dynamique d'action » de chacun des livres (*ibid.*, 44). Cet accent mis sur l'action n'est pas sans rappeler l'une des caractéristiques principales du genre du conte (comme nous l'avons indiqué dans la section 3.2.3 du chapitre sur les contes, intitulée « Niveau formel »). Cette particularité – peu de passages descriptifs, accent mis sur le déroulement de l'intrigue – se retrouve également dans les récits des *Tales of Beedle the Bard*.

Pour résumer, *The Tales of Beedle the Bard* (que ce soient les contes ou les commentaires de Dumbledore) comportent certaines caractéristiques stylistiques propres à Rowling : sa créativité, son inventivité et son style narratif, mettant l'accent sur l'action, se retrouvent dans ce recueil. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la partie 3 ci-dessous, lorsque nous analyserons plus en détail les traits stylistiques du recueil et la manière dont le traducteur les a traités.

2.3 Les traducteurs

2.3.1 Hermione Granger

Hermione Jean Granger est l'un des personnages principaux de la série *Harry Potter*. Elle est la meilleure amie de Harry et le soutient tout au long de ses aventures. Elle est l'auxiliaire sur laquelle Harry peut compter lorsqu'une situation difficile survient : son intelligence et son talent en font l'une des élèves les plus brillantes de l'école. Elle est d'origine moldue, ce qui signifie que ses parents ne sont pas sorciers et ne pratiquent pas la magie. Elle prouve, par ses compétences, à quel point l'idée selon laquelle les sorciers issus de familles moldues seraient inférieurs est fausse. Elle incarne ainsi l'un des thèmes principaux chers à Rowling, celui de la tolérance³⁷.

Dans la première version du recueil (c'est-à-dire dans les sept volumes écrits à la main par Rowling), le titre complet était *The Tales of Beedle the Bard, translated from the original runes by J.K. Rowling*³⁸. Pour la version publiée et largement diffusée, Rowling a donc changé un détail : Hermione, personnage fictif (tout comme Albus Dumbledore, directeur de Poudlard, qui commente les contes), est devenue la traductrice « officielle » du recueil, le titre complet de cette version étant *The Tales of Beedle the Bard, translated from the original runes by Hermione Granger, by J.K. Rowling* (2008). Qu'Hermione ait été désignée comme la traductrice attitrée fait sens pour plusieurs raisons. D'abord, Hermione étant un personnage fictif appartenant à l'univers des sorciers inventé par Rowling, cela permet de souligner davantage encore l'illusion réaliste. Nous entendons par là que le choix d'Hermione contribue à donner l'illusion que le monde des sorciers existe

³⁷ L'entrée consacrée à Hermione dans *The Harry Potter Lexicon* fournit des renseignements détaillés sur ce personnage : <http://www.hp-lexicon.org/wizards/granger.html>.

³⁸ Comme on le remarque bien sur certaines des photos du livre publiées par Amazon.com : <http://www.amazon.com/gp/feature.html?docId=1000179911>.

parallèlement au nôtre, puisque ces contes sont non seulement écrits par un certain sorcier nommé Beedle, mais encore traduits et commentés par deux autres sorciers³⁹. Cet ancrage des contes dans le monde des sorciers permet de renforcer l'illusion réaliste, qui aurait pu être encore davantage marquée si le nom de l'auteur réel, à savoir Rowling, n'apparaissait pas en couverture et sur la page de titre, par exemple. La deuxième raison qui peut venir confirmer le choix de la traductrice fictive concerne le parcours scolaire d'Hermione : on sait que cette dernière a étudié les runes pendant quatre ans à Poudlard, de la troisième à la sixième année. Dans les tomes *Harry Potter*, les runes constituent une matière difficile, qui demande beaucoup de travail. Nous reviendrons sur la question des runes dans quelques lignes, mais mentionnons d'abord la troisième raison qui rend logique le fait qu'Hermione soit la traductrice du recueil : grâce à sa connaissance des runes, cette dernière participe activement à dénouer l'intrigue du septième tome, *Harry Potter and the Deathly Hallows*. En effet, Dumbledore lui a légué sa copie du recueil en version originale et y avait dessiné le symbole des reliques de la mort, légende transmise par *The Tale of the Three Brothers*, selon laquelle la mort aurait offert trois objets censés rendre invincible à trois frères sorciers : la baguette de sureau, la pierre de résurrection et la cape d'invisibilité.

Avant de clore cette section, mentionnons encore un problème soulevé par l'expression *translated from the original runes*, sur lequel Davis (2009 : 10-11) attire notre attention. Dans son introduction au recueil, Rowling indique :

[W]e have been graciously granted permission by Professor Minerva McGonagall, now Headmistress of Hogwarts, to print Professor Dumbledore's notes here, alongside a brand new translation of the tales by Hermione Granger⁴⁰. (Rowling, 2008 : xiv).

Notons en premier lieu un léger manque de cohérence de la part de Rowling : cette version anglaise, proposée par Hermione, est censée être toute récente, ce qui n'est pas logique, dans le sens où le dernier conte, *The Tale of the Three Brothers*, figure déjà in extenso dans le dernier tome de la série, *Harry Potter and the Deathly Hallows*⁴¹.

Cependant, le problème qui nous intéresse ici est autre : les runes étant un alphabet, il semble inapproprié de parler de « traduction des runes ». Davis se montre critique vis-à-vis de cette maladresse :

Runes are the individual letters of the Runic Alphabet used in the Middle Ages by people living in the north of Europe, particularly the Scandinavian peoples [...] and the English. Runes and runic are *not* a language – for example, it is perfectly possible to write English in the runic alphabet [...] and it is still the English language. Hermione Granger [...] would know that runic is an alphabet [...]. You can never translate from one alphabet to another, rather you transliterate one alphabet into another. (Davis, 2009 : 10).

³⁹ L'expression « illusion réaliste » ne renvoie donc pas ici au fait que ces contes aient l'air d'histoires vraies.

⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

⁴¹ ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London, 2007 [paperback edition, 2008], pp. 449-452.

Il semblerait donc qu'il ne puisse pas s'agir d'une traduction à proprement parler, mais d'une translittération, et que Beedle aurait vraisemblablement écrit en langue anglaise, mais en employant l'alphabet runique (*ibid.*). Les runes se décrivent comme des « caractères graphiques dont l'usage a été autrefois très répandu dans les pays du nord de l'Europe, particulièrement dans les contrées scandinaves »⁴². Sur leur usage, on peut dire ce qui suit :

Les runes ont été usitées jusqu'au XVII^e siècle. Toutefois, dans les derniers temps, elles n'étaient comprises que d'un petit nombre de personnes, et leur interprétation était considérée comme une science à part, qui s'acquerrait très difficilement⁴³.

Sachant que Beedle, l'auteur fictif, est censé avoir vécu au XV^e siècle en Angleterre et que, dans ce pays, l'alphabet runique a cessé d'être usité aux alentours du XII^e siècle⁴⁴, on peut estimer que l'alphabet utilisé dans la version originale prétendument écrite par Beedle est censé être celui qui a été utilisé en Scandinavie jusqu'au XVI^e ou XVII^e siècle. Beedle aurait donc utilisé un alphabet qui, à son époque, n'était compris que par un nombre restreint de personnes. Cela nous amène à questionner le choix de l'alphabet runique comme alphabet de la version originale des *Tales of Beedle the Bard*. Deux raisons nous semblent rendre ce choix plausible. Premièrement, Beedle aurait pu chercher à cacher, dans sa version des contes, des messages secrets. Cela contribue à renforcer le mystère autour de la légende des reliques de la mort, centrale au déroulement de l'intrigue de *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Dans les commentaires, prétendument écrits par Dumbledore, sur *The Tale of the Three Brothers*, on peut lire :

[A] tiny minority of the wizarding community persists in believing that Beedle was sending them a coded message [...]. (Rowling, 2008 : 96).

Dans ses commentaires, Dumbledore semble rejeter l'existence des reliques de la mort, alors qu'il sait très bien qu'il existe une part de vérité dans cette histoire (Davis, 2009 : 65). Là encore, le mystère semble devoir être protégé, pour que les reliques ne tombent pas entre de mauvaises mains.

La seconde raison qui peut avoir poussé Rowling à mentionner l'alphabet runique est peut-être la volonté d'ancrer encore davantage ces contes dans l'univers de la magie. En effet, les runes ont une certaine connotation : de nos jours, l'alphabet est lié à des superstitions relatives à la magie ou à des pratiques divinatoires (*ibid.*, 11). La référence à l'alphabet runique peut ainsi contribuer à créer une atmosphère mystérieuse. Son rôle dans l'univers de *Harry Potter* reste cependant limité à cela, les runes n'y étant pas considérées comme une pratique divinatoire, par exemple.

2.3.2 Jean-François Ménard

La dernière personne que nous présenterons dans la section consacrée aux informations préliminaires est Jean-François Ménard, le traducteur des sept tomes de la série *Harry Potter* et du

⁴² *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, « runes », Éditions Quillet, Paris, 1986, p. 5977.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *The New Encyclopaedia Britannica Micropaedia*, « runic alphabet », vol. 10, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 2003, p. 241.

recueil *The Tales of Beedle the Bard*. Né à Paris en 1948, Jean-François Ménard a étudié la philosophie et a travaillé dans le domaine du cinéma, avant de se tourner vers l'écriture et la traduction. Il est également passionné de gastronomie et de voitures anciennes⁴⁵.

À côté de son activité de traducteur, Ménard est auteur de littérature enfantine (il a notamment écrit *Qu'il est long, ce loup-là*, *Le voleur de chapeaux et autres contes pour la semaine*, *Mam'zelle Dédé*, *Panique chez les Bouledogres*, etc.), mais aussi de livres destinés aux adultes (tels que *De l'autre bord de l'eau*, *D'écume au vent la vie*, *Calebasses d'étoiles*, etc.). En tant que traducteur, il est connu pour avoir traduit, outre la série *Harry Potter*, la série *Artemis Fowl* (par Eoin Colfer) et d'autres ouvrages de littérature de jeunesse, dont *Coup de chance et autres nouvelles* (par Roald Dahl)⁴⁶. Nous avons dès lors cherché à nous renseigner sur son rapport à l'écriture et à son activité de traduction. Dans un court entretien retranscrit sur le site de Gallimard Jeunesse⁴⁷, Ménard s'exprime sur l'écriture, en la qualifiant de « métier idéal du misanthrope », car il considère la solitude comme « l'aspect le plus séduisant de ce travail ». Il semble également insister sur l'évolution constante de l'écriture. Aux questions « quand avez-vous commencé à écrire ? » et « quel conseil donneriez-vous à un écrivain débutant ? », il répond :

[Quand avez-vous commencé à écrire ?] Je n'ai pas encore commencé. Pour l'instant, je m'entraîne. Quand je serai grand, je deviendrai peut-être écrivain. [...] [Quel conseil donneriez-vous à un écrivain débutant ?] De le rester. Les écrivains trop expérimentés ont tendance à devenir ennuyeux. Chaque livre devrait être un premier livre, même si on en a écrit cinquante auparavant⁴⁸.

Il semble ainsi envisager son travail d'écriture de façon modeste et avec un regard chaque fois renouvelé : le produit de l'écriture ne doit pas être ennuyeux. C'est peut-être l'une des raisons qui l'ont poussé à effectuer un véritable travail de recherche et de créativité lors de la traduction de la série *Harry Potter*. Dans un article du journal *Le Temps* (Sulser, 2007), Catherine Bon de Sairigné, responsable de la littérature jeunesse chez Gallimard, explique que Ménard a été choisi pour son « esprit fantaisiste et créatif ». Éléonore Sulser, l'auteur de l'article, qualifie le traducteur d'« inventeur de mots » :

[I]l aime « chercher derrière la réalité, ou ce que l'on en perçoit, la face cachée des choses », confiait-il, il y a un an, au Monde [...]. (*ibid.*).

Ménard semble donc être un traducteur curieux, attentif et créatif. En témoignent ses traductions des sept tomes de la série *Harry Potter* : de nombreux noms de lieux, sortilèges, prénoms et noms de personnages et de chants (entre autres) ont été traduits en français de façon « créative ». Ses traductions attestent qu'il a effectué un grand travail de recherche, que ce soit sur l'étymologie des mots ou sur la magie, et qu'il a cherché à connaître le pourquoi des choix de l'auteur, afin de les

⁴⁵ Page consacrée à Jean-François Ménard sur le site web de Gallimard Jeunesse : <http://www.gallimard-jeunesse.fr/Auteur/Jean-Francois-Menard>.

⁴⁶ Pour une liste de ses œuvres et traductions plus fournie, il est possible de se référer à <http://www.librairiedialogues.fr/personne/jean-francois-menard/1624566/>.

⁴⁷ « Rencontre avec Jean-François Ménard », Gallimard Jeunesse, http://www.gallimard-jeunesse.fr/Auteur/Jean-Francois-Menard/%28order%29/author#product_list

⁴⁸ *Ibid.*

respecter du mieux qu'il pouvait, c'est-à-dire selon sa propre conception du respect des choix d'un auteur et d'un style. On décèle ainsi tout un travail d'analyse du récit, de la psychologie des personnages et du style de l'œuvre, menée dans le but d'inscrire les choix de traduction de façon cohérente dans la continuité de l'œuvre originale : le traducteur semble avoir acquis une véritable « conscience » de l'écriture de l'auteur. À titre d'illustration, citons Ménard, qui explique brièvement la manière dont il a envisagé la traduction de *Harry Potter and the Deathly Hallows*, le dernier tome de la série :

[L]'écriture est beaucoup plus dense, plus enveloppante. On sent chez J. K. Rowling la volonté de décrire les pensées et les émotions de ses personnages, elle pénètre dans leur tête avec une grande précision. En cela, c'était beaucoup plus difficile à traduire, mais aussi très intéressant. *Harry Potter et les reliques de la mort* est fondé sur un formidable clair-obscur. Il y a, dans ce dernier volume, des personnages totalement noirs et finalement assez peu de personnages totalement lumineux. L'obscurité gagne toujours un peu sur la lumière, même quand celle-ci semble l'emporter. (Peras, 2007).

Nous n'avons pas ici la place nécessaire pour expliquer de façon approfondie les techniques de traduction de Ménard, car nous souhaitons encore aborder les conditions dans lesquelles il travaille, la manière dont il procède et son image de l'enfant. Nous renvoyons donc le lecteur curieux à l'article « Harry Potter, de la version anglaise à la version française : un certain art de la traduction », adapté d'une étude de Franck Ernould par Isabelle Smadja (2007), dans lequel certains choix de traduction de Ménard sont expliqués et leur aspect créatif mis en évidence⁴⁹.

Nous avons quelques informations sur les conditions dans lesquelles Ménard a traduit la série *Harry Potter*. À partir de la publication du quatrième tome de la série, les traducteurs de l'œuvre de Rowling n'ont découvert les livres qu'ils allaient traduire qu'à leur parution en anglais (Peras, 2007) (étant donné l'ampleur du succès, l'éditeur anglais ne voulait pas prendre le risque qu'il y ait une fuite et qu'une version pirate circule avant la date officielle (Sulser, 2007)). Ménard a donc travaillé dans des conditions difficiles, liées à l'urgence de faire paraître le tome en français dans les plus brefs délais : il a traduit *Harry Potter and the Deathly Hallows* en deux mois environ, travaillant « de 6 heures du matin à minuit, avec une pause indispensable de deux heures au moment du déjeuner afin de [se] changer les idées. » (Peras, 2007). Qu'en est-il de l'ouvrage *The Tales of Beedle the Bard* ? Comme l'indique Susler (2008) dans un autre article :

A la production, à la distribution et à la vente également, on sait, et on constate qu'on n'a pas affaire à un Potter pur sucre. Gallimard n'a tiré que 260 000 exemplaires des Contes quand la vente des sept tomes en français a atteint au total 24 millions de volumes.

L'attente des lecteurs était donc moins importante que lors de la publication d'un tome de la série *Harry Potter*. En outre, le recueil de contes a été publié en même temps en anglais et en français (*ibid.*), ce qui laisse penser que le traducteur a dû respecter un délai assez court. Néanmoins, le volume du recueil (109 pages en anglais) n'est de loin pas comparable à celui d'un tome de la série

⁴⁹ Ce document est intéressant, car il met en lumière certaines des principales pratiques traductives de Jean-François Ménard. Selon nous, certaines critiques ou affirmations exprimées à l'encontre de choix traductifs semblent très subjectives ou peu étayées. Nous estimons donc qu'elles devraient être nuancées.

Harry Potter, ce qui laisse espérer que le traducteur n'a pas eu à travailler dans des conditions aussi extrêmes que pour *Harry Potter and the Deathly Hallows*.

Quant à la méthode de Ménard, on sait que, pour la série *Harry Potter*, encore une fois, il « commence par lire la fin [du tome] », ce qu'il considère comme « la pire façon de faire pour un lecteur »⁵⁰. Il ajoute qu'il traduit au fur et à mesure qu'il lit, en prenant de l'avance sur la lecture. Sa méthode se trouve justifiée par l'urgence dans laquelle il travaille, d'une part, et par le fait que, même s'il ne connaît pas les détails du déroulement de l'intrigue au début, il sait « quand même à peu près comment s'organise le récit »⁵¹. Enfin, un « travail d'uniformisation assez pointu » suit la traduction et une « correctrice passionnée, présente depuis le début de l'aventure » revoit son travail (Sulser, 2007). En tant que lecteur, Ménard dit ne pas « cherche[r] [...] à deviner ce qui va se passer », parce qu'« on se trompe toujours à ce jeu-là » (Peras, 2007). À propos de la traduction du recueil de contes, la même équipe (c'est-à-dire Gallimard et Ménard) semble avoir œuvré pour sa publication en français. Le livre, beaucoup moins long que les tomes de la série, se lit rapidement et contient des contes courts : les problèmes de cohérence se trouveraient, de ce point de vue-là, plutôt limités. Les commentaires de Dumbledore, quant à eux, risquent de donner davantage de fil à retordre, étant donné le grand nombre de références à la magie et à l'univers de *Harry Potter* qu'on y trouve.

Abordons enfin le dernier point d'importance pour notre analyse, à savoir l'image que le traducteur a de l'enfant. Il aurait été intéressant, à des fins de comparaison, d'analyser les œuvres de littérature enfantine que Ménard a écrites, mais cela dépasserait le cadre du présent mémoire. Notons cependant que le traducteur attribue à la série *Harry Potter* un effet d'identification du lecteur aux personnages :

Il y a, je crois, dans *Harry Potter*, pour des enfants, matière à réflexion et matière à émotion. [...] Les enfants retrouvent dans les personnages de *Harry Potter* leurs propres émotions, ce qui est très important pour entrer justement dans ce monde et pour avoir le plaisir de fréquenter ce qui sont devenus des amis⁵².

D'une part, le traducteur a évidemment conscience qu'il traduit pour des enfants à la base, et, d'autre part, il analyse le texte de sorte à y déceler un certain effet produit sur le lecteur, effet caractéristique d'une œuvre de la tradition folklorique. Il inscrit ainsi l'œuvre dans la tradition des contes de fées contemporains⁵³. Étant donné que notre recueil se présente explicitement comme des

⁵⁰ Il s'exprime dans un entretien télévisé accordé à la rédaction de la chaîne TF1 à la suite de la sortie du dernier tome de la série *Harry Potter* :

http://www.wat.tv/video/montage-trad-harry-potter-esxs_2f1rz_.html

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Entretien télévisé « Phénomène Harry Potter » accordé en juillet 2000 à France 3 et disponible sur ina.fr, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CAC00038614/phenomene-harry-potter.fr.html>.

⁵³ Comme l'indique Éric Auriacombe (2007 : 71) : « De tout temps, des auteurs ont proposé aux enfants, mais aussi aux adultes, de découvrir des héros de conte de fées et des univers merveilleux. [...] Rowling s'inscrit dans cette lignée avec sa série de romans concernant Harry Potter et nous avons considéré que ces livres constituaient un conte contemporain faisant appel à de nombreuses références traditionnelles. »

contes, il semble évident que Ménard transfère ce qu'il dit dans la citation ci-dessus à ce nouveau recueil de contes de fées.

La seconde indication que nous avons sur la manière dont Ménard voit les enfants et l'enfance concerne certaines omissions relevées dans ses traductions des tomes *Harry Potter*. Ernoult, repris par Smadja (2007), s'interroge sur ces omissions, qui concernent surtout des descriptions qui se trouvent abrégées, mais également des adaptations. Smadja cite l'exemple suivant d'adaptation :

[E]n anglais, les méthodes de divination sont les suivantes : *palmistry, crystal balls, bird entrails, etc.* Dans la version française, le début est sans surprise : chiromancie, boules de cristal, mais curieusement les entrailles d'oiseaux sont remplacées par... du marc de café. Les éditeurs auraient-ils estimé que l'usage de cette méthode de divination répandue dans l'Antiquité, entre les mains de jeunes écoliers, même sorciers, était à proscrire [...] ? (*ibid.*, 156-157).

Il semblerait donc que, lors de la traduction en français, la question délicate d'une certaine modération ou censure de ce que l'on permet aux enfants de lire ou de connaître se soit posée. Les « coupes » dans les descriptions peuvent être dues à des raisons purement pratiques (nombre de pages à réduire, par exemple). Il n'en va pas de même lorsque les transformations dans la traduction constituent une adaptation effectuée dans le but de rendre le texte moins choquant ou provocant (comme il semblerait que ce soit le cas de l'exemple mentionné dans la citation de Smadja ci-dessus). Il semblerait qu'en France (puisque Gallimard est une maison d'édition française et que le traducteur est français également), on se soucie davantage que Rowling et Bloomsbury de l'effet de « mimétisme » (*ibid.*, 157) que pourrait produire la mention d'entrailles d'oiseaux ou d'imitation frauduleuse d'une signature (autre exemple donné par Smadja (*ibid.*)). Avant d'exprimer toute critique, il convient de prendre en compte le fait que la littérature dite enfantine s'adresse à un public double : elle s'adresse aux enfants, mais également aux adultes, qui, souvent, ont le dernier mot quant à l'achat d'un livre pour leurs enfants ou au partage entre le bien ou le mal (voir, à ce propos, la section 2.2.2 de notre première partie, sur les fondements théoriques). L'éditeur ou le traducteur pourraient ainsi préférer traduire par « marc de café » au lieu d'« entrailles d'oiseau » pour convenir au plus grand nombre. En outre, puisque l'un des effets produits par les contes de fées semble être celui de l'identification du lecteur aux personnages, il paraît au moins en partie légitime de se demander s'il ne conviendrait pas mieux d'adapter certains passages. Néanmoins, le conte de fées pourrait aussi avoir pour fonction de montrer au lecteur que le héros commet des erreurs (lorsqu'il manque les cours, par exemple), de lui présenter des expériences de la vie, afin qu'il sache comment les appréhender s'il s'y trouve exposé plus tard⁵⁴. De plus, nous avons vu dans la section 2.2.2 ci-dessus, consacrée à une présentation de Rowling, que cette dernière n'éprouve pas le besoin de surprotéger les enfants lecteurs, de faire preuve de trop de « sentimentalité » à leur égard. Tous ces points nous poussent à penser que, dans des conditions de travail idéales (i.e. sans pression de la part de l'éditeur, du chiffre d'affaires espéré,

⁵⁴ Par exemple, Virole écrit (2007 : 45) : « Fait particulièrement remarquable chez Rowling, cette création imaginaire d'un monde magique fournit à l'enfant des codes de compréhension du monde réel. »

de parents mécontents, etc.), le traducteur pourrait tenter de garder au maximum les éléments qui sont caractéristiques de la vision de l'enfant qui transparaît dans l'œuvre originale.

En tant que traducteur, Ménard semble donc accorder une grande importance à la créativité dans le processus de traduction, privilégiant une « fidélité » aux intentions et aux effets voulus par l'auteur, plutôt qu'une fidélité au mot. Enfin, on pourrait lire dans la citation suivante (dans laquelle le traducteur s'exprime) un indice sur la conception de la traduction selon Ménard :

Comme l'indique très bien le titre du nouvel essai d'Umberto Eco, traduire, c'est « *dire presque la même chose* »... (Peras, 2007).

Nous verrons, à la suite de l'analyse qui va suivre, dans quelle mesure les hypothèses que nous avons formulées dans cette partie préliminaire seront vérifiées, nuancées ou infirmées.

3. Traits stylistiques du recueil et leur traitement dans la traduction

3.1 Les Contes de Beedle le Barde

3.1.1 Titres

L'étude du titre dans le domaine du conte merveilleux est intéressante, car le titre permet déjà d'inscrire le conte dans la tradition folklorique ou, au contraire, permet de le distinguer de cette dernière. Par exemple, dans *Textualité et intertextualité des contes*, Adam et Heidmann (2010 : 207-208) écrivent, dans la partie consacrée à la « systématique des titres des contes »,

[...] [Cendrillon] tient son nom des cendres auxquelles elle est associée métonymiquement, par contiguïté avec l'âtre du foyer, et métaphoriquement par le sens religieux des cendres qui précèdent la renaissance de Pâques. [...] Moins complexes, les *barbes*, *bottes*, *pantoufle*, *houpe* et autre *chaperon* [...] représentent soit des parties du corps du personnage-titre [...] soit des vêtements qui leur sont si contigus [...] qu'ils en deviennent des parties [...] d'eux-mêmes [...].

Nous remarquons que, de la même manière, nous pouvons déceler une certaine systématique des titres dans *The Tales of Beedle the Bard*, dont les versions anglaises et françaises sont reprises dans le tableau 1, ci-dessous. Le nom ou l'appellation des protagonistes principaux figure dans quatre des cinq titres et le dernier désigne l'objet autour duquel se déroule toute l'intrigue (i.e. la fontaine censée être enchantée et apporter bonheur et prospérité à ceux qui s'y baignent). Sur les quatre titres dans lesquels les protagonistes sont cités, deux font référence à un accessoire du personnage (*Hopping Pot* et *Cackling Stump*), un fait référence à une partie du corps du protagoniste (*Hairy Heart*) et le dernier contient une référence au genre du texte (*Tale*). Il est intéressant de noter que tous les accessoires ou objets cités sont indispensables à l'intrigue : le fait qu'ils apparaissent dans le titre permet donc de les mettre encore davantage en avant.

⁵⁵ Titres en anglais	Titres en français
(1) The Wizard and the Hopping Pot	Le Sorcier et la marmite sauteuse
(2) The Fountain of Fair Fortune	La Fontaine de la Bonne Fortune
(3) The Warlock's Hairy Heart	Le Sorcier au cœur velu
(4) Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump	Babbitty Lapina et la souche qui gloussait
(5) The Tale of the Three Brothers	Le Conte des trois frères

Tableau 1: Titres

Dans la version française, les titres ont gardé le même contenu qu'en anglais, dans le même ordre, ce qui permet de respecter un certain style attribué traditionnellement aux titres du genre. Si nous examinons un peu plus en détail les titres en anglais, nous remarquons qu'ils sont dominés par certains traits stylistiques, à savoir par les sonorités, qui influent sur le rythme, et par l'emploi des

⁵⁵ Que ce soit en anglais ou en français, nous respectons l'usage des majuscules lorsque nous citons des extraits du recueil.

majuscules (trait qui ressort avant tout grâce à la comparaison entre les versions anglaise et française).

En anglais, les titres sont marqués par les figures de l'allitération (parties en gras dans le tableau 1) et de l'assonance (parties soulignées dans le tableau 1)⁵⁶. La première permet « d'insister, de donner un certain poids à l'expression, ou de produire un effet de martèlement » (Bacry, 1992 : 202). Dans les titres reproduits ci-dessus, elle semble rythmer ces derniers, qui contiennent entre 6 et 11 syllabes chacun. Cela est particulièrement flagrant dans ***Babbitty Rabbitty** and her **Cackling Stump***, où l'on aurait presque l'impression de scander un vers. Jean-François Ménard, le traducteur, a réussi à reproduire certaines des sonorités de l'anglais, que ce soit par les mêmes sons ou par des sons différents (voir tableau 1 ci-dessus). « Babbitty Lapina et la souche qui gloussait », qui pourrait sembler laborieux du point de vue du rythme (à cause de la succession de mots courts et de l'ajout de la relative « qui »), parvient néanmoins à reproduire une grande partie des allitérations ou assonances perçues dans l'anglais. On constate que Ménard a fait le choix de traduire « Rabbitty » par « Lapina », choix qui pourrait se justifier par la volonté de donner au lecteur un indice sur la suite de l'histoire et de créer ainsi une attente chez ce dernier (qui se demanderait, à la lecture du titre, quel peut être le rapport entre Babbitty et un lapin). On ne peut manquer de remarquer, néanmoins, la perte de la rime en *-itty*, qui contribue à la fluidité de la lecture en anglais et qui constitue un diminutif que l'on pourrait employer en s'adressant à des enfants (qui font partie du public cible des deux versions). Le traducteur a effectué ici un choix qui correspond bien à son esprit créatif, qui transparaît dans ses traductions de la série *Harry Potter*⁵⁷. En ce qui concerne les assonances, qui permettent, en poésie surtout, de « donner une certaine tonalité, une certaine couleur à l'expression, au vers, à la phrase où [elle] apparaît » (*ibid.*, 201), notons simplement que l'assonance en *i* dans le titre de *Babbitty Rabbitty* se retrouve dans la version française et qu'on serait tenté de l'interpréter comme la mise en forme du « gloussement » caractéristique du personnage dans le récit⁵⁸.

Quant à l'emploi des majuscules, nous pouvons dire que le français utilise ces dernières de façon plus parcimonieuse⁵⁹. En anglais, les titres d'ouvrages, de chansons, d'histoires, etc., sont très souvent caractérisés par la mise en majuscule des premières lettres de tous les mots du titre. En français, la majuscule s'utilise pour attirer l'œil du lecteur, pour mettre en évidence un personnage, mais n'est pas utilisée de façon systématique pour les titres en général. Ménard n'a pas pour autant fait le choix de supprimer toutes les majuscules et il a gardé celles qui étaient attribuées aux noms ou à l'appellation des personnages (sauf dans le cas du *Conte des trois frères*, où la capitale à

⁵⁶ L'allitération se définit comme le « [r]etour d'une sonorité consonantique à intervalles rapprochés, plus spécialement à l'initiale des mots » (Bacry, 1992 : 278), tandis que l'assonance se réfère au « [r]etour d'une sonorité vocalique à intervalles rapprochés. » (*ibid.*, 281).

⁵⁷ Se référer à la partie 2.3.2 ci-dessus, consacrée à la présentation du traducteur.

⁵⁸ « On a souvent tendance à interpréter la sonorité *i* comme légère, ou acide, ou stridente » (*ibid.*, 201).

⁵⁹ « On peut ne mettre la majuscule qu'au premier mot seulement [du titre] (et aux noms propres qui interviennent dans le titre). » (*Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, 2005 : 348).

« Conte » témoigne peut-être d'une volonté de mettre en avant l'histoire en tant que telle, composante indispensable à l'intrigue dans *Harry Potter and the Deathly Hallows*). Il a en outre conservé les majuscules à l'objet « Fontaine » et au concept « Bonne Fortune », dont l'importance a été soulignée par le choix d'en faire le titre du conte. Nous reviendrons sur le rôle des majuscules dans le texte dans la section 3.1.4 ci-dessous.

3.1.2 Incipits

Les incipits, dans le genre du conte, servent à poser le cadre dans lequel se déroule l'histoire, la plupart du temps à l'époque d'« il était une fois », dans un « pays lointain » ou dans un « royaume ». Adam et Heidmann⁶⁰ (2010 : 242) expliquent que l'incipit est ce qui permet au lecteur d'entrer dans ce nouveau monde :

Le lecteur entre en douceur dans le monde en quelque sorte présupposé de la fiction, acceptant les changements de lois qui rendent possibles les ogres et les fées, les bottes et les clés magiques et autres pantoufles de verre, l'aisance verbale du Chat botté et de Compère le Loup.

Examinons à présent la manière dont les cinq contes pour sorciers sont introduits à l'aide des incipits, que nous avons reproduits dans le tableau 2, ci-dessous (nous avons sélectionné la première phrase de chaque conte).

Conte	Incipits en anglais	Incipits en français
1	There was once a <u>kindly old wizard</u> who used his magic generously and wisely for the benefit of his neighbours.	Il était une fois un <u>vieux sorcier bienveillant</u> qui utilisait sa magie avec sagesse et générosité pour le plus grand profit de ses voisins.
2	High on a hill in an enchanted garden, enclosed by tall walls and protected by strong magic, flowed <u>the Fountain of Fair Fortune</u> .	Haut sur une colline, dans un jardin enchanté entouré de grands murs et protégé par de puissants sortilèges, jaillissait la <u>fontaine de la Bonne Fortune</u> .
3	There was once a <u>handsome, rich and talented young warlock</u> , who observed that his friends grew foolish when they fell in love, gambolling and preening, losing their appetites and their dignity.	Il était une fois un <u>jeune sorcier beau, riche et talentueux</u> , qui avait remarqué que ses amis devenaient sots lorsqu'ils tombaient amoureux, folâtrant et se pomponnant, perdant l'appétit et leur dignité.
4	A long time ago, in a far-off land , there lived a <u>foolish king</u> who decided that he alone should have the power of magic.	Il y a longtemps, dans un pays lointain , vivait un <u>roi stupide</u> qui avait décidé qu'il devrait être le seul à disposer de pouvoirs magiques.
5	There were once <u>three brothers</u> who were travelling along a lonely, winding road at twilight.	Il était une fois <u>trois frères</u> qui voyageaient au crépuscule, le long d'une route tortueuse et solitaire.

Tableau 2: Incipits

⁶⁰ Les auteurs s'appuient sur une analyse de Christine Noille-Clauzade.

L'incipit du conte permet à la fois d'établir le cadre spatiotemporel (passages en gras dans le tableau 2), de présenter le ou les héros du conte (passages soulignés dans le tableau 2) et de décrire la situation de départ, à partir de laquelle l'intrigue se noue. Trois des cinq contes commencent par *There was once...* (n°1, 3 et 5) ; le quatrième débute par une expression qui a le même sens mais qui est formulée différemment, *A long time ago, in a far-off land* ; enfin, le deuxième incipit se démarque par l'absence de toute formule typique du genre, bien qu'il soit fait mention d'une sorte d'éloignement (que l'on pourrait qualifier de « vertical » : *High*).

Notons en premier lieu que l'expression *There was once...* est proche de *once upon a time*, mais que Rowling n'a jamais fait usage de cette dernière. On pourrait se demander s'il s'agit d'un choix qu'elle a fait consciemment. Quoi qu'il en soit, pour les trois occurrences de *There was once*, on retrouve dans la traduction de Ménard le très traditionnel « Il était une fois », suivi de la présentation du personnage principal. Le traducteur a donc parfaitement respecté le choix de l'auteur de commencer le récit en le situant dans un autre contexte temporel et en faisant référence à tous les autres contes (réels) qui débute par « Il était une fois ». La deuxième sorte d'incipit (*A long time ago, in a far-off land*) fait également référence à l'univers des contes, mais ajoute l'aspect spatial qui fait défaut à « Il était une fois ». La traduction littérale pour laquelle le traducteur a opté produit le même effet. L'incipit de *The Fountain of Fair Fortune* (n°2) se distingue des autres de par ses sonorités et sa « poétique ». En effet, l'ordre des mots, d'une part, est inversé, créant ainsi une attente chez le lecteur, qui ne découvre ce dont on parle qu'à la fin de la phrase. La place attribuée à la fontaine, justement, permet également de terminer la phrase en apothéose, en donnant toute son importance au rôle joué par cet objet. D'autre part, de nombreuses allitérations et assonances (dont certaines sont en italique dans le tableau) sont perceptibles dans cet incipit : ces figures, qui rendent le texte fluide, poussent à la lecture à haute voix et rythment le texte. Cet effet est d'ailleurs renforcé par la structure syntaxique de la phrase : [complément circonstanciel], [participe passé + complément] & [participe passé + complément], [verbe + sujet]. Cette structure se retrouve dans la version française, mais cette dernière peine à conserver la concision de la version anglaise (les deux occurrences de « by » sont traduites par « de » et « par », ce qui casse légèrement la symétrie et le rythme, par exemple). L'effet produit par la version française se trouverait donc légèrement atténué par la difficulté d'écrire de façon aussi concise en français, ce qui entraîne également un plus grand incipit en français qu'en anglais. La « poétique » du texte traduit semble néanmoins se rapprocher de celle du texte original, bien que la version française présente une variété de sons moins grande (principalement des assonances en *en* et des allitérations en *s* ou *f*).

3.1.3 Lexique

Après avoir analysé des éléments caractéristiques du genre du conte, il est temps de passer à l'étude de traits présents dans l'ensemble du recueil. Nous commencerons par le lexique. De très nombreuses observations pourraient être formulées, mais nous ne pouvons pas mener une analyse exhaustive. Nous nous contenterons d'aborder le vocabulaire dominant dans l'original, les connotations, les noms propres et, enfin, la façon dont les personnages sont désignés. Ainsi, nous espérons arriver à déterminer la manière dont le lexique et le choix des mots permettent de créer un certain style et une certaine atmosphère.

Nous avons sélectionné quatre catégories de mots qui reviennent dans chacun des cinq contes : le vocabulaire spécifique au monde de la sorcellerie (dans l'univers créé par Rowling), les mots littéraires, les mots vieilliss (archaïsme⁶¹) et les mots qui témoignent d'un langage soutenu⁶². Nous reprendrons ici quelques exemples de traductions intéressantes soit parce que le français ne permet pas de restituer ce qu'exprime l'anglais, soit parce que le traducteur a fait un choix qu'il nous est possible d'interpréter.

En ce qui concerne le vocabulaire spécifique à la magie, nous pouvons constater que, parfois, l'une ou l'autre des langues dispose d'une plus grande gamme de mots se référant à la même réalité. En français, nous disposons de davantage de mots pour traduire « spells » (« sortilèges » ou « sorts »), qui sont utilisés de façon interchangeable par Ménard dans le texte traduit. Cela lui permet d'éviter certaines répétitions, mais il faudrait également garder en tête que le style du genre du conte est marqué par les répétitions (utilisées par exemple pour guider le lecteur enfant dans le texte). Parfois, c'est l'anglais qui possède plusieurs mots pour décrire la même réalité. C'est le cas, par exemple, des mots *wizard*, *warlock* et *sorcerer*. Néanmoins, ces trois mots, traduits la plupart du temps par « sorcier », possèdent des connotations ou des nuances différentes. *Wizard* s'emploie de façon générale pour désigner des personnes possédant des pouvoirs magiques, que ces dernières soient maléfiques ou bienfaites⁶³ ; par contre, la définition du terme *sorcerer* contient déjà l'aspect malfaisant⁶⁴ ; enfin, la définition du mot *warlock* pose davantage de problèmes. Rowling (2008 : 57), dans l'une des notes qu'elle a ajoutées aux commentaires de Dumbledore, explique le terme de la manière suivante :

The term 'warlock' is a very old one. Although it is sometimes used as interchangeable with 'wizard', it originally denoted one learned in duelling and all martial magic. [...] [B]y calling the young wizard in this story a warlock, Beedle indicates that he has already been recognised as especially skilful at

⁶¹ Précisons qu'on appelle « archaïsme » l'« [u]tilisation d'un mot ou d'une tournure désuets, ou bien totalement sortis de l'usage car appartenant à un état de langue antérieur. » (Bacry, 1992 : 281).

⁶² Se référer à l'annexe I pour des tableaux regroupant des exemples de mots pour toutes ces catégories. Nous nous sommes basée sur les informations données par les *Cambridge Dictionaries Online* pour le classement des mots. Certains mots se retrouvent dans plusieurs catégories différentes.

⁶³ *Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/wizard?q=wizard>.

⁶⁴ *Sorcerer* se définit ainsi : « a man who has magical powers and who uses them to harm other people », (*Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/sorcerer?q=sorcerer>).

offensive magic. These days wizards use 'warlock' [...] to describe a wizard of unusually fierce appearance, or as a title denoting particular skill or achievement.

Cette définition aide le traducteur à comprendre pourquoi l'auteur a choisi ce mot pour le nom du personnage principal du conte *The Warlock's Hairy Heart*. Cependant, il semblerait que Rowling ne se soit qu'en partie appuyée sur des définitions « réelles ». En effet, Davis (2009 : 36) critique vivement la définition que Rowling donne de ce terme :

Warlock can be a name for the devil, but is usually a name for someone in league with the devil and therefore possessing occult powers which they use for evil. [...] Warlock is used in the Harry Potter books, [...] where it is even a title that Dumbledore has. My theory is that J.K. Rowling made a mistake in originally using this totally inappropriate word because she did not understand what it meant, presumably seeing it as little more than a synonym for wizard.

Notre propre recherche vient confirmer la définition que Davis donne du terme *warlock* : ce dernier possède de nombreuses acceptions, dont la référence au diable, aux démons, aux traîtres et, enfin, la référence à un sorcier maléfique⁶⁵. Même si son utilisation par Rowling constitue une « erreur », nous pensons que, en tant qu'auteur, elle peut étendre la définition du mot pour que ce dernier puisse s'inscrire dans l'histoire qu'elle a inventée. Cela relève de sa créativité. Les précisions qu'elle apporte dans sa note sont d'autant plus précieuses pour le traducteur qu'il s'agit du seul endroit où il peut remarquer que Rowling emploie *warlock* différemment de l'usage qu'on en fait historiquement. Que cela ait été volontaire ou non de la part de Rowling, le choix du mot *warlock* semble bien convenir pour désigner le personnage principal du seul conte qui se termine mal (à cause de l'hostilité du protagoniste principal).

En français, nous disposons de plusieurs mots pour traduire *wizard*, *sorcerer* ou *warlock* : « sorcier », « magicien » ou « mage ». Cependant, le français semble plus négatif dans son rapport à la magie, car l'aspect malfaisant semble être inhérent aux définitions de ces trois mots⁶⁶. Par exemple, « sorcière » fait référence à un « personnage maléfique des contes de fées ». Néanmoins, tel que Rowling (et Ménard) les utilise(nt) dans la série *Harry Potter*, les termes « sorcier » et « sorcière » sont employés de façon neutre pour désigner des personnes avec des pouvoirs magiques. Dans les contes, Ménard a traduit *sorcerer* (qui apparaît, par exemple, à la p. 23 de la version anglaise) par « sorcier malfaisant » (p. 41 de la version française), marquant ainsi la distinction que fait l'anglais entre *wizard* et *sorcerer*. Cependant, dans le titre attribué au charlatan par le roi dans le conte *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump*, Rowling utilise les termes *Grand Sorcerer in Chief* (p. 64) et Ménard traduit *sorcerer* par « mage » (p. 82). Ce choix nous semble cohérent pour deux raisons : premièrement, le roi n'aurait pas volontairement engagé un professeur de magie qui soit maléfique ; deuxièmement, le fait que le roi emploie de façon inappropriée le mot *sorcerer* nous renvoie à son ignorance du monde de la sorcellerie, un thème récurrent dans ce conte.

⁶⁵ Les différentes acceptions du mot *warlock* sont détaillées dans l'ouvrage suivant : *The Oxford English Dictionary*, « warlock », vol. XIX, Clarendon Press, Oxford, p. 913.

⁶⁶ Voir les entrées « sorcier », « magicien » et « mage » du *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>.

En ce qui concerne la désignation des sortilèges, l'anglais privilégie les formes verbales (*to Vanish the pot* (p. 6), *the lost donkey was Summoned* (p. 10)) ou se contente d'une expression générale (*curative charms* (p. 64)), tandis qu'en français le traducteur a harmonisé la manière de se référer aux sortilèges : « sortilège de Disparition » (p. 22), « sortilège d'Attraction » (p. 26) et « sortilèges de Guérison » (p. 82). Cela permet au traducteur, d'une part, de créer des formules idiomatiques (le français s'accommode mieux de structures symétriques) et, d'autre part, de donner une certaine légitimité, ou « scientificité », à ces sortilèges (en leur attribuant une désignation « figée »).

Examinons à présent l'utilisation de mots dont l'usage est vieilli ou littéraire et l'effet que ces derniers produisent. Une certaine catégorie nous a particulièrement marqué : celle des mots qui commencent par le préfixe *be-* en anglais, comme *begone*, *befall*, *behold*, *beseech*, *bethink*. Nous en avons repéré dans tous les contes, sauf dans *The Tale of the Three Brothers*, ce qui s'explique peut-être par le fait que le conte ne semble pas s'inscrire autant que les autres dans l'époque du Moyen-Âge, ni dans un « royaume lointain ». Sachant que les contes sont censés avoir été écrits par l'auteur (« fictif ») Beedle au XV^e siècle, il est possible d'interpréter le choix de ces verbes comme destiné à accentuer l'illusion réaliste que les contes appartiennent à une autre époque, ou s'inscrivent dans une vaste tradition. Cet effet est renforcé par le choix de mots littéraires et de mots obsolètes, qui produisent un effet « archaïsant ». Nous avons relevé plusieurs exemples de mots anglais qui pourraient avoir été choisis pour ces raisons, étant donné que d'autres mots, plus actuels, auraient pu être utilisés à leur place (suggérés entre parenthèses dans la liste qui suit) : *begone* (go away) ; *lest* (for fear that) ; *goodly age* (great/old age) ; *weep* (cry) ; *brow* (forehead) ; *to essay* (to try) ; *to wed* (to marry) ; *to embrace* (to hold) ; *kinsfolk* (family) ; *maid* (girl / young woman) ; *to beseech* (to beg) ; *spake* (spoke)⁶⁷.

En français, l'absence d'un préfixe comme *be-* en anglais rend difficile le report dans la traduction de l'effet produit. Si Ménard s'est efforcé de trouver certaines traductions qui produisent un effet similaire (comme les tournures « fort bel âge » pour *goodly age* et « je vous en implore » pour *I beseech you*, par exemple), la tâche se révèle encore plus compliquée pour d'autres termes, si bien que l'aspect archaïque de certaines expressions ne se retrouve pas vraiment dans la traduction (*kinsfolk* devient « famille », *chattel* devient « tout ce qu'il possédait », par exemple). C'est également souvent le cas de certaines prépositions (*upon*), de pronoms relatifs (*whom*), ou d'adverbes (*henceforth* ou *forth*). Cela suffirait-il à ôter à la traduction tout le charme archaïque, appartenant à un autre monde, présent dans l'original ? Nous ne pensons pas, car, même s'ils sont plus ponctuels, ou moins présents qu'en anglais, les effets produits par les tournures littéraires ou archaïques anglaises se retrouvent dans la version française, où l'atmosphère dégagée par les récits reste perceptible. D'une part, le passé simple, comme temps principal de la narration du récit, permet d'envelopper le conte dans une atmosphère plus formelle, ce qui est encore accentué

⁶⁷ Pour les numéros de page et la liste des traductions proposées par Ménard, se référer à l'annexe I.

lorsque Ménard est amené à employer le plus-que-parfait du subjonctif (par exemple : « [...] il se jeta aux pieds d'Amata qui était la femme la plus belle et la plus aimable qu'il eût jamais contemplée. », p. 52). D'autre part, il arrive que Ménard ajoute à la traduction une nuance qui ne se trouve pas dans la version anglaise (comme lorsqu'il traduit *sir* (p. 34) par « chevalier » et, une ligne plus bas, *chivalry* par « noblesse de cœur », ou quand il fait transparaître l'effet produit par *shall* dans *I shall make you well* (p10) en traduisant l'expression par « j'apaiserais tous vos maux » (p. 26)).

Avant de passer à la dénomination des personnages, nous aimerions aborder brièvement la question de la connotation et du choix de certains champs lexicaux, qui participent à l'ancrage des contes dans la tradition folklorique et dans un autre monde. L'apparition de mots comme *gold, kingdom, armour, knight, duelling, jousting, King, reign, castle* et *minstrels*, dont certains sont récurrents dans un même conte ou d'un conte à l'autre, permet d'établir cette distance, propre au genre du conte, entre le monde réel (celui du lecteur) et l'univers flou et distant (d'un point de vue spatiotemporel) dans lequel se déroule le récit. Le traducteur, s'il ne souhaite pas changer profondément la réception du conte, doit prendre en considération ces divers éléments et les reproduire (ce que Ménard parvient à faire dans les cas que nous avons examinés). Par ailleurs, le fait que certains de ces termes sont récurrents dans plusieurs contes permet de renforcer l'unité du recueil, en créant des liens imaginaires entre les différents récits et des liens avec les contes « réels » (le royaume et le bal dans *The Warlock's Hairy Heart* n'est pas sans rappeler ceux du conte Cendrillon, par exemple). On pourrait même penser que la meilleure option consisterait à traduire le mot de la même manière chaque fois (se référer à la partie consacrée aux répétitions, dans la section sur le rythme, ci-dessous).

Terminons cette section sur le lexique par quelques commentaires sur les noms propres ou sur les surnoms donnés aux personnages dans *The Tales of Beedle the Bard*. Le premier constat que l'on peut faire est que, sur les cinq contes, seuls les trois sorcières et le chevalier du conte *The Fountain of Fair Fortune* et l'héroïne du conte *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump* sont nommés. Les autres protagonistes de ces deux contes et tous ceux des trois autres récits sont appelés autrement : on les désigne par leur titre (*King*), par leur statut de sorcier (*wizard, warlock, witch*), par leur rôle dans l'histoire (*charlatan*) ou par leur lien de parenté (*brother*).

Puisque la plupart des désignations de personnages ne se font pas au moyen d'un nom propre, il paraît pertinent de se demander si le peu de noms propres attribués ont un sens et s'ils contribuent à renforcer le rôle des protagonistes dans l'histoire. D'ailleurs, le fait que Rowling ait montré une grande créativité dans l'invention des noms des personnages dans *Harry Potter* nous pousse à chercher plus loin (voir la section 2.2.2 ci-dessus, consacrée à la présentation de l'auteur). À propos du seul personnage masculin nommé, *Sir Luckless* (p. 25), il paraît évident que la maladresse et la malchance qui caractérisent son apparition dans le récit (pp. 24-25) se reflètent dans son nom. *Luck*

signifiant « chance » et *-less* étant un suffixe privatif, le traducteur s'est également servi de ces deux mots, en les inversant, pour créer un nouveau nom, « Sanchance ». L'idée de supprimer le dernier *s* du mot « sans » permet de ne pas voir tout de suite, graphiquement, qu'il s'agit d'un nom composé. Il est également intéressant de noter que Ménard a choisi de conserver le titre *Sir*, qui s'emploie aussi en français, en référence directe à la Grande-Bretagne. Le traducteur marque ainsi le statut de chevalier du personnage, dont la noblesse est récompensée à la fin du conte. En revanche, pour les autres occurrences du mot *sir* dans le recueil, Ménard a choisi le mot *monsieur* ou a omis le terme. Ainsi, dans *The Wizard and the Hopping Pot*, l'un des villageois, frappant à la porte du sorcier pour demander l'aide de ce dernier, s'adresse à lui en le nommant *sir* (p. 7), traduit par *monsieur* (p. 23) et, dans *Babbitty Rabbity and her Cackling Stump*, Babbitty s'adresse de la même manière au charlatan, mais, cette fois, Ménard ne l'a pas traduit (il se pourrait que la manière polie qu'a Babbitty de s'adresser au charlatan, qui la menace, n'ait pas été perçue comme plausible ou appropriée dans ce cas, ce qui expliquerait l'omission du mot *sir* dans la traduction). Ménard a donc décidé de réserver l'emploi de *sir* dans le cas de l'écuyer, mais de le remplacer par *monsieur* dans les cas où il s'agit d'une forme de politesse : cette stratégie s'avère efficace et cohérente.

À propos des prénoms *Asha*, *Altheda* et *Amata*, Davis (2009 : 27) écrit :

ASHA is not established as an English first name though it is found in Eastern Europe (often spelt Asia). J.K. Rowling may intend it to relate to *ashes*. [...]

ALTHEDA is a name once used in England, though almost unknown today. It means « healer » and is therefore appropriate for the character that is Altheda.

AMATA is related to the Latin verb to love, and reflects Amata's role in the story as deserted by her love.

En premier lieu, notons que les trois prénoms commencent et se terminent par la lettre *a*. Ensuite, aucun des trois noms ne semble être en usage actuellement au Royaume-Uni. Le seul qui rappelle un prénom ayant existé renvoie à une époque lointaine. En outre, deux de ces prénoms renvoient au rôle de l'héroïne dans le conte : on retrouve une fois encore cette caractéristique du style de Rowling. La ressemblance entre le prénom *Asha* et les cendres en anglais, *ashes*, est frappante, mais on peine à voir ce qui la justifie. On pourrait éventuellement y déceler une référence à Cendrillon (se référer à la citation d'Adam et Heidmann qui ouvre la section 3.1.1, sur les titres). Enfin, le traducteur s'est certainement demandé s'il convenait de traduire ces noms. Traduire aurait impliqué de prendre en compte plusieurs paramètres : les *a* présents au début et à la fin de chaque prénom ; la référence à un nom aujourd'hui obsolète qui signifierait « guérisseur » ; éventuellement une sonorité qui rappellerait les cendres en français. Le seul prénom qui semblerait ne pas poser de problème serait *Amata*, étant donné sa parenté avec le mot latin. Quels éléments ont-ils pu influencer le choix du traducteur ? Notre recherche nous a permis de trouver une signification à *Asha*, qui serait un prénom d'origine indienne signifiant « espérance » (Le Bras, 2007 : 27) et de tomber sur une « traduction » du prénom *Altheda*, « Althéa », prénom d'origine grecque signifiant aussi « guérisseuse » (*ibid.*, 28). Le traducteur aurait donc pu envisager de remplacer *Altheda* par

« Althéa » dans la version française, mais cela n'aurait pas apporté d'élément nouveau au lecteur, les deux prénoms n'ayant pas un sens transparent. Ni les prénoms, ni leur lien avec le récit ne sont évidents pour le lecteur anglophone. On peut donc comprendre le choix de ne pas traduire, tout en étant conscient que, pour le lecteur francophone, la découverte des références est encore moins facile que pour le lecteur anglophone.

Dans les autres contes, la manière de nommer les personnages et celle de les qualifier sont intéressantes pour plusieurs raisons. D'abord, le fait que les personnages n'ont pas de noms ou de prénoms permet d'attirer l'attention du lecteur sur leur rôle et leurs actions dans le récit.

Ensuite, il arrive souvent que la désignation soit accompagnée d'un adjectif qualificatif, qui nous renseigne sur la personnalité ou le comportement du personnage en question. On trouve, par exemple, les appellations et qualificatifs suivants : *kindly old wizard* (p. 3) ; *handsome, rich and talented young warlock* (p. 45) ; *foolish king* (p. 63) ; *their magical King* (p. 72) ; *the third and youngest brother* (p. 90). Non seulement ces manières d'appeler les personnages permettent de fournir des informations sur leur caractère, mais elles permettent de nombreuses répétitions, qui constituent une caractéristique stylistique du conte (nous examinerons ce sujet plus en détail dans la section 3.1.5 ci-dessous).

Enfin, la présence et le changement de qualificatifs tout au long du conte permettent de changer de point de vue ou de déceler un jugement du narrateur sur le personnage. Ce phénomène est particulièrement perceptible dans le conte *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump*. Au début, le roi y est décrit plusieurs fois comme *foolish* (pp. 63, 64, 65, 66, 67), ce qui met l'accent sur son ignorance de tout ce qui a trait à la sorcellerie (par exemple, il croit le charlatan quand ce dernier lui fournit une branche d'arbre en guise de baguette magique). Puis, le roi fait usage de son autorité, en ordonnant au charlatan d'être présent lors de sa démonstration de magie et en le menaçant de lui trancher la tête si la démonstration devait échouer : dans ce passage, il est nommé *the King* par le narrateur et *Your Majesty* par le charlatan (pp. 67-69). Pendant sa démonstration de magie, il est qualifié de *jubilant* et de *magical* (p. 70 et p. 72), tant que les sorts (lancés en secret par Babbitty pour éviter que le charlatan ne soit démasqué) fonctionnent. Mais lorsque le roi veut ressusciter un chien, ce qui est impossible, même dans le monde des sorciers, il est de nouveau qualifié de *foolish* (p. 72). Enfin, lorsque Babbitty le menace de souffrir pour avoir voulu la couper en deux, le roi devient *petrified* (p. 76), *foolish* (p. 76) et *shamed* (p. 77). Cette multitude de qualificatifs et la manière dont ils évoluent au fil de l'histoire influencent le rythme et contribuent au suspense dans la narration, en plus d'indiquer les changements de point de vue et les sentiments du roi.

Le traducteur, s'il veut à la fois reproduire les répétitions propres au genre et recréer les sentiments ressentis par le lecteur envers le personnage, devrait prendre en compte cette caractéristique des

contes. Ménard semble avoir en partie pris en considération ce trait : il traduit *foolish* par « stupide », mais ne le fait pas systématiquement (*the charlatan and the foolish King* (p. 66) est rendu par « le charlatan et le roi » (p. 84), par exemple). En outre, le roi est toujours désigné par le mot *king* dans la version anglaise, alors que, dans la traduction, il est désigné en alternance par « roi » et « monarque » (p. 82 et p. 84, par exemple). Par ailleurs, lors de la démonstration, le roi est effectivement qualifié comme étant « ravi » (p. 88), mais le segment *their appreciation of their magical King* (qui caractérise la façon dont la cour du roi voit ce dernier) est traduite par « son appréciation des talents magiques de son roi » (p. 88). Cela peut paraître anodin, mais le fait que le roi soit perçu comme magique en anglais, alors qu'effectivement, ce sont ses pouvoirs qui sont magiques, et non sa personne, permet de mettre encore une fois l'accent sur l'ignorance des Moldus de ce conte en matière de sorcellerie. Dans la version française, l'évolution du personnage tout au long de l'intrigue est donc bien présente, mais à un degré moindre, en raison de l'utilisation de synonymes (« roi » et « monarque »), de la suppression de certaines répétitions et de la transformation de certains segments.

3.1.4 Typographie

Nous avons choisi de consacrer la présente section à l'analyse de deux caractéristiques formelles inséparables de tout texte : l'emploi des majuscules (ou « capitales », comme on les nomme dans le domaine de la typographie⁶⁸) et l'utilisation de la ponctuation. Notre objectif est de montrer brièvement la manière dont ces deux éléments contribuent à forger le style du texte anglais et à marquer certains passages, pour ensuite examiner la façon dont majuscules et ponctuation ont été employées ou transformées dans la traduction.

Adam et Heidmann (2010 : 174) attribuent les rôles suivants aux majuscules, dans les contes de Perrault :

Les majuscules qu'il [Charles Perrault] conserve touchent communément le vocabulaire élevé, correspondant à une isotopie religieuse (Dieu, Seigneur) ou en rapport avec les grands de ce monde (Roi, Sire, Princesse, Cour, Monsieur le Marquis). [...] Lorsque le personnage est désigné par un seul mot, il prend la majuscule d'une sorte de nom propre : « le Chat », comme tous les autres acteurs du récit : le Meunier, les Voleurs ou l'Ogre, les Moissonneurs, Paysans et Faucheux. [...] Les majuscules élèvent emphatiquement le don qui pourrait sembler de peu de prix.

Au XVII^e siècle, « la mise en relief du lexique par des majuscules » est « très fréquente » (*ibid.*). L'emploi des majuscules peut donc rappeler cette tradition, qui caractérise le conte en particulier. Qu'en est-il des *Tales of Beedle the Bard*? Ci-dessous, nous indiquons, dans un tableau récapitulatif, les différents emplois de capitales initiales que nous avons repérés dans le texte anglais, accompagnés de quelques exemples (liste non exhaustive).

⁶⁸ « En typographie, la majuscule porte le nom de **capitale** [...]. Et de capitale initiale au début d'un mot. » (Guéry, 2012 : 137). Par souci de lisibilité, nous utiliserons les deux termes, *majuscule* ou *capitale*, indifféremment.

Avant de passer à l'examen de la version française, notons que, grâce à la majuscule, certains objets ou concepts sont mis en relief dans le texte anglais. C'est le cas de la *Fountain of Fair Fortune* (« fontaine de la Bonne Fortune »), autour de laquelle toute l'intrigue se déroule, de la *Elder Wand* (« Baguette de Sureau ») et de la *Cloak of Invisibility* (« Cape d'Invisibilité ») (c'est-à-dire deux des trois reliques de la Mort) et des expressions servant à désigner la magie noire, dont *Dark Arts*. La majuscule permet ainsi de donner de l'importance à ces objets ou concepts, les sortant du lot des autres mots du récit. Par exemple, on pourrait se demander pourquoi la troisième relique de la mort, *stone*, n'a pas de capitale initiale : s'agit-il d'une manière « formelle » de marquer l'incapacité de la magie à faire ressusciter les morts ou de montrer qu'il s'agit de la relique qui « fonctionne » le moins bien ?

Rôles de la majuscule	Exemples [version anglaise]
Personnifications ⁶⁹ d'objets ou de concepts	<i>Pot</i> (p. 10) ; <i>Fountain</i> (p. 21) ; <i>Worm</i> (p. 27) ; <i>Death</i> (p. 89)
Désignation de sortilèges	<i>Vanish</i> (p. 6) ; <i>Summoned</i> (p. 10) ; <i>Cruciatus Curse</i> (p. 84) ; <i>Imperius</i> (p. 24) ; <i>Avada Kedavra</i> (p. 24) ⁷⁰
Mise en avant des titres ou statuts des personnages	<i>Healer</i> (p. 22) ; <i>Knight</i> ⁷¹ (p. 25) ; <i>Brigade of Witch-Hunters</i> (p. 63) ; <i>the King</i> (p. 63) ; <i>Grand Sorcerer in Chief</i> (p. 64) ; <i>the King's Private Magic Master</i> (p. 64) ; <i>Your Majesty</i> (p. 67)
Mise en avant d'objets ou de concepts (sans personnification)	<i>Fair Fortune</i> (p. 22) ; <i>Dark Arts</i> (p. 45) ; <i>Cloak of Invisibility</i> (p. 90) ; <i>Elder Wand</i> (p. 91)
Noms propres	<i>Asha</i> (p. 22) ; <i>Altheda</i> (p. 22) ; <i>Amata</i> (p. 23) ; <i>Sir Luckless</i> ; <i>Babbitty</i> (p. 65)

Tableau 3: Rôles de la majuscule

Par ailleurs, contrairement aux noms de personnages chez Perrault (cf. citation ci-dessus), les noms communs servant à désigner les personnages ne sont pas tous écrits avec une majuscule initiale (notamment, *the son* (p. 4), *the wizard* (p. 5), *warlock* (p. 45), *maiden* (p. 49), *charlatan* (p. 64) ou encore *three brothers* (p. 87)). Par contraste, le peu de noms communs écrits en majuscule ressortent de façon plus marquée du texte, que ce soit *the King*, dont l'autorité (sur ses sujets et sur le charlatan) pourrait être ainsi marquée, ou les titres et autres objets commençant par une capitale.

⁶⁹ Pour plus de lisibilité, nous parlons ici de *personnification*, là où, strictement parlant, il y aurait une sorte de mélange entre la figure de la personnification et celle de la prosopopée. Selon Bacry, la personnification est l'« [a]ssimilation métaphorique d'une chose concrète à un être vivant réel, personne ou animal » (Bacry, 1992 : 291) et la prosopopée se définit comme un « [d]iscours placé par un auteur dans la bouche d'une allégorie, d'une chose personnifiée, d'une pure abstraction, ou encore d'un personnage mort ou dans l'impossibilité de parler » (*ibid.*, 292). Pour nous, il y a une personnification du *Pot* lorsque le sorcier du conte *The Wizard and the Hopping Pot* s'adresse directement à lui : '*Well, Pot ? ' asked the trembling wizard [...].* C'est également le cas lorsque le monstre *Worm* s'adresse aux héros et héroïnes dans *The Fountain of Fair Fortune*.

⁷⁰ Les trois derniers sortilèges mentionnés apparaissent dans les commentaires de Dumbledore, aux pages indiquées.

⁷¹ *Knight* comporte une capitale initiale lorsque l'un des personnages s'adresse au chevalier en le nommant ainsi.

À présent, analysons l'emploi des majuscules dans la traduction française. En ce qui concerne le rôle d'amplificateur de la personnification, la majuscule est moins employée en français : « marmite » (p. 26), « fontaine » (p. 39) et « ver » (p. 45) ont tous perdu leur majuscule initiale. Des quatre exemples mentionnés dans le tableau 3 ci-dessus, seule « la Mort » a conservé sa majuscule : cela est d'autant plus important que le mot « mort(s) » apparaît souvent, tantôt pour désigner la « silhouette encapuchonnée » (p. 107), tantôt pour se référer aux défunts (par exemple, p. 108). La majuscule remplit donc son rôle à la fois de personnification et de distinction entre les différentes acceptions de la mort qui apparaissent dans le conte. Les noms de sortilège, dont nous avons déjà parlé ci-dessus, conservent leur capitale initiale, ce qui permet, d'une part, de renforcer la cohérence et, d'autre part, de véhiculer une idée de puissance. Quant aux majuscules présentes dans les titres, les statuts des personnages, les désignations d'objets ou les concepts, on assiste à un léger manque de cohérence dans leur usage (tel que nous le percevons, en tout cas). Par exemple, « Bonne Fortune » (p. 39) conserve sa majuscule, ce qui n'est pas le cas de « magie noire » (p. 63), de « guérisseur » (p. 40), de « chevalier » (p. 52), de « grand mage en chef » et « maître de magie personnel du roi », ni même du « roi » dans « Babbitty Lapina et la souche qui gloussait » (p. 81). Remarquons néanmoins que « Votre Majesté » reste en majuscule (p. 88), de même que la « Cape d'Invisibilité » (p. 108) et la « Baguette de Sureau » (p. 109), ce qui restitue l'effet produit par les majuscules dans la version anglaise, du moins en partie.

De plus, le fait que les titres attribués aux personnages n'ont pas de majuscule initiale relève peut-être d'une volonté de respecter la règle qui s'y réfère pour la langue française. En effet, il n'est pas conventionnel de mettre la majuscule à des noms communs comme « sorcier » et « jeune femme ». En ce qui concerne les mots « monsieur » et « roi », par exemple, l'usage fluctue⁷², ce qui laisse le choix final à l'auteur. Toutefois, on aurait pu envisager de faire fi de ces règles ou usages typographiques, pour deux raisons. D'abord, il s'agit d'une œuvre littéraire, ce qui permet davantage de marge de manœuvre en matière de créativité. Ensuite, il s'agit de contes, un genre dans lequel les personnages sont souvent désignés par des noms communs qui, comme nous l'avons vu en début de section, prennent souvent la majuscule, puisque ces noms sont traditionnellement utilisés à la manière des prénoms et noms de famille. Une piste qui permettrait de comprendre le choix de Ménard est le degré d'acceptabilité qu'il attribue à ses lecteurs (vont-ils être trop dérangés par les nombreuses majuscules ? Vont-ils considérer ces dernières comme des erreurs ?). Ce degré d'acceptabilité est d'autant plus bas que, depuis le XVII^e siècle, il semblerait qu'on assiste à une « suppression ou normalisation de l'usage des majuscules », ce qu'Adam et Heidmann (2010 : 179) déplorent :

⁷² Par exemple, le *Guide du typographe* (Groupe de Lausanne de l'AST, 2000 : 31-32) indique les usages suivants : « Les mots *Madame, Mademoiselle, Monsieur* » prennent la majuscule dans des « formules de correspondance », mais, « [d]ans un dialogue, ces mots se composent sans majuscule et en toutes lettres s'ils concernent directement la personne à qui l'on parle [...] ». En outre, les « titres honorifiques ou de déférence » (comme « roi ») prennent la majuscule initiale, sauf « [l]orsque ces titres ne désignent que la fonction ».

Ce type de décision, qu'accompagne généralement une normalisation de la ponctuation, rend impossible toute recherche ultérieure de systématique et retire aux textes la part de leur historicité qui passe par le rythme de la phrase et par la saillance de certains lexèmes que les majuscules signalent.

Bien sûr, le recueil *The Tales of Beedle the Bard* n'est pas (encore ?) nécessairement intéressant du point de vue de la genèse ou de l'historicité, mais, dans le cadre d'une analyse stylistique, on ne peut pas totalement ignorer l'effet produit par l'utilisation de majuscules.

Passons à présent au deuxième thème de ce chapitre, la ponctuation. Selon Maurice Grévisse (2009 : 77), la ponctuation se définit comme

l'art d'indiquer, dans le discours écrit, par le moyen de signes conventionnels, soit les pauses à faire dans la lecture, soit certaines modifications mélodiques du débit, soit certains changements de registre dans la voix.

La ponctuation, bien plus qu'un simple signe permettant la lisibilité d'un texte, est un élément qui peut contribuer à l'élaboration d'un style, dans la mesure où elle contribue au rythme du texte (dont nous traiterons dans la prochaine section), par exemple. Cela est particulièrement important, selon nous, dans le domaine des contes, qui sont traditionnellement des textes censés être racontés ou lus à haute voix. Nous nous sommes donc posé la question : raconte-t-on différemment en français et en anglais ?

D'abord, formulons quelques observations typographiques sur la composition et la mise en page du recueil : le livre est légèrement plus grand en français qu'en anglais et la couverture de la version française n'est pas rigide, comme celle du livre en anglais. De plus, les dessins, les titres et les ornements présents sur la couverture sont en relief (contrairement à la version anglaise). En outre, l'ouvrage en français est vendu dans un coffret, sur lequel la série *Harry Potter* est mentionnée et une illustration, représentant Dumbledore à son bureau, est dessinée (le fait que ce coffret rappelle la série *Harry Potter* témoigne de la volonté d'inscrire le recueil dans cet univers). Les marges sont plus grandes en français, ce qui laisse davantage d'espace blanc. Nous reviendrons sur les illustrations au point 3.1.7 de cette analyse.

Nous pouvons résumer les différences dans l'usage de la ponctuation entre la version anglaise et la version française de la façon suivante :

- souvent, une phrase anglaise est divisée en deux en français, avec un point en guise de séparation [*...*] [*he*] *found instead a soft, thick slipper, much too small to wear, and with no pair* (p. 4) devient « [*...*] une pantoufle, douce et épaisse, beaucoup trop petite pour qu'il puisse la porter. Il n'y avait même pas la paire. » (p. 20) ;
- parfois, une phrase est scindée en deux, avec retour à la ligne, pour distinguer les parties de discours direct du reste de la narration [*'And I am hungry now !' roared the wizard, and he slammed the door upon the old man.* (p. 7) est traduit par « – Moi, c'est maintenant que j'ai faim ! rugit le sorcier. [retour à la ligne] Et il claqua la porte au nez du vieil homme. » (p. 23) ;

- le tiret, dont l'usage est moins étendu en français qu'en anglais, se trouve, dans certains cas, remplacé par des points de suspension [lorsque le discours d'un personnage est interrompu par un autre, par exemple : *Your father bade me come if troubled –* (p. 8) devient « Votre père m'avait dit de venir le voir si j'avais des ennuis... » (p. 24)] ou par un point [le tiret sert, en anglais, à marquer une pause dans ce cas-là : *'I have no need of the Fountain – Let Altheda bathe !'* (p. 33) devient « Je n'ai pas besoin de la fontaine. Que ce soit Altheda qui s'y baigne ! » (p. 51)] ;
- les points-virgules, dont l'usage est très limité en français, sont souvent remplacés par des points [les trois longues phrases énumérant les qualités que devrait avoir la femme du « sorcier au cœur velu » sont séparées par deux points-virgules en anglais (p. 48), mais par des points en français (p. 66)] ;
- les passages au discours direct sont davantage isolés en français. Ménard utilise en effet des tirets à la place des guillemets, indiquant le début du discours direct grâce à deux points et/ou des retours à la ligne [*The maiden [...] finally replied, 'You speak well, Warlock [...]'* (p. 50) devient « La jeune fille [...] finit par lui répondre : [retour à la ligne] – Vous parlez bien, sorcier [...] » (p. 68)] ;
- dans un cas, toutefois, un retour à la ligne est supprimé [*[...] a most dreadful sight awaited them there. [retour à la ligne] The maiden lay dead upon the floor [...]* (p. 53) devient « [...] un spectacle effroyable les attendait. La jeune fille était étendue morte sur le sol [...] » (p. 70)].

Les transformations de la ponctuation dans la version française peuvent se classer en deux catégories. D'une part, celle des transformations qui témoignent d'une adaptation de l'usage de la ponctuation aux règles de la langue française et qui, de ce fait, pourraient améliorer la lisibilité ou la compréhension du texte (comme les changements constatés dans le traitement des tirets ou des points-virgules). D'autre part, la catégorie des transformations qui relèvent d'une interprétation ou d'une compréhension individuelle du texte et qui ne sont, en soi, pas nécessaires du point de vue de la langue ou de la lisibilité. Par exemple, nous avons relevé deux cas de changement dans la ponctuation qui relèvent d'une volonté de donner de l'importance à une phrase ou à une action. Dans l'exemple mentionné ci-dessus présentant une phrase scindée en deux, dont la deuxième partie est rejetée à la ligne suivante (p. 7 et p. 23), la coupure introduite par le retour à la ligne permet de mettre l'accent sur la soudaineté et la violence du geste du sorcier. Notre deuxième exemple est un cas où le retour à la ligne permet de souligner le tournant dramatique de l'histoire, le moment où tout bascule : *'Now you are healed and will know true love !' cried the maiden, and she embraced him.* (p. 52) se transforme en « – Vous êtes guéri, à présent, et vous connaîtrez le véritable amour ! s'écria la jeune fille. [retour à la ligne] Puis elle l'étreignit. [retour à la ligne] »

(p. 69). La mise en exergue de cette courte phrase permet de souligner le caractère fatal du geste de la jeune fille qui, en étreignant le sorcier, réveille le cœur sauvage de ce dernier.

L'emploi de la ponctuation dans la version anglaise et ses transformations dans le texte français influent sur le rythme de la narration. De nombreuses phrases sont raccourcies en français, ce qui tend à accélérer le rythme de la narration et correspond davantage à la tradition de la narration des contes : un récit à haute voix s'accommode mal de phrases trop longues, pour la compréhension de l'auditeur, mais aussi parce que le conteur doit avoir mémorisé la structure narrative du conte qu'il raconte. De plus, l'aspect tragique de certaines situations est mis en avant par la ponctuation, ce qui pourrait permettre de créer un plus grand suspense. Enfin, dans notre analyse de la ponctuation, nous avons constaté un nombre non négligeable de transformations effectuées par Ménard, mais, chaque fois, une raison paraît pouvoir expliquer le choix de la transformation. Privilégier la compréhension du lecteur et la lisibilité du texte dans le recueil *The Tales of Beedle the Bard* paraît se justifier si l'on souhaite produire un certain effet sur le lecteur, c'est-à-dire éviter qu'il ne soit « dérangé » par des points-virgules si nombreux qu'ils en deviendraient encombrants (par exemple) et qu'il puisse « vivre » pleinement l'histoire du héros du conte. La manière d'appréhender la ponctuation dépend donc également de la vision que le traducteur a de son activité (quel(s) aspect(s) privilégie-t-il ?) et de sa connaissance des techniques de narration.

3.1.5 Rythme

Dans la section précédente, consacrée en partie à la ponctuation, nous avons évoqué la question du rythme et de certains changements que ce dernier peut subir lors du processus de traduction. Dans la présente section, nous évoquerons d'autres éléments qui pourraient venir influencer le rythme, en particulier les répétitions et les sonorités.

Les répétitions occupent une place toute particulière dans les récits folkloriques et dans les contes (se référer à la partie 3.2.3, « Niveau formel », de notre partie théorique) : elles offrent un moyen mnémotechnique précieux au conteur et un outil de compréhension à l'auditeur ou au lecteur (surtout enfant). En outre, elles marquent le style des contes merveilleux dans le sens où certaines s'apparentent à des refrains (notamment les répétitions de phrases entières) et d'autres produisent un effet d'insistance ou de martèlement, ce qui participe à « lier » la manière de conter (la forme) au récit narré (le sens).

Dans les contes qui nous concernent ici, les répétitions occupent une place importante. Nous en avons repéré trois « types » : les répétitions de phrases ou de structures syntaxiques, les répétitions de mots, souvent les noms des personnages ou les noms communs leur servant d'appellation, et les répétitions de sons. Nous avons préparé un tableau (tableau 4 ci-dessous) regroupant quelques exemples pour chaque type de répétition.

Types de répétition	Exemples
Répétitions de structures syntaxiques ou de phrases	<i>And he slammed the door in the old woman's face</i> (p. 5) => « Et il claqua la porte au nez de la vieille femme (p. 21). [...] <i>and he slammed the door upon the old man</i> (p. 7) => « Et il claqua la porte au nez du vieil homme » (p. 23)
	<i>The first, by name Asha, [...]</i> (p. 22) => « La première, qui s'appelait Asha, [...] » (p. 40) <i>The second, by name Altheda, [...]</i> (p. 22) => « La deuxième, qui s'appelait Altheda, [...] » (p. 40) <i>The third, by name Amata, [...]</i> (p. 23) => « La troisième, qui s'appelait Amata, [...] » (p. 41)
	' <i>Pay me the proof of your pain.</i> ' (p. 27) => « Payez-moi avec la preuve de votre douleur. » (p. 45) ' <i>Pay me the fruit of your labours.</i> ' (p. 28) => « Payez-moi avec le fruit de votre labeur. » (p. 46) ' <i>Pay me the treasure of your past.</i> ' (p. 30) => « Payez-moi avec le trésor de votre passé. » (p. 48)
	<i>And so Death took the first brother for his own.</i> (p. 92) => « Ainsi la Mort prit-elle le premier des trois frères. » (p. 109) <i>And so Death took the second brother for his own.</i> (p. 92) => « Ainsi la Mort prit-elle le deuxième des trois frères. » (p. 110)
Répétitions de mots	<i>cauldron ; pot</i> (dans <i>The Wizard and the Hopping Pot</i> , pp. 3-11)
	<i>warlock ; maiden</i> (dans <i>The Warlock's Hairy Heart</i> , pp. 45-54)
	<i>(foolish) king ; charlatan ; Babbitty ; cackling</i> (dans <i>Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump</i> , pp. 63-77)
	<i>brother(s) ; Death</i> (dans <i>The Tale of the Three Brothers</i> , pp. 87-93)
Répétitions de sons	<i>-ing (clanging, banging, hopping, braying, groaning lopping, spourtin, choking, retching, crying, whining, spewing)</i> <i>clang, clang, clang</i> (dans <i>The Wizard and the Hopping Pot</i> , pp. 3-11)

Tableau 4: Types de répétition

Les répétitions de structures, présentes dans presque chaque conte, permettent, tels des refrains, de rythmer le récit et de marquer l'avancement de l'intrigue. Par exemple, ce genre de répétitions permet, dans le cas du conte *The Tale of the Three Brothers*, de marquer le contraste entre le sort des deux premiers frères, qui se sont montrés belliqueux et arrogants, et celui du troisième frère, qui a fait preuve de sagesse. Ces répétitions semblent avoir tout à fait retenu l'attention du traducteur, qui n'a pas cherché à changer de formulation en français non plus. Au contraire, il a même accentué l'effet de l'une d'elles (« Et il claqua la porte au nez du vieil homme »), en en faisant une phrase indépendante de celle qui la précédait (ce qui n'était pas le cas en anglais), comme nous l'avons vu dans la section précédente.

Dans la section 3.1.3 ci-dessus, consacrée au lexique, nous avons déjà évoqué la répétition de certains mots et les effets que produisent cette dernière, notamment lorsque nous avons parlé du choix de traduire le mot *King* par deux mots en français, « roi » et « monarque », dans « Babbitty Lapina et la souche qui gloussait ». Les répétitions du mot *pot* dans le conte *The Wizard and the Hopping Pot*, par exemple, permettent de marquer formellement l'omniprésence de la marmite dans le récit, puisqu'elle ne cesse de tourmenter le sorcier tant que ce dernier n'accomplit pas sa mission.

Les répétitions de mots sont en général reproduites en français, mais quelques transformations ont néanmoins eu lieu lors de la traduction. Ainsi, un mot n'a pas toujours été repris, mais a été remplacé ou omis. Par exemple, *King* est remplacé par « il » (p. 81 de la version française) et *the King's spells* est traduit par « sortilèges » (p. 87). Un autre exemple est celui de la façon de désigner la Mort dans *The Tale of the Three Brothers* : le mot *Death* est parfois remplacé par « elle » dans le texte traduit (p. 107 et p. 108). Nous n'avons pas ici la place de mener une recherche exhaustive de la fréquence de ce genre de transformations dans la traduction, mais il serait intéressant de se demander si, dans l'ensemble du recueil, ces changements ne mènent pas à une modification sensible du style, qui pourrait, par exemple, atténuer le lien entre la forme et le sens.

Enfin, les répétitions de sons sont particulièrement flagrantes dans le conte *The Wizard and the Hopping Pot*. En effet, non seulement le suffixe *-ing* se répète tout au long de la narration et de nombreuses fois dans le même paragraphe, mais l'utilisation d'une onomatopée (*clang, clang, clang*, p. 6 et p. 7) pour décrire le bruit produit par la marmite sauteuse vient accentuer l'effet de la répétition du suffixe (ce dernier étant utilisé surtout pour décrire les différents états par lesquels la marmite passe). L'onomatopée ne peut être traduite sans réflexion préalable quant au son qu'elle est censée reproduire et à la recherche d'une même onomatopée dans la langue cible pour le même son. En français, l'onomatopée « clang » existe également et désigne un « bruit sonore, d'origine métallique, produit notamment par un choc, par un dé clic » (Enckell et Rézeau, 2005 : 155). Sachant que *to clang* en anglais signifie *to make a loud deep ringing sound like that of metal being hit, or to cause something to make this sound*⁷³, on peut considérer que le mot semble avoir une utilisation semblable en français et en anglais. Il était important de conserver cette onomatopée, non seulement parce qu'elle produit un son métallique qui correspond au contexte, mais aussi pour cet effet de martèlement qu'elle contribue à produire dans le récit. Comme l'explique Bacry (1992 : 207), « ce [...] type d'onomatopée témoigne d'une volonté affirmée de donner au récit une vie plus intense, en lui adjoignant un *plan sonore*. » Le lecteur a l'impression, comme le héros, d'être subjugué et répugné par la vision de la marmite et par les bruits qu'elle produit. À nouveau, la forme est en lien étroit avec le sens.

⁷³ *Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/clang?q=clang>.

Nous quittons le domaine des répétitions pour aborder brièvement la question des sonorités, une autre composante du rythme. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la question des sonorités, assonances et allitérations, dans notre partie 3.1.1, sur l'analyse des titres. Nous nous contenterons d'ajouter ici quelques exemples qui témoignent de la difficulté de rendre certaines sonorités dans une autre langue. Par exemple, la traduction du simple verbe *hop* pose, dans le conte *The Wizard and the Hopping Pot*, plusieurs problèmes de taille au traducteur : court et formé d'une seule syllabe, il se rapproche de l'onomatopée et il s'agit d'un de ces mots qui « incarnent » la réalité à laquelle ils se réfèrent, permettant au lecteur de visualiser la scène avec plus de facilité. D'autres mots ou séries de mots posent des difficultés de par leur dimension sonore : *sickness and sorrow* est un segment qui apparaît dans plusieurs contes, mais qui n'est pas toujours traduit de la même façon, et dont la traduction par « maladie et chagrin » (p. 26), par exemple, ne reproduit pas l'effet de la répétition, ni l'allitération. Il est évident que le traducteur ne pourra pas retranscrire toutes les allitérations : les mots et les sonorités varient d'une langue à l'autre et les sons ne sont pas toujours perçus et retranscrits de la même manière dans toutes les langues (comme en témoignent les onomatopées, qui sont parfois différentes en anglais et en français). Ainsi, même si un son peut être retranscrit dans la langue cible, il faut se poser la question de l'effet produit par ce son (est-il le même en langue source et en langue cible ?). Nous pensons que, dans la mesure du possible, le traducteur devrait en priorité se concentrer sur les sonorités qu'il est possible d'interpréter à la lumière du récit et qui participent à renforcer le style et la narration de l'œuvre.

Dans certains rebondissements de l'intrigue, les sonorités viennent au secours du narrateur et renforcent le caractère dramatique de l'action, comme lorsque le protagoniste du conte *The Warlock's Hairy Heart* découvre la pitié que les autres éprouvent pour lui : *Their words dealt dreadful blows to the listening warlock's pride*. (p. 48), ou lorsque Babbitty se trouve démasquée et pourchassée dans *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump* : [...] *the Brigade [...] set off in pursuit, unleashing their hounds, who bayed for Babbitty's blood* (p. 73). Le traducteur semble avoir prêté attention à la sonorité de ces deux segments : « Leurs **p**aroles furent autant **d**e coups **t**erribles **p**ortés à l'orgueil **d**u sorcier. » (p. 66) et « [...] la **b**rigade [...] se lança à sa **p**oursuite, lâchant ses chiens qui se mirent à **a**boyer, avides **d**u sang **d**e leur **p**roie. » (p. 91). Dans les deux cas, les traductions offrent également une variété d'allitérations « dures » (en *d*, *p* et *t*) et même, dans le dernier cas, une série de mots courts qui a pour effet d'accélérer le rythme à la fin de la phrase. La reproduction à la fois des sonorités et de la concision des phrases anglaises est néanmoins limitée par la différence entre les langues. Il est donc parfois difficile d'atteindre le même degré d'efficacité en français qu'en anglais. L'exemple suivant le montre bien :

Within a few days, it [the pot] was not only braying and groaning and slopping and hopping and sprouting warts, it was also choking and retching, « Au fil des jours, elle [la marmite] ne se contenta plus **d**e braire, **d**e gémir, **d**e répandre des larmes, **d**e sauter et **d**e se couvrir **d**e verrues, elle s'étouffait à

crying like a baby, whining like a dog, and spewing out bad cheese and sour milk and a plague of hungry slugs. (pp. 8-9) *présent, était saisie de haut-le-cœur, pleurait comme un bébé, geignait comme un chien, déversait du fromage rance, du lait caillé et un flot dévastateur de limaces affamées.* » (p. 24)

Dans cet extrait, les sonorités et le rythme sont transformés dans le texte traduit. Bien que la répétition de « de » puisse reproduire l'effet répétitif du *and* anglais, on ne retrouve pas les sonorités répétitives du suffixe *-ing* (qui rappellent celle du *clang* métallique). Toutefois, on retrouve un son répétitif par la terminaison de l'imparfait *-ait*. En outre, si l'on se concentre sur les parties soulignées de l'extrait en français, on se rend compte que certains segments ont été rallongés, ce qui constitue parfois une nécessité pour le traducteur. En effet, en français, maintenir la concision de l'original risque fort d'entraîner l'incompréhension du lecteur. Cet extrait en français témoigne bien de l'effort fourni par Ménard pour optimiser la compréhension tout en essayant de rendre au mieux l'effet et le style de l'anglais.

Dans cette section, nous avons tenté, à travers l'analyse de certaines répétitions et sonorités, de montrer la manière dont ces dernières peuvent marquer le rythme et la façon dont le rythme peut marquer le style. Évidemment, la perception de ces éléments, et des sonorités en particulier, relève aussi d'une certaine subjectivité. En outre, ces éléments ne constituent pas à eux seuls le rythme d'un récit, mais nous avons choisi de nous concentrer sur eux, en raison de leur portée dans la narration des contes qui nous intéressent. La longueur des phrases, par exemple, que nous venons d'aborder très brièvement, mériterait également d'être analysée.

3.1.6 Narration

Nous nous attacherons, dans cette partie, à évoquer certains aspects de la narration du recueil *The Tales of Beedle the Bard*. En anglais, le temps de narration est le *past simple*, rendu par Ménard dans la traduction soit par le passé simple, soit par l'imparfait. Ce dernier est utilisé pour les moments descriptifs⁷⁴, tandis que le passé simple correspond aux moments où l'action se déroule⁷⁵. Le choix de ces temps permet d'ancrer les contes dans une certaine tradition narrative, qui est, de nos jours, moins utilisée (le passé simple ne s'emploie plus qu'à l'écrit (Grevisse, 2009 : 234) et tend de plus en plus à laisser la place au passé composé). Le choix du passé simple permettrait de mieux inscrire les récits dans le monde d'« il était une fois » en séparant formellement le monde réel du monde imaginaire.

⁷⁴ « L'imparfait permet de faire voir, dans le passé, [...] plusieurs actions se déroulant ensemble, ou plusieurs états existant ensemble : c'est pourquoi il convient à la *description* [...]. » (Grevisse, 2009 : 232).

⁷⁵ « Comme il montre le déroulement de l'action depuis son début jusqu'à sa fin, le passé simple permet de faire voir plusieurs actions dans leur succession et de faire apparaître la progression des événements : c'est pourquoi il convient particulièrement à la *narration* de faits passés [...]. » (*ibid.*, 234).

Passons à un autre élément de la narration, celui de la « représentation de la parole des personnages » (Adam et Heidmann, 2010 : 284) par le discours direct et le discours indirect. Nous nous contenterons de relever certains éléments intéressants pour la narration. Dans les contes qui nous concernent, une grande partie de la parole des personnages est rendue sous forme de discours directs. Dans la version originale, les passages au discours direct sont placés entre guillemets et intégrés dans le texte, tandis qu'en français, ils sont, du point de vue formel, mieux repérables, puisqu'ils sont généralement marqués par un retour à la ligne et par l'ajout d'un tiret introductif. Comme l'indiquent Adam et Heidmann (*ibid.*, 288) dans leur analyse des contes de Perrault,

[l]e DD [discours direct] circonscrit la parole des personnages et apparaît comme un facteur rythmique, parfois combiné avec la répétition formulaire.

Le discours direct participe donc à rythmer le récit et à marquer l'avancement de ce dernier. Légèrement plus visible en français qu'en anglais dans le recueil qui nous intéresse (en raison de l'utilisation du tiret, au lieu des guillemets simples de l'anglais, et de retours à la ligne plus fréquents), il permet de mettre en avant les paroles des personnages ou de distinguer plus nettement leur voix de la voix narrative. Dans nos contes, le discours indirect semble être utilisé pour établir le cadre et la situation dans laquelle va se dérouler l'histoire. Le discours direct semble, lui, être employé lorsque les paroles des personnages ont un impact direct sur l'intrigue ou sur l'évolution de l'histoire. Un autre type de discours, le discours indirect libre, nous intéresse dans l'analyse de ces contes. En effet, assez rare dans notre recueil, il permet de mettre en avant une idée ou la pensée d'un personnage. On en trouve un exemple dans *The Tale of the Three Brothers* :

So the oldest brother, who was a combative man, asked for a wand more powerful than any in existence : a wand that must always win duels for its owner, a wand worthy of a wizard who had conquered Death! (p. 89)

« Le plus âgé des frères, qui aimait les combats, lui demanda **une baguette** magique plus puissante que toutes les autres, **une baguette** qui garantirait toujours la victoire à son propriétaire, dans tous les duels qu'il livrerait, **une baguette** digne d'un sorcier qui avait vaincu la Mort!» (p. 107)

Dans cette phrase transparaissent les mots du sorcier comme ce dernier aurait pu les prononcer. Le lecteur a l'impression d'entendre le sorcier parler et peut se rendre compte de ce que ce dernier attend de cette baguette : qu'elle le rende véritablement invincible. Le lecteur est ainsi projeté dans la vision que le sorcier a de la baguette et de son avenir en possession d'un tel objet. L'effet est marqué par la répétition du mot « baguette » à chaque début de segment (en gras dans les extraits) et par le point d'exclamation final. En français, cet effet est encore renforcé par le changement de ponctuation que le traducteur a opéré : il a transformé les deux points de la version anglaise en une virgule, ce qui non seulement rend plus floue la limite entre la voix narrative et le discours indirect libre, mais aussi permet de créer un rythme plus rapide (en répétant trois fois la même structure, au

lieu de deux, en anglais). On constate ainsi l'importance pour le récit (et pour l'éventuel conteur) de repérer et de reproduire ce genre de discours lors de la traduction.

Nous terminerons cette courte section sur la narration en évoquant un dernier élément propre au genre du conte et qui se retrouve dans le recueil *The Tales of Beedle the Bard* : l'usage du superlatif.

Le superlatif « exprime une qualité portée à un très haut degré ou au plus haut degré » (Grevisse, 2009 : 120). Il s'agit d'une caractéristique formelle du genre du conte, qui répond à la tendance des récits de ce genre à exagérer la nature bonne ou mauvaise du monde et des individus. Dans le tableau 5 ci-dessous, nous avons inséré des exemples de segments au superlatif et leur traduction.

Superlatifs : en anglais	en français
<i>for the benefit of</i> (p. 3)	« pour le plus grand profit de » (p. 19)
<i>faster and harder than</i> (p. 29)	« plus vite et avec plus de force que » (p. 47)
<i>flowers rarer and more beautiful than</i> (p. 31)	« des fleurs plus rares et plus belles que » (p. 49)
<i>the kindest and most beautiful woman</i> (p. 34)	« la femme la plus belle et la plus aimable » (p. 52)
<i>his greatest treasure to the deepest dungeon</i> (p. 47)	« son trésor le plus cher dans le plus profond des cachots » (p. 65)
<i>her beauty was such that</i> (p. 49)	« sa beauté était telle qu[e] » (pp. 66-67)
<i>the finest wines and most sumptuous foods</i> (p. 50)	« les vins les plus fins et les mets les plus somptueux » (pp. 67-68)
<i>the crowd was still more thrilled and amazed</i> (p. 70)	« la foule, plus enthousiaste et plus éblouie que jamais » (p. 88)
<i>the largest of the witch-hunting hounds</i> (p. 72)	« le plus grand des chiens de chasse » (p. 90)
<i>more loudly than ever</i> (p. 75)	« plus bruyamment que jamais » (p. 92)
<i>a river too deep [...] and too dangerous</i> (p. 87)	« une rivière trop profonde [...] et trop dangereuse » (p. 105)
<i>a wand more powerful than any in existence</i> (p. 89)	« une baguette magique plus puissante que toutes les autres » (p. 107)
<i>the youngest brother was the humblest and also the wisest of the brothers</i> (p. 90)	« c'était le plus jeune, mais aussi le plus humble et le plus sage des trois » (p. 108)
<i>to his amazement and his delight</i> (p. 92)	« à son grand étonnement et pour sa plus grande joie » (p. 110)

Tableau 5: Superlatifs

Cette liste n'est pas exhaustive, elle nous permet néanmoins de donner un aperçu du grand nombre de tournures utilisées pour marquer l'hyperbole. Des expressions telles que « le/la plus... », « plus... que », « tel que », « trop » ou « si... que » permettent de donner à la narration un style hyperbolique ou « tout » est « tout beau » ou « tout mauvais ». Ménard semble avoir saisi l'importance de ce style pour l'ancrage des contes dans la tradition : loin d'avoir cherché à

supprimer des superlatifs, il en a ajouté parfois (dans les premier et dernier exemples de notre tableau). Ce trait se retrouve donc dans la traduction également.

Nous avons choisi d'étudier deux aspects en particulier dans cette partie sur la narration, même si nous aurions pu en étudier d'autres dans le cadre d'une analyse plus approfondie. Par exemple, nous aurions pu nous concentrer sur la voix narrative : comment peut-elle être décelée dans la version anglaise ? Le traducteur y a-t-il apporté des transformations fondamentales ? D'autres éléments devraient donc être pris en compte pour arriver à tirer une conclusion plus globale sur la narration.

3.1.7 Illustrations

Dans la section théorique intitulée « Rôle du visuel » (2.2.3), nous avons insisté sur l'importance du rôle joué parfois par les illustrations dans la littérature enfantine. Dans le recueil qui nous intéresse, les illustrations, dessinées par Rowling, offrent des images qui restent dans l'esprit du lecteur et le guide dans la lecture. Lors du processus de traduction, il s'agira de s'y référer pour garantir la cohérence entre le texte et les illustrations et pour choisir une interprétation à donner au texte (lorsque ce dernier est ambigu, par exemple). Dans *The Tales of Beedle the Bard*, certaines illustrations dépeignent des moments clés du récit et se situent dans les contes, alors que d'autres consistent plutôt en des « ornements », de petites illustrations qui se répètent et qui contribuent à créer l'impression générale produite par le recueil en tant que livre, qu'objet matériel.

Citons un exemple d'illustration potentiellement problématique (si elle n'est pas prise en considération par le traducteur). Rowling a une vision précise de ce qu'est un *pot* en anglais, illustrée à la page 9 (montrant le *pot*, couvert de verrues, rempli de liquide et expulsant des limaces, en train de pourchasser une paire de jambes). La définition du mot dans les dictionnaires et le contexte dans lequel il apparaît aident le traducteur, mais rien n'est plus parlant qu'une image, surtout dans le cas d'un mot qui peut désigner plusieurs types de récipients. Les deux termes choisis par Ménard (« chaudron » et « marmite ») semblent cohérents avec l'image, ce qui n'aurait pas été le cas du mot français « pot », par exemple.

Certaines illustrations représentent des objets symboliques, d'autres des actions. Celles qui dépeignent les objets sont particulièrement intéressantes car aucune description détaillée n'est fournie dans le récit même. Nous pensons, par exemple, à l'illustration de la « fontaine de la bonne fortune » (p. 32 de la version originale), où l'on voit que des symboles sont dessinés sur la fontaine, notamment celui des trois reliques de la Mort (s'agit-il d'une référence au conte *The Tale of the Three Brothers* ?). En ce qui concerne les dessins qui illustrent le récit, il s'agit d'événements forts de l'intrigue, qui montrent soit l'évolution de cette dernière (la rencontre des trois frères avec la Mort, p. 88), soit le dénouement (la fin malheureuse du sorcier et de la jeune fille, p. 54). Certaines illustrations sont de véritables mises en image du texte, comme celle qui représente la baguette de

sureau, la cape d'invisibilité et la pierre de résurrection (pour illustrer les « reliques ») à côté d'un crâne (pour illustrer qu'il s'agit bien des reliques « de la Mort », et non « mortelles », puisque « mort » fait ici référence à la silhouette que les frères rencontrent au début du conte) (p. 87).

Les illustrations servent aussi à créer une certaine atmosphère : certaines agissent comme des ornements du texte (par exemple, un motif de roses entoure le numéro de chaque page du livre et un autre orne le titre du recueil et celui du conte dans l'en-tête des pages). En outre, une baguette magique annonce chaque début de commentaire de Dumbledore.

On constate certaines différences dans la version française (mais nous ne savons pas si elles sont le fait du traducteur ou de l'éditeur). Il y a toujours des ornements autour des numéros de pages, mais ces derniers représentent des feuilles et non plus des roses. Les ornements des en-têtes sont eux aussi différents : dans la version française, l'ornement ne se trouve pas à côté du texte de l'en-tête, mais en-dessous. En outre, il ne s'agit plus d'un motif de roses présent dans tous les en-têtes du livre, mais de l'illustration qui apparaît au début de chaque conte. Ainsi, dans la version française, nul besoin de lire l'en-tête pour savoir de quel conte il s'agit : la vue du dessin dans l'en-tête nous renseigne immédiatement à ce sujet. Dans l'en-tête des commentaires de Dumbledore, on ne trouve pas non plus le motif de roses présents dans les en-têtes de la version anglaise, mais l'illustration de la baguette magique qui se trouve au début de chaque commentaire.

Les quelques transformations qu'ont subi les illustrations du recueil original sont peut-être davantage attribuables à l'éditeur qu'au traducteur. Quoi qu'il en soit, elles témoignent de la volonté d'être plus explicite ou plus cohérent dans le choix des « ornements ». Les illustrations dans les contes ne posent pas de problèmes pour le passage de l'anglais au français, en raison peut-être du fait qu'elles renvoient à un monde imaginaire et magique, qu'il semblerait absurde de vouloir « localiser ».

3.2 Les commentaires d'Albus Dumbledore

Nous aurions souhaité examiner en détail les commentaires de Dumbledore, mais cela aurait exigé une analyse aussi longue que celle des contes, ce qui dépasserait le cadre de ce travail. Nous évoquerons simplement quelques traits stylistiques intéressants de ces commentaires, afin de souligner leurs traits propres et de proposer une introduction à leur interprétation et à la manière dont un traducteur pourrait les traiter.

3.2.1 Références au langage

Le personnage (fictif) de Dumbledore fournit, dans ses commentaires sur les contes, des informations de nature variée, dont certaines ont trait au langage. Par exemple, il s'agit de références à des mots propres au monde des sorciers, comme lorsque Dumbledore cite quelques insultes proférées à l'encontre de sorciers pro-moldus (*Mudwallower*, *Dunglicker*, *Scumsucker*,

p. 15). Il peut s'agir d'explications, comme lorsque Rowling explique, dans une note, ce qu'elle veut dire en employant le mot *warlock* (p. 57) ou lorsque Dumbledore explique que l'expression *to have a hairy heart* est passée dans le langage courant du monde des sorciers (p. 59). Enfin, il peut s'agir d'informations étymologiques, comme lorsqu'il explique que les mots *Ellhorn* (p. 101) et *Eldrun* (p. 103) sont d'anciens mots pour *elder*.

Pour le traducteur, ce genre de références, que ce soit à la langue anglaise ou au langage utilisé par les sorciers, pose plusieurs défis. Tout d'abord, il faudrait chercher à estimer la part de créativité dont Rowling a fait usage : a-t-elle inventé ces mots ? Les informations sont-elles tout à fait exactes ou ont-elles été modifiées dans le but de s'inscrire de façon plus cohérente dans l'univers de *Harry Potter* (comme nous avons eu l'occasion de le voir pour la définition du terme *warlock*, justement) ? Dans un deuxième temps, le traducteur pourra se demander dans quelle mesure les expressions anglaises sont transposables en français. Au cas par cas se posera alors la question de la traduction, plus ou moins « fidèle », et des choix effectués pour « coller » au style de l'auteur. À la lecture de la traduction que Ménard propose de ces contes, nous remarquons une cohérence dans le choix de traduire ces références au langage, ce qui lui permet de créer un monde des sorciers « francophone » (en traduisant les noms d'organes « officiels » ou les titres des livres cités par Dumbledore).

3.2.2 Références « culturelles »

Un autre élément marquant des commentaires du Dumbledore est formé par les références « culturelles », présentes tout au long des analyses. Ce sont avant tout des références au monde de la magie et à l'histoire de la sorcellerie. C'est ainsi que Dumbledore détaille au lecteur certains aspects de la chasse aux sorcières au Moyen Âge (pp. 13-14) ou qu'on entend parler d'organismes du monde des sorciers, comme l'*Improper Use of Magic Office* (p. 60), le *Ministry of Magic* ou encore le *Hogwarts Board of Governors* (p. 40). Dumbledore retrace également pour ses lecteurs l'histoire supposée de la « Baguette de Sureau » (pp. 100-103).

Toutes ces références soulèvent la question des influences, à savoir : Rowling s'est-elle inspirée de l'histoire de l'humanité pour créer son histoire des sorciers ? Les personnages qu'elle cite (notamment Lisette de Lapin, p. 81) ont-ils été inventés de toutes pièces ou réfèrent-ils à des personnes ayant vraiment existé ?

Ces références contribuent à conférer à l'ensemble de l'œuvre de Rowling et au monde qu'elle a imaginé une certaine légitimité et viennent soutenir l'illusion que ce monde existerait parallèlement au nôtre. Le traducteur, s'il souhaite venir soutenir cette illusion, devrait prendre en compte ces éléments, les étudier et étudier leur rapport au monde réel, afin d'effectuer des choix de traduction cohérents.

3.2.3 Intertextualité

Le dernier point d'intérêt que nous souhaitons mentionner concerne l'intertextualité. Nous en avons relevé deux sortes : le renvoi direct à un auteur ou à un autre ouvrage et la référence à des variantes des contes.

Tout au long des commentaires, de nombreuses références sont faites à des ouvrages appartenant au monde des sorciers : *Warlock at War* (un journal) (p. 15), *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (p. 38), *The Hairy Heart : A Guide to Wizards Who Won't Commit* (p. 60), *A Study into the Possibility of Reversing the Actual and Metaphysical Effects of Natural Death, with Particular Regard to the Reintegration of Essence and Matter* (p. 79), *Magick Moste Evile* (p. 101). Cette tendance à citer des livres est propre au style de Rowling qui, dans la série *Harry Potter* déjà, fait apparaître une liste assez longue d'ouvrages, dont ceux que les élèves utilisent à l'école. Parfois, ils sont intéressants parce qu'ils font écho aux journaux ou ouvrages du monde réel, de façon humoristique ou satirique. Il est important de mesurer cet effet et d'imaginer un moyen de le reproduire dans le texte traduit, en fonction de ce que la langue et la culture cibles permettent.

Dumbledore cite même un poète moldu (donc réel) : Alexander Pope (p. 96). Cela témoigne d'une part de l'ouverture d'esprit de Dumbledore, qui n'estime pas que les sorciers soient des êtres supérieurs aux moldus. D'autre part, cette citation se rapporte à la culture littéraire britannique. Au traducteur de déterminer s'il faut garder la même référence ou s'il faudrait la changer (au risque de changer l'effet qu'elle produit ou le message qu'elle véhicule). Un compromis serait de chercher une traduction française du vers cité ou d'en créer une, afin de garder la référence à la culture britannique, mais de la rendre compréhensible pour le public cible. L'option consistant à garder la référence en anglais et à introduire une note de bas de page nous semble moins adéquate : cela créerait une coupure dans l'illusion réaliste et pourrait entraîner une confusion avec les notes de Dumbledore ou celles de Rowling.

Terminons par le deuxième type d'intertextualité que nous avons relevé : la référence à des variantes des contes. En effet, Dumbledore mentionne plusieurs fois le fait que les contes ont subi des changements au cours des siècles. Par exemple, *The Wizard and the Hopping Pot* n'aurait pas plu à tout le monde à l'époque à cause de sa morale de tolérance envers les moldus. C'est pourquoi le récit aurait été modifié :

The solution was to jettison the pro-Muggle moral but keep the warty cauldron, so by the middle of the sixteenth century a different version of the tale was in wide circulation among wizarding families. (Rowling, 2008 : 14).

En outre, ce conte aurait été repris par une certaine Beatrix Bloxam dans un recueil intitulé *The Toadstool Tales* :

Mrs Bloxam believed that *The Tales of Beedle the Bard* were damaging to children because of what she called 'their unhealthy preoccupation with the most horrid subjects, such as death, disease,

bloodshed, wicked magic, unwholesome characters and bodily effusions and eruptions of the most disgusting kind'. (*ibid.*, p. 17).

Nous remarquons que ce genre de commentaire renvoie à la tradition folklorique réelle, qui est marquée par l'adaptation et la réécriture des contes au fil des siècles et par l'image de l'enfant. Par ailleurs, Dumbledore cite textuellement le dernier paragraphe du conte réécrit par Beatrix Bloxam : le langage y est très enfantin (*hoppitty hoppitty hop !, Wee Willykins, grumpy-wumpkins*, p.18) et contraste avec celui des cinq contes du recueil. C'est là en particulier que l'on peut noter de façon très concrète l'importance pour le traducteur de saisir pleinement les enjeux de ces contes et leur rapport à la tradition folklorique (le traducteur ne peut se permettre d'atténuer le langage enfantin extrême de cet extrait sous peine de susciter l'incompréhension chez son lecteur). En plus des *Toadstool Tales*, le titre d'une autre histoire est cité : *Grumble the Grubby Goat* (p. 94). Tous ces éléments permettent, encore une fois, de conférer au monde parallèle inventé par Rowling une légitimité et une cohérence.

Les éléments stylistiques des commentaires de Dumbledore permettent à Rowling d'étayer l'univers qu'elle a créé et auquel les contes se rattachent. Les nombreuses références culturelles viennent ainsi soutenir l'illusion que cette pseudo-réalité existe. Les commentaires permettent également de mettre en évidence le rapport entre les contes de cet « univers parallèle » et ceux du monde réel. Les quelques remarques que nous avons élaborées soulignent, entre autres, l'importance de l'intertextualité (par exemple, la connaissance préalable de la série *Harry Potter* est un atout majeur lors de la traduction de ces commentaires).

3.3 Conclusion de l'analyse

Tout au long du présent mémoire, notre objectif était de déterminer les éléments pouvant influencer le style d'une œuvre et d'un auteur et d'en déduire les implications pour l'activité de traduction.

On retrouve, dans le recueil *The Tales of Beedle the Bard* et dans sa traduction française, des traits caractéristiques du style de l'auteur et du genre du conte. Les titres et les incipits peuvent être perçus comme des références aux contes du monde « réel » et permettent de poser le cadre du récit. Le lexique vient soutenir ce cadre et renvoie à l'univers de la série *Harry Potter*, en plus d'être l'un des lieux privilégiés de la créativité de Rowling. La narration (notamment l'emploi du discours direct et des superlatifs) et le rythme (en particulier par le jeu des effets sonores et des répétitions) renvoient à l'oralité et, par conséquent, à l'art du contage.

Le traducteur, s'il souhaite élargir au maximum son interprétation des textes du recueil, devrait se donner les moyens de repérer le plus de traits stylistiques possible, en acquérant des connaissances sur les méthodes d'analyse stylistique d'un texte et en étudiant la tradition folklorique (dans le cas qui nous concerne ici). Ainsi, il serait en mesure de déceler les traits stylistiques qui, réunis, participent à la création d'un tout significatif et d'un style et pourrait repérer les éléments

extralinguistiques qui peuvent influencer ce dernier. Une connaissance aussi approfondie lui permettrait, d'une part, de trouver davantage de solutions de traduction et, d'autre part, de mieux cerner la mesure dans laquelle les possibilités de traduction qui s'offrent à lui pourraient s'inscrire dans cet ensemble significatif qui produit le style de l'œuvre.

Lors de l'analyse du recueil *The Tales of Beedle the Bard* et de sa traduction, nous avons cherché à donner un sens aux transformations opérées par le traducteur : d'une part, nous souhaitons prendre en compte les éléments extralinguistiques qui peuvent influencer toute traduction (contexte, conditions de travail, image de l'enfant, etc.) ; d'autre part, nous souhaitons mettre en lumière que la connaissance préalable des domaines littéraires et traductifs offre une aide au traducteur, en soulignant la manière dont les transformations peuvent s'expliquer (mise en évidence du rapport entre ces contes et la tradition folklorique réelle, caractérisation des personnages, usage de techniques de narration qui rappellent l'oralité, etc.).

Les transformations opérées par Ménard dans sa traduction des contes peuvent s'expliquer par deux catégories de justifications. Les transformations de la première catégorie sont celles qui sont probablement dues au passage d'une langue à l'autre ou à l'application de règles ou usages de la langue française (notamment de l'emploi des points-virgules ou des tirets). La seconde catégorie est celle où le choix de transformer (notamment le choix de traduire *Sir Luckless* par « Sir Sanchance » ou, d'un point de vue formel, l'ajout de certains retours à la ligne) peut se comprendre comme une tentative de « respecter » ou de renforcer le style de l'auteur et du recueil. Notons que, parfois, le choix de ne rien changer (les répétitions maintenues, par exemple) peut aussi participer au respect du style original.

Par ailleurs, nous avons parfois relevé des transformations qui ne nous semblaient pas cohérentes, dans le sens où, selon nous, d'autres possibilités s'offraient au traducteur, qui se seraient mieux intégrées dans le style de l'œuvre (nous pensons à l'usage des majuscules dans la version française ou à la suppression de certaines répétitions, par exemple). Toutefois, nous avons souligné certaines transformations qui n'étaient pas nécessaires d'un point de vue langagier, mais qui permettent à Ménard de souligner l'appartenance du recueil au genre du conte (comme l'ajout de superlatifs ou les transformations de la ponctuation qui soulignent les moments de tension du récit). Enfin, le lexique, qui permet à l'auteur de référer à la fois au genre du conte et à la série *Harry Potter*, a fait l'objet d'une attention particulière de la part de Ménard. Bien que les archaïsmes ne puissent souvent pas être rendus tels quels en français, le choix de certaines tournures françaises permet de rendre l'effet. En outre, l'harmonisation de la désignation des sortilèges renvoie de façon plus marquée à la série *Harry Potter*. Enfin, dans notre analyse de la caractérisation du roi dans le conte *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump*, nous avons relevé que Ménard semble l'avoir perçue, mais ne pas avoir considéré comme envisageable de la rendre pleinement (en maintenant la répétition du seul mot « roi » au lieu d'alterner entre « roi » et « monarque », par exemple).

L'analyse stylistique menée dans la deuxième partie du présent mémoire nous permet de tirer quelques conclusions générales sur la stratégie de traduction de Ménard. Nous dirions que ce dernier accorde une grande importance à la compréhension du lecteur cible (perceptible surtout dans la traduction des commentaires de Dumbledore) : il y a un équilibre certain entre la compréhension du lecteur source et celle du lecteur cible. En outre, le traducteur est sensible aux traits stylistiques des récits. En effet, dans chacun des points que nous avons analysés, nous avons repéré des éléments qui l'attestent, même si, parfois, le rendu des traits stylistiques peut sembler partiel. Cette capacité à percevoir et à comprendre le style de l'original s'explique probablement par le fait que Ménard est lui-même écrivain et qu'il a également écrit pour un public d'enfants. D'ailleurs, nous décelons sa créativité dans sa traduction des noms propres et dans l'ajout d'éléments qui participent à la création du style mais qui ne se trouvent pas tels quels dans l'original. Ainsi, nous avons voulu considérer les transformations du texte comme des décisions entrant dans le champ de ce que le traducteur se permet de changer pour traduire au mieux, c'est-à-dire selon sa conception de la fidélité à l'auteur et au style. Ménard ne semble pas privilégier une fidélité au mot, mais plutôt à l'image qu'il a du style de l'original. Ainsi, il se permet certaines transformations, tout en restant limité par les règles et les usages de la langue française, ce qui peut parfois sembler judicieux, dans la mesure où certains traits peuvent ne pas produire le même effet sur des lecteurs de langues et de cultures différentes (notamment les sonorités). Son respect des usages du français semble cependant l'avoir parfois empêché de donner libre cours à une créativité qui se serait parfaitement inscrite dans le style du genre (comme dans l'exemple des majuscules, mentionné ci-dessus).

Nous regrettons que notre analyse ne soit pas plus fournie pour nous permettre de tirer des conclusions plus précises sur l'empreinte éventuelle laissée par Ménard et sur son style en tant que traducteur. Une analyse de ses œuvres d'écrivain aurait permis de confronter le style de ces dernières au style de sa traduction du recueil *The Tales of Beedle the Bard* et, éventuellement, de repérer des similitudes ou des systématismes.

D'autres approches pourraient donc venir compléter cette étude, comme la comparaison entre des œuvres que le traducteur a écrites et celles qu'il a traduites, l'analyse systématique (informatisée ?) du style de la traduction pour déceler l'empreinte du traducteur ou l'analyse stylistique fondée sur l'intertextualité (comparaison entre des contes du monde réel et les contes du monde des sorciers).

IV. CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour rendre compte des diverses facettes de la traduction littéraire, la première partie du présent mémoire a été consacrée à la présentation et à l'explication de fondements théoriques relatifs à la perception du style dans le domaine littéraire, à l'activité de traduction et au genre du conte.

Tel que nous le percevons, le style réfère à la fois à une manière d'écrire individuelle et à la manière dont les détails convergent et forment un tout significatif qui s'inscrit dans un contexte plus large, celui du genre auquel l'œuvre renvoie et de l'intertexte de cette dernière. En outre, parler de style n'implique pas que ce dernier soit homogène et il peut exister des tensions dans toute œuvre. Dans notre premier chapitre théorique, sur le style, nous avons également mentionné quelques particularités du style littéraire, à savoir celles qui concernent la forme, l'interprétation du texte et l'hétérogénéité de ce dernier.

Le deuxième chapitre théorique a été consacré à la traduction littéraire et à une discussion sur quelques questions délicates qui se posent dans le domaine. Ainsi, nous avons relevé l'importance de l'interprétation du texte (différente selon le lecteur) et du contexte de l'œuvre, et relevé les enjeux liés aux notions de fidélité, de créativité et d'« écart » en traduction. Nous avons voulu montrer que la traduction littéraire nécessite certes de maîtriser les langues et la traduction en tant qu'activité, mais également de pouvoir repérer les propriétés de l'œuvre à traduire, les traits stylistiques propres à l'auteur ou au genre et certaines propriétés autres que langagières. L'étude de tous ces éléments permet au traducteur d'élaborer une stratégie de traduction qui peut l'aider à repérer les traits stylistiques de l'original et à déterminer lesquels sont dominants. Ainsi, il pourra prendre des décisions cohérentes lors de la traduction du texte, mais aussi par rapport au texte original, à l'esprit et au ton de l'auteur et de l'œuvre. Nous avons également insisté sur l'importance de prendre en considération des éléments extralinguistiques lors de l'analyse d'une traduction, car un traducteur est toujours influencé par l'époque et la société dans laquelle il vit, d'une part, et par les personnes avec lesquelles il travaille (auteurs, éditeurs), d'autre part. C'est pourquoi nous avons consacré une partie du chapitre sur la traduction littéraire à la traduction de la littérature enfantine. Nous avons souligné le rôle joué dans le processus de traduction par quelques éléments qui ne sont pas langagiers, à savoir l'image de l'enfant, le visuel dans une œuvre, la paratextualité et l'intertextualité.

Le troisième chapitre a pris la forme d'une introduction à la tradition folklorique et au genre du conte en particulier. Marqué par l'oralité et l'intertextualité, ce dernier est un facteur essentiel dans l'élaboration du style du recueil *The Tales of Beedle the Bard*. Ainsi, il nous a semblé judicieux d'étudier les indices présents dans le texte qui nous renvoyaient à la tradition folklorique, puisqu'ils participent à la création d'un style collectif et permettent de définir le rapport entre les contes du monde imaginaire des sorciers et la tradition folklorique réelle. Après avoir défini ce que nous

entendions par le terme *conte*, nous avons mis en évidence quelques-unes des caractéristiques du genre : le cadre dans lequel se déroulent les récits, la question de la flexibilité dans l'interprétation et les caractéristiques formelles. Enfin, nous avons cherché à analyser quelques éléments du recueil que nous proposons à l'analyse, dans le but de déterminer quelle relation ce dernier entretient avec les contes réels et traditionnels. Nous avons conclu que, malgré le fait que ces contes soient contemporains, ils retiennent bon nombre des traits caractéristiques du genre traditionnel. Le fait de déterminer le rapport entre le recueil et le genre permet au traducteur de délimiter le champ des possibles : lors de la traduction, il pourra distinguer les transformations qui sont envisageables (car elles participent à la création du style de la traduction et, ainsi, s'inscrivent dans la continuité de l'œuvre originale) de celles qui iraient « trop loin » (i.e. que le traducteur considère comme en-dehors du champ des possibles).

Les principes et fondements théoriques que nous avons présentés dans la première partie ont ensuite servi de base à notre analyse, qui visait à exemplifier les problématiques et les enjeux abordés dans la première partie. Ainsi, nous avons tenté de comprendre les transformations opérées par le traducteur et d'en déduire sa stratégie de traduction et son approche à la traduction du style.

Notre méthode d'analyse visait à prendre en considération le plus grand nombre possible d'éléments, formels et extralinguistiques, qui contribuent à forger le style d'une œuvre et d'un auteur. Nous sommes convaincue que la connaissance de tous ces éléments assiste et inspire le traducteur dans les choix qu'il doit opérer lorsqu'il traduit.

Cette méthode englobante présente néanmoins des limites. Ces dernières renvoient à l'impossibilité de mener une analyse exhaustive et de déceler l'ensemble des éléments qui peuvent venir influencer le style. Nous avons choisi d'étudier l'ensemble du recueil, afin d'adopter la vision globale que nous préconisons. Nous avons cependant conscience que nos conclusions demanderaient à être confirmées par une analyse plus approfondie de chaque conte pour être en mesure de tirer des conclusions plus générales sur la traduction du style et plus précises sur le style du traducteur. En outre, ce dernier est souvent contraint à travailler dans l'urgence, ce qui ne lui permet pas de mener une recherche suffisamment approfondie. Par rapport à la méthode elle-même, nous considérons qu'elle représente un idéal à atteindre. En effet, au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse, nous avons pris conscience que notre méthode impliquait un travail à la fois énorme et minutieux et qu'il est difficile de prendre en compte tous les facteurs qui participent à la création du style. Dans ce sens, notre analyse est une ébauche : nous pourrions la développer, en répertoriant et en comptant tous les traits stylistiques de l'œuvre, conformément à notre méthode. Les transformations du texte en ressortiraient plus clairement et il serait possible de mieux évaluer leur impact sur le style et sur les effets qu'elles produisent. Parce que nous soutenons une approche globale du style, nous avons privilégié la quantité d'éléments stylistiques analysés plutôt que le nombre d'exemples fournis pour chaque trait stylistique. Ainsi, notre analyse

reste relativement superficielle. Dans le cadre d'un projet de plus grande envergure, elle pourrait être étendue à davantage de traits stylistiques et à une analyse plus approfondie du texte en soi. Enfin, le développement d'outils informatiques dans le domaine de la traduction contribuera sans doute à préciser la manière dont le style du traducteur peut venir influencer celui de l'œuvre et de l'auteur.

Notre recherche pourrait être complétée, par exemple, par une comparaison entre la version française du recueil *The Tales of Beedle the Bard* et les contes réels (notamment Perrault, dans la tradition francophone). Comme nous avons étudié les éléments qui peuvent influencer sur la création d'un style, elle pourrait aussi être approfondie par une analyse visant avant tout à déceler l'empreinte laissée par le traducteur sur le style de l'œuvre ou de l'auteur. Nous avons abordé plusieurs problématiques dans le présent mémoire : l'influence de l'intertextualité sur l'élaboration et l'interprétation d'un style littéraire, l'importance dans le processus de traduction de l'image que le traducteur a de l'enfant ou la notion de créativité en traduction. Chacune de ces problématiques pourrait être développée dans le cadre d'une analyse du recueil *The Tales of Beedle the Bard* et faire ainsi l'objet d'une étude séparée, à laquelle le présent mémoire pourrait servir de base.

V. ANNEXE

Annexe I : Lexique

Le lexique dans *The Wizard and the Hopping Pot*

	Vocabulaire spécifique (magie)		Mots littéraires (literary)		Mots vieillis ou archaïques (old use / old-fashioned)		Langage soutenu (formal)	
	anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français
wizard (p.3)	sorcier (p.19)	cauldron (p.3)	cauldron (p.3)	cauldron (old use) (p.3)	chaudron (p.19)	chaudron (p.19)	chattel (p.4)	tout ce qu'il possédait (p.20)
magic (p.3)	magie (p.19)	begone (p.5)	allez-vous-en (p.21)	goodly (old-fashioned) (p.4)	fort bel (p.20)	upon (p.4)	lorsque (p.20)	
potions (p.3)	potions (p.19)	lest (p.11)	de peur que (p.27)	chattel (old use) (p.4)	tout ce qu'il possédait (p.20)	henceforth (formal / legal) (p.5)	désormais (p.21)	
charms (p.3)	charmes (p.19)			begone (old use) (p.5)	allez-vous-en (p.21)	sir (p.7)	monsieur (p.23)	
antidotes (p.3)	antidotes (p.19)			<i>I shall make you well</i> (slightly old-fashioned) (p.10)	j'apaiserais tous vos maux (p.26)	grievously (p.8)	gravement (p.24)	
cauldron (p.3)	cauldron (p.19)					woes (p.9)	malheurs (p.25)	
wand (p.5)	baguette magique (p.21)					sorrow (p.10)	chagrin (p.26)	
Vanish (p.6)	sortilège de Disparition (p.22)							
spells (p.6)	sorts (p.22)							
casting (spells) (p.10)	lançant (des sortilèges) (p.26)							
Summoned (p.10)	sortilège d'Attraction (p.26)							
dittany (p.10)	dictame (p.26)							

Le lexique dans *The Fountain of Fair Fortune*

Vocabulaire spécifique (magic)		Mots littéraires (literary)			Mots vieillis ou archaïques (old use / old-fashioned)			Langage soutenu (formal)	
anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français
enchanted (p.21)	enchanté (p.39)	evermore (p.22)	à tout jamais (p.22)	befall (p.23) (old use)	favoriser (p.41)	sorrow (p.22)	détresse (p.22)		
magic (p.21)	sortilèges (p.39)	woe (p.22)	malheur (p.22)	rent (p.23) (old use)	fendre (p.41)	malady (p.22)	maladie (p.22)		
magical means (p.22)	pouvoirs magiques (p.40)	rent (p.23)	fendre (p.41)	essay (old-fashioned) (p.27)	essayer (p.45)	whom (p.23)	que (p.41)		
witches (p.22)	sorcières (p.22)	steed (p.24)	cheval (p.42)	aplenty (old use) (p.33)	des tas (p.51)	upon (p.24)	Ø (p.42)		
Healer (p.22)	guérisseur (p.40)	forlorn (p.25)	mélancolique (p.43)	beheld (mainly old use) (p.34)	contempler (p.53)	chide (p.25)	gronder (p.43)		
wand (p.23)	baguette magique (p.40)	entrance (p.27)	envoûter (p.45)			venture (p.25)	s'aventurer (p.43)		
sorcerer (p.23)	sorcier malfaisant (p.41)	weep (p.27)	pleurer (p.27)			forth (p.25)	Ø (p.43)		
non-magical (p.25)	sans magie (p.43)	labours (p.28)	labeur (p.46)			abundance (p.25)	abondance (p.43)		
potion (p.33)	potion (p.51)	brow (p.29)	front (p.29)			beast (p.27)	bête (p.45)		
enchantment (p.35)	enchantement (p.53)	bower (p.30)	berceau (p.48)			assuage (p.27)	apaisé (p.46)		
		depths (p.30)	profondeurs (p.48)			exhort (p.29)	exhorter (p.47)		
		mortal (p.33)	mortel (p.49)			pondering (p.30)	s'interroger (p.48)		
						amidst (p.31)	parmi (p.49)		
						hasten (p.33)	se hâter (p.51)		
						sir (p.34)	chevalier (p.52)		

Le lexique dans *The Warlock's Hairy Heart*

Vocabulaire spécifique (magie)		Mots littéraires (literary)		Mots vieillis ou archaïques (old use / old-fashioned)		Langage soutenu (formal)	
anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français
warlock (p.45)	sorcier (p.63)	gambol (p.45)	folâtrer (p.63)	maid (dans le sens de "jeune femme") (old use) (p.46)	jeune fille (p.64)	sagacity (p.46)	sagacité (p.64)
Dark Arts (p.45)	magie noire (p.63)	maiden (p.46)	jeune fille (p.64)	beheld (mainly old use) (p.47)	contempler (p.65) / voir (p.66)	in due course (p.47)	le temps vint où (p.64)
magical lineage (p.48)	<i>lignée de sorciers</i> (p.66)	mien (p.46)	airs (p.64)	master (old-fashioned) (p.47)	maître (p.65)	demise (p.47)	décès (p.65)
witch (p.49)	sorcière (p.66)	wed (p.46)	se marier (p.64)	kinsfolk (old-fashioned) (p.49)	famille (p.66)	splendid (p.47)	superbe (p.65)
enchanted (p.51)	ensorcelée (p.68)	silken (p.51)	soyeux (p.69)	<i>deemed</i> theirs a most suitable match (old-fashioned) (p.50)	<i>estimait</i> qu'ils étaient très bien assortis (p.67)	chagrin (p.47)	dépît (p.65)
wand (p.52)	baguette (p.69)	breast (p.52)	poitrine (p.69)	spake (speak) (old use or humorous) (p.50)	susurrer (p.68)	beloved (slightly formal) (p.47)	chérir (p.47)
		embrace (p.52)	êtreindre (p.69)	<i>I beseech you</i> (old use) (p.51)	<i>je vous en</i> implore (p.69)	lineage (p.48)	lignée (p.66)
		awaken (p.52)	éveillé (p.70)			seek (p.48)	chercher (p.66)
						prodigious (p.49)	prodigieux (p.66)
						deem (p.50)	estimer (p.67)
						awaited (p.53)	attendre (p.70)
						upon (p.53)	sur (p.70)
						relinquish (p.53)	abandonner (p.71)

Le lexique dans *Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump*

Vocabulaire spécifique (magie)		Mots littéraires (literary)		Mots vieillis ou archaïques (old use / old-fashioned)		Langage soutenu (formal)	
anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français
power of magic (p.63)	pouvoirs magiques (p.81)	steed (p.70)	destrier (p.88)	shall (slightly old-fashioned) (p.67)	Ø (p.85)	worthy (p.65)	digne (p.83)
Brigade of Witch-Hunters (p.63)	brigade de chasseurs de sorcières (p.81)	lest (p.74)	de peur que (p.91)	alas (old-fashioned) (p.67)	hélas (p.85)	most (dans le sens de "very") (p.66)	singulièrement (p.84)
Instructor in Magic (p.64)	professeur de magie (p.81)			bethought (archaic) (p.73)	songer (p.90)	alas (formal) (p.67)	hélas (p.85)
witch / wizard (p.64)	sorcière / sorcier (p.82)			wicked (old-fashioned) (p.73)	mauvaise (p.90)	assist (p.68)	aider (p.85)
magical power (p.64)	don en matière de magie (p.82)			stroke of harm (slightly old-fashioned) (p.76)	faire du mal (p.92)	seek (p.68)	chercher (p.86)
Grand Sorcerer in Chief (p.64)	grand mage en chef (p.82)					sir (p.69)	Ø (p.87)
Private Magic Master (p.64)	maître de magie personnel (p.82)					retire (p.69)	se retirer (p.87)
wands (p.64)	baguettes magiques (p.82)					henceforth (formal or legal) (p.76)	désormais (p.92)
magical necessities (p.64)	objets nécessaires à la pratique de son art (p.82)					upon (p.76)	Ø (p.92)
curative charms (p.64)	sortilèges de Guérison (p.82)					erect (p.76)	élever (p.94)
potions (p.65)	potions (p.82)					engage (p.77)	engager (p.94)
spells (p.67)	sortilèges (p.84)						
Sorcerer (p.67)	mage (p.84)						

Le lexique dans *The Tale of the Three Brothers*

Vocabulaire spécifique (magie)		Mots littéraires (literary)		Mots vieilliss ou archaïques (old use / old-fashioned)		Langage soutenu (formal)	
anglais	français	anglais	français	anglais	français	anglais	français
magical arts (p.87)	l'art de la magie (p.105)	journeyed (p.92)	rentra (p.110)	thrice (old use) (p.92)	trois fois (p.110)	were learned in (p.87)	connaissaient bien (p.105)
waved their wands (p.87)	mouvement de baguette (p.105)	mortal world (p.92)	les vivants (p.110)			upon (p.89)	pour (p.107)
Cloak of Invisibility (p.90)	Cape d'Invisibilité (p.108)					go forth <i>from</i> (p.90)	quitter (p.108)
wizard (p.91)	sorcier					most (dans le sens de very) (p.90)	∅ (p.108)
Elder Wand (p.91)	Baguette de Sureau (p.109)					in due course (p.91)	au bout d'un certain temps (p.108)
						whom (p.91)	lequel (p.109)
						proceeded (p.91)	se rendre dans (p.109)
						upon (p.91)	de / dans (p.109)
						untimely (p.92)	prématurément (p.110)
						attain (p.93)	atteindre (p.110)
						depart (p.93)	quitter (p.111)

V. TABLE DES TABLEAUX

TABLEAU 1: TITRES -----	72
TABLEAU 2: INCIPITS -----	74
TABLEAU 3: RÔLES DE LA MAJUSCULE-----	83
TABLEAU 4: TYPES DE RÉPÉTITION -----	88
TABLEAU 5: SUPERLATIFS -----	93

VI. BIBLIOGRAPHIE

1. Méthodologie

DÉPARTEMENT FRANÇAIS DE TRADUCTOLOGIE ET DE TRADUCTION, *Aide-mémoire : guide de rédaction du mémoire à l'attention des étudiants préparant une Maîtrise en traduction*, ETI, Genève, 2010-2011, 25 p.

FRAGNIÈRE, Jean-Pierre, *Comment faire un mémoire?*, Réalités sociales, Lausanne, 2009, 160 p.

2. Traduction

BAKER, Mona, « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », in *Target*, 2000, vol. 12, n°2, pp. 241-266.

BALLARD, Michel, « Créativité et traduction », in *Target*, 1997, vol. 9, n°1, pp. 85-110.

BASSNETT, Susan, « Writing and translating », in : S. Bassnett, P. Bush (éd.), *The Translator as Writer*, Continuum International Publ., London, 2006, pp. 173-183.

BERMAN, Antoine, « Le projet d'une critique "productive" », in : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 34-97, (Coll. : Bibliothèque des idées).

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, 141 p., (Coll. : L'ordre philosophique).

BOASE-BEIER, Jean, « Saying what someone else meant : style, relevance and translation », in *International Journal of Applied Linguistics*, 2004, vol. 14, n°2, pp. 276-287.

GONZÁLEZ-CASCALLANA, BELÉN, « Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature », in : J. Van Coillie, W.P. Verschueren (éd.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006, pp. 97-110.

HEWSON, Lance, « Change in Translation and the Image of the Translator », in : K. Simms (éd.), *Translating Sensitive Texts : Linguistic Aspects*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 47-56, (Coll. : Approaches to translation studies, n°14).

HEWSON, Lance, « The Vexed Question of Creativity in Translation », in : R.-M. Vassalo *et al.*, *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or... : Hommages à Paul Bensimon*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, pp. 53-63, (Coll. : Palimpsestes, Hors Série).

HEWSON, Lance, « Chapter 1 : Introduction », in : *An Approach to Translation Criticism : Emma and Madame Bovary in translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2011, pp. 1-29, (Coll. : Benjamins Translation Library, vol. 95).

HICKEY, Leo *et al.*, « A Pragmastylistic Aspect of Literary Translation », in *Babel*, 1993, vol. 39, n°2, pp. 77-88.

KAMENICKÁ, Renata, « Explicitation profile and translator style », in : A. Pym, A. Perekrestenko (éd.), *Translation Research Projects I*, Intercultural Studies Group, Tarragona, 2008, pp. 117-130.

KUHIWCZAK, Piotr, « The Troubled Identity of Literary Translation », in : G. Anderman, M. Rogers (éd.), *Translation Today : Trends and Perspectives*, Multilingual Matters, Clevedon, 2003, pp. 112-124.

LAMBERT, José, VAN GORP, Hendrik, « On describing translations », in : T. Hermans (éd.), *The manipulation of Literature : studies in literary translation*, Croom Helm, London, 1985, pp. 42-53.

MUNDAY, Jeremy, « Discursive presence, voice, and style in translation », in : *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*, Routledge, New York, 2008, pp. 11-41, (Coll.: Routledge Studies in Linguistics, n°8).

O'SULLIVAN, Emer, « Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature », in *Meta : journal des traducteurs*, 2003, vol. 48, n°1-2, pp. 197-207.

OITTINEN, Riitta, *Translating for Children*, Garland Publishing, New York, 2000, 205 p., (Coll.: Children's Literature and Culture, n°11 ; Garland Reference Library of the Humanities, n°2150).

OITTINEN, Riitta, « No Innocent Act : On the Ethics of Translating for Children », in : J. Van Coillie, W.P. Verschueren (éd.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006, pp. 35-45.

PARKS, Tim, *Translating Style: A Literary Approach to Translation, a Translation Approach to Literature*, St. Jerome Publishing, Kinderhook (NY), 2007, 258 p.

PUURTINEN, Tiina, « Dynamic style as a parameter of acceptability in translated children's books », in : M. Snell-Hornby, F. Pöchhacker, K. Kaindl (éd.), *Translation Studies : an interdisciplinary*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1994, pp. 83-90, (Coll. : Benjamins translation library, n°2).

ROBERTS, Roda P., « The Concept of Function of Translation and Its Application to Literary Texts », in *Target*, 1992, vol. 4, n°1, pp. 1-16.

SCOTT, Clive, « Translating the literary : genetic criticism, text theory and poetry », in : S. Bassnett, P. Bush (éd.), *The Translator as Writer*, Continuum International Publ., London, 2006, pp. 106-118.

SHIYAB, Said, LYNCH, Michael Stuart, « Can Literary Style Be Translated ? », in *Babel*, 2006, vol. 52, n°3, pp. 262-275.

SNELL-HORNBY, Mary, « From special language to literary translation », in : *Translation Studies : an integrated approach*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1995, pp. 111-130.

VISCHER, Mathilde, « La lecture du texte-traduction », in : *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Éditions Kimé, Paris, 2009, pp. 15-47.

3. Style et analyse

BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Belin, Paris, 1992, 335 p.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 1966, n°8, pp. 1-27.

GENETTE, Gérard, « I : Cinq types d'intertextualité, dont l'hypertextualité », « II : Quelques précautions », « III : Parôdia chez Aristote », in : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp. 7-19, (Coll. : Poétique).

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le style en mouvement : littérature et art*, Belin, Paris, 2005, 203 p., (Coll. : Belin Sup-Lettres).

JENNY, Laurent, « Sur le style littéraire », in *Littérature*, 1997, n°108, pp. 92-101.

JENNY, Laurent, « Du style comme pratique », in *Littérature*, 2000, n°118, pp. 98-117.

ROGER, Jérôme, *La critique littéraire*, Nathan, Paris, 2001, 128 p., (Coll. : 128. Littérature, n°259).

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », in *Littérature*, 1997, n°105, pp. 14-23.

4. Contes et folklore

ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Classiques Garnier, Paris, 2010, 400 p., (Coll. : Lire le XVII^e siècle, n°2).

EVERY, Gillian, « British and Irish fairy tales », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 66-77.

BREWER, Derek, « The Interpretation of Fairy Tales », in : H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (éd.), *A Companion to the Fairy Tale*, D.S. Brewer, Woodbridge, 2006, pp. 15-37.

DUNDES, Alan, « The symbolic equivalence of allomotifs : towards a method of analyzing folktales », in : G. Calame-Griaule, V. Görög-Karady, M. Chiche [éd.], *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how?: actes des journées d'études en littérature orale « Analyse des contes – Problèmes de méthode »*, Paris, 23-26 mars 1982, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1984, pp. 187-199, (Coll. : Colloques internationaux du C.N.R.S.).

ELLIS DAVIDSON, Hilda, « Helpers and Adversaries in Fairy Tales », in : H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (éd.), *A Companion to the Fairy Tale*, D.S. Brewer, Woodbridge, 2006, pp. 99-122.

FENWICK, Geoffrey, « Storytelling and fairy tales », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 501-504.

JARVIS, Shawn, « Feminism and fairy tales », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 155-159.

JONES, Steven Swann, *The fairy tale : the magic mirror of imagination*, Routledge, New York, 2002, 156 p., (Coll. : Genres in context).

LÜTHI, Max, *Märchen*, bearb. von Heinz Rölleke, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, 134 p., (Coll.: Sammlung Metzler, n°16).

PHILIP, Neil, « Creativity and Tradition in the Fairy Tale », in : H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (éd.), *A Companion to the Fairy Tale*, D.S. Brewer, Woodbridge, 2006, pp. 39-55.

PROPP, Vladimir Jakovlevic, *Morphologie du conte ; suivi de Les transformations des contes merveilleux*, traduit du russe par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1973, 254 p., (Coll. : Poétique).

SEIFERT, Lewis C., « France », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 174-187.

SHIPPEY, Tom, « Rewriting the Core : Transformations of the Fairy Tale in Contemporary Writing », in : H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (éd.), *A Companion to the Fairy Tale*, D.S. Brewer, Woodbridge, 2006, pp. 253-274.

SIMONSEN, Michèle, « L'étude du conte populaire » in : *Le conte populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, pp. 13-82, (Coll. : Littératures modernes, n°35).

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, 127 p., (Coll. : Que sais-je ?, n° 1906).

STEIN, Mary B., « Folklore and fairy tales », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 165-170.

ZIPES, Jack, « Introduction : Towards a Definition of the Literary Fairy Tale », in : J. Zipes (éd.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. xv-xxxii.

5. Étude du recueil *The Tales of Beedle the Bard*

ROWLING, Joanne Kathleen, *The Tales of Beedle the Bard*, Bloomsbury/Children's High Level Group, London, 2008, 109 p.

ROWLING, Joanne Kathleen, *Les contes de Beedle le Barde*, traduit de l'anglais par Jean-François Ménard, Gallimard/Children's High Level Group, London, 2008, 128 p.

J. K. Rowling

FRASER, Lindsey, *Rencontre avec J.K. Rowling, l'auteur de Harry Potter*, traduit de l'anglais par Florence Meyeres, Gallimard, Paris, 2001, 63 p.

GROSSMAN, Lev, « J.K. Rowling Hogwarts And All », in : *Time Magazine U.S.*, 17.07.2005, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1083935,00.html>>.

J.K. Rowling's official website, consulté le 14 mai 2012, <www.jkrowling.com>.

SULSER, Eléonore, « J.K. Rowling sans Harry Potter », in : *Le Temps*, 11.12.2008.

« The home of Harry Potter books », in *Bloomsbury.com*, 2011, consulté le 14 mai 2012, <<http://harrypotter.bloomsbury.com>>.

WINFREY, Oprah, « The Brilliant Mind Behind *Harry Potter* » in *The Oprah Winfrey Show*, *Oprah.com*, 01.10.2010, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.oprah.com/oprahshow/The-Brilliant-Mind-Behind-Harry-Potter>>.

Jean-François Ménard

FRANCE 3, « Phénomène Harry Potter » [enregistrement vidéo], in *ina.fr*, 16.07.2000, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CAC00038614/phenomene-harry-potter.fr.html>>.

« Jean-François Ménard », in *Gallimard Jeunesse*, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.gallimard-jeunesse.fr/Auteur/Jean-Francois-Menard>>.

PERAS, Delphine, « Entretien avec Jean-François Ménard », in *L'Express.fr*, 25.10.2007, consulté le 14 mai 2012, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-jean-francois-menard-traducteur-des-harry-potter_822403.html>.

SULSER, Eléonore, « Traduire Harry Potter, une course effrénée », in : *Le Temps*, 26.10.2007.

TF1, entretien avec Jean-François Ménard [enregistrement vidéo], in *wat.tv*, consulté le 14 mai 2012, <http://www.wat.tv/video/montage-trad-harry-potter-esxs_2f1rz_.html>.

The Tales of Beedle the Bard & Harry Potter

AMAZON.COM, 2012, « J.K. Rowling's *The Tales of Beedle the Bard* », consulté le 14 mai 2012, <<http://www.amazon.com/gp/feature.html?docId=1000179911>>.

AURIACOMBE, Éric, « Les contes et la psychoanalyse », in : I. Smadja, P. Bruno (éd.), *Harry Potter, ange ou démon?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, pp.71-86.

DAVIS, Graeme, *Exploring Beedle the Bard : Unauthorized, pithy, tale-by-tale perspectives*, Nimble Books LLC, Ann Arbor (MI), 2009, 71p.

IQBAL, Razia, « Rowling completes Potter spin-off » in : *BBC News online*, 01.11.2007, consulté le 14 mai 2012, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7072086.stm>>.

PERAS, Delphine, « Beedle le Barde : un succès pour Rowling » in : *L'Express.fr*, 11.12.2008, consulté le 14 mai 2012, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/beedle-le-barde-un-succes-pour-rowling_725358.html>.

ROWLING, Joanne Kathleen, *Fantastic Beasts and Where to Find Them by Newt Scamander*, Bloomsbury, London, 2001, 42 p.

ROWLING, Joanne Kathleen, *Quidditch through the Ages by Kennilworthy Whisp*, Bloomsbury, London, 2001, 56 p.

ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London, 2007, [paperback edition, 2008], pp. 449-452.

SMADJA, Isabelle, « Harry Potter, de la version anglaise à la version française : un certain art de la traduction », adapté d'une étude de Franck Ernould, in : I. Smadja, P. Bruno (éd.), *Harry Potter, ange ou démon?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, pp. 143-158.

VANDER ARK, Steve (éd.), 2011, *The Harry Potter Lexicon*, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.hp-lexicon.org/>>.

VANDER ARK, Steve, LOWAGIE, Quentin, 2011, *L'Encyclopédie Harry Potter*, version française du *Harry Potter Lexicon*, consultée le 14 mai 2012, <<http://www.encyclopedie-hp.org/>>.

VIROLE, Benoît, « Harry Potter : l'émergence d'un mythe contemporain », in : I. Smadja, P. Bruno (éd.), *Harry Potter, ange ou démon?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, pp. 35-49.

6. Dictionnaires et ouvrages de référence

Ressources papier

Dictionnaire encyclopédique Quillet, 9 vol., Éditions Quillet, Paris, 1986.

ENCKELL, Pierre, RÉZEAU, Pierre, *Dictionnaire des onomatopées*, PUF, Paris, 2005, 627 p. (Coll. : Quadrigé. Dicos Poche).

HANSE, Joseph, BLAMPAIN, Daniel, *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, De Boeck, Bruxelles, 2005, 649 p.

GOOSSE André, GREVISSE Maurice, *Le bon usage : grammaire française*, De Boeck, Bruxelles, 2011, 1666 p.

GREVISSE, Maurice, *Le petit Grevisse : grammaire française*, 32^e éd. revue par Marc Lits, De Boeck / Duculot, Bruxelles, 2009, 383 p. (Coll. : Grevisse langue française).

GROUPE DE LAUSANNE DE L'ASSOCIATION SUISSE DES TYPOGRAPHES, *Guide du typographe : règles et grammaire typographiques pour la préparation, la saisie et la correction des textes*, Erag/Pro Graph, Lausanne, 2000, 259 p.

GUÉRY, Louis, *Dictionnaires des règles typographiques*, Victoires Éditions, Paris, 2010, 278 p. (Coll. : En français dans le texte, n°9).

LE BRAS, Florence, *30 000 prénoms du monde entier*, Marabout, Paris, 2007, 949 p.

LE FUR, Dominique (dir.), *Dictionnaire des combinaisons de mots, les synonymes en contexte*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2007, 1011 p.

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, Paris, 2011, 2837 p.

MAINGUENEAU, Dominique, « Intertextualité », in : P. Charaudeau, D. Maingueneau (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, pp. 327-329.

MEERTENS, René, *Guide anglais français de la traduction*, Chiron Éditeur, Magny-les-Hameaux, 2008, 543 p..

The New Encyclopaedia Britannica Micropaedia, 32 vol., Encyclopaedia Britannica, Chicago, 2003.

The Oxford English Dictionary, 20 vol., Clarendon Press, Oxford, 1989.

Ressources en ligne ou électroniques

Cambridge Dictionaries Online, Cambridge University Press, 2011, consulté le 14 mai 2012, <<http://dictionary.cambridge.org/>>.

CENTRE DE RECHERCHE INTER-LANGUES SUR LA SIGNIFICATION EN CONTEXTE (CRISCO), *Dictionnaire Electronique des Synonymes*, Université de Caen, 2011, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.crisco.unicaen.fr/des/>>.

Collins French Dictionary Online, Collins, 2011, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.collinslanguage.com/>>.

Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), consulté le 14 mai 2012, <<http://atilf.atilf.fr/>>.

Oxford English Dictionary online, Oxford University Press, 2012, consulté le 14 mai 2012, <<http://www.oed.com/>>.

Universalis 2011, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2011 [cédérom].

VII. TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
I. INTRODUCTION	2
1. CHOIX ET OBJECTIFS	2
2. STRUCTURE	3
II. FONDEMENTS THÉORIQUES :	4
STYLE, TRADUCTION LITTÉRAIRE ET CONTES	4
1. STYLE : DÉFINITIONS ET CARACTÉRISTIQUES	4
1.1 <i>Pluralité des définitions</i>	4
1.1.1 Le style par rapport à l'individu	5
1.1.2 Le style par rapport à la norme	5
1.1.3 Le style dans la conception continuiste	6
1.1.4 Le style comme ensemble de procédés langagiers	7
1.2 <i>Particularités du style littéraire</i>	7
1.3 <i>Éléments constitutifs du style</i>	9
1.4 <i>Conclusion sur le style</i>	11
2. TRADUCTION LITTÉRAIRE ET STYLE	12
2.1 <i>Points essentiels pour la traduction</i>	12
2.1.1 Introduction	12
2.1.2 Ambiguïté et interprétation	13
2.1.3 Contexte et références	14
2.1.4 Fidélité et stratégie	15
2.1.5 Créativité	16
2.1.6 Changements, écarts et autres transformations	19
2.1.7 Style du traducteur ?	21
2.2 <i>La traduction de la littérature pour enfants</i>	22
2.2.1 Définitions, caractéristiques et fonctions	22
2.2.2 Image de l'enfant	26
2.2.3 Rôle du visuel	27
2.2.4 Paratextualité	28
2.2.5 Intertextualité	29
3. CONTES ET FOLKLORE	32
3.1 <i>Définitions</i>	32
3.1.1 Quelques précisions terminologiques	32
3.1.2 L'étude des contes	33
3.1.3 Conte versus mythe, légende, sagas et autres	34
3.1.4 Conte oral versus conte littéraire	34
3.1.5 Le merveilleux	35
3.1.6 Le public	36
3.2 <i>Caractéristiques</i>	37
3.2.1 Cadre	37
3.2.2 Interprétation	38
3.2.3 Niveau formel	39
3.3 <i>The Tales of Beedle the Bard et tradition folklorique</i>	41
3.3.1 Présentation	41
3.3.2 L'élément merveilleux	43
3.3.3 Les thèmes et les messages	43
3.3.4 Les personnages	45
3.3.5 Influences et intertextualité	46
3.3.6 Conclusion : les contes et la traduction	47
III. THE TALES OF BEEDLE THE BARD : ANALYSE STYLISTIQUE DU RECUEIL ET DE SA TRADUCTION	49

1. EXPLICATION DE LA MÉTHODE ET DES CHOIX EFFECTUÉS.....	49
2. INFORMATIONS PRÉLIMINAIRES.....	53
2.1 <i>The Tales of Beedle the Bard</i>	53
2.1.1 Entre réalité et fiction.....	53
2.1.2 Contexte de la publication.....	54
2.1.3 Public cible et fonction(s) de la traduction.....	55
2.2 <i>Les auteurs</i>	57
2.2.1 Beedle « the Bard ».....	57
2.2.2 Joanne Kathleen Rowling.....	59
2.3 <i>Les traducteurs</i>	64
2.3.1 Hermione Granger.....	64
2.3.2 Jean-François Ménard.....	66
3. TRAITS STYLISTIQUES DU RECUEIL ET LEUR TRAITEMENT DANS LA TRADUCTION.....	72
3.1 <i>Les Contes de Beedle le Barde</i>	72
3.1.1 Titres.....	72
3.1.2 Incipits.....	74
3.1.3 Lexique.....	76
3.1.4 Typographie.....	82
3.1.5 Rythme.....	87
3.1.6 Narration.....	91
3.1.7 Illustrations.....	94
3.2 <i>Les commentaires d'Albus Dumbledore</i>	95
3.2.1 Références au langage.....	95
3.2.2 Références « culturelles ».....	96
3.2.3 Intertextualité.....	97
3.3 <i>Conclusion de l'analyse</i>	98
IV. CONCLUSION GÉNÉRALE.....	101
V. ANNEXE.....	104
ANNEXE I : LEXIQUE.....	104
<i>Le lexique dans The Wizard and the Hopping Pot</i>	104
<i>Le lexique dans The Fountain of Fair Fortune</i>	105
<i>Le lexique dans The Warlock's Hairy Heart</i>	106
<i>Le lexique dans Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump</i>	107
<i>Le lexique dans The Tale of the Three Brothers</i>	108
V. TABLE DES TABLEAUX.....	109
VI. BIBLIOGRAPHIE.....	110
1. MÉTHODOLOGIE.....	110
2. TRADUCTION.....	110
3. STYLE ET ANALYSE.....	111
4. CONTES ET FOLKLORE.....	112
5. ÉTUDE DU RECUEIL <i>THE TALES OF BEEDLE THE BARD</i>	113
<i>J. K. Rowling</i>	113
<i>Jean-François Ménard</i>	113
<i>The Tales of Beedle the Bard & Harry Potter</i>	113
6. DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE.....	114
<i>Ressources papier</i>	114
<i>Ressources en ligne ou électroniques</i>	115
VII. TABLE DES MATIÈRES.....	116