



Master

2023

Open Access

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

---

Traduction de *Lost Boy* : l'impact du mentorat sur le processus de  
traduction littéraire

---

Pineiro, Solène

**How to cite**

PINEIRO, Solène. Traduction de *Lost Boy* : l'impact du mentorat sur le processus de traduction littéraire.  
Master, 2023.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:174555>

Solène Pineiro

# **Traduction de *Lost Boy* : l'impact du mentorat sur le processus de traduction littéraire**

Directrice de mémoire : Mathilde Fontanet

Jurée : Lucie Spezzatti

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de traduction, Unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction spécialisée (MATS), mention générale

Université de Genève

Septembre 2023

# Table des matières

Introduction .....	4
1. Présentation du roman .....	5
1.1 Présentation de l’auteur .....	5
1.2 Synopsis du roman.....	6
1.3 Particularités stylistiques .....	9
1.4 Rapport avec l’œuvre originale (Peter Pan de J.M Barrie).....	10
2. Cadre dans lequel le mentorat a été effectué .....	14
2.1 Présentation du stage (fonction, condition, modalité, etc.) .....	14
2.2 Le stage avant la semaine de résidence à Looren .....	15
2.3 Le stage pendant la semaine de résidence à Looren .....	15
2.4 Le stage après la semaine de résidence à Looren .....	16
3. La génétique des traductions .....	17
4. Méthodologie de la recherche .....	24
5. L’impact du mentorat sur la relecture du premier jet et la finalisation de la traduction.....	26
5.1 L’impact du mentorat sur le style .....	26
5.1.1 Caractère poétique du texte source .....	27
5.1.2 Particularités syntaxiques.....	31
5.1.3 Répétitions .....	37
5.1.4 Synthèse .....	43
5.2 L’impact du mentorat sur le lexique .....	45
5.2.1 Terminologie .....	45
5.2.2 Connotation.....	48
5.2.3 Métaphore .....	56
5.2.4 Expressions idiomatiques.....	58
5.2.5 Caractérisation physique des personnages .....	63
5.2.6 Synthèse .....	70

Conclusion.....	71
Bibliographie.....	74

## Introduction

J'ai commencé à lire très jeune. Dans ma jeunesse, je ne me suis jamais demandé quelle était la langue d'origine d'une œuvre littéraire : pour moi, petite, si un livre était écrit en français, alors il avait été conçu en français. En grandissant et en découvrant le reste du monde et ses nombreuses langues et cultures, j'ai pris conscience que même si un livre que je lisais était écrit en français, cela ne voulait pas dire pour autant qu'il avait été conçu dans cette langue. Cependant, même si j'étais consciente que le texte en langue source subissait une transformation afin que je puisse le lire en français, je ne me suis jamais interrogée sur le processus de traduction littéraire avant de décider de poursuivre des études en traduction.

En septembre 2022, j'ai commencé un stage de traduction littéraire à l'occasion d'un mentorat et, pour la première fois, j'ai traduit un texte littéraire en dehors du cadre universitaire. En recevant les premiers retours de ma mentore, j'avoue avoir été surprise par la quantité de ses commentaires, et j'ai alors commencé à me demander à quel point un acteur autre que le traducteur pouvait influencer la traduction d'une œuvre littéraire. J'avais certes appris des méthodes pour argumenter mes choix de traduction auprès d'un réviseur, mais je n'avais pas conscience, dans les faits, de l'influence qu'une tierce personne pouvaient avoir sur une traduction, et mon stage/mentorat m'offrait l'occasion rêvée d'étudier la question.

Dans ce mémoire, je chercherai à répondre aux questions de recherche suivantes : comment se présente le processus de traduction dans le cadre d'un mentorat ? Quel est le rôle du mentor dans ce processus, et comment sa présence influence-t-elle la relecture du premier jet et la traduction finale ? Comment se déroulent les échanges entre un jeune traducteur et un traducteur plus expérimenté ?

Dans le premier chapitre, je commencerai par une présentation générale de l'auteur et son œuvre, *Lost Boy*, puis j'exposerai les particularités stylistiques de l'œuvre et son rapport avec *Peter Pan* de J.M Barrie. Je présenterai ensuite, dans le deuxième chapitre, le cadre dans lequel la traduction de *Lost Boy* a été réalisée, à savoir le stage/mentorat du Collège des traducteurs Looren, et mon ressenti au cours de celui-ci. Le troisième chapitre sera consacré à la génétique des traductions et à ses limites. Dans le quatrième chapitre, je présenterai la méthodologie de ma recherche. Enfin, dans le cinquième chapitre, j'analyserai l'impact qu'un mentor peut avoir sur une traduction en étudiant des passages tirés de la traduction de *Lost Boy*, en m'intéressant aux deux thématiques suivantes : la traduction du style et la traduction du lexique.

# 1. Présentation du roman

## 1.1 Présentation de l'auteurice

Christina Henry, de son vrai nom Tina Raffaele, est une écrivaine américaine née aux États-Unis en 1974. Son nom de plume, Christina Henry, est inspiré du prénom de son mari (Chris), de son propre prénom (Tina), et du prénom de leur fils (Henry). Écrivaine à temps plein, elle écrit des romans d'horreur ou de dark fantasy. Elle écrit ses histoires à la main dans un cahier d'école et, dès qu'elle a écrit une cinquantaine de pages environ, elle les dactylographie et les modifie au fur et à mesure. Puis elle recommence à écrire dans son cahier et répète ce processus jusqu'à que son livre soit terminé (Winokur, 2017). Déjà très jeune, Christina Henry voulait être écrivaine :

I always wanted to be a writer, even when I was very young. I spent most of my time living inside books and I wanted to stay there for the rest of my life.  
(« Christina Henry Answers Our Ten Terrifying Questions! », 2020).

Après avoir écrit de la poésie et des histoires courtes pendant des années, elle décide de vendre un livre avant d'avoir 35 ans et décroche son premier contrat avec les éditions Ace (Winokur, 2017).

Son tout premier roman, *Black Wings*, est publié en 2010 aux États-Unis. Il s'agit du premier tome d'une série de fantasy urbaine<sup>1</sup> intitulée *Black Wings Series*, qui est composée de sept livres, publiés entre 2010 et 2014, et de sept histoires courtes disponibles sur le site internet de Christina Henry. Sa toute première réécriture s'intitule *Alice* (2015). Il s'agit du premier tome de *The Chronicles of Alice*, une trilogie qui s'inspire d'*Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. Le deuxième tome, *Red Queen*, sort en 2016, suivit d'un recueil d'histoires courtes intitulé *Looking Glass*, publié en 2020. Sa deuxième réécriture s'intitule *Lost Boy: The True Story of Captain Hook* (2017), et s'inspire de l'histoire de Peter Pan. Son onzième roman, *The Mermaid* (2018), n'est pas une histoire inspirée de *La Petite Sirène*. Il s'agit d'un roman fantasy historique inspiré de la sirène des Fidji, une supercherie orchestrée par P.T Barnum en Amérique pour faire croire à l'existence des sirènes. Christina Henry écrit ensuite un nouveau *retelling*, *The Girl in Red* (2019), qui est un roman postapocalyptique inspiré de l'histoire du Petit Chaperon rouge. Elle écrit également une histoire courte inspirée de Blanche Neige intitulée *As Red As Blood, As White as Snow*, qui est publiée dans une anthologie intitulée

---

<sup>1</sup> La fantasy urbaine (*urban fantasy* en anglais) est un sous-genre de la fantasy, qui se déroule dans notre monde et généralement dans un environnement urbain.

*Cursed* (2020). Son roman d'horreur *The Ghost Tree* (2020) est publié la même année. En 2021, deux autres de ses romans sont publiés : *Near the Bone*, un roman d'horreur, et *Horseman: A Tale of Sleepy Hollow*, qui est la suite de *The Legend of Sleepy Hollow*, une histoire courte écrite par l'auteur américain Washington Irving. Le dix-septième roman de Christina Henry, *Good Girls Don't Die*, est un thriller qui sortira en novembre 2023.

Sa série *Black Wings Series* est un bestseller national. En 2015, son roman *Alice* (2015) fait partie des meilleurs livres de l'année dans la catégorie science-fiction et fantasy d'Amazon US, et est l'un des livres les plus vendus dans la catégorie Science-fiction et Fantasy chez Barnes & Noble. Cinq de ses romans ont également été nominés dans la catégorie horreur des Goodreads Choice Awards<sup>2</sup>.

## 1.2 Synopsis du roman

Christina Henry décide d'écrire un roman inspiré de l'histoire de Peter Pan après avoir regardé de nombreux films et lu de nombreux livres avec son fils, alors âgé de cinq ans et grand fan de Peter Pan. Au fil de ces visionnages et de ces lectures, Christina Henry en est venue à se poser la question suivante :

Why does captain hook hates this kid so much? I mean, he's an adult, he's a pirate, presumably has better things to do, maybe pirate-y things. Why stay on this one island and like, try to destroy this one kid? So, I basically wrote *Lost Boy* to answer that question for myself. Why does Hook become Hook, why does he hate Peter Pan this much? (Toni Adams, 2017, sect. 1:24-1:54)

*Lost Boy* a pour objectif de répondre à cette question, et Christina Henry en est arrivée à la conclusion suivante :

This intense hatred comes from, you never hate anybody so much unless you love them once, so I had this idea that Hook was, you know, Peter first lost boy, and that they had been friends once, and that he had been taken in by Peter's charisma, by his charm, but then over time, things start to wear thin, and he starts to realize what's really happening. (Toni Adams, 2017, sect. 3:26-3:57)

---

<sup>2</sup> Les *Goodreads Choice Awards* sont des prix décernés chaque année à un livre, dans différentes catégories littéraires (fiction, non-fiction, horreur, fantasy, etc.). Les lecteurs nominent 20 livres par catégorie, puis votent pour le livre qu'ils pensent être le meilleur de l'année dans chaque catégorie.

En 2015, *Alice* (2015) est arrivé en deuxième place dans le classement final avec 11 845 votes ; en 2017, *Lost Boy: The True Story of Captain Hook* (2017) a été nominé et est arrivé à la sixième place du classement ; en 2019, *The Girl in Red* (2019) est arrivé à la troisième place du classement ; en 2020, *The Ghost Tree* (2020) est arrivé à la dixième-septième place ; et, en 2021, *Near the Bone* (2021) est arrivé à la quatorzième place.

*Lost Boy* est un récit au passé et à la première personne, avec un narrateur autodiégétique et une focalisation interne fixe. Il s'agit d'une préquelle à l'histoire de Peter Pan, dans laquelle nous suivons l'histoire d'un garçon nommé Jamie, le tout premier garçon perdu. Peter Pan a vécu seul sur son île jusqu'à qu'il découvre un passage souterrain connectant son île à l'Ailleurs, notre monde. Jamie est le tout premier ami de Peter, le tout premier enfant que Peter a emmené sur l'île, le tout premier garçon perdu. Le roman débute cent ou deux cents saisons après leur rencontre, alors que leur relation commence à s'étioler. Bien qu'il ne semble avoir que douze ans, Jamie a vécu longtemps et, si Peter est le chef des garçons perdus, c'est Jamie qui s'occupe d'eux et qui leur apprend à vivre sur l'île. Cette responsabilité, couplée aux années qu'il a vécues, l'ont rendu plus mature qu'il ne semble l'être et moins enclin à jouer de manière insouciant, contrairement à Peter. L'arrivée d'un nouveau garçon perdu bien plus jeune que d'habitude n'arrange pas les choses : Charlie, qui n'a que cinq ans, est beaucoup plus jeune que les enfants de huit ou neuf ans que Peter ramène habituellement sur l'île, et il est bien trop jeune pour survivre par lui-même. Jamie le prend sous son aile et Peter devient jaloux de Charlie, qui accapare l'attention de Jamie.

Le roman débute avec un prologue, puis est divisé en quatre parties : la première est intitulée « Charlie » (pp.11-146) ; la deuxième partie, « Battle » (pp.149-204) ; la troisième partie, « Sally » (pp. 207-297) ; et la quatrième partie, « Peter and Jamie » (pp.301-318).

Dans la première partie du roman, Peter décide d'attaquer les pirates, et même les protestations de Jamie, qui pense que les nouveaux garçons ne sont pas prêts à se battre, ne le font pas changer d'avis. Sur le chemin pour se rendre au camp des pirates, les garçons tombent nez-à-nez avec un *Many-Eyed*, un monstre semblable à une araignée géante venimeuse. Jamie tente de le faire fuir, mais, constatant qu'aucune des techniques habituelles ne fonctionnent, Jamie l'affronte et le tue. C'est la première fois qu'un garçon perdu tue un *Many-Eyed*. Peter arrive à ce moment précis et, épouvanté, révèle par inadvertance que, même si ces monstres tuent des garçons perdus, les garçons perdus ne doivent pas les tuer car Peter a un traité avec eux. Malgré sa colère, Jamie décide de faire porter le chapeau aux pirates pour préserver le traité et Peter l'accompagne. Tandis que Jamie maquille la mort du *Many-Eyed*, Peter brûle le camp des pirates pour les attirer dans les champs où résident les *Many-Eyed*, entraînant la mort de nombreux pirates. Alors qu'il se dirige vers leur point de rendez-vous, Jamie aperçoit Peter au loin. Il en train de parler à ce qui lui semble être une luciole puis, soudainement, il s'envole. Jamie se sent trahi. Quand Peter le rejoint, ils discutent de Charlie, car Jamie souhaite le ramener dans l'Ailleurs, ce que Peter refuse, car aucun garçon n'a le droit de quitter l'île. Peter révèle

par inadvertance que cela n'a de toute façon plus d'importance parce que Nip, l'un des nouveaux garçons, « se sera occupé » de Charlie avant qu'ils retournent dans l'arbre où les garçons perdus vivent. Jamie se rue vers celui-ci et découvre que, bien que Charlie soit en vie, un garçon perdu est mort en le protégeant de Nip. Quand Nip annonce qu'il suivait les ordres de Peter, Peter nie tout, rétorquant qu'il a demandé à Nip de s'occuper de Charlie pour qu'il prenne soin de lui, non pas pour qu'il le tue. Il est décidé que le problème sera résolu de la même façon que d'habitude : avec une Bataille, un combat entre garçons perdus, parfois pour s'amuser, parfois jusqu'à la mort ; celle-ci opposera Jamie contre Nip. Peter part ensuite chercher de nouveaux garçons pour remplacer ceux qui sont morts, et Jamie se lie étroitement d'amitié avec l'un des nouveaux venus, Sal.

Dans la deuxième partie, les enfants perdus doivent faire face aux conséquences de leurs actions. Si le conflit avec les pirates était jusqu'à présent limité à des combats au corps à corps sur la terre ferme, le fait que Peter a brûlé leur camp change la donne. Alors que les garçons jouent sur une plage, le bateau pirate apparait et les pirates tirent sur les garçons à l'aide de leurs canons, ce qu'ils n'avaient jamais fait auparavant. Si Jamie arrive à faire battre en retraite les pirates, les garçons perdus ont subi de lourdes pertes. Sal et Charlie l'aident à enterrer les garçons morts, chose que, jusqu'à présent, il avait toujours fait seul. Puis vient le jour de la Bataille. Jamie sort victorieux du combat, mais avant de pousser son dernier souffle, Nip lui annonce qu'il a gagné parce que les pirates ne vont pas tarder à arriver. Jamie n'a pas le temps de prévenir les autres ; il est trop loin, et les pirates sont là avant lui. Sal est gravement blessé en protégeant Charlie. Quand Jamie retire son haut pour le soigner, il découvre que Sal n'est pas un garçon mais une fille nommée Sally. En l'apprenant, Peter se met en colère et hurle que les filles ne sont pas admises sur l'île. Quand Jamie et les derniers garçons vivants retournent à l'arbre, Peter ne vient pas avec eux.

Dans la troisième partie, après que la plaie de Sally a cicatrisé, Jamie lui montre le chemin pour se rendre au tunnel permettant de retourner vers l'Ailleurs. Jamie a l'intention de quitter l'île avec Charlie, les deux garçons perdus restants et Sally, pour qui il a développé des sentiments amoureux. Jamie se rend compte qu'il commence à grandir et, contrairement au début de roman, il ne trouve plus cela si effrayant. Mais avant qu'ils ne partent, Peter revient à l'arbre et passe énormément de temps avec Charlie, qui trouve que Peter est merveilleux maintenant qu'il joue avec lui. Jamie retourne seul au tunnel afin de vérifier qu'il est possible de se rendre à l'Ailleurs sans l'aide de Peter, mais il lui est impossible d'emprunter le tunnel : il a été rebouché. Quand Jamie retourne à l'arbre, il découvre que Peter a emmené Charlie avec lui. Il n'arrive pas à les

rattraper avant que Peter n'abandonne Charlie dans la plaine des *Many-Eyed*. Pour le sauver, Jamie décide de mettre le feu à la plaine et extermine les *Many-Eyed*. Comme le tunnel ne peut plus être utilisé pour quitter l'île, Jamie et Sally décident d'emprunter la barque laissée par les pirates pendant l'attaque de la plage. Jamie part à la recherche des deux autres garçons perdus, pendant que Sally et Charlie vont à la plage chercher le bateau, et découvre que Peter a tué l'un des deux garçons, mais que le deuxième, Nod, est encore en vie. Quand Nod et Jamie rejoignent Sally et Charlie sur la plage, Peter est présent, Charlie se fait poursuivre par un crocodile et Sally est morte. Jamie et Nod combattent le crocodile, font battre Peter en retraite et enterrent Sally. Quand ils trouvent la barque, ils découvrent qu'elle a été détruite.

Dans la quatrième partie, Nod propose de rejoindre les pirates, ce qui permettrait à Jamie, Nod et Charlie de quitter l'île en même temps que ceux-ci. Ils sont adultes maintenant. De ce fait, les pirates les acceptent. Jamie est réticent. Le lendemain matin, Jamie découvre Peter dans leur camp de fortune et, à la suite d'une discussion mouvementée, ils conviennent qu'il n'y a qu'un seul moyen de régler cette situation : par une Bataille. Alors que Jamie semble avoir l'avantage, les blessures de Peter commencent à guérir. Il révèle que l'île l'a créé et que tant que du sang coulera sur celle-ci, Peter ne vieillira pas et ne mourra pas, et que tant que les garçons l'aiment et sont ses amis, ils ne vieilliront pas non plus. Peter gagne le combat mais plutôt que de tuer Jamie, il coupe sa main droite et le maudit : bien qu'il soit adulte, Jamie ne pourra jamais quitter l'île, ne vieillira pas et ne mourra pas même s'il est blessé. Peter s'en va, puis Jamie rejoint Nod et Charlie et, faute d'autre solution, ils rejoignent les pirates, qui se retrouvent soudain incapables de quitter l'île. Quelle que soit la direction que le bateau prend, il revient toujours à l'île, la malédiction de Peter ne permettant pas à Jamie de la quitter. Jamie remplace sa main droite par un crochet et devient le capitaine des pirates. Maintenant que le tunnel est détruit, Peter n'a pas d'autre choix que de voler pour aller chercher de nouveaux garçons perdus. Peter leur dit que Jamie est le méchant, et ils l'appellent « Capitaine Crochet », car, si Jamie ne peut pas être l'ami de Peter, alors il n'a pas d'autre choix que d'être son ennemi. Et si, parfois, Jamie a envie de tourner les canons du bateau pirate vers le ciel et de tirer sur les enfants perdus, en réalité, c'est uniquement Peter Pan qu'il désire tuer, car il le déteste.

### **1.3 Particularités stylistiques**

Le narrateur de *Lost Boy* est autodiégétique. C'est à travers les yeux, les pensées et les expériences de Jamie que le lecteur découvre l'histoire. Pourtant, l'auteur est également présent

dans le roman, à travers son style d'écriture, qui présente tout à la fois des différences et similitudes avec deux de ses autres œuvres, *The Mermaid* (2018) et *The Girl in Red* (2019).

Jamie est un personnage complexe et même paradoxal. Il est un enfant qui, en apparence, a douze ans, mais il a également vécu entre cent et deux cents saisons. Jamie a donc le corps d'un enfant, mais il a autant vécu qu'un adulte, ce qui se traduit par un personnage certes jeune, mais qui possède une certaine maturité. C'est cette maturité qui permet à Christina Henry d'utiliser un style d'écriture similaire à celui de *The Mermaid* (2018) et *The Girl in Red* (2019), bien que Jamie soit un personnage bien plus jeune que les protagonistes de ces deux autres romans.

Bien que le style d'écriture de Christina Henry rappelle celui qu'elle a utilisé dans les deux autres romans mentionnés ci-dessus, le fait que Jamie soit le narrateur, et que le narrateur soit un enfant, est probablement à l'origine de certaines modifications stylistiques et linguistiques. Il existe tout d'abord une différence syntaxique subtile entre la langue du Jamie âgé de huit ans, que l'on découvre dans les quelques analepses qui décrivent sa rencontre avec Peter et le moment où il se rend sur son île, et le Jamie qui a cent ou deux cents saisons. Dans les analepses, quand Jamie a huit ans, il utilise parfois des phrases plus longues, avec peu de signes de ponctuation et de nombreuses conjonctions de coordination ; c'est une syntaxe que l'on ne retrouve pas dans la narration du Jamie plus âgé. La deuxième différence réside dans le registre. Même s'il est mature, Jamie reste un enfant, et certains mots de son vocabulaire le reflètent. Ainsi, il utilise plus le terme *grown-up* que *adult* lorsqu'il parle des adultes, et quand il compte les jours avant un certain événement avec les autres enfants perdus, il parle de *sleeps* plutôt que de jours : « What do you think, Jamie? Thirty sleeps? » (2017, p. 137). Depuis qu'ils ont eu huit ou neuf ans, Jamie et les autres enfants perdus sont restés entre eux, entre enfants, les seuls adultes présents sur l'île étant les pirates, qu'ils ne côtoient pas en dehors des combats et, de ce fait, le vocabulaire qu'ils utilisent tient parfois du registre enfantin.

*Lost Boy* est un roman paradoxal : il s'agit d'un roman destiné à un lecteur adulte, mais qui a pour personnage principal et narrateur un enfant qui n'est en réalité pas si jeune que cela. Christina Henry restitue la dualité entre le jeune âge apparent de Jamie et la maturité qu'il a développée au fil des saisons et des expériences qu'il a vécues.

#### **1.4 Rapport avec l'œuvre originale (Peter Pan de J.M Barrie)**

*Peter Pan* (Barrie, 1911/2019) est un roman de J.M Barrie. Tout d'abord publié en 1904 en tant que pièce de théâtre intitulée *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow*, il est ensuite réécrit et

publié sous forme de roman en 1911, avec pour titre *Peter and Wendy* (J.M. Barrie | *Scottish Playwright & Novelist* | *Britannica*, 2023). *Lost Boy* étant une préquelle à *Peter Pan*, Christina Henry reprend les éléments principaux de l'œuvre de J.M Barrie : le personnage de Peter Pan ; le personnage du Capitaine Crochet, qu'elle transforme en enfant perdu ; la différence entre notre monde, d'où viennent les enfants perdus, et le Pays imaginaire ; les pirates, les sirènes, les bêtes présentes sur l'île, le crocodile et la fée Clochette. Néanmoins, certains éléments ne sont pas présents, notamment les peaux-rouges (*redskins*). Le nom de l'île n'est pas non plus mentionné dans *Lost Boy*. En connaissant l'œuvre de J.M Barrie, il est facile de penser que l'île sur laquelle les enfants perdus se trouvent se nomme le Pays imaginaire. Pourtant, c'est un nom qui n'est jamais utilisé dans *Lost Boy*. Quand il parle de l'île, Jamie ne lui donne jamais de nom. Il s'agit soit de l'île, soit de l'île de Peter. Le nom « Pays imaginaire » n'apparaît donc jamais dans l'œuvre de Christina Henry.

De même, dans *Peter Pan*, Peter est né dans notre monde et s'est enfui lorsque ses parents ont parlé de son avenir en tant qu'homme, parce que Peter ne veut pas devenir un homme. Dans *Lost Boy*, Peter n'a pas de parents ; il est né de l'île : « The island made me » (Henry, 2017, p. 310). Dans *Peter Pan*, les garçons perdus arrivent d'eux-mêmes au Pays imaginaire après avoir été abandonnés par leurs parents pendant sept jours ; dans *Lost Boy*, Peter se rend dans l'Ailleurs, choisit des garçons et leur propose de l'accompagner sur son île. Dans *Peter Pan*, Peter a grandi avec les fées ; dans *Lost Boy*, il ne découvre leur existence qu'après avoir emmené Jamie sur l'île. Dans *Peter Pan*, il existe de nombreuses fées ; dans *Lost Boy*, la fée clochette est la dernière survivante, car Jamie, sans le savoir, a exterminé toutes les fées lorsqu'il a brûlé les plaines des *Many-Eyed* pour sauver Charlie. N'ayant pas conscience que les fées existaient, il ne savait pas qu'elles vivaient dans les plaines, sans quoi il aurait cherché à les prévenir avant de mettre le feu à l'endroit où elles vivaient.

Mais en dehors des correspondances et des divergences entre les éléments de l'histoire originale et de sa réécriture, il existe une différence majeure entre *Peter Pan* de J.M Barrie et *Lost Boy* de Christina Henry : la vision que le lecteur se fait des personnages. Chez J.M Barrie, Peter Pan est le héros et le Capitaine Crochet, James Hook, est son ennemi, le méchant ; chez Christina Henry, cependant, les rôles s'inversent, et Peter Pan devient le méchant de l'histoire. Dans *Peter Pan*, Peter a toujours été un personnage quelque peu insensible aux autres garçons perdus. C'est d'ailleurs sur cette insensibilité que se fonde le Peter Pan de Christina Henry :

If you actually go back and read the original book by J.M Barrie, I think you will find that Peter is not quite as nice as you remember him to be. There's a line that

a lot of people have latched on to, after they read my book and went back to read *Peter Pan*, and there's a line in there who talks about Peter thinning out his last boys. And also, there's like some scenes where, there's the one scene I remember where he was like trying to bring it really quickly so he could kill as many grown up as possible. He's not really sort of the nice you remember, and even there, the last line of the book, Barrie says: "children are gai and cruel and heartless", you know. So, I think if you kind of lean into what's already in the text, children are not necessarily innocent and wonderful, and Peter is essentially selfish. So it wasn't difficult to get there. (Toni Adams, 2017, emplace 2:02-3:15)

Dans *Peter Pan*, Peter est un personnage charismatique, mais aussi quelque peu manipulateur, comme le démontre la façon dont il a convaincu Wendy de l'accompagner au Pays imaginaire. C'est un personnage qui n'hésite pas à se débarrasser des garçons perdus s'ils deviennent adultes : « and when they seemed to be growing out, which is against the rule, Peter thins them out » (Barrie, 1911/2019, emplace 708). Il n'hésite pourtant pas à se rendre sur le Jolly Roger et à les sauver lorsque Wendy et les garçons perdus ont été kidnappés par le Capitaine Crochet. Peter est également décrit comme pensant rarement, et il oublie de nombreuses choses. Par exemple, il oublie presque qui sont Wendy et ses frères alors qu'ils se rendent au Pays imaginaire. Il aime vivre des aventures, se battre et tuer des pirates. Néanmoins, il est également un personnage juste : si tuer des pirates est une aventure, il s'assure de réveiller un pirate endormi afin de le combattre, plutôt que de le tuer par surprise ou pendant son sommeil ; de même, lors d'une bataille contre le Capitaine Crochet, il tend sa main à celui-ci pour l'aider à se relever, afin que leur combat reprenne dans des conditions plus justes.

Dans *Lost Boy*, Peter se montre également charismatique, manipulateur, et n'accorde pas beaucoup d'importance à la vie des garçons perdus. Il ne fait pas cas des garçons qui meurent sur l'île et, comme dans l'œuvre de J.M Barrie, il envoie ceux qui ont grandi chez les pirates. Se battre contre les pirates est un jeu. Cependant, il est bien plus manipulateur que dans l'œuvre de J.M Barrie et il se montre fourbe, en particulier lorsqu'il tue la mère de Jamie et convainc ce dernier de venir avec lui sur son île, en cachant la vérité sur la mort de sa mère depuis qu'ils se connaissent. Sa fourberie est d'autant plus présente à la fin du roman où, dans son combat contre Jamie, il n'hésite pas à tricher, en volant et en utilisant le pouvoir de l'île, pour vaincre Jamie. En plus d'être égoïste et égoцентриque, au point de tuer Charlie pour récupérer l'attention de Jamie, Peter se révèle être un menteur. S'il est plus réfléchi que le Peter de J.M Barrie, il lui ressemble par certains traits de caractère car, s'il n'oublie pas les événements qui se sont passés, il les considère comme insignifiants très rapidement.

Si l'indifférence, la cruauté et l'égoïsme enfantin de Peter ont été exacerbés dans *Lost Boy*, c'est le personnage du Capitaine Crochet qui diffère le plus entre les deux œuvres. Dans *Peter Pan*,

James Hook – appelé Jamie, dans *Lost Boy* – est le fameux Capitaine Crochet, un pirate renommé et l'ennemi de Peter Pan. De nombreux adjectifs sont utilisés pour le décrire, tels que *perfidious*, *unscrupulous*, et *evil*. Il est même décrit comme semblant être « the very spirit of evil » (Barrie, 1911/2019, emplace 1824) après avoir versé du poison dans le médicament de Peter. C'est un personnage cruel, qui considère les membres de son équipage comme ses chiens : « as dogs, this terrible man treated and adressed them, and as dogs they obeyed him » (Barrie, 1911/2019, emplace 746). Le Capitaine Crochet n'hésite pas à les tuer de ses propres mains, ou à les envoyer à la mort. Il est insinué qu'il est un homme sans honneur, car il a brisé une loi tacite en attaquant les peaux-rouges en premier. Néanmoins, il est également décrit comme un homme brave et intelligent, qui possède une certaine stature du fait de l'éducation qu'il a reçue dans une école publique renommée.

Au contraire, dans *Lost Boy*, Jamie vient d'une famille pauvre, et son père est un alcoolique qui bat sa femme. Jamie est obligé de travailler très jeune et, du fait qu'il s'est rendu sur l'île de Peter à l'âge de huit ans, il n'est jamais allé à l'école. Comme *Lost Boy* raconte le passé du Capitaine Crochet, Jamie est un enfant, et non pas un adulte. Jamie n'est pas un personnage irréprochable, mais il n'est pas détestable non plus. Il a tué de nombreux pirates au fil des saisons, et il se montre sans pitié quand il les combat. Il est également sujet aux élans de colère et peut blesser un enfant perdu lors de ceux-ci, ou en ressentir l'envie. Néanmoins, il prend soin des enfants à la place de Peter ; il leur apprend comment trouver de la nourriture et comment la préparer ; il leur apprend à se battre afin que les enfants puissent survivre sur l'île ; il se bat et se met en danger pour les protéger ; il les soigne quand ils sont blessés, et il les enterre quand ils sont morts. Dans *Lost Boy*, Jamie est un garçon qui se cherche, qui se trouve et qui change, entre autres grâce à la rencontre de Charlie et de Sally.

Contrairement à l'œuvre de J.M Barrie, celle de Christina Henry dépeint un Jamie pour lequel le lecteur se prend de compassion au fil des pages. C'est un garçon brave, avec des défauts, mais qui s'inquiète pour les autres et qui prend soin d'eux, et qui a connu de nombreuses infortunes. Le lecteur, au contraire, ne s'attache pas au personnage de Peter Pan. Peter a tué la mère de Jamie pour que Jamie vienne avec lui sur l'île et soit son ami ; il a tué les autres enfants perdus quand Jamie a essayé de partir ; il a tué la fille que Jamie aimait ; enfin, il a condamné Jamie à rester sur l'île à tout jamais. Dans l'œuvre de J.M Barrie, Peter est le héros et Jamie – le Capitaine Crochet – est le méchant. Dans l'œuvre de Christina Henry, les rôles s'inversent, et Peter se révèle être l'enfant qui, par ses actes cruels, a fait de Jamie le Capitaine Crochet.

## **2. Cadre dans lequel le mentorat a été effectué**

### **2.1 Présentation du stage (fonction, condition, modalité, etc.)**

La traduction étudiée dans ce mémoire a été faite dans le cadre du stage/mentorat en traduction littéraire proposé par le Collège de traducteurs Looren, qui a pour objectif de soutenir la relève en matière de traduction littéraire. Pour pouvoir participer à ce stage, il faut être étudiant à l'Université de Lausanne ou à l'Université de Genève. En tant qu'étudiante de l'Université de Genève, afin de postuler pour le stage prévu au semestre d'automne 2022, il était nécessaire de suivre les cours de master en traduction spécialisée et d'avoir obtenu les crédits liés au cours de Traduction argumentée ou de Traduction et révision dans la combinaison souhaitée. Avoir suivi et réussi un cours de Traduction littéraire n'était pas un prérequis, mais cela était conseillé si l'université proposait un cours de traduction littéraire dans la combinaison linguistique choisie. Il était possible de travailler dans l'une des trois combinaisons linguistiques suivantes : EN-FR ; IT-FR ; DE-FR. Ce stage a été effectué à distance pendant le semestre d'automne 2022, mais une semaine de résidence au Collège Looren était comprise afin de pouvoir profiter de l'ambiance de travail du Collège.

L'œuvre à traduire doit être choisie par l'étudiant. Il doit s'agir d'une œuvre littéraire n'ayant jamais été traduite dans la langue cible, et qui doit comprendre environ vingt-cinq pages. Si l'œuvre choisie est plus volumineuse, il n'est pas nécessaire, au moment de postuler, de choisir l'extrait à traduire.

L'étudiant est supervisé par un spécialiste de la traduction littéraire, son mentor, dont la tâche est de donner son avis sur la traduction du stagiaire, de la corriger et d'aider le stagiaire à améliorer son travail. Certaines modalités du stage ne sont pas décrites dans la présentation du stage, car elles doivent être définies d'entente avec le mentor, notamment le rythme de travail.

Lors de mon stage, j'étais donc étudiante à l'Université de Genève. Comme il s'agissait de mon premier stage, ce mentorat m'a permis de réaliser ma première traduction d'un texte d'une certaine ampleur. Ma mentore, quant à elle, était une femme entre 50 et 75 ans, dont je ne révélerais pas le nom afin de respecter son désir d'anonymat. Traductrice littéraire professionnelle depuis plusieurs années, elle a traduit autant des romans que des poèmes.

## **2.2 Le stage avant le semaine de résidence à Looren**

Ma mentore et moi nous sommes rencontrées pour la première fois en présentiel à Genève, le 7 septembre 2022. Pendant cette première rencontre, nous nous sommes présentées et avons discuté plus en détail des modalités du stage. Après nous être concertées, nous avons décidé de nous rencontrer en présentiel car nous préférons cette formule à des rencontres sur zoom, même si ce choix restreignait nos possibilités, ma mentore et moi habitant à une certaine distance l'une de l'autre. Nous avons également discuté de l'extrait à traduire pour le stage. En effet, la longueur de la traduction devait être d'environ vingt-cinq pages, et *Lost Boy* comprenant 318 pages, il était nécessaire de choisir un passage particulier. Nous avons choisi le prologue et le chapitre 1, soit un total de 25 pages. Nous avons également décidé de notre rythme de travail. Chaque dimanche, j'envoyais ma traduction de la semaine à ma mentore, et elle me renvoyait des retours sous forme de commentaires Word. Si j'avais des questions sur le passage que je venais de traduire, je les lui envoyais par courriel, en même temps que ma traduction. Nous nous sommes également vues le 20 octobre en présentiel, pendant deux heures environ. Le stage avant la semaine de résidence a eu lieu du 19 septembre au 30 octobre et, pendant cette période, j'ai traduit le prologue ainsi que les pages 11 à 23 de *Lost Boy*.

## **2.3 Le stage pendant la semaine de résidence à Looren**

La semaine de résidence au Collège Looren a eu lieu du lundi 31 octobre au dimanche 6 novembre 2022. Ma mentore et moi étions toutes deux présentes sur place. Pendant cette semaine, j'ai traduit les pages 23 à 35, ce qui m'a permis de finir le premier jet de ma traduction. La semaine de résidence à Looren a été particulièrement fructueuse, tant en ce qui concerne mon travail personnel que mes rencontres avec ma mentore. Cette semaine de résidence ayant lieu pendant la semaine de lecture de l'université, j'ai pu me concentrer entièrement sur ma traduction, dans un cadre calme et propice au travail. Ma mentore et moi nous voyions deux fois par jour, une fois le matin et une fois en fin d'après-midi, pendant environ deux à trois heures, en fonction de la taille du texte et de la vitesse à laquelle nous avançons. Comme nos échanges étaient oraux, nous avons pu discuter plus en détail de certains points. Le Collège Looren était également plus propice à notre travail et à nos discussions, car il était beaucoup plus calme que le café dans lequel nous nous étions vues auparavant. Le principal inconvénient, pendant cette semaine, était que je traduisais le texte quelques heures avant nos rencontres, en fin de soirée et en début de matinée pour nos rendez-vous en fin de matinée, puis en début d'après-midi pour nos rencontres en fin d'après-midi. Ayant moins de temps pour traduire mon

texte et me relire, je n'ai pas pu réfléchir autant que je l'aurais voulu sur des passages qui me posaient problème. Ma traduction me semblait donc beaucoup plus brouillonne qu'elle ne l'était quand je l'envoyais chaque dimanche, avant la semaine de résidence à Looren. Il m'arrivait par exemple de laisser plusieurs traductions pour un même passage, car je n'avais pas eu le temps de me pencher dessus et de décider quelle traduction conviendrait le mieux. Mais cela présentait également un avantage : puisque je venais de faire ma traduction, j'étais plus à même de discuter de certains de mes choix. Cette semaine a néanmoins été très fructueuse, et je l'ai préférée à la façon dont nous travaillions avant la semaine de résidence.

#### **2.4 Le stage après la semaine de résidence à Looren**

La troisième partie du stage s'est passée après la semaine de résidence à Looren, du 7 novembre au 24 décembre. Comme ma mentore et moi avons relu et discuté de manière approfondie le premier jet de la traduction, il ne restait plus qu'à appliquer les modifications. Pour certains passages, nous avons émis plusieurs suggestions, et le choix final me revenait donc. Il me restait également quelques recherches à faire sur la traduction de quelques passages. Comme j'avais encore certaines questions, nous nous sommes revues une dernière fois en présentiel le 24 novembre, pendant une heure. Une fois les modifications terminées, j'ai renvoyé la deuxième version de la traduction à ma mentore le 30 novembre. Puis, le 7 décembre, elle m'a renvoyé le document avec quelques commentaires, qui portaient principalement sur des coquilles. Après une dernière relecture, j'ai envoyé la version finale à ma mentore le 22 décembre.

### 3. La génétique des traductions

La génétique des traductions est un domaine relativement récent en traductologie. En effet, un rapprochement entre la génétique textuelle et la traduction émerge en France dans les années 1990 (Bourjea et al., 1995), mais les travaux sur la génétique des traductions restent relativement rares jusqu'aux années 2010. La génétique des traductions est un domaine de recherche qui se fonde sur la génétique textuelle, apparu dans les années 1960 en France : alors que la génétique des textes s'intéresse au processus d'écriture d'une œuvre littéraire, la génétique des traductions porte sur le processus de traduction :

[Genetic translation studies] analyses the practices of the working translator and the evolution, or genesis, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents. Genetic translation studies focuses therefore on the transformations of the translated text during the process of its composition. (Cordingley & Montini, 2015, p. 1-2)

Plutôt que l'analyse de la traduction publiée ou la comparaison entre le texte source et le texte cible, la génétique des traductions a pour objet d'étude le processus de la traduction et la façon dont celle-ci évolue entre le premier jet et la traduction publiée. Si une traduction publiée révèle le choix final du traducteur, la génétique des traductions permet de suivre le processus qui, pas à pas, a mené à la traduction publiée (Cordingley, 2022). La génétique des traductions permet d'analyser et de comprendre les décisions d'un traducteur, mais également de voir comment il arrive à un juste milieu entre la créativité du milieu littéraire et les contraintes de la traduction littéraire (Cordingley, 2022; Munday, 2013).

L'étude de la génétique des traductions permet de s'affranchir des dichotomies fréquentes en traductologie, telles que la dichotomie entre sourcier et cibliste de LADMIRAL, et les traductions étrangérisante/domestiquante de VENUTI :

The degree to which a translator exercises his/her creativity in translation, not to mention his/her engaging in domesticating or foreignizing strategies when translating, shifts during the translation's genesis. Discussion of these questions in translation studies often assumes that a translator adopts a position or strategy to which s/he remains committed. However, by studying the process of a translation's composition, one observes translators using different strategies at different moments in the composition of their translation. To ignore the history of a translation's creation blinds one to the different practices employed between the translator's first efforts, for which the source text may be kept close at hand, and the later revising phases, where a translator may exercise greater "agency", using his/her discretion to intervene in the text. In this case, a translation that may have begun as highly source oriented may finally demonstrate great freedom from its source and creativity. Or a genetic study may reveal the opposite strategy: a translator may permit him/herself a degree of freedom and

play in the drafts which he/she feels must be censored from the published work. To claim, in either case, that the translator is a translator who exercises the strategy evident in the published text is thus to describe but partially the nature of his or her work. (Cordingley & Montini, 2015, p. 4-5)

La génétique des traductions permet de découvrir si, lors d'une traduction, le traducteur est resté fidèle à une stratégie ou si la traduction a varié d'un jet à l'autre. Ainsi, il est possible de remarquer que le premier jet d'un traducteur est plutôt cibliste, tandis que la traduction publiée est plutôt sourcière, ou vice-versa. Dans son analyse de la retraduction de *Les choses* de Perec par Bello, Munday (2013) fait observer que le premier jet de Bello est une traduction plutôt littérale. Puis, dans son deuxième jet, Bello réécrit le texte, change la syntaxe de certaines phrases, modifie les déterminants et les conjonctions utilisées, afin de se rapprocher d'un anglais plus conventionnel. La génétique des traductions permet donc, en étudiant les avant-textes d'une traduction, de voir des traces du travail du traducteur et d'analyser les différentes options envisagées pendant sa traduction, avant de parvenir à un choix définitif pour la traduction publiée (Bollettieri & Zanotti, 2017; Munday, 2013).

Outre les choix du traducteur, la génétique des traductions porte sur les différents agents participant au processus de traduction, et sur leur portée au cours de celui-ci, notamment le réviseur, l'éditeur, l'auteur de l'œuvre lui-même, des collègues ou un expert d'un domaine que le traducteur a consulté à titre ponctuel (Bollettieri & Zanotti, 2017; Cordingley, 2022; Cordingley & Montini, 2015). Par exemple, Bollettieri et Zanotti (2017) s'intéressent à l'influence de l'auteur dans la traduction de *Baudolino* d'Umberto Eco. Eco a adressé des documents à ses traducteurs, qu'il appelle soit « instructions », soit « notes pour les traducteurs ». Dans ses notes, il a formulé des suggestions pour la traduction et annoté certains passages. Dans ses instructions, il a indiqué aux traducteurs ce qu'ils devaient faire, restreignant leur liberté de traduction. L'étude de Bollettieri et Zanotti montre le rôle que peut jouer l'auteur pendant une traduction. Solum (2018), quant à elle, s'est intéressée à la participation des relecteur-correcteurs : dans son étude, elle analyse le nombre de modifications proposées par les relecteur-correcteurs sur deux passages de 75 000 signes, et indique si les traducteurs y ont donné suite. La génétique des traductions vise donc à analyser tant le travail et la méthode du traducteur au fil des différentes étapes que l'influence et l'impact des divers agents.

Bien que la génétique des traductions soit un domaine d'étude bien défini, elle est encore trop jeune pour avoir une méthodologie propre, et ce domaine doit encore définir ses méthodes et ses limites (Cordingley, 2022). Néanmoins, elle possède un principe méthodologique :

As a methodological principle GTS researchers aim to study each available phase of a translation process without being influenced by the published version: each translation decision is assessed on its own terms, in the context of its own opportunities and constraints, as the translation moves from the private space of the avant-texte to the public realm of the published work. (Cordingley, 2022, p. 129)

Ainsi, quelle que soit la méthodologie utilisée, la génétique des traductions porte sur chaque étape du processus de traduction ayant laissé une trace génétique. C'est un principe qui se retrouve chez Munday (2013). Dans son analyse de la retraduction de *Les choses* de Perec par Bello, Munday s'intéresse tout d'abord au premier jet de révision et le compare autant au texte source qu'à la traduction en cours de révision. Une fois son analyse du premier jet terminée, il s'intéresse au deuxième jet, et note les différences entre celui-ci et le précédent. Il réitère le même processus avec le troisième jet. L'analyse de Munday n'est pas sans rappeler la critique des retraductions, mais au lieu d'analyser et de comparer deux traductions d'une même œuvre littéraire, Munday analyse et compare deux étapes de la traduction d'une même œuvre littéraire.

Selon Munday (2013), il est important que l'étude des avant-textes d'une traduction soit conduite par une tierce partie, afin que leur analyse soit plus objective et plus solide, et pour que la subjectivité du traducteur ou d'une personne ayant travaillé sur la traduction n'entraîne pas de biais. Bien que l'argument soit censé, surtout au vu des documents censurés fournis à Solum (2018), le traducteur de l'œuvre étudiée connaît mieux que quiconque les raisons à la base de ses choix, et il peut donc apporter une contribution plus personnelle et d'une autre nature à l'analyse.

Si elle ne possède pas encore une méthodologie propre, la génétique des traductions est un domaine d'étude très proche de la génétique des textes. Elle reprend certains concepts et termes utilisés dans la génétique des textes, tels que le concept d'avant-textes. Ce terme a été introduit par Bellemin-Noël (1971) afin de désigner, dans l'étude de la génétique des textes, « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte*, et *qui peut faire système avec lui* » (Bellemin-Noël, 1971, p. 15). Le terme d'avant-textes a été repris par la génétique des traductions (Bollettieri & Zanotti, 2017; Cordingley, 2022; Cordingley & Montini, 2015). Les avant-textes d'une traduction incluent des manuscrits, des brouillons, des notes, des journaux, des lettres, des notes marginales et tout autre document pertinent à ladite traduction (Bollettieri & Zanotti, 2017). Bollettieri et Zanotti (2017), Cordingley (2022) et Munday utilisent également le terme *manuscrits* dans leurs articles, que Munday décrit comme un document écrit, un document non publié et, enfin, comme le brouillon d'un livre, d'un article,

ou de tout autre travail soumis à publication (2013, p. 172). Munday utilise également le terme *translator papers* pour désigner les documents suivants :

- Correspondence between the translator and the author, editor and agent, organized into files according to correspondent.
- Query sheets which the translator has sent to the author or editor, or queries sent by a reader to the translator.
- Notebooks, in which the translator may have recorded progress, problems and even snippets of translation.
- Draft manuscripts at different stages of the process, often with handwritten corrections.
- Ephemera or miscellaneous material, such as CVs, publicity for the titles, postcards, etc. (Munday, 2013, p. 127-128)

Il existe donc, pour Munday, une différence entre les manuscrits d'un traducteur, qui sont les brouillons précédents la traduction publiée, et les « papiers » d'un traducteur, qui comprennent non seulement les manuscrits du traducteur mais aussi d'autres documents liés à la traduction.

Le problème principal que rencontre la génétique des traductions n'est pas l'absence de méthodologies propre, mais la difficulté d'avoir accès aux avant-textes des traducteurs (Bollettieri & Zanotti, 2017; Cordingley, 2022; Cordingley & Montini, 2015; Munday, 2013). En effet, si les avant-textes de certains auteurs sont préservés, ce n'est pas le cas pour les avant-textes des traducteurs. Cordingley et Montini (2015) expliquent cette divergence à la différence de statut – si le texte source est atemporel, sa traduction ne l'est pas, car elle peut être corrigée, révisée et sujette à retraduction. Cependant, vers les années 2010 émerge un domaine portant sur les traducteurs :

Within the field of Translation Studies we may be witnessing the development of a new subfield, a new branch. I suggest we could call this TranslaTOR Studies. [...] In Translator Studies, texts are secondary, the translators themselves are primary. (Chesterman, 2009, p. 13-15).

Du fait de l'intérêt porté aux traducteurs, les avant-textes des traductions suscitent également un certain intérêt. Toutefois, cela ne rend pas les travaux des traducteurs plus accessibles, car la plupart d'entre eux refusent de communiquer les documents qui ont amené à leur traduction finale. Selon Cordingley, le refus des traducteurs à révéler leurs avant-textes découlerait d'une réticence à montrer ce qu'ils considèrent comme des imperfections dans les versions précédentes de la traduction publiée :

Durand-Bogaert [...] solicited five high-profile French translators with whom she was on good professional terms and who were each supportive of her genetic

research, but who all declined to share their materials, apparently reluctant to expose their perceived imperfections. (2022, p.133)

Il s'agit d'un problème que Cordingley avait déjà remarqué en 2015, et il en avait conclu que les traducteurs craignaient de révéler les versions préliminaires de leurs traductions :

The mechanisms of their translation would reveal themselves to be less capable of their final, polished version. (2015, p. 7)

Solum (2018, p.548) avait également supposé que les traducteurs seraient réticents à accepter de participer à sa recherche, de peur que les correcteur-relecteurs ne mettent en avant des erreurs dans leur traduction. Ainsi, de nombreux traducteurs refusent de communiquer leurs avant-textes afin de ne pas compromettre leur réputation et la réputation de leur traduction en révélant les imperfections des versions précédentes. (Cordingley, 2022, p. 133).

Même lorsque les avant-textes des traductions ont été préservés, les traducteurs redoutent de les soumettre à la critique, pour ne pas révéler des erreurs commises au cours de la traduction, telles que des faux-sens, des contre-sens, des omissions, des erreurs de conjugaisons dans la langue cible, etc. Néanmoins, il n'est pas impossible d'avoir accès aux avant-textes d'une traduction. Solum (2018) a réussi à obtenir l'accord de treize traducteurs pour sa recherche sur l'influence des correcteur-relecteurs dans le processus de traduction, dans le cadre de l'industrie de l'édition en Norvège. Elle attribue son succès à son statut de traductrice et à son réseau dans le domaine de la traduction littéraire :

As I am myself an established translator, I had a network of translator colleagues who trusted me to collect and handle such material properly, and I had also worked with or previously been in contact with several of the publishing editors. (Solum, 2018, p. 548)

Cependant, même lorsque les traducteurs acceptent de donner accès à leurs avant-textes, une certaine forme de censure reste envisageable. Solum (2018) a laissé les traducteurs participant à son étude choisir les passages qu'ils souhaitaient lui fournir, et ils lui ont envoyé deux passages dans lesquels ils étaient satisfaits des retours du correcteur-relecteur :

According to these informants, the translations underlying this particular study were ones where the translator had been generally satisfied with the copy-editor's work, considering it to be either good or average, with the copy-editors likewise expressing that the translations in question were good. It is therefore reasonable to assume that these manuscripts tend to have fewer shortcomings than average, and a low level of conflict. (Solum, 2018, p. 548-549)

Bien que les traducteurs aient accepté de communiquer certains documents, ils ont fait le choix d'envoyer à Solum des passages dans lesquels tant le traducteur que le relecteur-correcteur

étaient à leur avantage. Cela implique que ces passages contiennent peu d'erreurs et que, bien que les traducteurs aient dévoilé une partie de leur processus de traduction, les passages plus riches en fautes, ou des retours peu valorisants des correcteur-traducteurs restent difficilement accessibles. Cordingley (2022) envisage aussi que certains avant-textes, qu'ils soient donnés par des traducteurs ou par leurs descendants, puissent avoir été censurés ou modifiés.

Si des étudiants ou des nouveaux chercheurs en génétique des traductions ont des difficultés à obtenir des avant-textes pour leur recherche, une stratégie possible serait de demander à un collègue plus expérimenté ou à un traducteur de soutenir ou de sponsoriser leur recherche afin de surmonter la réticence des traducteurs à communiquer leurs documents, de la même façon que Solum, de par son statut de traductrice et son réseau professionnel, a pu convaincre treize traducteurs de participer à sa recherche (Cordingley, 2022).

Bien que les nouvelles technologies ne règlent pas la question de la réticence des traducteurs à communiquer leurs avant-textes, selon Munday (2013), elles permettent facilement de garder une trace du processus de traduction :

However, the upside is that more documents are likely to be made available, including detailed e-mail correspondence, and they will be electronically searchable. This will hugely increase the potential for investigation [...]. (Munday, 2013, p. 135)

La conservation électronique des avant-textes permet d'éviter des situations malencontreuses, telles que les documents d'Helen Lane qui, ayant été conservés chez elle, dans sa maison située en campagne, ont été mangés par des souris (Munday, 2013, p. 134). Cela, bien évidemment, n'empêche pas totalement leur perte : les documents électroniques peuvent être effacés, corrompus, ou l'endroit où ils sont stockés (un ordinateur, une clé USB ou un disque dur) peut mal fonctionner. Néanmoins, les documents peuvent désormais être plus facilement conservés. L'usage de la technologie facilite également leur disponibilité, puisqu'il est possible de les rendre accessibles en ligne, à la façon d'une bibliothèque d'ouvrages numériques. L'utilisation des logiciels de traduction assistée par ordinateur (TAO) permet également la sauvegarde de documents pertinents pour la génétique des traductions. Ainsi, selon Cordingley et Montini :

Crucial, too, is the normalization of CAT tool use within the profession: as translation technologies are increasingly being integrated into translator training curricula and used in the workplace translators will more and more be producing work that is periodically saved and recorded in the project files of their translations. (Cordingley & Montini, 2015, p. 8)

Cependant, si la technologie permet aujourd'hui de sauvegarder et d'avoir plus facilement accès aux avant-textes d'une traduction, Munday (2013) pose la question de la véracité de la première traduction :

Unless translators are made aware of their importance, there is the risk that multiple early drafts may no longer be retained, since the default save facility of word processing packages automatically overwrites the previous version of the document. (2013, p. 135)

Une traduction écrite à la main sur une feuille de papier ou à l'aide d'une machine à écrire est définitive et, à moins d'utiliser une nouvelle feuille, toute modification y laisse des ratures, des commentaires ou des astérisques. Or, ce n'est pas le cas d'une traduction faite sur un logiciel de traitement de texte. Le traducteur peut traduire une phrase ou un mot d'une certaine façon, puis, quelques minutes plus tard, changer d'avis ou se rendre compte qu'il a commis une erreur et modifier directement son premier jet. Ainsi, bien qu'il s'agisse de la première version de sa traduction, celle-ci a déjà été modifiée. Il est également possible qu'au moment de produire son deuxième jet, le traducteur décide d'appliquer les modifications directement sur le document utilisé pour le premier jet, ce qui entraîne la perte totale de celui-ci.

Les nouvelles technologies permettent donc de sauvegarder et d'avoir accès aux avant-textes des traductions plus facilement, mais, contrairement aux avant-textes sur papier, elles posent également de nouvelles questions et de nouveaux problèmes, telles que la possibilité que les premières traductions soient perdues ou déjà modifiées, sans possibilité de le savoir.

## 4. Méthodologie de la recherche

La traduction de *Lost Boy* qui fait l'objet de ce mémoire a été encadrée par une traductrice professionnelle dans le cadre d'un stage/mentorat de traduction littéraire, mais elle n'a pas été publiée. L'objectif de ce mémoire étant d'étudier l'influence d'un mentor sur le processus de traduction littéraire, la participation de ma mentore était nécessaire à la réalisation de cette étude. La participante à ce mémoire, ma mentore, a consenti à ce que j'utilise ses retours et commentaires, à la condition que son identité ne soit pas révélée.

Plutôt que d'étudier l'entièreté du prologue et du chapitre 1, j'ai décidé d'analyser différents passages en fonction de leur pertinence pour ma question de recherche. Il s'agit donc soit de passages pour lesquels j'ai demandé conseil à ma mentore, soit de passages sur lesquels elle est revenue. Plutôt que de les analyser de façon linéaire, j'ai choisi de les analyser autour de deux thématiques : le style et le lexique. La sous-partie sur le style traite des éléments stylistique, tels que le caractère poétique du texte source ou l'usage de la répétition, et de leur traduction en langue cible. La sous-partie sur le lexique porte sur les problèmes lexicaux, tels que la terminologie, les expressions idiomatiques et le lexique utilisé pour caractériser les personnages. J'aurais pu y traiter d'autres éléments, tels que la description des paysages ou le lexique des scènes d'actions, mais ces thématiques seraient moins pertinentes pour mon étude.

J'analyserai seize passages. Le prologue sera analysé sous trois aspects : tout d'abord, j'étudierai son caractère poétique (5.1.1), puis l'usage de la répétition (5.1.3), et enfin la connotation d'un mot qui désigne Jamie (5.2.2). Le passage de l'analepse étudié dans la partie 5.1.2 sera également analysé trois fois : je commencerai par ses particularités stylistique (5.1.2), puis sur l'usage de la répétition dans ce passage (5.1.3), et le sens métaphorique d'un mot (5.2.3).

Avant de les analyser, je présenterai les passages dans un tableau. Le texte source se situera à gauche, dans la première colonne, et les deux traductions successives se situeront à droite. Dans la deuxième colonne se trouvera la traduction effectuée sans l'aide de ma mentore, puis, dans la troisième colonne se trouvera la traduction effectuée avec l'aide de ma mentore. Le passage analysé dans la partie 5.1.2 étant relativement long, il sera présenté de façon différente : le texte source, la première traduction et la troisième traduction seront présentés les uns après les autres, en retrait, afin de pouvoir les distinguer du reste du paragraphe. Au-dessus de ces tableaux, j'expliquerai le contexte dans lequel se situe le passage étudié. En dessous du tableau, je commenterai les différentes étapes de la traduction, en commençant par la première traduction

et ma réflexion au cours de celle-ci. Puis, en analysant la deuxième traduction, je présenterai les retours de ma mentore et la façon dont elle a influencé ma traduction.

Pour analyser ces passages, j'ai décidé de m'inspirer de l'approche préconisée par Munday (2013) dans son article, qui se rapproche des méthodes de la critique des traductions. Comme susmentionné dans le chapitre 2, Munday (2013) analyse le processus de la retraduction de *Les choses* de Perec par Bello. Il commence par comparer la première version avec le texte source, puis il analyse les modifications apportées par Bello dans la deuxième version, et réitère cette analyse une troisième fois en comparant la deuxième et la troisième version de sa traduction.

Premièrement, j'analyserai le premier jet de la traduction, réalisé sans l'aide de ma mentore. Je la comparerai au texte source, et j'expliquerai les raisons à la base de mes choix de traductions, les recherches que j'ai faites, les problèmes que j'ai rencontrés et, éventuellement, mes doutes sur certains choix. Deuxièmement, j'analyserai le deuxième jet de la traduction, fruit d'une première interaction avec ma mentore, et je le comparerai au premier jet. J'expliquerai les retours que m'a faits ma mentore, ce que j'ai pensé de ses propositions, si je les ai acceptées ou si nous en avons discuté plus en détail avant que je n'opère un choix. Pour les passages tirés du prologue, je répèterai ce même processus pour analyser le troisième jet de la traduction, car le prologue a été traduit trois fois, contrairement au chapitre 1, qui a été traduit deux fois.

## 5. L'impact du mentorat sur la relecture du premier jet et la finalisation de la traduction

### 5.1 L'impact du mentorat sur le style

La traduction littéraire se démarque des types de traduction plus pragmatiques car, en plus de restituer le sens d'un texte, la traduction littéraire vise à restituer le style de l'auteur. Qu'est-ce que le style d'auteur ? Gilles Philippe le définit comme suit :

Si l'on en croit la définition la plus communément admise, il y a « style » dès lors que sont réunies deux conditions : la présence, dans un discours, d'écarts langagiers par rapport à des formes standards ; la récurrence de l'apparition de ces écarts. (Philippe, 2005, p. 77)

Néanmoins, si la définition de Molino que Gilles Philippe paraphrase ici est la plus communément admise, Philippe la questionne :

[...] ces deux conditions n'en font souvent qu'une : c'est généralement la surreprésentation statistique d'un trait de langue qui fait écart, et bien rarement sa nature syntaxique, lexicale ou figurale en tant que telle. (2005, p. 77)

Ainsi, d'après Philippe, le style d'auteur ne serait pas tant la rupture répétée d'une norme de la langue que la récurrence d'un trait de langue qui, à force d'être utilisé par une même personne, en vient à être considéré comme un écart langagier.

Néanmoins, selon Anne Herschberg Pierrot (2010), il existerait deux façons de définir le style d'auteur. En effet, le style d'auteur ne serait pas tant un style régulier utilisé par l'auteur que le style d'une œuvre : « le style est en premier lieu le style de l'œuvre, [...], et ce style est spécifique de chaque œuvre comme sa différence singulière dans le langage » (2010, p. 106). Bien que « au singulier, le style d'auteur présuppose une essence stable, une habitude qui se perpétuerait à travers le temps et les circonstances », dans la pratique, « le style d'un écrivain, d'un peintre ou d'un musicien se transforme aussi dans le temps et d'une œuvre à l'autre » (2010, p. 107). Cependant, pour Herschberg Pierrot, la question du style d'auteur est plus complexe que cela. S'il existe bien un style de l'œuvre, puisque la plume d'un auteur peut changer d'une œuvre à l'autre, il existe également un style de l'auteur. Elle remarque que des « phrases types » sont récurrentes chez Flaubert, et que certaines de ces phrases reviennent dans plusieurs romans de cet auteur. Dès lors, le style d'auteur viserait à « fixer une identité, abstraction faite des différences spécifiques des œuvres dans le temps », et se construirait « à partir des « ressemblances de famille » entre les œuvres d'un auteur » (2010, p. 109). Ainsi, la définition de Herschberg Pierrot rejoint en partie celle de Philippe : c'est la récurrence d'un trait

de langue qui définit le style d’auteur. Herschberg Pierrot nuance cependant ce propos : pour qu’un style soit style d’auteur et non style de l’œuvre, il est nécessaire que le procédé stylistique utilisé par l’auteur apparaisse dans plusieurs œuvres de ce même auteur. Puisque le style d’un auteur peut changer d’une œuvre à l’autre, alors ce sont les récurrences stylistiques qui apparaissent dans des romans différents qui permettent de définir le style d’un auteur. À l’inverse, les écarts langagiers qui n’apparaissent que dans une seule œuvre d’un auteur sont propres à l’œuvre elle-même, et non à la plume de l’auteur.

La distinction que fait Herschberg Pierrot est pertinente, car si le style d’auteur de Christina Henry dans *The Girl in Red*, *The Mermaid* et *Lost Boy* est similaire, il diffère légèrement d’une œuvre à l’autre. S’il existe des « ressemblances de famille » entre ces trois romans, telles que l’usage de la répétition, le style d’écriture de l’auteure change dans *Lost Boy* afin de correspondre à l’univers, au narrateur et à l’histoire racontés dans cette œuvre en particulier, par exemple par l’adoption un lexique différent et plus adapté à un narrateur enfant.

### 5.1.1 Caractère poétique du texte source

Il existe de nombreux genres littéraires, et chaque genre littéraire a des codes qui lui sont propres. On distingue, par exemple, la poésie du théâtre, et le théâtre du roman. *Lost Boy* étant un roman, je l’ai abordé comme tel. Néanmoins, ma mentore, du fait de son expérience en traduction poétique, a décelé un aspect poétique dans le tout premier paragraphe du prologue.

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction	Troisième traduction
Once I was young, and young forever and always, until I wasn’t. Once I loved a boy called Peter Pan. (p.7)	Il y a longtemps, j’étais jeune et j’étais jeune pour toujours, jusqu’au jour où je ne le fus plus. Il y a longtemps, j’ai aimé un garçon qui s’appelait Peter Pan.	Autrefois, j’étais jeune, et j’étais jeune pour toujours et à jamais, puis je ne le fus plus. Autrefois, j’ai aimé un garçon qui s’appelait Peter Pan.	Jadis, j’étais jeune, jeune pour toujours et à jamais, puis je ne le fus plus. Jadis, j’aimais un garçon qui s’appelait Peter Pan.

Là où, en lisant ce passage, j’ai uniquement vu un texte descriptif en prose, ma mentore a remarqué un rythme poétique. Dans ses retours sur la première version du prologue, elle m’a

écrit le commentaire suivant : « j’ai fait exprès de “réarranger” les deux phrases initiales du prologue comme s’il s’agissait d’un poème – pour souligner l’importance du rythme et indiquer une possible approche – poétique – dans la traduction » (18 septembre 2022). De fait, elle m’a envoyé ce paragraphe réarrangé comme suit :

Once I was young,  
and young forever and always,  
until I wasn’t.

Once I loved a boy called Peter Pan.

Le paragraphe entier a été réarrangé comme une strophe et ma mentore a utilisé les signes de ponctuation pour découper les vers, car chacun d’entre eux se termine par une virgule ou un point. Il s’agit d’un quatrain, sans rime. Le premier vers est un quadrisyllabe, le deuxième vers un octosyllabe, le troisième vers un pentasyllabe, et le quatrième vers est un ennéasyllabe. Le premier et le troisième vers sont courts et les mots utilisés sont brefs – ils ne font pas plus d’une ou deux syllabes, avec une unique exception dans le deuxième vers (*forever*). Le premier et le troisième vers ont un nombre presque similaire de syllabes, tout comme le deuxième vers et le quatrième vers.

Ma première traduction était bien plus longue que le texte source, et le rythme y était différent :

Il y a longtemps, j’étais jeune  
et j’étais jeune pour toujours,  
jusqu’au jour où je ne le fus plus.

Il y a longtemps, j’ai aimé un garçon qui s’appelait Peter Pan.

On remarque que la longueur des vers diffère du texte source : le premier, le deuxième et le troisième vers sont, à vue d’œil, d’une longueur similaire. Comparé au texte source, le nombre de syllabes du premier, du troisième et du quatrième vers a doublé, tandis que le deuxième vers possède un nombre de syllabes plus petit que dans le texte source, car *always* n’a pas été traduit : le premier vers est un octosyllabe, le deuxième vers un heptasyllabe, le troisième vers un octosyllabe, et le quatrième fait dix-huit syllabes.

Afin que ma traduction se rapproche du style plus bref et concis du texte source, sur les conseils de ma mentore, qui possède de l’expérience dans la traduction poétique, j’ai modifié mon premier jet :

Autrefois, j’étais jeune,

et j'étais jeune pour toujours et à jamais,  
puis je ne le fus plus.

Autrefois, j'ai aimé un garçon qui s'appelait Peter Pan.

Dans la deuxième traduction, le premier vers et le troisième vers sont d'une longueur similaire ; le deuxième et le quatrième vers sont également d'une longueur semblable, bien que le quatrième vers semble légèrement plus long que le deuxième vers. Comparé à ma première traduction, le nombre de syllabes a également baissé, hormis pour le deuxième vers : le premier vers est passé de 8 syllabes à 6 syllabes, le deuxième vers de 7 syllabes à 12 syllabes, le troisième vers de 8 syllabes à 6 syllabes, et le dernier vers de 18 syllabes à 16 syllabes.

Bien que le deuxième jet se rapprochait plus du style du texte source, ma mentore m'a suggéré de modifier ma traduction une troisième fois :

Jadis, j'étais jeune,  
jeune pour toujours et à jamais,  
puis je ne le fus plus.

Jadis, j'aimais un garçon qui s'appelait Peter Pan.

Dans ma troisième traduction, le premier et le troisième vers sont encore d'une longueur similaire. Comparé au texte source, dont le deuxième et le quatrième vers sont d'une longueur similaire, dans ma traduction, le quatrième vers reste plus long que le deuxième. Leur longueur est cependant plus proche dans ma troisième traduction que dans ma deuxième. Le nombre de syllabe a également diminué entre la deuxième traduction et la troisième traduction : le premier vers est passé de 6 syllabes à 5 syllabes, le deuxième vers de 12 syllabes à 9 syllabes, le troisième vers de 6 syllabes à 6 syllabes, et le quatrième vers de 16 syllabes à 14 syllabes.

Pour ce qui est de la traduction du premier vers, ayant interprété *once* comme « once upon a time », j'ai tout d'abord voulu le traduire par « il était une fois ». Néanmoins, l'usage de cette expression n'était pas possible sans modifier la phrase. J'ai alors cherché une tournure similaire et j'ai traduit *once* par « il y a longtemps », qui est plus long que le mot unique utilisé dans le texte source et moins idiomatique que « il était une fois ». De plus, le temps ne convient pas car le verbe avoir n'était pas conjugué à l'imparfait. Afin de se rapprocher de la brièveté de *once* et d'obtenir un style plus poétique, ma mentore m'a proposé d'utiliser un seul mot plutôt qu'une expression. « Il y a longtemps » est donc devenu *autrefois*, un mot qui possède le même sens et est plus idiomatique, en particulier pour l'ouverture d'un roman. Puis, dans le but de me

rapprocher encore plus de la brièveté du texte source, j'ai remplacé *autrefois* par *jadis* dans la troisième traduction.

Dans le deuxième vers, *always* a été omis dans la première traduction. Néanmoins, afin de me rapprocher du texte source et de restituer l'importance du temps, je l'ai restitué dans la deuxième traduction. Traduire « forever and always » par « pour toujours et à jamais » permet également de restituer l'assonance présente dans le texte source. Néanmoins, puisque cette correction a rendu le deuxième vers plus long, ma mentore m'a proposé de supprimer « et j'étais » afin d'obtenir un vers plus court et plus proche du rythme du texte source.

Dans le troisième vers, j'ai traduit *until* par « jusqu'au jour ». Bien que cette traduction restitue le sens, elle s'éloigne de la forme, en particulier si l'on prend en compte le caractère poétique et bref du paragraphe. Ma mentore m'a suggéré de chercher une formule plus concise, et j'ai décidé de traduire *until* par *puis*, qui permet de restituer autant le sens que la forme brève de *until*.

Dans le quatrième vers, comme la première traduction suivait mot à mot le texte source, la première modification s'est opérée pour restituer la brièveté de *once*, processus que j'ai expliqué dans le cadre des modifications du premier vers ; la deuxième modification avait pour objectif de corriger le temps du verbe *aimer*, que j'ai conjugué au passé composé et non pas à l'imparfait. Avec du recul, il aurait été possible de raccourcir encore plus la phrase en supprimant le pronom relatif *qui*, et en utilisant le participe passé du verbe appeler : « Jadis, j'aimais un garçon appelé Peter Pan ».

On remarque entre la première et la troisième version une réduction graduelle des syllabes dans chaque vers. Hormis le deuxième vers, dont le nombre de syllabes a augmenté dans la deuxième version à la suite de la restitution d'*always*, le nombre de syllabes de chaque vers diminue entre la première et la deuxième traduction, puis entre la deuxième et la troisième traduction. La troisième version est plus courte, plus directe que la première, avec des mots brefs et concis plutôt que de longues tournures de phrase, et elle se rapproche donc du style du texte source, dont les phrases sont relativement courtes et concises. La poésie étant un genre littéraire qui ne m'est pas familier, je n'ai pas remarqué cet aspect poétique lors de ma lecture. L'intervention de ma mentore m'a donc permis de découvrir un aspect différent de ce passage, et d'aborder sa traduction d'une façon différente. N'ayant jamais traduit de poème auparavant (ou, dans ce cas précis, de paragraphe ayant un caractère poétique), les retours et les suggestions de ma mentore, tant sur la forme que sur le lexique, m'ont grandement aidée à retravailler mes traductions.

### 5.1.2 Particularités syntaxiques

Si les codes des genres littéraires influencent le style d'une œuvre et, de ce fait, sa traduction, le style d'auteur et le style de l'œuvre, tels que définis par Herschberg Pierrot (2010), sont également des éléments stylistiques sur lequel il faut s'interroger au moment de la traduction. Dans *Lost Boy*, Christina Henry utilise la polysyndète et l'énumération dans une même phrase, deux figures de style qui influencent la syntaxe du texte source, et donc celle de la traduction. L'énumération est une figure de style qui consiste à lister des éléments par la coordination ou la juxtaposition, tandis que, selon le CNRTL, la polysyndète est une figure de style qui consiste à répéter une même conjonction de coordination devant chaque mot d'une énumération, ou devant chacun des membres d'une phrase. La polysyndète permet donc de mettre en avant les énumérations, et ces deux figures de style sont complémentaires. On trouve parfois dans le texte une énumération de trois éléments reliés entre eux par la conjonction de coordination *and*. Toutefois, à la répétition des conjonctions et à l'énumération s'ajoute l'absence de ponctuation. C'est un style récurrent chez Christina Henry :

His skin was all silver in that light and his eyes deep pools of shadow, and he seemed to be part of the tree and the moon and the wind that whispered through the tall grass outside. (2017, p. 12-13)

Maybe, maybe, I could still save him despite all the blood and the poison and the way his scream was fading away like he was saying good-bye. (2017, p. 86)

Ce procédé stylistique n'est pas utilisé uniquement dans *Lost Boy*, mais également dans *The Girl in Red* : « at least they'll be safe and warm and fed if something happens to me » (2019, p. 321). Il ne s'agit donc pas du style de l'œuvre, mais bien du style d'auteur de Christina Henry. Cependant, il existe une variation de ce procédé stylistique dans *Lost Boy*, qui, elle, marque l'œuvre stylistiquement. Le style mêlant énumération, polysyndète et absence de ponctuation se retrouve dans au moins deux romans de Christina Henry. Il suit la règle susmentionnée : trois éléments dans une énumération, deux conjonctions, et l'absence de point de ponctuation dans l'énumération. Cependant, la variante de ce procédé stylistique dans *Lost Boy* ne suit pas ces règles, et n'est utilisé que dans des situations particulières.

*Lost Boy* est un récit au passé car il conte après coup l'histoire du Capitaine Crochet – de Jamie – au côté de Peter Pan, mais ce récit est interrompu quatre fois par des analepses, qui dépeignent des événements passés que Jamie se remémore quand il dort. Ils dépeignent la vie de Jamie lorsqu'il avait huit ans : sa rencontre avec Peter, les promesses que Peter lui a faites et le jour où Jamie a suivi Peter sur l'île. Ils offrent également un aperçu de la vie de Jamie dans l'Ailleurs. Afin de les distinguer du reste de la narration, l'auteurice a mis les analepses en italique et les a

parfois séparées du reste du texte par un saut de page ou par trois astérisques. Ces analepses sont intéressantes du point de vue stylistique :

Texte source :

*We ran through the streets of the city where I lived, and Peter was so swift and silent I could hardly believe it. He ran like the wind was part of him and his feet barely touched the ground and I thought, watching him run in the dark, that he might take off and fly and take me with him. It would be lovely to fly away from the city and into the stars, for the city was dark and dirty and full of big people who would grab at you if you were small and say, "Here, now, what's all this?" and cuff you around the head just because they could and they would take your bread and your apples and leave you with your insides all twisted up and then throw you back in the mud and laugh and laugh. (p.17)*

Première traduction :

*Nous courions dans les rues de la ville dans laquelle je vivais, Peter si rapide et silencieux que je peinais à y croire. Il courait comme si le vent faisait partie de lui. Ses pieds touchaient à peine le sol et, en le regardant filer dans la nuit, je songeai qu'il pourrait s'envoler et m'emmener avec lui. Ce serait agréable de voler loin de la ville et de rejoindre les étoiles, parce que la ville était sombre et sale et pleine de grandes personnes qui vous attrapaient soudainement si vous étiez petit et qui vous disaient : « hé, qu'est-ce que c'est que ça ? » et qui vous donnaient une tape sur la tête simplement parce qu'elles pouvaient le faire, et elles prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors elles vous jetaient à nouveau dans la boue et elles riaient et riaient.*

Deuxième traduction :

*Nous courions dans les rues de la ville dans laquelle je vivais, Peter si rapide et silencieux que je peinais à y croire. Il courait comme si le vent faisait partie de lui. Ses pieds touchaient à peine le sol et, en le regardant filer dans la nuit, je songeai qu'il pourrait s'élancer dans les airs et m'emmener avec lui. Ce serait charmant de s'envoler loin de la ville et de rejoindre les étoiles, parce que la ville était sombre, sale et pleine de grandes personnes qui attrapaient les plus petits en disant : « Hé, qu'est-ce que c'est que ça ? » Elles vous donnaient une tape sur la tête simplement parce qu'elles pouvaient le faire, elles prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors elles vous jetaient à nouveau dans la misère et elles ne cessaient de rire.*

Aux éditions Titans Books, l'extrait ci-dessus est un paragraphe long de onze lignes qui constitue la moitié de la page 17. Si les deux premières phrases sont écrites dans le même style que le reste du roman, la troisième phrase diffère du fait de sa longueur, de son manque de ponctuation et de l'usage répété de la conjonction *and*. En effet, cette troisième phrase fait six lignes, soit plus de la moitié du paragraphe. Malgré sa longueur importante, seules deux virgules sont utilisées, et l'une d'elles sert à introduire le discours direct. De même, la conjonction *and* revient onze fois et les éléments qu'elle relie s'accrochent sans la moindre pause. C'est un style

légèrement différent du procédé stylistique décrit précédemment, car, s'il utilise également l'énumération, la polysyndète et l'absence de signe de ponctuation comme marqueur de style, il ne suit pas les règles susmentionnées. En effet, bien que le procédé stylistique, dans la narration principale, repose également sur un mélange d'énumération et de polysyndète, ce procédé suit certaines règles, comme expliqué précédemment : seuls trois éléments sont énumérés, et deux conjonctions uniquement sont utilisées pour les coordonner. En comparaison, le procédé stylistique dans l'analepse ne suit pas ces règles : plus de trois éléments sont énumérés et plus de deux conjonctions sont utilisées. Qui plus est, dans cet extrait, il n'y a pas une énumération, mais deux énumérations : tout d'abord une énumération de groupes nominaux (« *for the city was dark and dirty and full of big people* »), puis une énumération de groupes verbaux (« *would grab at you if you were small and say, "Here, now, what's all this?" and cuff you around the head just because they could and they would take your bread and your apples and leave you with your insides all twisted up and then throw you back in the mud and laugh and laugh* »). De ce fait, bien que ces deux procédés stylistiques utilisent les deux mêmes figures de style et se caractérisent tous deux par une absence de signe de ponctuation, ils n'en restent pas moins différents l'un de l'autre : la narration principale se distingue des analepses.

Pour quelle raison Christina Henry utilise-t-elle un style différent dans les analepses ? Je vois deux possibilités. La première est liée à l'âge de Jamie. Si, dans la trame principale, Jamie a l'apparence d'un garçon de douze ans, il a en réalité vécu bien plus longtemps que cela. Bien qu'il reste un enfant, il a vécu bien plus de choses qu'une personne de son âge aurait dû vivre, et c'est la raison pour laquelle il pense et agit comme un garçon mature. Néanmoins, les analepses se passent juste avant l'arrivée de Jamie sur l'île de Peter, alors que Jamie n'a que huit ans. Il est beaucoup plus jeune, et ne possède pas l'expérience ou la maturité du Jamie actuel. L'auteur peut donc avoir fait le choix d'utiliser une phrase plus longue et moins ordonnée pour évoquer le plus jeune âge de Jamie, et pour marquer une différence entre le Jamie de huit ans et le Jamie qui a vécu cent ou deux cents saisons.

La deuxième possibilité est liée au contexte et à l'état d'esprit de Jamie au moment où il suit Peter. En effet, bien que le lecteur ne le sache pas encore et que Jamie lui-même ne s'en souvienne pas, Jamie a vécu un événement traumatisant avant sa rencontre avec Peter. Alors âgé de huit ans, Jamie rentre chez lui pour découvrir sa mère morte, la gorge tranchée. Jamie est choqué, effrayé et paniqué. Peter arrive et lui annonce que les policiers le croiront coupable et, donc, qu'ils le pendront. Jamie croit Peter et, quand Peter le tire par le bras pour l'emmener sur son île, où ils joueront et seront amis pour toujours, Jamie se laisse entraîner, charmé par

les paroles de Peter. La longueur de la phrase, l'accumulation des conjonctions et des groupes verbaux ou nominaux, ainsi que l'absence de ponctuation peuvent donc exprimer la confusion, la panique, le fait que les événements s'enchaînent rapidement sans que Jamie, alors âgé de huit ans, arrive à les assimiler correctement.

Comme ce changement est manifestement délibéré, j'avais tout d'abord fait le choix de suivre l'anglais et d'utiliser peu de signes de ponctuation dans ma traduction. Toutefois, en la relisant à voix haute, je me suis rendu compte que la phrase traduite en français était plus longue, et qu'il était impossible de la lire sans marquer de pause. Je voulais restituer l'effet du texte source, mais également produire une traduction lisible en français. J'ai donc fait le choix de garder les répétitions de *et* mais ai rajouté deux virgules vers la fin du paragraphe, là où je marquais naturellement une pause dans ma lecture, afin de me rapprocher d'une syntaxe plus naturelle en français. Cependant, l'usage de la virgule marque une courte pause dans la lecture, pause qui n'existe pas dans le texte source. Je me suis alors demandé si l'ajout de ces virgules, et la création de pauses qu'elles impliquent, n'entraînaient pas une légère perte du style de l'autrice.

Au moment d'envoyer ma traduction à ma mentore, je lui ai écrit un courriel pour lui faire part de mon raisonnement et de mes doutes, afin de lui demander son avis :

La première et principale difficulté que j'ai rencontrée a été de traduire les accumulations de "and" de façon à ce que cela soit lisible en français sans essayer de perdre l'impact du travail original. [...] Je parle par exemple de ce passage : "[...] for the city was dark and dirty and full of big people who would grab at you if you were small and say, "Here, now, what's all this?" and cuff you around the head just because they could and they would take your bread and your apples and leave you with your insides all twisted up and then throw you back in the mud and laugh and laugh."

Il y a de nombreux passages avec une succession de "and" et sans ponctuation, ce qui donne un rythme plutôt rapide quand on le lit. Ce style d'écriture est prononcé dans les flashbacks, soit pour mettre en avant le jeune âge de Jamie (il avait huit ans au moment de sa rencontre avec Peter), soit pour mettre en avant sa panique et sa confusion (ce n'est peut-être pas quelque chose que le lecteur comprendra avant de lire le dernier flashback, mais comme l'autrice sait quel est l'état d'esprit de Jamie à ce moment-là, il est possible que cela explique le rythme effréné). Cependant, suivre la syntaxe anglaise ne me semblait pas digeste en français ; j'ai donc ajouté quelques signes de ponctuation pour séparer certaines descriptions, mais j'ai peur que cela atténue le côté effréné que l'on trouve dans le texte original. (16 octobre 2022)

Comme il était prévu que nous nous voyions en présentiel quelques jours plus tard, nous avons discuté de la question du style de l'autrice dans les analepses en face à face. Ma mentore m'a dit que choisir d'ajouter des signes de ponctuation était une bonne solution, puis elle m'en a proposé d'autres :

V1 : *la ville était sombre et sale et pleine de grandes personnes qui vous attrapaient soudainement si vous étiez petit et qui vous disaient : « hé, qu'est-ce que c'est que ça ? » et qui vous donnait une tape sur la tête [...].*

V2 : *la ville était sombre, sale et pleine de grandes personnes qui attrapaient les plus petits en disant : « Hé, qu'est-ce que c'est que ça ? » Elles vous donnaient une tape sur la tête [...].*

Dans un passage qui n'est pas étudié dans ce mémoire, ma mentore m'a proposé de supprimer certaines conjonctions et de les remplacer par des virgules lorsque *and* est utilisé pour coordonner plus de trois éléments. Comme le syntagme « la ville était sombre et sale et pleine » ressemblait, par sa syntaxe, à la phrase que nous avons précédemment modifiée, j'ai décidé de lui appliquer le même procédé, et j'ai donc remplacé la première conjonction par une virgule. Dans le cas de l'extrait ci-dessus, ma mentore m'a également proposé de couper la phrase en deux. Comme le discours direct était utilisé au milieu de la phrase pour rapporter les paroles des adultes, il était possible de terminer la première phrase sur la question posée par ceux-ci, avec le point d'interrogation comme ponctuation finale, puis de commencer une nouvelle phrase en rajoutant un pronom afin de désigner les adultes comme sujets. La deuxième traduction, bien que plus correcte en français écrit, entraîne une perte d'effet : les virgules rajoutent des pauses qui ne sont pas présentes dans le texte source, et l'effet effréné du texte s'en retrouve amoindri. L'accumulation de *and* dans cette première partie de phrase disparaît également, et avec elle la polysyndète.

Toutefois, mon objectif était de trouver un équilibre entre une syntaxe française correcte et le style utilisé dans les analepses, et non pas de lisser entièrement le style de l'autrice. Ainsi, bien que nous ayons apporté certaines modifications en ajoutant des signes de ponctuation et en supprimant certaines conjonctions, nous avons également fait le choix de garder certaines répétitions de la conjonction *et*, ainsi que l'absence de virgule :

VO : *[they] cuff you around the head just because they could and they would take your bread and your apples and leave you with your insides all twisted up and then throw you back in the mud and laugh and laugh.*

V1 : *[elles] vous donnaient une tape sur la tête simplement parce qu'elles pouvaient le faire, et elles prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors elles vous jetaient à nouveau dans la boue et elles riaient et riaient.*

V2 : *Elles vous donnaient une tape sur la tête simplement parce qu'elles pouvaient le faire, elles prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors elles vous jetaient à nouveau dans la misère et elles ne cessaient de rire.*

Dans ma première version, j'avais déjà pris la liberté d'ajouter deux virgules, une devant la deuxième conjonction, et l'autre devant la quatrième *and*. Pendant la relecture de mon premier jet, ma mentore et moi avons fait le choix de supprimer le premier *et*. Dans ce cas, contrairement à celui de la première partie de la phrase, la polysyndète est restituée, bien qu'elle soit plus courte de deux *et* par rapport au texte source. Nous avons également pris certaines libertés quant aux normes françaises, et avons décidé de suivre la forme du texte source, sans ajouter de virgules pour séparer certains groupes de mots, comme pour « *elles prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu* ».

En français, selon Riegel et al., la virgule doit être utilisée comme suit :

Quand la coordination unit plus de deux termes, la conjonction de coordination se place entre les deux derniers, et tous les autres sont séparés par des virgules [...]. Si la conjonction (*ou, et, ni*) est répétée dans des réunions de trois termes ou plus, la virgule se place devant chaque conjonction, à l'exception de la première. (Riegel et al., 2016, p. 149)

Ainsi, une traduction française grammaticalement correcte de ce passage exigerait soit de remplacer toutes les conjonctions, sauf la dernière, par des virgules, soit de placer des virgules devant chaque conjonction. Néanmoins, le texte source lui-même n'est pas grammaticalement correct en anglais. La longueur de la phrase, l'usage répété de la même conjonction et l'absence de virgule sont des choix de l'autrice, qui distinguent le procédé stylistique utilisé dans les analepses de celui utilisé dans la narration principale. Comme le texte source ne suit pas la grammaire anglaise, suivre la grammaire française à la lettre reviendrait à lisser le texte et à perdre l'effet recherché par l'autrice dans les analepses.

Malgré moi, dans la deuxième traduction, je ne restitue qu'en partie l'effet du texte source. Si, dans ma première traduction, j'avais fait le choix de rester plus proche de la syntaxe utilisée dans le texte source, en restituant l'accumulation de *et* et l'absence de ponctuation, ma deuxième traduction révèle une approche différente et, au risque de tomber dans la dichotomie de Venuti, plus domestiquante. En effet, la longueur de la phrase est réduite, le rythme effréné du texte source est ralenti par les virgules dans le texte cible, et, si l'énumération est toujours présente, l'effet qu'amène la polysyndète est amoindri du fait de la modification ou de la suppression de nombreuses conjonctions. La deuxième traduction est rédigée dans un français correct et se lit bien. Toutefois, si on la contemple en regard du texte source, on remarque que si le sens est le même, la forme, elle, diffère.

Traduire les particularités syntaxiques liées à l'usage des figures de style, et réfléchir à la possible nécessité d'un changement syntaxique en français a été très intéressant et m'a fait me poser de nombreuses questions. En effet, s'il me semblait nécessaire d'ajouter quelques signes de ponctuation, je n'étais pas certaine qu'il s'agisse d'un bon choix, car cela revenait à neutraliser le style de l'auteur. La présence de ma mentore et la possibilité de pouvoir lui demander son avis sur la question ont été très bénéfiques. Son approbation de ma démarche et ses propositions m'ont aidée à sortir de ma « zone de confort », et j'ai osé m'éloigner du texte source pour travailler plus librement la syntaxe dans la seconde traduction. Si j'apprécie la syntaxe plus marquée dans la deuxième traduction, je regrette néanmoins la perte de la forme et du style de l'auteur. La deuxième traduction ne me satisfait toutefois pas pleinement, car, si la traduction restitue le sens et correspond aux normes syntaxiques françaises, elle s'éloigne de la forme et donc du style de l'auteur. Je suis donc passée d'une traduction plutôt sourcière à une traduction plutôt cibliste.

### **5.1.3 Répétitions**

La polysyndète et l'énumération ne sont pas les deux seules figures de style que Christina Henry utilise ; les répétitions utilisées dans *Lost Boy* font partie de son style d'auteur. En effet, les répétitions ne sont pas rares dans ses romans. À titre d'exemple, on trouve « Amelia swam, swam away from Levi » dans *The Mermaid* (2018, p. 316) et « and then she did it again and again and again because he was a monster » dans *The Girl in Red* (2019, p. 342). La répétition est une figure de style qui, selon le Trésor de la Langue Française informatisé, consiste « à employer plusieurs fois soit le même terme, soit le même tour pour mettre en relief une idée, un sentiment ». Elle permet de mettre l'accent sur un personnage, sur un mot ou un objet en particulier, ou encore sur une certaine action.

Dans mon premier jet, j'avais pris le parti de restituer les répétitions présentes dans le texte source. Je suis restée assez proche du texte source parce que j'ai estimé que ces répétitions, présentes dans plusieurs romans de Christina Henry, faisaient donc partie de son style d'auteur. Lors de la relecture du premier jet, ma mentore m'a suggéré de modifier certaines répétitions. Au début du mentorat, elle m'a fait part d'une remarque générale sur les répétitions : « il y a toujours (dans toute traduction littéraire !) un équilibre plutôt subtil à trouver entre les répétitions qu'il faut garder et celles qu'il faut plutôt éviter (mais il n'y a pas de règles...) ».

La toute première répétition présente dans *Lost Boy* se trouve dans le prologue, qui est un chapitre très court : il comprend 92 mots, soit moins de la moitié d'une page. Ce prologue apporte deux informations importantes aux lecteurs lorsqu'ils commencent leur lecture : le Capitaine Crochet était jadis un enfant perdu qui aimait Peter Pan, et l'histoire que nous connaissons n'est pas vraie car Peter Pan est un menteur. Dans ce chapitre très court, « Peter lies » est répété trois fois :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>Once I was young, and young forever and always, until I wasn't. Once I loved a boy called Peter Pan. Peter will tell you that this story isn't the truth, but Peter lies. I loved him, we all loved him, but he lies, for Peter wants always to be that shining sun that we all revolve around. He'll do anything to be that sun. Peter will say I'm a villain, that I wronged him, that I never was his friend. But I told you already. Peter lies. This is what really happened. (p.7)</p>	<p>Il y a longtemps, j'étais jeune et j'étais jeune pour toujours, jusqu'au jour où je ne le fus plus. Il y a longtemps, j'ai aimé un garçon qui s'appelait Peter Pan. Peter vous dira que cette histoire n'est pas vraie, mais Peter ment. Je l'aimais, nous l'aimions tous, mais Peter ment parce qu'il veut toujours être le soleil radieux autour duquel nous gravitons. Il fera quoi pour cela. Peter dira que je suis un vilain, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami. Mais je vous l'ai déjà dit. Peter ment. Voici ce qui s'est réellement passé.</p>	<p>Jadis, j'étais jeune, jeune pour toujours et à jamais, puis je ne le fus plus. Jadis, j'aimais un garçon qui s'appelait Peter Pan. Peter vous dira que cette histoire n'est pas vraie, mais c'est un mensonge. Je l'aimais, nous l'aimions tous, mais Peter ment parce qu'il veut toujours être le soleil radieux autour duquel nous gravitons. Il fera n'importe quoi pour cela. Peter dira que je suis un méchant, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami. Mais je vous l'ai déjà dit. Peter ment. Voici ce qui s'est réellement passé.</p>

Le syntagme « Peter lies » revient trois fois dans le prologue, dont une fois avec une légère variation, dans laquelle le pronom *he* est utilisé plutôt que le prénom Peter. Avec cette répétition, la voix narrative insiste sur le fait que l’histoire de Peter Pan telle que nous la connaissons n’est pas vraie, car Peter a menti sur son passé commun avec son ennemi juré, le Capitaine Crochet. Jamie annonce que Peter Pan ment, sauf qu’il ne le dit pas une fois mais trois, en utilisant les deux mêmes mots à chaque fois. Cette répétition accentue le fait que Peter est un menteur, et donne dès la première page du roman une image très précise de Peter Pan au lecteur : celui d’un personnage qui ment. L’usage du présent dans un texte au passé renforce également l’allégation que Peter est un menteur. Dans ce passage, l’usage de la répétition permet donc d’insister tant sur le travers mis en avant que sur la personne accusée : l’histoire de Peter Pan que nous connaissons est bâtie sur un mensonge, et c’est Peter Pan lui-même qui a menti à ce sujet.

En relisant le premier jet, ma mentore m’a proposé de supprimer une de ces trois occurrences afin de réduire la répétition : « “Peter lies” : répété trois fois dans le prologue. Remplacer éventuellement une fois par “c’est un mensonge” » (18 septembre 2022). Bien que convaincu que la répétition de ces deux mots est volontaire, je comprends le commentaire de ma mentore. L’anglais est une langue qui supporte mieux la répétition que le français et, s’il est possible de supprimer une modification sans perdre l’effet voulu dans le texte source, il me semble préférable de le faire.

Comme « Peter lies » revient trois fois, il a fallu choisir quelle répétition remplacer. Pour ce faire, j’ai modifié chacune des phrases dans laquelle la répétition apparaît sur une feuille de brouillon, afin de voir si la modification était possible et d’en mesurer l’effet :

Occurrence 1 :

VO : Peter will tell you that this story isn’t the truth, but Peter lies.

V2 : Peter vous dira que cette histoire n’est pas vraie, mais c’est un mensonge.

Occurrence 2 :

VO : I loved him, we all loved him, but he lies, for Peter wants always to be that shining sun that we all revolve around.

V2 : Je l’aimais, nous l’aimions tous, mais c’est un mensonge parce qu’il veut toujours être le soleil radieux autour duquel nous gravitons.

Occurrence 3 :

VO : Peter will say I’m a villain, that I wronged him, that I never was his friend.  
/ But I told you already. Peter lies.

V2 : Peter dira que je suis un méchant, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami. / Mais je vous l'ai déjà dit. C'est un mensonge.

Si « c'est un mensonge » s'articule bien lorsqu'il remplace la première et la troisième répétition, ce n'est pas le cas dans la deuxième occurrence. En effet, modifier ici « Peter lies » n'est pas envisageable puisque cela entraîne un contre sens : « Je l'aimais, nous l'aimions tous, mais c'est un mensonge ». Dans ce passage, « c'est un mensonge » renverrait à « je l'aimais, nous l'aimions tous ». Or, ce n'est pas ce qui est écrit dans le texte source. Qui plus est, le fait que les enfants perdus aimaient Peter n'est pas un mensonge. C'est justement parce qu'ils aimaient Peter que les mensonges de celui-ci les ont blessés, en particulier Jamie. Il n'était donc pas possible de remplacer la deuxième répétition par « c'est un mensonge » sans modifier le sens du texte source.

En revanche, le changement est possible tant pour la première que pour la troisième répétition. Pourquoi, donc, avoir choisi de modifier la première occurrence plutôt que la dernière ? J'ai fait ce choix pour deux raisons. Premièrement, parce que la première et la deuxième occurrence de « Peter lies » sont très proches l'une de l'autre : toutes deux sont situées au début du deuxième paragraphe, bien que dans deux phrases différentes, et seulement huit mots les séparent. La troisième répétition est toutefois éloignée de la deuxième : elle se trouve à la fin du prologue, soit deux paragraphes et quarante-deux mots plus loin. Il me semblait donc plus logique de modifier la première répétition puisqu'elle était très proche de la deuxième, plutôt que de modifier la troisième, qui est éloignée des deux autres répétitions. Deuxièmement, l'usage de la répétition permet d'insister sur le rôle de Peter dans le mensonge qui entoure le personnage du Capitaine Crochet. Il semblait donc important de garder cette phrase telle quelle à la fin du prologue, afin qu'en arrivant à la fin de cette page, le lecteur se souvienne du message que le prologue souhaite transmettre : Peter Pan est un menteur, et l'histoire que nous allons lire dément celle de J.M Barrie.

Si les trois répétitions de « Peter lies » sont réparties sur une page entière, on en trouve également qui se suivent dans une même phrase, en particulier avec un verbe d'action. Par exemple, on remarque une répétition du verbe *laugh* à la fin de l'extrait de l'analepse étudié dans 5.1.2 :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<i>[they would] laugh and laugh.</i> (p.17)	<i>[ils] riaient et riaient.</i>	<i>[Ils] ne cessaient de rire.</i>

Le verbe *laugh* est répété immédiatement, ce qui donne donc le sentiment que l'action dure dans le temps. Dans ma première traduction, j'ai restitué la répétition telle qu'elle se trouve dans le texte source. Or, à la suite d'une discussion avec ma mentore, nous avons convenu de modifier ce passage afin d'en garder le sens tout en supprimant la répétition. Bien que l'on perde la figure de style dans la deuxième traduction, le sens et l'image présents dans le texte source sont bien restitués dans le texte cible : celle de rires qui ne s'arrêtent pas.

Néanmoins, si nous avons fait le choix de modifier certaines répétitions, nous en avons également gardé certaines telles quelles :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<i>[...] she screams and screams and screams . . .</i>	<i>[...] elle hurle et hurle et hurle...</i>	<i>[...] elle hurle et hurle et hurle...</i>
The scream was still in my ears when I was roused by Peter's cock-crow [...] (p.18)	Je l'entendais encore hurler quand je fus réveillé par le chant du coq de Peter [...]	Je l'entendais encore hurler quand je fus réveillé par Peter qui chantait comme un coq [...]

Pourquoi avoir choisi de modifier « they laugh and laugh » afin d'éviter la répétition, mais avoir gardé « she screams and screams and screams » ? Comme écrit plus haut, selon ma mentore, il n'y a pas de véritable règle concernant les répétitions, qu'il s'agisse de celles à garder ou de celles à éviter. Choisir de garder ou de modifier une répétition relève donc de la discrétion du traducteur. Lors de la relecture du premier jet, ma mentore ne m'a pas proposé de modifier la répétition présente dans ce passage. Toutefois, au moment d'apporter les modifications dont nous avons discuté, je me suis demandé s'il valait mieux modifier cette répétition, car nous l'avions fait dans le cas de « they laugh and laugh », ou s'il était préférable de la garder, puisque ma mentore ne l'avait pas relevé. J'ai songé à utiliser une tournure de phrase similaire à celle utilisée pour l'extrait précédent, ce qui m'a amenée à trouver « elle ne cesse de hurler » ou « elle

n'arrête pas de hurler » comme traductions envisageables. Toutefois, la répétition est une figure de style que Christina Henry utilise fréquemment. Afin de restituer son style d'écriture, j'ai préféré garder la répétition.

Ce choix repose en particulier sur le fait que la répétition de « she screams » a un impact différent de « they laugh and laugh ». Contrairement à *laugh*, qui n'est répété que deux fois, *scream* est répété quatre fois, trois fois sous forme de verbe et une fois en tant que nom. Les trois premières répétitions se trouvent à la fin de l'analepse ; la quatrième répétition, quant à elle, se situe au début du paragraphe qui suit, alors que Jamie se réveille. Il existe donc une continuité entre le souvenir dont Jamie rêve et sa vie sur l'île : alors qu'il dort, Jamie rêve de la personne qui hurle encore et encore, et ce hurlement le poursuit même une centaine de saisons plus tard, quand il se réveille avec ce hurlement en tête. Tout comme « they laugh », cette répétition donne le sentiment d'une action qui dure dans le temps. Cependant, en plus de faire durer l'action, la répétition de *scream* lie le passé et le présent de Jamie. Si la figure de style est la même, dans ce passage, la répétition de *scream* a plus de sens que celle de *laugh*, qui ne servait qu'à exprimer le sentiment que ces rires revenaient sans cesse. J'ai donc décidé de la restituer telle quelle dans ma traduction.

La question de la répétition en tant que figure de style dans le cadre de ce mentorat s'est révélée très intéressante. Si les propositions de ma mentore afin d'éviter certaines répétitions font sens, en ce qui me concerne, la répétition est une figure de style que j'apprécie et je n'aurai pas trouvé étrange de garder en français. Il est vrai que, « Peter lies » étant répété trois fois dans un chapitre très court, modifier une de ces occurrences afin de réduire la répétition peut sembler raisonnable, sachant que le sens du texte a été restitué. Néanmoins, cette répétition a bel et bien un but, celui de faire pénétrer dans l'esprit du lecteur le fait que Peter est un menteur. Or, si la figure de style est toujours présente, elle s'en retrouve diminuée. La remarque générale de ma mentore sur les répétitions découle de son expérience dans la traduction littéraire : si toutes les répétitions ne doivent pas être gardées, toutes les répétitions ne doivent pas être modifiées non plus. La traduction de *laugh* et de *scream* le montre bien : si ma mentore m'a suggéré de modifier le premier afin de supprimer la répétition, elle n'a rien dit au sujet de la deuxième. Cela démontre l'importance du choix du traducteur dans la traduction, et la subjectivité de la traduction.

### 5.1.4 Synthèse

La question du style dans la traduction littéraire est importante : au-delà de véhiculer une histoire, un auteur se démarque par sa plume, qu'il manie afin de restituer un effet ou un sentiment particulier, même si cela signifie s'éloigner de certaines normes langagières ou d'user d'une norme pour la transformer en un écart de langue. La question se pose alors de savoir comment traduire ces passages stylistiques : si le style d'auteur comprend des procédés stylistiques qui ne sont pas usuels dans la langue cible, vaut-il mieux les modifier afin d'obtenir une traduction plus idiomatique ? Ou est-il préférable de rester proche du style d'auteur, afin de restituer pleinement la forme de la traduction, même si cela signifie que la traduction sera moins idiomatique ?

Le choix de la traduction du style est, à l'image de toute traduction, un choix qui appartient au traducteur. Pour Braester, l'effet du texte source doit être maintenu dans le texte traduit, même « s'il faut descendre ou monter d'un demi-ton sémantique ou syntaxique » (Braester, 2004, p. 26), une conviction partagée par Louis Aragon, poète et traducteur, pour qui préserver la singularité du texte source était une préoccupation constante, et qui refusait de faire rentrer ses traductions dans le rang du « bon français » (le Ray, 2013). Cependant, comme le montre ma traduction de *Lost Boy*, il n'est pas impossible de garder et de modifier tout à la fois le style d'auteur : si la première phrase du prologue a été travaillée afin de restituer aussi fidèlement que possible l'aspect poétique du texte source, un autre procédé stylistique, comme la syntaxe particulière utilisée dans l'analepse, n'a pas été restitué dans son entièreté dans ma deuxième traduction. L'usage de la répétition illustre bien mon propos car, si cette figure de style est restituée dans certaines phrases du texte cible, elle est modifiée dans d'autres phrases.

En tant que jeune traductrice, je pense que l'une des difficultés principales est de savoir quand il convient de rester proche du texte source et quand il est nécessaire de s'en éloigner, en particulier dans le domaine de la traduction littéraire, car le style de l'auteur est tout aussi important que le récit. Par manque d'expérience, il est naturel de ne pas oser s'éloigner du texte source quand nécessaire, ce qui entraîne une traduction trop littérale ou, au contraire, d'avoir peur de trop s'éloigner du texte source et d'entraîner une perte de style. La présence d'un ou d'une mentor-e sur un premier projet de traduction littéraire est rassurant, car elle offre la possibilité, en cas de doute, de s'adresser à une personne dotée de plus d'expérience. Les retours sur une première traduction permettent également d'obtenir un regard extérieur et de recevoir des conseils généraux sur certains procédés stylistiques, tels que ceux que ma mentore m'a adressés. Bien évidemment, il existe également la possibilité d'être en désaccord avec son

mentor sur la façon de traduire un procédé stylistique, mais cela offre la possibilité de comparer deux approches différentes de la traduction, voire de découvrir une approche traductive que l'on n'avait pas considéré auparavant.

## 5.2 L'impact du mentorat sur le lexique

Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLF), en linguistique, le lexique est défini comme « l'ensemble des unités significatives d'une langue, excluant généralement les unités grammaticales et donc en inventaire ouvert, envisagé abstraitement comme un des systèmes constitutifs de cette langue ». Dans une œuvre littéraire, le lexique est porteur de différentes informations. Le niveau de langue, les connotations et les realia sont tant de domaines différents qui impactent les choix lexicaux réalisés au cours d'une traduction. Certains mots peuvent également poser le problème d'être plus précis en langue source qu'en langue cible. Une langue peut posséder un lexique plus riche que la langue cible, rendant la traduction de certaines subtilités lexicales difficiles. Par exemple, selon une étude de l'Université de Glasgow, il existe en écossais 421 mots pour décrire la neige, tandis qu'il n'en existe qu'une cinquantaine en langue inuite (*Scots Beat Inuit in Words for Snow*, s. d.). Ces 421 mots permettent de décrire avec précision les chutes de neige, et contiennent donc des subtilités qu'une langue avec un lexique plus restreint pourrait ne pas restituer dans leur intégralité. Les choix lexicaux lors d'une traduction peuvent également porter sur les figures de style lexicales, tels que la comparaison et la métaphore, ou encore sur des expressions figées, comme des locutions ou des expressions idiomatiques.

### 5.2.1 Terminologie

Dans une langue spécialisée, un terme est une unité lexicale qui désigne le concept d'un domaine. Le sens d'un terme est appréhendé au sein d'un domaine de spécialité, tel que la médecine ou l'informatique. Par exemple, nous utilisons couramment le mot jaunisse, mais en médecine, le terme correct est ictère. Il est également possible qu'un même terme soit utilisé dans deux domaines de spécialité différents : on différencie, par exemple, un virus en informatique et un virus en médecine. Dans une œuvre littéraire, des termes appartenant à un domaine de spécialité peuvent être utilisés. Au cours de la traduction de *Lost Boy*, j'ai traduit un terme botanique et me suis posée la question de leur traduction dans un contexte littéraire.

Dans le passage ci-dessous, Jamie relate un accident entre Fog et Nod. Afin de soigner le poignet de Nod, Jamie a fabriqué une attelle avec les moyens dont il disposait, et décrit les matériaux qu'il a utilisé pour cela :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
Fog had snapped Nod's wrist once, and though I had tried to set it with a piece of bark and some rope made from a twining plant, it hadn't healed quite right. (p.29)	Fog avait cassé le poignet de Nod une fois et, bien que j'eusse essayé de le remettre en place avec un morceau d'écorce et une corde faite à partir d'une plante grimpante, il n'avait pas bien guéri.	Fog avait cassé le poignet de Nod une fois et, bien que j'eusse essayé de le remettre en place avec un morceau d'écorce et une corde faite à partir d'une liane, il n'avait pas bien guéri.

Selon le *Cambridge Dictionary*, *twining* désigne quelque chose « growing or moving in a way that wraps around an object several times : a twining plant ». Afin de mieux comprendre à quoi ressemble cette plante, j'ai également utilisé le moteur de recherche Google, dans lequel j'ai saisi le mot clé « twining plant ». Les photos, dessins et schémas montrent des plantes à tige qui grimpent et qui s'enroulent autour d'un élément cylindrique. Certaines images montrent du lierre, d'autres une plante semblable à une liane, et d'autres encore des plantes avec des fleurs.

J'ai tout d'abord utilisé les dictionnaires en ligne bilingues *WordReference* et *Collins Dictionary*, mais je n'ai pas obtenu de résultats pour *twining plant*. Puisqu'il s'agit d'un terme composé qui désigne une plante, j'ai songé qu'un dictionnaire terminologique donnerait peut-être une traduction de ce terme. J'ai utilisé *Termium Plus* et la *Vitrine linguistique* de l'Office québécois de la langue française (OQLF), mais je n'ai obtenu aucun résultat pour le terme *twining plant*. Puisque les photos trouvées sur Google montraient, entre autres, du lierre, j'ai décidé de chercher, en français, quel type de plante est le lierre. Selon *Gamm Vert*, une enseigne de jardinerie, le lierre est une plante grimpante. Selon *Wikipédia*, le lierre est « une espèce de liane arbustive à feuilles persistantes », et, toujours selon *Wikipédia*, une liane est une plante grimpante. J'ai donc comparé la définition de *twining plant* et de *plante grimpante*. Selon *Le Robert*, sous l'entrée « grimpant », une plante grimpante est une plante « dont la tige s'élève en s'accrochant ou s'enroulant à un support voisin ». Les définitions des deux termes sont similaires car elles désignent toutes deux une plante qui s'enroule autour d'un support. Cependant, le terme *plante grimpante* englobe une plus grande diversité de plantes, puisqu'il s'agit également de plantes qui s'accrochent à un support sans s'enrouler autour de celui-ci.

Afin de m'assurer que *plante grimpante* soit le bon terme pour traduire *twining plant*, j'ai saisi « plante grimpante » dans la Vitrine linguistique de l'OQLF et, selon deux fiches terminologiques de ce dictionnaire, *plante grimpante* a pour équivalent anglais *creeper*, *climbing plant* et *climber* :

Première fiche terminologique :

plante grimpante FR – *creeper* EN

Domaine : botanique

Auteur : Office québécois de la langue française

Dernière mise à jour : 1979

Définition : Plante qui s'élève verticalement en prenant pour support les corps voisins.

Deuxième fiche terminologique :

plante grimpante FR – *climbling plant* EN

Domaine : botanique

Auteur : Parlement européen Plateau du Kirchberg, 1982

Terme anglais associé : *climber*

Selon le *Cambridge Dictionary*, *creeper* désigne « a plant that grows along the ground, or up walls or trees ». *Climber* désigne « a plant that grows up a supporting surface ». *Climbing plant*, sous l'entrée « climbing », est défini comme suit : « a climbing plant grows up a supporting surface ». *Climber* et *climbing plant* sont donc synonymes, et désignent tous deux une plante qui grimpe sur un support. *Creper*, quant à lui, peut désigner autant une plante poussant au sol que sur un support, et sa définition se rapproche donc de celles de *climber* et de *climbing plant*. Bien que similaires, ces trois termes diffèrent légèrement de *twining plant*, puisque celui-ci désigne une plante qui s'enroule autour d'un support. Bien que, selon la *Vitrine linguistique*, *plante grimpante* renvoie à *climbing plant* ou à *creeper*, et non pas à *twining plant*, j'ai traduit *twining plant* par *plante grimpante* puisque leurs définitions sont proches.

Lors de la relecture, ma mentore m'a proposé de traduire *twining plant* par liane. Je lui ai expliqué pourquoi j'avais choisi d'utiliser le terme plante grimpante, et elle m'a répondu que, bien que mon choix soit une traduction correcte, utiliser *liane* permettrait d'avoir une image plus parlante pour le lecteur. *Twining plant* n'a été utilisé qu'une seule fois dans le roman, dans le passage ci-dessus, et n'est pas un élément important du récit. Il a un but purement descriptif : il est utilisé pour indiquer en quoi est faite la corde que Jamie a utilisée pour soigner Nod. De

ce fait, traduire *twining plant* par *liane* n'entraîne pas un changement important dans l'histoire. Comme traduire *twining plant* par *liane* n'entraîne pas un changement significatif dans l'histoire, j'ai choisi de reprendre la proposition de ma mentore, et d'utiliser un terme plus spécifique dans la deuxième traduction.

Pendant mes études de traduction, j'ai suivi des cours de traduction technique, scientifique et juridique, qui sont trois domaines dans lesquels la terminologie est particulièrement importante, puisque les termes utilisés appartiennent à un domaine de spécialité particulier. *Twining plant* est un terme botanique et j'ai cherché à le traduire de la même façon que j'aurais traduit un terme dans une traduction technique. Or, la traduction littéraire se démarque de ces autres domaines de traduction, puisqu'elle comprend une dimension créative qui n'est pas présente dans d'autres domaines de traduction. Une œuvre littéraire vise à transmettre une histoire à travers des mots, et il est important que le lexique choisi dans la traduction parle aux lecteurs. Si la traduction la plus proche de *twining plant* est *plante grimpante*, ce terme n'est toutefois pas bienvenu car il ne suscite pas d'image pour le lecteur, ce qu'a remarqué ma mentore. Au-delà de l'équivalence entre un terme en langue source et un terme en langue cible, dans la traduction littéraire, l'idiomaticité est également à prendre à compte.

### 5.2.2 Connotation

Un mot possède à la fois un sens dénoté, c'est-à-dire un sens littéral, correspondant à sa signification (telle que la définit le dictionnaire), et un sens connoté, un sens implicite, qui peut dépendre, entre autres, du niveau de langue, des références culturelles ou du contexte. Selon le *Trésor de la Langue Française informatisée*, en linguistique, la connotation se définit comme suit :

#### B. – LINGUISTIQUE

1. Signification affective d'un terme qui n'est pas commune à tous les communicants et s'ajoute aux éléments permanents du sens d'un mot (dénotation).

[...]

— *P. ext.* Tout ce qu'évoque un mot, une expression, indépendamment de sa signification.

Contrairement à la dénotation, la connotation n'est donc pas forcément commune à un groupe social. Martinet et al. définissent la dénotation et la connotation de façon similaire :

[Le terme de connotation] s'oppose, on le sait, à dénotation. Pour certains, la dénotation d'un terme serait ce qu'on dit de lui dans le dictionnaire. [...] On pourrait également définir la dénotation comme ce qui, dans la valeur d'un terme,

est commun à l'ensemble des locuteurs de la langue. Ceci, bien entendu, coïncide avec ce qu'indique tout bon dictionnaire. Les connotations, où le pluriel s'oppose au singulier de « dénotation », seraient, dans ce cas, tout ce que ce terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague, chez chacun des usagers individuellement. Dans ce cas, le jugement de valeur qu'implique *crinclin* par rapport à *violon* ne serait pas une connotation, mais ferait partie de la dénotation du terme. C'est dans ce dernier sens que le terme « connotation » peut rendre les plus grands services, et c'est celui que nous retiendrons ici. (2000, p. 449)

Ainsi, selon Martinet et al., la dénotation serait commune à l'ensemble de la langue, tandis que les connotations seraient propres à un individu. Effectivement, les expériences personnelles d'une personne peuvent influencer les connotations qu'elle prête à un mot. Deux personnes différentes peuvent donc prêter une connotation différente à un même mot, simplement parce que, du fait de leur expérience personnelle, elles le comprennent différemment. D'autres éléments, tels que le contexte dans lequel un mot est dit, la façon dont il résonne, la personne qui le prononce et la personnalité de celle-ci, concourent également à lui conférer des connotations. Cependant, s'il est vrai que le vécu d'une personne peut influencer le sens qu'elle donne à un mot, une connotation peut également être partagée par un groupe. Par exemple, les français savent que *voiture* et *bagnole* désignent le même objet, mais que *voiture* est un mot neutre tandis que *bagnole* est familier. L'apparition de ces connotations dans les dictionnaires, soit par une définition, soit par une note indiquant qu'un mot est familier ou péjoratif, témoignent également de leur usage par un large groupe d'individus.

La compréhension de certains mots dans un contexte donné, ainsi que leur connotation, ont influencé la version finale de la traduction réalisée pendant ce stage. Je commencerai par analyser la traduction du mot *villain*, que nous interprétons différemment, ma mentore et moi-même, de sorte que nous cherchions à restituer un sens différent. Puis je présenterai l'exemple de la traduction du verbe *to baby*, pour montrer que, même si deux personnes s'accordent sur la définition d'un mot en langue source, elles peuvent être en désaccord sur le mot à choisir en langue cible parce qu'elles attribuent à celui-ci des sens différents.

Le mot *villain* apparaît pour la toute première fois dans le prologue, où il est utilisé pour caractériser le personnage de Jamie – ou plutôt, le Capitaine Crochet, car le prologue est narré par Jamie l'adulte, et non Jamie l'enfant perdu. Le lecteur ne connaissant ni Jamie ni Peter, le prologue lui offre sa toute première impression de ces deux personnages. Jamie explique qu'il fut un temps où il était destiné à rester jeune à jamais, un temps où il aimait Peter. Il précise que Peter dénierait que le récit que Jamie s'appête à conter est la vérité, parce que Peter est un menteur, et qu'il ment quand il affirme que Jamie est un méchant :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction	Troisième traduction
Peter will say I'm a villain, that I wronged him, that I was never his friend. (2017, p. 7)	Peter dira que je suis un vilain, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami.	Peter dira que je suis un scélérat, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami.	Peter dira que je suis un méchant, que je l'ai trahi, que je n'ai jamais été son ami.

Selon le *Merriam Webster*, le nom anglais *villain* se définit comme suit : « a bad person who harms other people or breaks the law ». Toutefois, selon le *Cambridge Dictionary*, ce mot peut prendre un sens particulier dans le cadre d'une œuvre littéraire : « a character in a story or play who opposes the hero ». Dans ce passage, *villain* a donc deux significations : Jamie a du sang sur les mains, ce qui fait de lui une mauvaise personne qui a blessé d'autres personnes ; mais il est aussi le personnage qui s'oppose à Peter, le protagoniste. Si Christina Henry avait uniquement voulu décrire Jamie comme étant un personnage dangereux, elle aurait pu choisir d'utiliser un mot différent, tel que *criminal*. Néanmoins, Jamie est non seulement un personnage qui a commis des actes violents, mais aussi l'ennemi de Peter, l'antagoniste, le méchant de l'histoire. C'est pourquoi j'ai tout d'abord voulu traduire *villain* par *méchant*, car il s'agit d'un terme qui est souvent utilisé pour désigner l'ennemi du protagoniste dans la littérature jeunesse. Néanmoins, *méchant* me semblait avoir une connotation trop enfantine pour le lecteur présumé. J'ai donc décidé d'utiliser le synonyme *vilain*, qui, selon le CNRTL, signifie « (celui, celle) qui est méprisable, qui manifeste de la bassesse, de la malhonnêteté ». Bien que moins idiomatique que *méchant*, ne me semblait pas avoir une connotation aussi enfantine.

Dans son retour sur ma première traduction, ma mentore m'a écrit le commentaire suivant : « on peut traduire par « un vilain » ; mais à mon sens, « villain » est plus violent en anglais, quelque chose comme : scélérat, bandit, etc. » (18 septembre 2022). En effet, si l'on considère que le terme anglais *villain* désigne un criminel, le mot français *vilain* est beaucoup moins violent puisqu'il désigne quelqu'un « qui ne se conduit pas bien, qui n'est pas « gentil » » (« Définition de vilain », s. d.) . J'ai envisagé d'utiliser le terme *bandit*, qui, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, se définit comme un « malfaiteur qui vit en marge de la société et des lois, et se livrant, seul ou en bande, à des actes criminels » (« Définition de bandit », s. d.). Comme le Capitaine Crochet est un pirate, à savoir « un aventurier qui court les mers pour piller les navires de commerce ou les côtes » (*TLF*), alors il peut être qualifié de bandit. Néanmoins, ce terme ne correspondait pas à mon interprétation du

texte source, car il ne marque l'hostilité du personnage envers le « protagoniste ». Parmi les synonymes de *bandit*, j'ai trouvé des mots tels que *criminel*, *brigand*, *voleur*, *fripouille*, *vaurien* et *malfaiteur*, mais aucun ne m'a réellement satisfait. Outre le terme voleur, qui désigne une personne qui s'empare des biens d'autrui, et fripouille, qui a une connotation familière que le texte source n'a pas, chacun de ces termes désigne des personnes sans scrupules qui commettent des crimes, et correspondent de ce fait à la définition de *villain* donnée dans le Cambridge Dictionary. Mais, tout comme bandit, ces mots ne désignent pas un personnage qui est l'ennemi du personnage principal, et ne correspondaient donc pas à mon interprétation. J'ai néanmoins décidé d'utiliser le terme scélérat, puisqu'il s'agissait d'une des alternatives que ma mentore m'avait proposées. Comme je n'étais pas vraiment satisfaite de cette traduction, au moment de renvoyer le deuxième jet du prologue, j'ai envoyé à ma mentore un commentaire Word expliquant mon interprétation du texte source :

Ici, « villain » a pour moi le sens de « a character in a story who opposes the hero ». [...] Et effectivement, dans Peter Pan, Peter est le héros tandis que le Capitaine Crochet (Jamie) est le méchant.

C'est pour cette raison que les noms tels que « bandit » ou « criminel » ne me semblent pas pertinents, car il n'est pas tant question d'un homme qui commet des crimes que d'un homme qui est l'ennemi de Peter Pan, et donc l'ennemi du héros de l'histoire. [...]

J'avais tout d'abord pensé à traduire ce passage par « Peter dira que je suis le méchant » (sous-entendu « le méchant de l'histoire »), mais cela ne me semblait pas avoir assez d'impact. Pourtant, on parle bien quotidiennement de méchants, que ce soit dans les livres ou dans les films. (25 septembre 2022)

Quand ma mentore m'a renvoyé des commentaires sur ma deuxième traduction le 1<sup>er</sup> octobre, elle m'a dit comprendre mon interprétation et la raison pour laquelle j'avais originellement traduit *villain* par vilain. Cependant, elle m'a conseillé de chercher d'autres synonymes ayant la même signification que *bandit* et *scélérat*, car il lui semblait que le mot *scélérat* était un peu lourd pour parler d'un garçon. Elle m'a proposé d'utiliser *crapule* ou *canaille*, ou un autre mot similaire. Or, on comprend à la fin du roman que le narrateur du prologue n'est pas Jamie « le garçon perdu », mais Jamie « le Capitaine Crochet ». Comme il s'agit donc d'un mot utilisé pour parler d'un adulte, *scélérat* ne me semblait pas trop fort pour le décrire. Cependant, je me suis souvenue que Jamie ne se décrivait pas lui-même, mais qu'il relatait la façon dont Peter le décrivait. Peter étant un enfant, le commentaire de ma mentore était donc très pertinent et j'en suis venue à reconsidérer la traduction de *villain* par *méchant* car, si ce mot me semblait trop enfantin pour un lecteur adulte, il convenait parfaitement s'il était prononcé par un enfant, ce qui était le cas. Cependant, puisque ma mentore m'a demandé de chercher des mots similaires

à *scélérat* même après mes explications relatives à interprétation du texte source, je n'étais pas sûre que traduire *villain* par *méchant* lui conviendrait. Bien que les traductions que ma mentore me proposait correspondaient à l'un des sens de *villain*, elles ne correspondaient pas à la définition qui me semblait la plus pertinente pour définir la relation entre Peter et Jamie. Notre compréhension de *villain* étant différente, nos traductions différaient car nous ne cherchions pas à restituer la même connotation.

Nous sommes revenues une dernière fois sur la traduction de *villain* pendant notre séjour à Looren, un mois après les retours de ma mentore sur la deuxième traduction du prologue. Pendant notre discussion, j'ai mentionné qu'il serait également intéressant de regarder si la traduction de *villain* dans le prologue pouvait être utilisée à la fin du roman afin que le texte reste cohérent. En effet, *villain* est de nouveau utilisé dans les derniers paragraphes du roman, ce que ma mentore ne savait pas car elle n'avait pas lu le livre dans son intégralité. À la toute fin de l'histoire, Jamie revient sur sa relation avec Peter :

He tells the new boys I am a villain, and they call me Captain Hook. If I am a villain, it's because Peter made me one [...]. Peter needed to be a hero, so somebody needed to be a villain. (Henry, 2017, p. 318)

Si les deux premières phrases laissent peser le doute sur le sens de *villain*, la troisième révèle une opposition claire entre le héros et le « méchant » et confirme mon interprétation du texte source : Jamie est non seulement un personnage capable de faire du mal, mais aussi un personnage qui s'oppose au héros de l'histoire. Nous avons donc décidé de traduire *villain* par *méchant* afin de restituer cette dualité.

Une traduction est toujours subjective, et l'interprétation du texte source par le traducteur joue un rôle important dans sa traduction. La traduction de *villain* l'illustre bien. *Villain* pouvant avoir plusieurs sens, il est possible pour deux personnes différentes de l'interpréter différemment, ce qui débouche sur deux traductions différentes. Ma connaissance du roman a sans le moindre doute influencé mon interprétation puisque, l'ayant lu plusieurs fois, je sais comment évolue la relation entre Peter et Jamie, et suis consciente que *villain* ne vise pas tant à décrire Jamie que sa relation avec Peter – celle d'un héros et de son ennemi, le *méchant*. Selon moi, ma mentore n'ayant pas terminé *Lost Boy*, elle a interprété *villain* dans son sens littéral.

Si une interprétation différente peut mener à deux traductions distinctes, il est également possible que deux personnes attribuent le même sens à un mot mais parviennent tout de même à une traduction différente, en particulier si un mot en langue B peut être traduit de plusieurs manières en langue A. Ma mentore et moi en avons fait l'expérience lors de la traduction du

verbe anglais *to baby*, qui revient quatre fois dans le chapitre 1. Notre interprétation du sens de *to baby* était la même, mais nos préférences personnelles ont influencé notre traduction, la deuxième traduction a été influencée par nos perceptions respectives des connotations respectives de nos deux propositions.

Le verbe *to baby* apparaît pour la première fois au début du chapitre 1, alors que Jamie, réveillé au beau milieu de la nuit par un son qu’il n’arrive pas à identifier, se rend compte que l’un des nouveaux garçons perdus, Charlie, s’agite et gémit dans son sommeil. Alors que Jamie le prend dans ses bras et le berce pour le calmer, Peter, lui aussi réveillé, le réprimande :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>“You’re no help to him, you know,” Peter warned, watching me shuffle to and fro with Charlie in my arms. “Stop babying.” (2017, p. 13)</p>	<p>— Tu ne l’aides pas, tu sais, m’avertit Peter alors qu’il me regardait faire des allers-retours avec Charlie dans les bras. Arrête de le couvrir.</p>	<p>— Tu ne l’aides pas, tu sais, m’avertit Peter alors qu’il me regardait faire des allers-retours avec Charlie dans les bras. Arrête de le materner.</p>

Ce verbe revient plus tard dans le chapitre 1, après que Peter a décidé d’attaquer les pirates. Jamie tente de l’amener à changer d’avis, car les nouveaux garçons sont arrivés depuis peu et ne sont pas assez entraînés pour survivre à un combat contre les pirates. Avant même que Jamie ne puisse exprimer son désaccord, Peter l’interrompt, puis lui ordonne à nouveau d’arrêter de s’occuper des enfants :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>“Stop babying.” “It’s not babying to wait till they’re ready,” I said. “Stop babying,” Peter repeated. (2017, p. 26)</p>	<p>— Arrête de les couvrir. — Ce n’est pas les couvrir, c’est attendre qu’ils soient prêts, répondis-je. — Arrête de les couvrir, répéta Peter.</p>	<p>— Arrête de les materner. — Je ne les materne pas, j’attends qu’ils soient prêts, répondis-je. — Arrête de les materner, répéta Peter.</p>

Selon le *Merriam-Webster*, le verbe *to baby* signifie « to tend to indulge with often excessive or inappropriate care and solicitude ». J’ai immédiatement pensé à le traduire par le verbe couvrir. Selon le *CNRTL*, quand il a pour sujet un oiseau, couvrir a pour sens « rester posé sur

(les œufs) de manière à (les) faire éclore », mais également « abriter, protéger (les jeunes éclos) ». Mais si *couver* est utilisé au figuré, il peut signifier « choyer, entourer de soins excessifs ». Cette définition est similaire à celle de *to baby*, et *couver* a l'avantage d'être plus court et idiomatique que « s'occuper de quelqu'un ». J'ai trouvé l'usage du verbe *couver* pour traduire *babysing* d'autant plus pertinent que Charlie est souvent comparé à un caneton :

[Charlie] was like a little duckling with his head all covered in fuzz, a little duckling who'd follow behind me and expect me to keep him safe. (Henry, 2017, p. 34)

De plus, il est décrit comme ayant des attributs physiques similaires à ceux d'un caneton : « I smiled at [Charlie], and ruffled his duckling-fuzz hair » (Henry, 2017, p. 100). Qui plus est, à la fin du chapitre 2, Peter raconte une histoire de fantômes à propos d'un petit garçon qui est en fait un caneton et qui, après avoir été séparé de sa mère, se fait manger par un crocodile. Pour Jamie, et au vu de la façon dont Peter regarde Charlie pendant qu'il raconte cette histoire, il ne fait aucun doute que le caneton est en réalité Charlie et que Peter utilise cette métaphore pour décrire le sort qui attend le plus jeune des garçons perdus. Comme Charlie est souvent comparé à un caneton, l'usage du verbe *couver* permet d'évoquer la façon dont Jamie s'en occupe, tout en restant proche de cette image. Ce double sens, cependant, ne s'applique que pour le passage où *babysing* s'applique à Charlie, car aucun autre des enfants perdus n'est comparé à un caneton. Toutefois, comme le sens de *couver* est similaire à celui de *to baby*, il permet de décrire la façon dont Jamie s'occupe de tous les garçons perdus, et non pas uniquement de Charlie.

Ma mentore, cependant, n'appréciait pas vraiment l'usage de ce verbe. Quand elle m'a renvoyé des commentaires sur ma traduction de la page 13, elle m'a proposé comme alternative le verbe *pouponner*, sans me préciser pourquoi *couver* ne lui convenait pas. Nous n'avons pas discuté de la traduction de ce verbe avant la semaine de résidence à Looren, quand nous sommes arrivées à la relecture de la page 26, où *babysing* revenait trois fois. En voyant que j'avais utilisé le verbe *couver*, elle m'a de nouveau proposé comme alternative le verbe *pouponner*. Comme j'appréciais particulièrement l'usage de *couver*, pour son idiomatisme et son double sens que je trouvais très intéressant et pertinent dans le passage où Jamie s'occupe de Charlie, je lui ai expliqué la raison de ma traduction. Cependant, le verbe *couver* évoquant pour elle des oiseaux couvant leurs œufs, et non pas des êtres humains prenant soin de quelqu'un, ma traduction ne lui convenait pas. Ma mentore m'a assuré que *pouponner* signifiait prendre soin de quelqu'un et avait donc le même sens que *to baby*, mais j'avais des réserves sur sa proposition.

Selon le *CNRTL*, *pouponner* a effectivement pour définition « s’occuper maternellement d’un bébé, le choyer, le dorloter ». Son sens dénoté est similaire à celui de *to baby* : tous deux signifient s’occuper de quelqu’un et, plus particulièrement s’occuper d’un bébé. Sa définition correspond donc à l’un des sens possibles de *to baby* que nous n’avions pas relevé pendant le mentorat. Néanmoins, *pouponner* a, en ce qui me concerne, une connotation différente. *Pouponner* me fait penser aux poupons, ces jouets généralement en plastique qui ressemblent à des bébés, avec lesquelles les enfants jouent pour prétendre s’occuper d’un véritable nouveau-né. Ainsi, bien que la dénotation de *pouponner* corresponde au sens du texte source, ce verbe évoque donc pour moi l’idée de prendre soin d’un poupon (dans le sens de jouet).

Comme ma proposition ne convenait pas à ma mentore et que la proposition de ma mentore ne me convenait pas, j’ai décidé de chercher une traduction différente qui nous conviendrait à toutes les deux. Je me suis souvenue que Peter insinuait au moins deux fois que Jamie se comportait comme la mère de Charlie. Tout d’abord lorsque Jamie berce Charlie au beau milieu de la nuit, alors qu’il a un sommeil agité : « “You’ll be up all night with him, walking him like a mama with her babe,” Peter said » (Henry, 2017, p. 15). Puis lorsqu’il raconte une histoire de fantômes à la fin du chapitre 2, où il insinue que le caneton présent dans l’histoire est Charlie et que sa mère est Jamie. Jamie lui-même en vient à utiliser cette comparaison : « just like [Charlie] was my little duckling and I was his mama » (Henry, 2017, p. 51). J’ai donc pensé au verbe *materner*, qui, selon *Le Robert*, signifie « traiter (qqn) comme le ferait une mère ». Bien que cette définition ne dénote pas que *materner* signifie prendre soin de quelqu’un, je trouve qu’il en possède la connotation. En effet, on s’attend à ce qu’un parent, et donc qu’une mère, prenne soin de ses enfants. J’ai donc proposé cette alternative à ma mentore, qui l’a approuvée.

Au cours de la traduction, ni ma mentore ni moi n’avons pensé au fait que *to baby* avait une connotation négative. En effet, si « prendre excessivement soin de quelqu’un » peut déjà être connoté négativement du fait du caractère excessif de l’attitude, selon certains dictionnaires, *to baby* signifie traiter quelqu’un comme un bébé. Ainsi, l’*Oxford English Dictionary Online* en donne la définition suivante : « to act as if dealing with a baby; to make an excessive fuss over a person ». Si l’OED Online intègre lui aussi ce caractère excessif de sa définition, il indique de plus que ce verbe est utilisé pour exprimer l’idée de s’occuper de quelqu’un comme s’il s’agissait d’un bébé. Charlie et les autres garçons perdus n’étant pas des bébés, l’usage de *to baby* pour décrire la façon dont Jamie s’occupe d’eux les infantilise. *Couver* possède une connotation plus positive que *to baby*, et *pouponner* n’a pas une connotation particulièrement négative. Ils possèdent de ce fait une connotation différente de celle du verbe anglais. Le verbe

*materner*, quant à lui, possède une connotation négative, et permet de restituer la connotation *to baby*.

Bien que je sois satisfaite du compromis que nous avons trouvé, je regrette de ne pas avoir pu utiliser le verbe *couver*, qui est la traduction qui me plaisait le plus, bien qu'il possède une connotation plus positive que *to baby*. Néanmoins, le verbe *materner* nous a permis de restituer la connotation négative du texte source, que nos deux propositions ne restituaient pas. Notre discussion à ce sujet a été intéressante et instructive, et m'a rappelé que, dans des domaines plus créatifs, tels que la traduction littéraire, il est possible de chercher un synonyme afin de trouver un compromis.

Pour conclure, la traduction de *villain* démontre l'importance de l'interprétation du texte source et la façon dont elle peut influencer la traduction. Sans avoir connaissance du contexte, les traductions que ma mentore et moi avons envisagées sont toutes valables, bien qu'elles restituent deux sens différents. Cependant, une fois que l'on comprend, en atteignant la fin du roman, que *villain* ne désigne pas tant le caractère de Jamie que sa relation avec Peter, alors le nom anglais revêt une connotation différente du sens que ma mentore cherchait à restituer. La traduction de *to baby*, quant à elle, démontre la subjectivité de la traduction même quand deux personnes interprètent un mot de la même façon. Puisqu'il existe plusieurs mots permettant de traduire ce verbe, les préférences personnelles du traducteur influencent son choix. La connotation que ma mentore attribue à *couver* et la connotation que j'attribue à *pouponner* reflètent la façon dont les expériences personnelles influencent la connotation d'un mot, et donc la façon dont une personne le comprendra.

### 5.2.3 Métaphore

Une métaphore est une figure de style lexicale qui porte sur le sens des mots. Selon Riegel et al., on peut définir la métaphore comme « une dénomination ou une prédication [...] volontairement impropre, mettant en œuvre, dans le cadre de la phrase, un rapport analogique » (2016, p. 935). Contrairement à la similitude ou à la comparaison, la métaphore n'est pas introduite par un élément de comparaison, tel que la conjonction *comme* ou un verbe attributif tel que *ressembler*. Selon Riegel et al., « toutes les catégories porteuses de sens (noms, verbes, adjectifs, et même les adverbes de manière) et toutes les fonctions (y compris certaines circonstanciels) peuvent servir de support métaphorique » (2016, p. 940-941). Il existe des métaphores nominales, verbales, adjectivales et adverbiales. Bien que la métaphore repose sur

un rapport analogique, il existe un type de métaphore qui ne suit pas ce modèle. Selon Riegel et al. (2016), la métaphore nominale *in absentia* « est le seul cas où la notion de substitution a un sens. Le terme « propre », absent du cadre syntaxique de la phrase, doit alors être restitué à partir contexte au sens large » (2016, p. 944). Au cours de la traduction, nous avons discuté de la traduction d'une métaphore *in absentia*.

Le passage ci-dessous a déjà été étudié précédemment, dans la sous-partie « particularités stylistiques ». Dans la première analepse, Jamie raconte à quoi ressemblait la ville dans laquelle il vivait avant de partir avec Peter sur l'île, et la façon dont les adultes le traitaient :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>[...] <i>they would take your bread and your apples and leave you with your insides all twisted up and then throw you back in the mud and laugh and laugh.</i> (p.17)</p>	<p>[...] <i>ils prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors ils vous jetaient à nouveau dans la boue et ils riaient et riaient.</i></p>	<p>[...] <i>ils prenaient votre pain et vos pommes et vous laissaient avec le ventre tout tordu, et alors ils vous jetaient à nouveau dans la misère et ils ne cessaient de rire.</i></p>

Lors de ma première traduction, j'ai traduit *mud* littéralement. Néanmoins, lorsque nous nous sommes vues en présentiel le 20 octobre, ma mentore m'a fait part d'une interprétation différente de ce passage en me demandant si *mud* ne serait pas plutôt une métaphore faisant référence à la misère. En effet, bien que le sens de *mud* puisse être littéral, il est également possible qu'il s'agisse d'une image renvoyant à la pauvreté dans laquelle Jamie vit. Tout comme il existe une association entre richesse et propreté, puisqu'une personne riche est propre sur soi et n'a pas besoin de se salir les mains, il existe une association entre pauvreté et saleté, et la boue est considérée comme quelque chose de sale. Qui plus est, la boue est de la terre mouillée et la terre est travaillée par les paysans, qui, à l'époque à laquelle se déroule ce roman, font partie de la classe populaire en Angleterre. *Mud* pourrait donc effectivement être utilisé comme une métaphore pour désigner la pauvreté.

Ma mentore, n'ayant pas lu le roman en entier, m'a demandé si cette interprétation était possible, et c'est effectivement le cas. Il est décrit plus tard dans le livre que la famille de Jamie était pauvre et que, lorsqu'il se trouvait encore dans l'Ailleurs, Jamie travaillait afin de gagner de l'argent, alors même qu'il n'avait que huit ans. Dans l'extrait ci-dessus, le pronom *you* est utilisé

pour décrire ce que Jamie a vécu dans le passé, tout en marquant une certaine distance avec les souvenirs lointains, comme si ces événements ne lui étaient pas arrivés. Ce même procédé est également utilisé plus tard, à la fin de l'analepse, pour décrire ce qu'il vivait chez lui :

[...] *I remembered I didn't want to go home anymore because home is where they hit you and you sleep in the dirty straw and she screams and screams and screams...* (p.18)

Dans cet extrait, donc, il est décrit que les adultes attrapent Jamie, lui volent sa nourriture, puis le jettent à nouveau au sol. « [They] leave your insides all twisted up » peut décrire tant la peur que ressent Jamie que la faim qu'il ressent après qu'on lui a volé sa nourriture. Dans ce contexte, *mud* peut donc être une métaphore pour décrire la misère dans laquelle les adultes laissent Jamie après l'avoir volé. En effet, bien que pauvre, au moment où les adultes attrapent Jamie, celui-ci a de quoi se nourrir ; puis, lorsque les adultes le relâchent, il s'en retrouve plus pauvre qu'il ne l'était avant leur interaction, puisqu'il n'a plus de nourriture.

Dans ce passage, *mud* peut avoir un sens littéral ou métaphorique. Les deux interprétations sont possibles. Bien que le lieu où ils se trouvent au moment de cette interaction ne soit pas décrit, il est possible que l'endroit où les adultes jettent Jamie soit boueux et, donc, qu'ils le jettent réellement dans de la boue, mais pourrait aussi s'agir d'une métaphore destinée à sous-entendre qu'à la fin de cette interaction, Jamie est encore plus pauvre qu'avant. J'ai pris la décision de traduire *mud* par misère, car, après avoir considéré la proposition de ma mentore, son interprétation me semble pertinente dans ce contexte.

## 5.2.4 Expressions idiomatiques

Un idiotisme, c'est-à-dire une expression idiomatique, est une construction ou une locution propre à une langue, dont le sens repose sur son tout et non sur chacun des mots qui la composent. Il peut s'agir de constructions grammaticales ou, plus souvent, d'expressions imagées ou métaphoriques. Par exemple, « se mettre le doigt dans l'œil » ne doit pas être prise au sens propre, mais signifie « se tromper ». De même, « poser un lapin » signifie uniquement « ne pas venir à un rendez-vous ». Selon le dictionnaire en ligne *Le Robert*, un idiotisme est une « forme, locution propre à une seule langue, intraduisible [...] ». Une expression idiomatique ne peut pas être traduite mot à mot, puisqu'il s'agit d'un groupe de mots figé possédant un sens particulier. Néanmoins, cela ne veut pas dire pour autant qu'elle soit intraduisible : il peut, en effet, exister une expression équivalente dans une autre langue, ou il est possible d'explicitier le

texte afin de restituer le sens, même si cela entraîne modification de la forme. Par exemple, en anglais, l'expression « it's raining cats and dogs » signifie qu'il pleut très fort. Traduire cette expression par « il pleut des chats et chiens » n'aurait aucun sens en français. Cependant, il existe une expression équivalente, à savoir « il pleut des cordes », qui est également utilisée pour décrire une forte pluie. Au cours de ma traduction de *Lost Boy*, j'ai connu trois situations différentes liées à l'usage des expressions idiomatiques.

Dans le premier cas de figure, bien qu'aucune expression idiomatique ne soit utilisée dans le texte source, nous avons traduit une partie de la phrase par une expression idiomatique.

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
Those who didn't listen so well or weren't happy as the singing birds in the trees found themselves in the fields of the Many-Eyed without a bow [...]. (2017, p. 16)	Ceux qui n'écoutaient pas bien Peter ou qui n'étaient pas aussi joyeux que les oiseaux qui chantaient dans les arbres finissaient dans les plaines des Plein-d'Yeux sans un arc [...].	Ceux qui ne l'écoutaient pas bien ou qui n'étaient pas gais comme des pinsons dans les arbres finissaient dans les plaines des Plein-d'Yeux sans un arc [...].

Le texte source est une description assez simple, comprenant une comparaison entre les enfants perdus et des oiseaux chantant dans les arbres. Aucune expression idiomatique n'est utilisée, et j'ai pris la décision de traduire cette phrase aussi littéralement que possible. Toutefois, en lisant ce passage, ma mentore m'a proposé d'utiliser l'expression idiomatique française « être gai comme un pinson » pour traduire le passage décrivant les oiseaux heureux qui chantent. Comme cette expression signifie « être heureux » et que le pinson est un oiseau, elle restitue non seulement le sens et l'image du texte source, mais produit aussi une traduction plus idiomatique en français. Ce choix de traduction entraîne néanmoins un changement de style, puisque nous utilisons une locution adjectivale ayant le statut d'expression idiomatique plutôt qu'une simple comparaison. En plus d'utiliser l'expression « gai comme un pinson », ma mentore m'a proposé de garder « dans les arbres ». Cette proposition m'a tout d'abord semblé assez étrange, puisqu'une expression idiomatique est figée et ne peut pas être modifiée sans perdre son sens. Le groupe nominal prépositionnel « dans les arbres » venant compléter l'expression idiomatique, il ne modifie pas l'expression en soi. Cependant, puisqu'il se rattache à « gais comme des pinsons », « dans les arbres » modifie tout de même l'expression. Je comprends

néanmoins le raisonnement de ma mentore. Garder « dans les arbres » permet d'exprimer le sens de l'expression idiomatique, tout en maintenant l'image du texte source, à savoir celle des oiseaux se trouvant dans les arbres. Si cela me semblait étrange au départ, je me suis habituée à cette formulation à force de la relire et j'ai décidé de la garder. Qui plus est, l'usage du pluriel est une première déviation de l'expression, et de ce fait, le groupe nominal « dans les arbres » n'est pas l'unique modification de cette expression.

S'il est possible de traduire une comparaison par une expression idiomatique, il va sans dire qu'il est également possible de traduire une expression idiomatique par une autre, pour autant qu'il existe un équivalent dans la langue cible. Dans le passage ci-dessous, Nod a volé le couteau de Fog, et quand Nod refuse de le lui rendre, les jumeaux commencent à se battre. Jamie arrive au beau milieu de leur combat et, voyant que Peter n'a aucune intention de les arrêter, il intervient. Après avoir remis les deux garçons à leur place, Jamie somme à Nod de rendre le couteau à Fog. Nod commence à protester, mais se ravise très rapidement, car les jumeaux savent qu'il vaut mieux ne pas énerver Jamie :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
Nod and Fog both knew better than to get on my wrong side. (2017, p. 31)	Nod et Fog savaient qu'il ne valait mieux pas me mettre à dos/me mettre en colère.	Nod et Fog savaient qu'il valait mieux ne pas m'avoir comme ennemi.

« To get the wrong side of someone » est une expression idiomatique anglaise qui, d'après le Cambridge Dictionary, signifie « to make someone annoyed with you ». Le dictionnaire en ligne *The Free Dictionary by Farlex* donne une définition similaire mais plus complète de l'expression : « to be or become displeasing to someone; to do something that provokes someone's anger, contempt, or dismissal ». Je me suis tout d'abord demandé s'il existait une expression idiomatique française ayant le même sens, et j'ai pensé à l'expression « se mettre quelqu'un à dos ». Cependant, après avoir vérifié sa définition, j'ai conclu que l'expression française avait un sens plus fort que l'anglaise. En effet, selon *Le Robert*, dans l'entrée « dos », se mettre quelqu'un à dos signifie « s'en faire un ennemi ». L'expression idiomatique anglaise a pour sens le fait de mettre quelqu'un en colère contre soi, de déplaire à quelqu'un ou de s'attirer le mépris d'une personne, mais elle ne signifie pas pour autant que l'on devient son ennemi. De plus, il est mentionné à plusieurs reprises dans le roman que Jamie a des accès de

colère récurrents. L'interprétation la plus pertinente de ce passage est donc que Nod et Fog souhaitent éviter de le mettre en colère. Enfin, il existe en anglais une expression évoquant l'idée de se faire un ennemi : « to make an enemy of somebody ». Traduire « to get on the wrong side of someone » par « se mettre quelqu'un à dos » entraînait donc un léger glissement de sens.

En plus de son sens différent, l'utilisation de « se mettre quelqu'un à dos » posait un problème d'articulation. En effet, si le roman était écrit à la troisième personne, il aurait été possible de traduire ce passage par « Nod et Fog savaient qu'il valait mieux ne pas se mettre Jamie à dos ». De même, dans un roman écrit à la première personne, si Jamie était le sujet de cette phrase, alors il aurait été possible de l'articuler correctement : « je savais qu'il valait mieux ne pas me mettre quelqu'un à dos ». Par contre, le pronom de la première personne s'insère difficilement dans cette structure : il est incorrect d'écrire : « Nod et Fog savait qu'il valait mieux ne pas se me mettre à dos ». Comme l'articulation « se le mettre à dos » est possible, j'ai donc essayé d'articuler l'expression de la façon suivante : « Nod et Fog savait qu'il valait mieux ne pas me mettre à dos », mais cela ne me semblait pas correct non plus.

J'ai donc cherché une autre traduction, et ai envisagé la suivante : « Nod et Fog savaient qu'il valait mieux ne pas me mettre en colère ». Cette traduction correspond à mon interprétation de la scène et au sens de l'expression idiomatique dans le texte source. Cependant, bien que « se mettre en colère » soit une locution verbale, il ne s'agit pas d'une expression idiomatique, et traduire l'expression anglaise par une locution moins imagée entraîne une perte sur le plan de la forme.

Ce passage a été traduit durant la semaine que j'ai passée à Looren et, comme le temps me manquait, je n'ai pas pu opérer de choix avant ma rencontre avec ma mentore. Ainsi, quand je l'ai retrouvée un peu plus tard, je lui ai parlé de mes doutes et lui ai présenté les deux traductions entre lesquelles j'hésitais : une expression idiomatique dont le sens est plus fort que l'expression originale et une locution de sens similaire mais qui n'est pas une expression idiomatique. Ma mentore m'a proposé une troisième option : la locution « prendre à rebrousse-poil », que je ne connaissais pas. La locution « à rebrousse-poil » a trois sens différents, dont les deux premiers ne correspondent pas à la définition de « get on the wrong side of someone ». Selon le Wiktionary<sup>3</sup>, « à rebrousse-poil » peut être utilisé au figuré pour signifier « contre la nature de quelqu'un, de manière à le hérissier ». Or, si ma mentore était d'avis que cette définition

---

<sup>3</sup> Source utilisée par ma mentore lors du mentorat, quand je lui ai dit de pas connaître « prendre à rebrousse-poil ».

correspond à ce qui est écrit dans le texte source, je n'en étais pas aussi sûre. Bien que Nod et Fog préfèrent ne pas hérissier Jamie, si ici *hérissier* a pour sens *irriter*, et que dans ce sens, « prendre à rebrousse-poil » correspond au sens du texte source, qu'est-ce que « contre la nature de quelqu'un » signifie ? Comme je ne comprenais pas entièrement la définition de cette locution et que l'exemple utilisé dans le Wiktionary ne m'a pas plus aidée, j'ai préféré ne pas l'utiliser.

Comme ma mentore m'avait proposé une alternative à mes deux propositions, j'en avais conclu que celles-ci ne lui convenaient pas, et puisque sa proposition ne me convenait pas non plus, j'ai décidé de chercher autre solution. En explicitant l'expression « se mettre quelqu'un à dos », j'ai pensé à la locution verbale « avoir comme ennemi », qui m'a cependant posé le même problème que « se mettre quelqu'un à dos » : la notion d'ennemi apparait, et ce n'est pas là le sens du texte source. L'expression idiomatique source n'est pas non plus retranscrite dans le texte cible. Avec du recul, je me rends compte que, quitte à utiliser une locution plutôt qu'une expression idiomatique, j'aurais dû oser utiliser « se mettre en colère » dans la deuxième version de la traduction, puisqu'il s'agit de la traduction envisagée qui se rapproche le plus du sens du texte source. Si cette traduction n'avait vraiment pas convenu à ma mentore, elle me l'aurait indiqué à la suite de sa dernière relecture et, dans ce cas, j'aurais alors envisagé d'autres traductions.

Il est également possible qu'une expression idiomatique anglaise n'ait pas d'équivalent en français. Se pose alors la question de sa traduction. Le passage ci-dessous se situe peu après le combat entre Nod et Fog. Les deux garçons perdus sortent de l'Arbre pour rejoindre les autres enfants, laissant Peter et Jamie en tête à tête. Alors qu'ils commencent à se diriger vers la sortie, Peter parle à nouveau du raid contre les pirates et dit à Jamie :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>“You’ll whip the new boys into shape. And we’ll have an excellent raid.” (2017, p. 32)</p>	<p>— Tu vas les entraîner et nous aurons un excellent raid.</p>	<p>— Tu vas les entraîner rigoureusement et nous aurons un excellent raid.</p>

Selon *The Free Dictionary*, « to whip (someone/something) into shape » est une expression idiomatique anglaise qui signifie « to return someone or something into acceptable condition or behavior, especially through direct, efficient, and practical means ». En contexte, elle signifie

que Jamie fera en sorte que les nouveaux garçons soient prêts pour attaquer les pirates, afin que Peter et les garçons perdus puissent en profiter.

Cette expression pose le problème d'être particulièrement imagée en anglais. Bien que « tu vas les entrainer » restitue le sens du texte source, ma mentore trouvait qu'il s'agissait d'une traduction plate comparé au texte source, qui entraînait une perte car l'idiomaticité originale était perdue. J'étais entièrement d'accord avec elle, mais je ne connaissais aucune expression française ayant la même signification que l'expression anglaise, et mes recherches n'ont pas porté fruit. Afin de renforcer la traduction, ma mentore m'a proposé d'utiliser un adverbe. Ma compréhension du texte source et de l'expression utilisée dans ce contexte m'ayant fait penser à un entraînement rigoureux, j'ai décidé d'utiliser l'adverbe rigoureusement pour qualifier l'entraînement des nouveaux garçons. Si la deuxième traduction n'est pas aussi imagée que le texte source, elle est néanmoins moins plate que la première traduction, et un peu plus proche du sens de l'expression idiomatique anglaise.

Il n'est pas toujours possible de trouver des expressions équivalentes. La traduction de « to get the wrong side of someone » montre que, même lorsqu'il existe une expression similaire dans la langue cible, celle-ci peut avoir un sens trop fort. Parallèlement, lorsqu'une expression en langue source n'a pas d'équivalent en langue cible, il reste nécessaire de retranscrire le sens et, si possible, la forme. L'explicitation entraîne une perte stylistique, car l'image est perdue dans la traduction. Lorsqu'il n'existe pas de traduction équivalente dans la langue cible, la perte est inévitable. La discussion avec ma mentore m'a permis d'arriver à une traduction qui, à défaut d'être aussi imagée qu'une expression idiomatique, est moins plate que ma première tentative. Son intervention au cours de la traduction du premier passage m'a également conduite à envisager une traduction différente, car j'ai pris conscience qu'il était possible d'intégrer une expression idiomatique dans la langue cible même lorsqu'il n'y en a pas dans le texte source.

### **5.2.5 Caractérisation physique des personnages**

Les descriptions sont souvent un élément essentiel d'un roman. Elles permettent au lecteur de se projeter dans l'histoire en décrivant les lieux et paysages où l'histoire se déroule, les pensées, émotions et sentiments des personnages, ou l'apparence physique de ces derniers. Dans le cadre du stage/mentorat Looren, j'ai traduit le premier chapitre de *Lost Boy*, qui présente l'univers et les personnages présents au début du roman. Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresserai à la caractérisation physique des personnages, et plus particulièrement la description de leurs

vêtements, plutôt qu'à la description des paysages, car la traduction de la caractérisation des personnages apporte une question de traduction intéressante et pertinente dans le cadre d'un mentorat.

Le premier passage décrivant un personnage de *Lost Boy* intervient à la huitième page du chapitre 1, lorsque Jamie aperçoit Peter à son réveil :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
<p>He had ginger hair that was always dirty, for he hated to bathe, and was dressed in a shirt and leggings made from deerskin, the hide grown soft and white with age.</p> <p>His feet were bare and filthy, the toenails broken and torn from scampering over rocks and through trees.</p> <p>(p.19)</p>	<p>Il avait des cheveux roux qui étaient toujours gras car il détestait se laver, et il portait un haut et un pantalon en peau de daim dont le cuir était devenu blanc et souple avec le temps.</p> <p>Ses pieds étaient nus et sales, leurs ongles cassés et arrachés à force de courir insouciamment sur les rochers et à travers les arbres.</p>	<p>Il avait des cheveux roux qui étaient toujours gras car il détestait se laver, et il portait un haut et un pantalon en peau de daim dont le cuir était devenu blanc et souple avec le temps.</p> <p>Ses pieds étaient nus et sales, leurs ongles cassés et arrachés à force de gambader sur les rochers et à travers les arbres.</p>

Dans ce passage, Peter est décrit comme ayant les cheveux *dirty*. Il aurait été possible de traduire cela littéralement, puisque l'on parle également de cheveux sales en français. Néanmoins, comme le mot sale revenait au début du paragraphe suivant, j'ai décidé de chercher une alternative afin d'éviter la répétition. J'ai opté pour *gras*, car avoir les cheveux sales revient le plus souvent à avoir les cheveux gras. En lisant le premier paragraphe, ma mentore m'a proposé de traduire *dirty* par *sales*, mais après lui avoir expliqué mon raisonnement, elle a convenu qu'il s'agissait d'une bonne décision.

En plus de décrire l'état physique des pieds de Peter, le deuxième paragraphe explique pourquoi ils ont fini dans cet état. Selon le *Merriam-Webster*, *to scamper* signifie « to run nimbly and usually playfully about ». Dans ma première traduction, puisque *courir* ne restituait qu'une partie du sens anglais, j'avais opté pour « courir insouciamment ». Cependant, j'ai changé

d'avis. En effet, le verbe *scamper* revient à la fin du chapitre pour décrire la façon dont les garçons perdus se pourchassent pour s'amuser :

VO : Outside a few boys scampered in the clearing around our tree, chasing and tagging one another. (p.32)

V1 : Dehors, quelques garçons gambadaient dans la clairière où se trouvait notre arbre, se chassant les uns les autres et jouant à chat.

Bien que j'aie traduit *scamper* par « courir insouciamment » à la page 19, au moment de traduire le passage de la page 32, j'ai songé à utiliser le verbe gambader. Selon le *Larousse*, gambader est le fait de « faire des gambades », et une gambade est un « bond, [une] course sautillante, qui manifeste en général la gaieté ». Gambader se rapproche de la définition de *scamper*, puisqu'il s'agit d'une façon de courir qui dénote un sentiment de joie. Ma mentore a également trouvé que *gambader* convenait mieux pour traduire *scamper*, et nous avons donc décidé de garder ce verbe pour les deux passages.

Le plus difficile, lors de la traduction de la caractérisation physique des personnages, a été de restituer correctement leur tenue. Dans ce passage, Peter est décrit comme portant « a shirt and leggings made from deerskin ». La matière des vêtements de Peter a été la partie la plus simple à traduire, mais le style de ceux-ci a posé problème. L'autrice étant américaine, est-ce que *shirt* fait référence à une chemise ? Selon le *Cambridge Dictionary*, en anglais (US), *shirt* désigne « a piece of clothing worn on the upper part of the body, made of cloth and often having a collar and buttons at the front ». Le *Cambridge Dictionary* accompagne cette définition de l'image d'une chemise. Néanmoins, cela semble assez peu pertinent. Peter est un enfant qui ne veut pas grandir, et une chemise est généralement associée à un homme adulte qui travaille. Qui plus est, Peter ne prend pas soin de lui – il n'aime pas se laver, et il préfère être pieds nus. Or, la chemise est un vêtement qui dénote une certaine élégance, car il s'agit d'un vêtement qu'on porte généralement pour des événements importants, tels qu'un mariage, ou au travail, où il est nécessaire d'avoir bonne façon, comme c'est le cas dans une banque. J'ai donc cherché dans d'autres dictionnaires s'il existe une nuance qui n'est pas présente dans le *Cambridge Dictionary*. Le *Merriam-Webster* donne les indications suivantes sous *shirt* :

a garment for the upper part of the body: such as

a : a cloth garment usually having a collar, sleeves, a front opening, and a tail long enough to be tucked inside trousers or a skirt

b : undershirt

Ainsi, bien que le mot *shirt* désigne souvent une chemise, il peut également désigner plus largement un vêtement porté sur le torse. J'en ai donc conclu que, dans ce passage, *shirt* est utilisé pour décrire un haut, sans qu'il s'agisse forcément d'une chemise. J'ai donc traduit *shirt* par *haut*, un terme général qui, selon le *Larousse*, désigne une « partie de l'habillement qui couvre le haut du corps, le buste ».

La même question s'est posée pour la traduction de *leggings*. Selon le *Cambridge Dictionary*, en anglais, *leggings* peut désigner « very tight trousers made from a material that stretches easily », et il s'agit de la première image qui m'est venue à l'esprit en voyant ce mot. Le mot *leggings* est également couramment utilisé en français pour désigner un pantalon moulant, fait dans un matériel qui s'étire. Bien qu'il soit possible que le pantalon que porte Peter soit moulant, il s'agit d'un pantalon en cuir, et donc d'un pantalon dont la matière n'est pas extensible. Qui plus est, les événements de *Lost Boy* se passent avant ceux de *Peter Pan*, et *Peter Pan* se passe approximativement à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle. À cette époque, les leggings tels que nous les connaissons aujourd'hui n'existaient pas. J'en ai donc conclu que *leggings* ne décrivait pas un bas moulant extensible. La seconde définition donnée dans le *Cambridge Dictionary* m'a confortée dans ma conclusion, puisqu'en anglais, *leggings* peut également désigner des « trousers made of a thick or strong material in order to protect the legs ». C'est la définition qui convient le mieux en l'occurrence, car le vêtement est fait en peau de daim. Je me suis alors demandé s'il existe un équivalent en français. Selon *Le Robert* et le *CNRTL*, en français, *leggings* peut également désigner des jambières de cuir ou de toile. Néanmoins, de nos jours, le mot *leggings* est principalement utilisé pour désigner un pantalon moulant et extensible. J'ai donc pris la décision d'utiliser un mot plus général : *pantalon*. Contrairement à *leggings*, *pantalon* ne désigne pas un vêtement près du corps qui s'étire, et il se rapproche de la deuxième définition anglaise de *leggings*. En effet, un pantalon est un vêtement porté sur les jambes, et s'il n'est pas forcément épais, le fait qu'il soit en peau de daim permet de restituer dans son entièrèment le sens du texte source.

Les vêtements de Peter n'ont pas été les seuls à me poser problème lors de la traduction. Dans le passage ci-dessous, alors que Jamie intervient dans le combat entre Nod et Fog, se trouve une brève description du haut que porte Nod :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
I hooked the attacking twin—I could see now it	J'agrippai l'encolure du haut en cuir du jumeau qui	J'agrippai l'encolure du haut en cuir du jumeau qui

was Nod, by the yellow cat's ears—under the neck of his leather vest and hauled him off Fog. (p.30)	attaquait – je pouvais voir maintenant qu'il s'agissait de Nod grâce aux oreilles de chat jaune – et le soulevai.	attaquait — je pouvais voir maintenant qu'il s'agissait de Nod grâce aux oreilles de chat jaune — et le soulevai.
--	---	---

Ce passage pose le même problème que le précédent, mais avec pour le mot « leather vest », le vêtement que porte Nod. Selon le *Cambridge Dictionary*, en anglais (UK), le terme *vest* désigne « a type of underwear, often with no sleeves, that covers the upper part of the body, worn for extra warmth », et cette définition est accompagnée de l'image d'un maillot de corps. Le mot *vest* peut également désigner « a shirt without sleeves, usually made out of cotton, that is worn in the summer or for sport », et l'image d'un débardeur se trouve à la gauche de cette définition. Néanmoins, l'auteur est américaine, et non pas britannique. Selon le *Cambridge Dictionary*, en anglais (US), *vest* peut désigner « a piece of clothing that covers the upper body but not the arms and usually has button down the front, worn over a shirt » ou « a piece of clothing like a jacket without sleeves, that is worn over other clothes for warmth or protection ». La première définition est accompagnée de l'image d'un gilet de costume, et la deuxième de celle d'un bodywarmer, un blouson sans manche. Au vu de l'époque à laquelle se déroule *Lost Boy*, *vest* n'est pas utilisé pour décrire un bodywarmer. De plus, Nod étant un enfant vivant dans la nature, il me semblait peu probable que *vest* soit utilisé pour décrire un gilet de costume.

Après avoir regardé les quatre définitions données par le *Cambridge Dictionary* et les avoir comparées avec les définitions du *Merriam-Webster*, qui sont similaires, j'en ai conclu que *vest* désigne un haut sans manche, mais sans pouvoir envisager un vêtement particulier. Traduire « leather vest » par « un haut sans manche en cuir » entraîne un foisonnement, surtout dans un paragraphe situé au milieu d'une scène d'action. J'ai donc opté pour la sécurité, et j'ai choisi le mot *haut*, qui est plus général. Néanmoins, si *vest* est un haut, un haut n'est pas forcément *a vest*, et la description du texte cible est donc moins précise que celle du texte source. De même, la différence entre la tenue de Peter et de Nod disparaît. En effet, Peter porte *a shirt*, et Nod porte *a vest* ; il existe, en anglais, une différence entre ces deux vêtements. En traduisant ces deux mots par *haut*, cette différence disparaît dans le texte cible, et il est possible que le lecteur comprenne que Peter et Nod portent des vêtements semblables, alors que ce n'est pas le cas dans le texte source. En effet, bien que le mot *shirt* peut désigner différents types de hauts, le mot *vest* est plus précis puisqu'il désigne un haut sans manche.

Lorsque ma mentore et moi avons discuté de ces deux passages, nous nous sommes à nouveau posé la question de savoir, exactement, ce que désignaient *shirt*, *leggings* et *vest*. Ma mentore s'est demandé s'il n'y avait pas un mot plus précis pour traduire *shirt* et *vest*, mais comme nous n'étions pas certaines, exactement, de ce que désignaient *shirt* et *vest* dans ce contexte, trouver un équivalent moins général en français n'était pas possible. Peut-être que *shirt* et *vest* désignent effectivement une chemise et un gilet de costume, même s'il semble étrange que des enfants qui ne souhaitent pas grandir portent ce genre de vêtements, et que le cuir n'est pas une matière généralement utilisé pour ceux-ci. Néanmoins, le doute persistant, nous avons fait le choix, d'un accord commun, de garder une traduction plus générale.

Nous avons également discuté de l'apparence du manteau de Jamie, et plus particulièrement de certains éléments propres à ce manteau :

Texte source	Première traduction	Deuxième traduction
I had a red coat buttoned over my chest, taken from one of the Captains a long, long time ago, when he'd foolishly left it hanging on a washing line. It was too big in the body and I'd had to cut the sleeves and the tails a bit, but it was mine. (p.27)	Je portais un manteau rouge boutonné que j'avais jadis pris à l'un des Capitaines, quand il l'avait stupidement laissé trainer sur une corde à linge. Il était trop large et j'avais dû couper un peu les manches et le pan, mais il était à moi/il m'appartenait.	Je portais un manteau rouge boutonné sur la poitrine que j'avais jadis pris à l'un des Capitaines, quand il l'avait stupidement laissé trainer sur une corde à linge. Il était trop large et j'avais dû couper un peu les manches et les pans, mais il était à moi.

Dans un premier temps, je me suis interrogée sur la traduction de « buttoned over my chest ». Selon le *CNRTL*, le verbe boutonner signifie « attacher, fermer un vêtement avec les boutons dont il est muni ». Je me suis donc demandé s'il était nécessaire de traduire « over my chest ». En effet, un manteau est porté sur le haut du corps et, s'il est boutonné, il est donc fermé au niveau de la poitrine. J'ai donc décidé d'omettre cette partie dans ma traduction, mais j'ai tout de même posé la question à ma mentore lors de la relecture, afin d'obtenir son avis. D'après elle, il est possible qu'il s'agisse d'un long manteau qui puisse être boutonné plus bas que la poitrine, mais que Jamie ne le boutonne que sur la poitrine. En effet, bien que le manteau soit

décrit comme trop grand, sa longueur n'est pas précisée. Dans le doute, ma mentore m'a suggéré de rester proche du texte et de restituer les éléments tels qu'ils étaient décrits.

Ma mentore m'a également interrogée sur ma traduction du terme *tails*, que j'avais traduit par « le pan » dans ma première traduction. Je ne saurais pas dire s'il s'agissait d'une étourderie de ma part mais, influencée par les manteaux que nous portons aujourd'hui, j'avais pensé que Jamie portait un manteau n'ayant qu'un seul pan. Pour ma mentore, du fait du pluriel, le manteau possède au moins deux pans, ce qui m'a paru correct. Nous avons également utilisé Google afin de rechercher des images de manteaux portés par des pirates, avec les mots clés « pirate coat ». Si certaines images montrent des manteaux n'ayant qu'un seul pan, d'autres en montrent avec deux pans à l'arrière. Comme *tail* est au pluriel dans le texte source, nous en avons conclu que le manteau que Jamie porte est un manteau de pirate à deux pans. Notre recherche sur Google nous a également confortées dans notre choix de restituer « buttoned over my chest » dans son entièreté, puisqu'une grande partie des images que nous avons trouvées présentent des manteaux qui arrivent à mi-cuisses ou aux genoux.

La description des personnages est un élément important d'un roman, puisqu'elle permet aux lecteurs de s'imaginer à quoi ils ressemblent physiquement. La traduction de la caractérisation physique des personnages dans *Lost Boy* nous a posé un problème pour les vêtements des personnages. Le siècle pendant lequel le roman se déroule n'est pas précisé, car il ne s'agit pas d'un élément important de l'histoire ; l'Ailleurs n'est que rarement décrit, et quand il l'est, les descriptions sont vagues et peuvent correspondre à plusieurs époques différentes. Néanmoins, l'intrigue de *Lost Boy* se déroulant avant *Peter Pan*, elle a lieu avant le début du XXe siècle. Il s'agit d'un élément à prendre en compte au moment de la traduction des vêtements, puisque les termes utilisés ne font pas forcément référence à des vêtements modernes, tel que *leggings*, qui ne peut pas être un pantalon moulant. De plus, le sens de *shirt* et *vest* reste incertain car il est peu probable que des garçons qui ne veulent pas grandir et vivent sur une île portent une chemise ou un gilet de costume. Bien que, dans le cadre du mentorat, nous ayons décidé de rester le plus neutre possible pour la traduction de *vest* et de *shirt*, ma mentore m'a conseillé, dans le cadre d'une traduction pour publication, de contacter l'auteur. Si l'auteur d'une œuvre est vivant, il est possible que l'auteur contribue à la traduction et que le traducteur puisse lui poser des questions. Ma mentore m'a donc conseillé de demander à l'auteur des précisions sur les vêtements décrits dans le roman, ou alors des images de ceux-ci, si l'auteur en possède. La réponse de l'auteur permettrait de lever le doute sur le type de vêtement que portent les personnages, et donc de restituer plus fidèlement leur apparence. S'il n'est pas possible de

contacter l'auteur de l'œuvre, alors prendre contact avec un anglophone permettrait également d'avoir l'avis d'une tierce personne avec une meilleure compréhension de ces mots.

### **5.2.6 Synthèse**

Comme nous avons pu le voir avec les passages étudiés, la traduction du lexique pose différents problèmes de traduction, qu'il s'agisse de la connotation d'un mot, d'une recherche d'expressions idiomatiques équivalentes à celles en langue cible, ou d'une question de terminologie et d'idiomaticité. Pour traduire tous les mots qui m'étaient étrangers, j'ai commencé par une recherche de leur définition, puis ai recherché un équivalent en langue cible ayant une définition similaire. Puis, ma mentore et moi avons échangé sur le sens de ces mots et expressions, qu'il soit dénoté, connoté, littéral ou métaphorique. Certains de nos choix différaient du fait d'une interprétation différente du texte source, d'autres du fait de notre compréhension différente du sens d'un mot ou d'une expression. Cependant, les interprétations de ma mentore m'ont permis de considérer certains passages sous une autre perspective. Ma connaissance approfondie du roman, néanmoins, a été nécessaire pour confirmer ou infirmer les interprétations de ma mentore.

Bien qu'il soit difficile de s'en apercevoir, car l'analyse des passages est thématique et non linéaire, j'étais hésitante à refuser les propositions lexicales de ma mentore au début de ce mentorat. J'ai parfois fait le choix d'accepter ses propositions, tout en lui expliquant les raisons à la base de ma traduction. Cependant, au cours de nos rencontres et de nos échanges, j'ai osé lui faire part de mes réserves sur certains de ses retours. La semaine de résidence à Looren m'a également permis de lui faire part de mon raisonnement plus facilement que par commentaires Word.

Tandis que mon expérience de la traduction est encore académique, ma mentore, du fait de son expérience en traduction littéraire, m'a suggéré des formulations plus idiomatiques. En effet, si restituer aussi fidèlement que possible un mot en prenant en compte son sens, sa connotation ou le domaine de spécialité auquel il appartient est important, il est parfois souhaitable de prendre quelques libertés pour rendre la traduction plus idiomatique, comme me l'a suggéré ma mentore.

## Conclusion

Ma mentore a eu un impact important sur la deuxième traduction réalisée dans le cadre du stage/mentorat de Looren. Les extraits étudiés ne sont pas représentatifs du nombre de modifications apportées. Cependant, ils permettent de voir quelles sortes de retours ma mentore m'a faits, et dans quelles conditions. Les retours de ma mentore peuvent être répartis en deux catégories : ceux qui portent sur le style et la syntaxe, et ceux qui portent sur le lexique. Je peux également classer les commentaires de ma mentore en deux autres catégories : des commentaires sur ma traduction, et des commentaires qui résultent de questions que je lui ai posées. De même, je relève deux réactions face aux retours de ma mentore : soit j'accepte sa proposition, soit je ne suis pas d'accord et je discute avec elle pour défendre ma traduction ou pour trouver une nouvelle traduction.

Une traduction réalisée dans le cadre d'un mentorat est particulière car, si le mentor et le mentoré sont tous les deux des traducteurs, il existe une certaine relation hiérarchique, puisque le mentoré est plus jeune et ne possède pas l'expérience professionnelle du mentor. Bien que ma mentore se soit montrée extrêmement bienveillante au cours de la relecture et ait pris la peine de me demander si certaines de ses propositions me convenaient puisqu'il s'agissait de ma traduction, j'ai été consciente de cette hiérarchie, en particulier au début du mentorat, lorsque j'ai décidé de suivre certaines des propositions de ma mentore, bien que je ne fusse pas de son avis. La semaine de résidence à Looren était plus propice à la discussion que les retours faits directement sur le document Word, du fait de leur spontanéité.

Contrairement à d'autres domaines de traductions, tels que la traduction scientifique ou juridique, la traduction littéraire est beaucoup plus libre, puisqu'il s'agit d'un domaine d'écriture créative. Cela entraîne cependant une plus grande probabilité de divergence dans la traduction d'une œuvre littéraire. Ma mentore et moi avons certes eu des désaccords, en particulier au sujet du lexique, mais les discussions que nous avons eues sont restées cordiales et ont été enrichissantes. Chacune de nous a pris en compte les arguments de l'autre, et afin de trouver un accord, nous avons toujours cherché une autre traduction. La traduction, et d'autant plus la traduction littéraire, est subjective. Deux traducteurs différents peuvent avoir une façon de traduire différente, un vocabulaire différent, et peuvent également interpréter le texte source de façon différente, ce qui mène à des choix de traductions différents.

Alors que ma première traduction restait assez proche du texte source, ma deuxième traduction, par suite des conseils de ma mentore, se veut plus sourcière : je remarque un changement en

particulier dans le style du narrateur, puisque ma mentore m'a suggéré de supprimer certaines répétitions, ainsi que le changement syntaxique causé par l'ajout de signes de ponctuation. Ce changement d'idiomaticité se retrouve également dans la traduction du lexique, bien qu'il soit moins marqué, avec, par exemple, la traduction de *twining plant* par *liane*, qui est un terme plus précis, et qui dépeint donc une image plus parlante pour le lecteur. Je n'aurais certes pas fait certains choix de traduction par moi-même, mais je suis satisfaite de la traduction finale réalisée avec l'aide de ma mentore, qui est une traduction cohérente.

Un mentorat offre la possibilité, pendant le processus de traduction, de discuter avec un autre traducteur plus expérimenté, de lui demander son avis sur des éléments problématiques d'un texte, de recevoir un avis nouveau sur la traduction réalisée. Le mentor peut également apporter une interprétation différente de certains passages de l'œuvre. De plus, outre les commentaires sur la traduction en soi, un mentor peut prodiguer des conseils de traduction plus généraux, précieux pour un jeune traducteur.

En choisissant d'étudier l'impact du mentorat sur le processus de traduction, j'ai inconsciemment omis la possibilité de discuter de l'impact du mentor sur le traducteur. Bien que je discute, dans les analyses de la traduction, de mes ressentis, de nos discussions et des conseils que ma mentore m'a donnés sur les passages analysés, ma question de recherche ne me permet pas d'étudier nos discussions en dehors de cette traduction. Nos discussions m'ont faite découvrir une nouvelle façon d'approcher la traduction qui impactera mes prochaines traductions.

Bien que ma recherche porte sur l'impact du mentorat sur le processus de traduction littéraire, elle se limite à un seul texte, et à la relation d'une seule jeune traductrice avec sa mentore. Mon étude n'est donc en aucun cas représentative de ce type de relation. L'âge d'une personne, son expérience en traduction ainsi que sa personnalité sont autant de facteurs qui peuvent influencer la façon dont un traducteur réagit aux retours d'un mentor ou, plus généralement, d'un réviseur. Pour obtenir un résultat plus objectif de l'impact du mentorat sur le processus de traduction littéraire, il faudrait élargir cette question de recherche en analysant plusieurs traductions réalisées dans le cadre de mentorats.

Qui plus est, cette étude ne porte que sur une partie du processus de traduction littéraire, tout comme l'étude de Solum (2018) n'analyse que l'échange entre traducteur et réviseur, et que l'étude de Bolliettieri et Zanotti (2017) se limite à l'échange entre traducteur et auteur. En effet, le mentorat, tout comme les échanges avec les réviseurs ou avec l'auteur, quand ils sont pris à

part, ne sont qu'une étape parmi d'autres du processus de traduction. Il serait intéressant d'étudier le processus de traduction littéraire du début à la fin, c'est-à-dire du premier jet réalisé par le traducteur jusqu'à la traduction publiée, et d'étudier l'impact que différents acteurs ont à différents moments du processus de traduction. Il s'agit néanmoins d'une question de recherche ambitieuse, en particulier si l'on considère la réticence des traducteurs de communiquer les versions précédentes de leurs traductions publiées.

# Bibliographie

## Sources primaires :

Barrie, J. M. (2019). *Peter Pan* (Grapevine). (Œuvre originale publiée en 1911).

Henry, C. (2017). *Lost Boy*. Titan Books.

## Sources secondaires :

Bellemin-Noël, J. (1971). *Le texte et l'avant-texte : Les brouillons d'un poème de Milosz*. Larousse.

Bellemin-Noël, J. (1977). Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. *Littérature (Paris. 1977)*, 28, 3-18.

Bollettieri, R. M., & Zanotti, S. (2017). The avant-textes of translations: A study of Umberto Eco's interaction with his translators. *Translation Studies*, 10(3), 263-281.

<https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1326314>

Bourjea, S. (1995). *Génétique & traduction*. L'Harmattan.

Braester, M., & Michel, J. (2004). Le « traduire » et sa poétique. In *Les enjeux de la traduction littéraire* (p. 25-44). Publisud.

Chesterman, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Journal of Language and Communication in Business*, 13-22.

Christina Henry answers our Ten Terrifying Questions! (2020, mars 10). *Booktopia*.

<https://www.booktopia.com.au/blog/2020/03/10/christina-henry-answers-our-ten-terrifying-questions/>

Cordingley, A. (2022). Genetic translation studies. In F. Zanettin & C. Rundle (Éds.), *The Routledge handbook of translation and methodology* (p. 123-138). Routledge.

Cordingley, A., & Montini, C. (2015). Genetic translation studies: An emerging discipline. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 1-18.

- Henry, C. (2018). *The Mermaid*. Titan Books.
- Henry, C. (2019). *The Girl in Red*. Titan Books.
- Herschberg Pierrot, A. (2010). Style de genèse et style d'auteur. *Romantisme*, 148(2), 103-113. <https://doi.org/10.3917/rom.148.0103>
- le Ray, J. (2013). Traduction et defamiliarisation creatrice chez l'auteur-traducteur : Aragon et le souci de l'étranger. *Australian Journal of French Studies*, 50(2), 157-176. <https://doi.org/10.3828/ajfs.2013.11>
- Martinet, A., Hagege, C., Tabouret-Keller, A., & Schogt, H. (2000). Connotations, poésie et culture : Les introuvables d'André Martinet. *La Linguistique (Paris. 1965)*, 36(1-2), 445-454.
- Munday, J. (2013). The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making. *Target: International Journal of Translation Studies*, 25(1), 125-139. <https://doi.org/10.1075/target.25.1.10mun>
- Philippe, G. (2005). Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières. *Cahiers de Praxématique*, 44, 77-92. <https://doi.org/10.4000/praxematique.1659>
- Riegel, M., Pellat, J.-C., & Rioul, R. (2016). *Grammaire méthodique du français*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Scots beat Inuit in words for snow*. (s. d.). Consulté 7 juillet 2023, à l'adresse [https://www.gla.ac.uk/colleges/arts/aboutus/news/artsarchive/2015/headline\\_424349\\_en.html](https://www.gla.ac.uk/colleges/arts/aboutus/news/artsarchive/2015/headline_424349_en.html)
- Solum, K. (2018). The tacit influence of the copy-editor in literary translation. *Perspectives, Studies in Translatology*, 26(4), 543-559. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1458888>
- Toni Adams (Réalisateur). (2017, août 7). *Christina Henry* [Vidéo youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=S09miKbRf-o>

Winokur, J. (2017, septembre 12). Christina Henry. *ADVICE TO WRITERS*.

<https://advicetowriters.com/interviews/2017/9/12/christina-henry.html>

**Dictionnaires et sites internet consultés :**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <https://www.cnrtl.fr/portail/>

Collins Dictionary : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-french>

Gamm Vert : <https://www.gammvert.fr/>

Larousse : <https://www.larousse.fr/>

Le Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

Merriam-Webster : <https://www.merriam-webster.com/>

Oxford English Dictionary : <https://www.oed.com/>

Termium Plus : <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra>

The Cambridge Dictionary : <https://dictionary.cambridge.org/>

The Free Dictionary by Farlex : <https://www.thefreedictionary.com/>

Trésor de la Langue Française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/>

Vitrine linguistique de l'Office québécois de la langue française :

<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>

Wikipédia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil\\_principal](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal)

Wiktionary : [https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page\\_d%E2%80%99accueil](https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil)

WordReference : <https://www.wordreference.com/>