

Stratégies culturelles dans la traduction des livres pour enfants : le cas de *Geronimo Stilton*

Giovanni Tallarico

Università degli Studi di Verona

Cultural strategies in translating children's literature: *Geronimo Stilton* as a case in point – Abstract

This article focuses on the cultural strategies used in French translations of the best-selling Italian comic book series, *Geronimo Stilton*, in particular through onomastics, i.e. anthroponomy and toponymy. The main characters' names (*Geronimo* and *Benjamin* for instance) are not translated, whereas most proper names referring to fictional characters are, especially when they convey connotative values; in other cases, there is a simple adaptation to the L2 morphological system. Place names are translated too when they are fictional and semantically motivated (*Topazia* > *Sourisia*). Furthermore, our study of "secondary expressive interjections" brings out their role in typifying characters. This effect, however, sometimes gets lost in translation, when multiple equivalents are provided for the same interjection. Finally, there is an analysis of parallel texts translated in France and Quebec and a discussion of differences at diatopic, diaphasic, stylistic and cultural level: the conclusion is that texts published in Quebec are aimed at more conventional target readers than those sold in France, as can be seen in the constant use of a higher register, more elaborated sentences and in the total avoidance of derogatory terms.

Keywords

Children's literature, proper names, interjections, connotations, cultural norm

1. Introduction

Les livres de la série italienne pour enfants *Geronimo Stilton*, traduits en 40 langues et diffusés dans 150 pays, ont vendu plus de 85 millions d'exemplaires dans le monde (dont plus de 25 millions en Italie) : on peut donc affirmer qu'ils sont aujourd'hui dans les mains d'un grand « petit » public. Ce sont des textes de loisirs, où se manifeste aussi une certaine visée pédagogique : on préconise, entre autres, les valeurs de l'amitié, de la loyauté et du partage. Il s'agit d'une production « au carrefour de la littérature, de l'éducation et du divertissement » (Friot, 2003, p. 51)¹, qui doit répondre également à des exigences de nature commerciale.

Dans notre contribution, nous nous proposons d'étudier les stratégies mises en œuvre par les traducteurs de cette série dans le passage de l'italien (langue source) au français (langue cible), avec une attention particulière au domaine culturel.

Nous nous penchons en particulier sur les albums grand format, qui présentent des histoires sous la forme de bandes dessinées. Nous avons établi huit corpus parallèles pour étudier les traductions françaises de cette série : trois traductions italien-français « hexagonal » et trois traductions italien-français québécois ; en outre, nous avons mis en présence les traductions françaises et québécoises de deux textes pour en apprécier les différences éventuelles².

2. Aspects culturels de la traduction de la bande dessinée

Tout d'abord, il peut être utile d'examiner brièvement la situation de la bande dessinée dans la culture source et dans la culture cible. Podeur rappelle qu'« en France [...] la bande dessinée a depuis longtemps gagné ses lettres de noblesse et une excellente presse » (2012, p. IX). En Italie, par contre, « le *fumetto* n'a jamais eu bonne presse » et « on l'a longtemps taxé d'infantilisme » (2012, p. X). Cet écart peut aussi se mesurer à l'aune du poids des traductions dans les deux pays concernés : si en Italie les traductions représentent 70% du total des bandes dessinées publiées (Rota, 2003), en France le taux s'élèverait à 40% environ, selon des estimations récentes (Podeur, 2012).

Quels sont les thèmes les plus étudiés par les linguistes et les traductologues ? Dans la littérature sur la traduction de la bande dessinée, l'attention s'est portée, le plus souvent, sur « les références culturelles, les citations, l'humour, les jeux de mots, les noms propres, la pseudo-oralité, la langue parlée relâchée » (Celotti, 2012, p. 3).

Comme l'affirme Rota, « la traduction d'une BD est une opération beaucoup plus complexe que la simple transposition du texte contenu dans les phylactères [bulles] d'une langue source à une langue cible » (2003, p. 157)³ : il s'agit plutôt de mettre en place un processus d'adaptation complexe, qui implique la prise en compte de paramètres culturels tels que les habitudes de lecture, la tradition du genre, la situation éditoriale, etc. En outre, un livre traduit doit trouver sa place dans une collection qui a ses caractéristiques propres, un agencement graphique préétabli, voire un nombre de pages fixés à l'avance. Tout cela contribue à modeler fortement la réception d'un texte, au-delà du travail de traduction *stricto sensu*.

¹ Cf. Pederzoli, qui évoque « la double appartenance de la littérature d'enfance et de jeunesse au système littéraire et au système éducatif » (Pederzoli, 2012, p. 42).

² Les références aux textes étudiés se trouvent en bibliographie.

³ Notre traduction.

Signalons au passage que la recherche actuelle s'intéresse beaucoup à la traduction du message verbo-iconique, à la connivence du texte et de l'image⁴ ; toutefois, en raison de contraintes d'espace nous ne nous en occuperons pas à cette occasion.

3. Traduire pour l'enfance et la jeunesse

Lorsque la traduction s'adresse à un « petit public », des considérations supplémentaires s'imposent. Le traducteur de livres pour enfants est souvent considéré comme une figure invisible et presque anonyme dans le processus de production d'un livre, bien qu'un grand nombre de titres pour la jeunesse soient des traductions. Quoi qu'il en soit, il s'agit de tenir compte de l'« image de l'enfant » (*child image*) du traducteur, car elle se reflète inévitablement dans la traduction ; cette image se forme à travers l'histoire personnelle de chacun, mais elle reflète en même temps des points de vue collectifs, sociaux⁵.

Une autre notion opératoire dans ce contexte est celle des *horizons d'attente* de Hans Robert Jauss⁶ : pour les sonder, il faudra étudier l'impact d'un texte à l'intérieur d'un cadre de références conformes aux attentes du lecteur, ces références se formant selon l'époque historique, sa connaissance préalable des genres et en fonction des thèmes qui lui sont déjà familiers.

Connaître les horizons d'attente permet aussi d'instaurer un *pacte de lecture* avec le public ; ceci est vrai pour toute fiction, mais d'autant plus pour la littérature pour l'enfance. Le traducteur doit s'efforcer de « créer un univers crédible pour son jeune lecteur, qui implique des stratégies adaptées à chaque public et à chaque effet souhaité » (Friot, 2003, p. 47). La traduction pour l'enfance et la jeunesse serait donc nécessairement cibliste⁷.

On ne peut pas sous-estimer non plus le poids de l'autorité : si chaque adulte agit avec un certain degré d'autorité envers les enfants, en décidant pour eux ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas faire, le traducteur fait de même, dans un certain sens. À cela s'ajoutent des préoccupations sur la censure et les tabous⁸, tels que les difficultés, la violence et la sexualité.

L'opération « traduisante » passe par le choix d'équivalences fonctionnelles (ou *dynamiques*), dont le but est de reproduire, chez le lecteur du texte traduit, les mêmes réactions du lecteur du texte source. Lorsqu'il s'agit de traduire pour des lecteurs appartenant à des contextes géographiques, temporels et culturels très différents, les choses se compliquent, naturellement ; quand on a affaire à de jeunes lecteurs, en outre, il faut tenir compte du fait que leur approche de la lecture est souvent émotionnelle et prend place dans un monde « carnavalesque »⁹, peuplé d'exagérations, d'images grotesques, de rires, de jeux et où s'emploie un registre de langue souvent très familier.

⁴ Cf. Celotti (2008, 2012).

⁵ Cf. Oittinen (2000).

⁶ Cf. Jauss (1978).

⁷ Pederzoli remet en cause cette approche et propose de la « rééquilibrer par un retour au texte de départ en tant qu'œuvre littéraire devant être transposée dans la traduction avec ses caractéristiques esthétiques » (2012, p. 283).

⁸ Sur ce point, voir Pederzoli (2012, pp. 199–206).

⁹ C'est le terme utilisé par Oittinen (2000).

4. Analyse du corpus

Notre analyse des stratégies culturelles dans la traduction des albums de *Geronimo Stilton* s'est concentrée sur deux grands axes : l'onomastique (anthroponymes et toponymes) et les interjections, notamment les *interjections expressives secondaires*.

4.1 Onomastique

Parmi les noms propres, les anthroponymes et les toponymes ont constitué traditionnellement le champ d'observation privilégié des linguistes¹⁰. Nous allons maintenant nous concentrer sur ces deux catégories, en commençant par les anthroponymes¹¹.

Contrairement à une idée reçue, les noms propres *peuvent se traduire* : ils peuvent se transcrire à la suite d'une translittération, s'adapter graphiquement, morphologiquement, culturellement ou bien être remplacés par d'autres noms¹². D'ailleurs, les traducteurs utilisent plusieurs techniques alternées¹³. Notamment, on parle de *nomination* ou *re-nomination* « lorsqu'on opère une adaptation, graphique ou phonétique, lorsqu'on invente ou forge un nouveau nom » (Fourment Berni-Canani, 1994, p. 556). En ce qui concerne les noms propres inventés, un conflit peut surgir entre la fonction référentielle du nom et ses valeurs connotatives : en ligne générale, lorsqu'intervient la *signifiance* du nom propre¹⁴ et qu'il « fonctionne en tout ou en partie comme un surnom » (Ballard, 2001, p. 31), il faudra le traduire ; par contre, si c'est l'« unicité du référent » (2001, p. 48) qui prévaut, on ne traduira pas.

Les noms propres ont ceci de précieux qu'ils peuvent nous renseigner sur le sexe d'une personne, sur son âge ou son origine géographique. Ils agissent aussi comme des « marqueurs culturels », en signalant la provenance culturelle du personnage.

En traduction, il s'agira surtout de préserver l'identification du nom à son personnage : en d'autres termes, il faudra que les noms propres « fonctionnent » dans le texte-cible, tout en sauvegardant une certaine cohérence interne.

4.1.1 La traduction des anthroponymes

Une brève introduction sur les noms propres de personnages dans la série *Geronimo Stilton* s'impose. Les noms des personnages principaux (à savoir la famille Stilton, une famille de souris, qui représente le noyau constant de toutes les histoires) ont été choisis sur la base de deux critères principaux¹⁵ :

1- Critère d'« **internationalité** ». Les noms principaux ne sont pas strictement italiens, pour deux raisons principales :

- pour ne pas rendre les histoires « locales », pour ne pas les restreindre à leur aire géographique d'origine (italienne). Ces histoires se veulent universelles, même si l'univers choisi est celui de l'Occident anglophone (les noms suivent donc ce modèle) ;

¹⁰ Cf. Altmanova (2011).

¹¹ Cf. Pederzoli (2012, pp. 114–124).

¹² Cf. Ballard (2001).

¹³ Cf. Nord (2003).

¹⁴ Ballard parle à ce propos de « définition descriptive » (2001, p. 31).

¹⁵ Nous remercions pour ces informations Daniela Finistauri, rédactrice en chef chez la maison d'édition Piemme, Milan.

- pour des raisons pratiques de traduction et marketing : on a décidé de garder le même nom dans les différentes traductions pour que les personnages soient reconnaissables et pour qu'on puisse créer des logos sur une échelle globale.

Voici quelques exemples :

- *Geronimo Stilton* : le prénom *Geronimo* a été choisi à l'honneur du cri des parachutistes américains. Le nom *Stilton*, pour sa part, évoque le fromage anglais et, par voie de conséquence, le monde des souris. De surcroît, c'est un nom anglo-saxon qui satisfait parfaitement au critère d'internationalité ;
- *Téa Stilton*, la co-protagoniste. Pour exalter sa féminité, on a choisi le nom d'une variété précieuse de rose ;
- *Benjamin Stilton* : c'est le plus petit de la famille, le benjamin (en français, cela tombe particulièrement bien...). Il permet l'identification des jeunes lecteurs.

Tous ces noms restent donc inchangés dans les traductions.

2- Le choix des noms peut aussi se faire par **une association nom-rôle**. Dans ce cas, « le nom est [...] motivé par un trait de caractère du personnage » (Delesse, 2001, p. 331), comme cela arrive dans *Astérix*.

Par exemple :

- *Trappola*, le faire-valoir comique de *Geronimo*, est traduit par *Traquenard*. Son prénom révèle son attitude aux blagues et à la taquinerie ;
- le *Professeur Volt*, un savant génial (un peu comme *Géo Trouvetou* de Disney). Son nom reste inchangé en traduction.

Dans notre corpus nous avons relevé 47 anthroponymes différents¹⁶. Dans 22 cas (47%) les noms des personnages n'ont pas été traduits¹⁷. Les noms qui sont restés tels quels sont ceux des personnages principaux (nous venons d'expliquer pourquoi) ou ceux qui évoquent les mêmes associations en italien et en français (monde de la préhistoire, monde de l'Égypte ancienne, etc.) sans qu'il y ait besoin de traduire. La transcription est la règle aussi pour les noms qui renvoient à un espace culturel « tiers » (comme les personnages de *Karina von Fossilen* ou du Danois *Viggo Jensen*).

Dans les 25 cas restants (53%) on a décidé de traduire, ou bien d'opérer une adaptation. Plusieurs cas de figure sont possibles :

- simple adaptation graphique : *Gerôme* devient *Jérôme* dans la traduction française ;
- adaptation morphologique : *Amperio* devient *Ampère* ; *Gattard* devient *Catard* ; le diminutif *Geronimino* devient *Geronimet*¹⁸ ; *Gattardone* est traduit par *Catardone*, avec toutefois une certaine « entropie connotative » : *Gattardone* peut être perçu en italien comme la fusion de *Gatto* (chat) *Tardone* (niais, stupide), ce qui se perd dans la traduction française ;

¹⁶ À vrai dire, les personnages de cette série sont des animaux anthropomorphisés (souris ou chats), ce qui nous permet tout de même de garder l'étiquette d'*anthroponymes*.

¹⁷ C'est la stratégie de *report*, décrite par Ballard (2001, p. 18).

¹⁸ La recreation du nom peut donc suivre ce schéma : « traduction dans la langue d'arrivée du contenu sémantique du nom de la langue de départ » et ensuite « 'naturalisation' phonico-morphologique de ce nom qui aboutit à la création d'un nouveau nom propre » (Fourment Berni-Canani, 1994, p. 567).

- association nom-rôle, ou traduction connotative : le golfeur infailible *Colpolungo Tiroinbuca* devient *Tiredeloin Trouducoup* ; *Nonno Torquato*, dont le prénom dénote l'âge, devient en français *Grand-père Honoré* ; *Tersilla de Gattardis* se métamorphose en *Tersilla de Catatonie* : la désignation « faux noble » italienne renvoie à la lignée (féline) du personnage, alors qu'en français la référence est faite au domaine géographique de provenance ;
- adaptation culturelle : *Topacio De Gazpacho*, un inspecteur du roi qui voyage avec Christophe Colomb, est traduit par *Minestrone Mousaroni*, alors que sa femme, *Topella De Paella*, devient *Macaroni Mousaroni* : la caractérisation géographique des deux noms a été préservée. Dans l'édition italienne, cependant, les noms évoquent le cadre espagnol de Palos, tandis qu'en français on a préféré leur attribuer une sonorité italienne. L'association gastronomique a été maintenue dans les deux langues, mais en français on a mis en évidence la parenté des personnages, qui gardent un même nom de famille.

De toute évidence, les anthroponymes confrontent les traducteurs à des choix difficiles, qui demandent beaucoup de souplesse et une capacité à identifier la dominante textuelle et à choisir la stratégie la plus appropriée, cas par cas.

4.2 La traduction des toponymes

Parmi les toponymes¹⁹, on peut dégager tout d'abord la catégorie des *exonymes*, à savoir les noms géographiques utilisés dans une langue pour désigner des lieux situés en dehors du territoire dont cette langue est la langue officielle. Comme l'observe Christiane Nord à propos des traductions d'*Alice au pays des merveilles*, les traducteurs tendent à utiliser des exonymes « either phonologically or morphologically adapted to the target languages » (2003, p. 188). Ainsi, dans notre corpus *Danimarca* et *Atene* seront-ils traduits, naturellement, par *Danemark* et *Athènes*.

Trois autres toponymes renvoient à un univers fictionnel : *L'Isola dei Topi* devient, à la lettre, *L'Île des Souris*, alors que sa capitale *Topazia* se transforme en *Sourisia*, un calque qui nous paraît assez heureux car il garde la motivation du toponyme. Le dernier cas concerne la ville de *Gattoburgo*, qui devient en français le royaume de *Catatonie*. Comme cela arrive souvent dans les traductions de cette série, le formant *gatto-* devient *chat-* ou *cat-* ; pourtant, si *-burgo* renvoie en italien à des villes réelles (comme *Edimburgo*, *San Pietroburgo*, etc.), en français le suffixe *-ie* fait penser à un pays imaginaire, comme l'observe Maurice Tournier (2000). Ce suffixe « d'humour populaire » (2000, p. 263) peut suivre les noms propres dans le vocabulaire politique, comme dans les créations néologiques *balladurie*, *chiraquie*, *mitterandie*, *jospinie* ou *sarkozie*. L'écart entre *Gattoburgo* et *Catatonie* nous semble assez flagrant, d'autant plus que les deux toponymes renvoient à des univers de nature différente. D'ailleurs, une homonymie *Catatonie-1* (pays des chats)/*catatonie-2* (en psychiatrie) pourrait s'engendrer. Est-elle voulue ou tout à fait inconsciente ? Toujours est-il que cette connotation ne serait pas parlante pour le public cible : elle peut donc être considérée comme ratée.

¹⁹ Cf. Grass (2006) et Pederzoli (Pederzoli, 2012, pp. 124–128).

4.3 Les interjections

Plusieurs critères sont applicables pour une catégorisation des interjections : notamment, on peut avoir recours à une approche sémantique, pragmatique ou bien génétique²⁰. Nous adoptons cette dernière²¹.

Dans notre analyse, nous nous sommes concentré sur les interjections *secondaires*, car elles sont considérées « comme plus particulièrement sensibles à la culture du pays, en raison d'interdits possibles, du sentiment religieux variable et, par voie de conséquence, de la richesse relative des langues source et cible » (Richet, 2001, p. 89). Pour les rendre en langue cible, « le traducteur doit faire preuve de créativité [...] car il faut qu'elles soient adaptées à la situation » et qu'elles respectent « le plus possible le ton et le registre de langue utilisés par les personnages » (Merger, 2012, p. 25).

Soulignons aussi que dans la bande dessinée l'interjection est employée très fréquemment, en tant que marqueur d'oralité (cf. Sierra Soriano, 1999).

Dans le but d'analyser ces parties de discours, nous avons intégré la notion de *formule juratoire* élaborée par Hammer (2005), qui la définit comme il suit :

Toute formule figée ou désémantisée, mono- ou polylexicale, se référant à Dieu ou à tout symbole de la foi et ayant une fonction interjective [...]. D'expression blasphématoire, la FJ [formule juratoire] par ses transformations euphémiques multiples ou ses emplois pragmatiques, est passée [...] au rang d'interjection, donc d'expression émotionnelle sans valeur référentielle. (2005, pp. 67–68)

Les connotations religieuses de la formule juratoire sont évidentes : chacun sait que le juron est, à l'origine, un jurement d'outrage qui « procède du besoin de violer l'interdiction biblique de prononcer le nom de Dieu » (Benveniste, 1974, p. 254). Toutefois, « ce besoin de bafouer le divin, de blasphémer suscite toujours une censure de la communauté linguistique et par conséquent, en même temps, une formulation atténuante, moins outrageante : certains jurons ont donc une structure lexicale euphémique » (Sierra Soriano, 1999, p. 590). Cette euphémisation se manifeste de façon particulièrement évidente dans les textes destinés aux jeunes lecteurs.

La formule juratoire peut aussi jouer « le rôle du logo du personnage » et devenir « une [...] formule de routine, un 'tag' de structuration discursive » (Hammer, 2005, p. 71), ou encore un « tic de langage » (Merger, 2012, p. 27). Il s'agit maintenant d'examiner quel est le traitement des interjections dans notre corpus, au vu des considérations que nous venons de proposer.

4.3.1 La traduction des interjections

Nous avons relevé 22 interjections expressives secondaires dans les 6 albums italiens de *Geronimo Stilton* pris en examen. Elles sont presque toutes traduites (95%). Nous analysons quelques exemples significatifs, qui s'apparentent à la *formule juratoire* de Hammer (2005).

²⁰ Merger (2012) préfère distinguer les interjections, d'après Jakobson, en expressives/émotives, conatives/appellatives et impropres (locutions interjectives).

²¹ « Traditionnellement, selon une approche *génétique* on distingue les interjections en *primaires (originelles ou propres)* et *secondaires (impropres)*. Les premières seraient des unités syntaxiquement autonomes et non analysables, telles que 'ah !', 'hé !', etc. [...]. Les secondes, par contre, seraient les interjections dérivées d'un ou plusieurs lexèmes nominaux, verbaux ou adverbiaux » (Tallarico, 2012, p. 145).

Poffartopo ! → Nom d'un rat !

Poffartopo ! → Rats dératés !

Si *poffartopo* est un euphémisme pour *poffarbacco*, qui s'en prend à un dieu païen (Bacchus), *nom d'un rat* détourne le juron *nom d'un chien*, qui euphémise à son tour le nom de la divinité.

Rats dératés est une solution originale qui joue sur l'analogie « courir comme un dératé » ; on pourrait également envisager un processus de remotivation « populaire » sur le faux étymon *rat*.

Poffargatto ! → Chats calamiteux !

De même que pour *poffartopo*, cette interjection détourne *poffarbacco* ; en traduction, la forme est plus libre (ce n'est pas une séquence figée) et il n'y a pas de détournement.

Per mille soriani nostrani ! → Par mille chat-tigres d'ici !

La traduction perd malheureusement la rime interne (*soriani nostrani*) : l'équivalence sémantique est gardée mais l'équivalence fonctionnelle se perd.

Dans les albums analysés, les interjections qui ont affaire à l'univers fromager sont une constante, ce qui est tout à fait vraisemblable si l'on pense que les personnages évoluent dans un monde fictionnel, conçu à la mesure des rongeurs.

[Traductions françaises]

Per mille mozzarella ! → Mozzarella moisie ! (4 occurrences)

Per mille mozzarella ! → Par mille mimolettes ! (3 occurrences)

Per mille mozzarella ! → Par mille mozzarellas ! (1 occurrence)

[Traductions québécoises]

Per mille mozzarella ! → Mozzarella moisie ! (4 occurrences)

Per mille mozzarella ! → Par mille mimolettes ! (2 occurrences)

Les choix hétérogènes des traducteurs diluent ou rendent inopérant le rôle de *tag discursif* de l'interjection, qui en traduction cesse d'être perçue comme un logo relevant de l'idiolecte du personnage (en l'occurrence de *Geronimo*). Les traducteurs hésitent entre acclimatation (*mimolette*, « fromage à pâte pressée non cuite d'origine hollandaise, de forme sphérique et de couleur orangée » (« Mimolette », 2014)) et une solution plus sourcière (*mozzarella*, bien que ce fromage italien soit très connu à l'étranger).

Per mille formaggini stagionati ! → Par mille mimolettes !

Alla faccia del gorgonzola ! → Gracieux gorgonzola !

Per mille camembert ! → Par mille camemberts !

Dans les formules juratoires ci-dessus, les « petits fromages » (*formaggini*) se précisent et deviennent des *mimolettes*, alors que les *realia* « gorgonzola » et « camembert » restent tels quels car on suppose qu'ils sont assez (voire très) connus des lecteurs francophones.

Per la pelliccia pulciosa del gatto mammone ! → Fourrure infestée de chat-garou !

Per la pelliccia pulciosa del gatto mammone ! → Par la fourrure infestée d'un chat-garou !

Per i baffi del gatto mammone ! → Moustaches de chat-garou !

Per le ossa del gatto mammone ! → Par les os d'un chat-garou !

L'analogie *gatto mammone* → *chat-garou* est conservée dans toutes les traductions. Si ce monstre italien est (ou mieux, il était) présent dans l'imaginaire des enfants, *chat-garou* est une création originale et efficace, si l'on pense que les souris, dans ces histoires, jurent souvent par les chats, et vice versa.

Per mille croccantini scroccantati ! → Par mille craquelins croustillants !

Per mille affreschi affrescati ! → Par mille fresques en friche !

Per mille pulci pulciose ! → ∅

Ces exemples correspondent à d'autres cas de figure : les deux premières traductions insistent sur l'allitération /cr/ et /fr/ et rendent bien le jeu phonique, quitte à se détacher d'une équivalence sémantique qui est somme toute secondaire. Dans le dernier exemple²², nous avons une non-traduction, ce qui n'enlève rien à un passage qui est déjà très riche en interjections.

5. La traduction dans une optique francophone : français hexagonal vs français québécois

Nous avons estimé intéressant de mener aussi une analyse *intralinguistique*, mettant en présence les traductions en français hexagonal et en français québécois de deux albums de la série *Geronimo Stilton*²³, pour en évaluer les décalages éventuels. Bien que le traducteur de ces histoires soit le même (Claude Dubois), on peut apprécier quelques différences.

Nous nous sommes limité à relever les variations linguistiquement significatives. Souvent, en effet, les variantes ne répondent qu'à un souci de concision ou d'efficacité : nous n'avons pas analysé cette situation car elle était moins intéressante au point de vue traductologique.

Nous avons essayé de classer les variantes traductionnelles selon les axes suivants :

- variation diatopique, relevant de la variété locale
- variation diaphasique, relevant des niveaux de langue ;
- variation stylistique, relevant des effets de style visés ;
- variation culturelle, relevant de la norme culturelle retenue.

Le premier tableau concerne la **variation diatopique**. Ce qui ressort, c'est tout d'abord un traitement différent des anglicismes, un phénomène qui est tout à fait cohérent avec le contexte sociolinguistique québécois (cf. Giaufret, 2013).

Version française	Version québécoise
Scoop	Primeur
Match	Partie
Volley	Volley-ball
Basket	Basket-ball
Sucette	Suçon

²² Littéralement : « Par mille puces pleines de puces ! ».

²³ Les références à ce « sous-corpus » se trouvent à la fin de l'article.

Pressez-vous	Tassez-vous !
Cet après-midi	En après-midi

Ce deuxième tableau comprend les cas où les solutions retenues dans les deux versions appartiennent à des **niveaux de langue** différents. Nous entrerons dans les détails plus loin.

Version française	Version québécoise
Dégagez !	Pisteee !
Comme un fou	Beaucoup
À mourir de rire	Amusant
Pas si terrible	Pas si bien
Arrête de te plaindre !	Cesse de te plaindre !
Pas question d'échouer	Nous ne pouvons pas échouer
C'est parti pour un voyage	Nous ferons un voyage
Il a été jusqu'au bout	Il s'est rendu jusqu'au bout
Vaurien	Chenapan ²⁴

Dans le tableau suivant nous nous limitons à présenter deux cas de figure où apparaissent des tournures assez divergentes au point de vue **stylistique**.

Version française	Version québécoise
Les saisons apparaissent	Les saisons commencent à se diversifier
On dirait qu'il a été traîné	Il semble qu'il ait été traîné

Le dernier tableau est consacré aux variations de nature **culturelle**. Par exemple, pour la version québécoise, on peut formuler l'hypothèse que le choix de *prés* au lieu de *prairie* (pour traduire l'italien *prateria*) est dû au contexte extralinguistique : selon le Petit Robert 2014, en effet, *la Prairie* renvoie aux « vastes steppes d'Amérique du Nord », alors que *les Prairies* est le « nom de trois provinces canadiennes » (« Prairie », 2014). La traduction québécoise de *prés* enlève toute ambiguïté et ne prête pas à confusion sur le contexte géographique de l'histoire (qui ne se déroule pas dans le continent américain).

Version française	Version québécoise
Ces maudits félins	Ces félins

²⁴ Terme *vieux* ou *plaisant* (« Chenapan », 2014).

Les maudits Stilton	Les Stilton
Mais comment diable	Si seulement nous réussissions
Ces félins de malheur	Ces félins
Bon sang	Et maintenant
Dans une prairie	Dans les prés

En quoi la définition du public cible influe-t-elle sur les choix de traduction ? Essayons de répondre à travers un commentaire des « écarts traductionnels » présentés ci-dessus. Les différences relevées se situent au carrefour de plusieurs problématiques : l'aménagement linguistique, la question de la norme linguistique²⁵, culturelle et éditoriale²⁶, l'imaginaire linguistique, l'image de l'enfant (*child image*) des traducteurs et l'importance du point de vue des *patrons*²⁷.

Mis à part les inévitables décalages diatopiques, les variantes diaphasiques, culturelles et stylistiques nous renseignent sur l'imaginaire du « champ de forces » éditeurs-traducteurs-public.

Les écarts **diaphasiques** dénotent, sans exceptions, l'emploi d'un niveau de langue supérieur dans la version québécoise par rapport à la version française ; notamment, un emploi des formes standard est plus fréquent dans les textes québécois, là où les textes français préfèrent des formes familières.

Au point de vue **stylistique** aussi, on peut remarquer dans les textes québécois une prédilection pour des expressions plus recherchées au point de vue syntaxique et grammatical, alors que dans les textes français l'effort de synthèse est dominant.

Au niveau **culturel**, l'expression de la violence et de la conflictualité est fortement stigmatisée dans les textes publiés au Québec, alors que les traductions publiées en France injectent des éléments qui dénotent l'agressivité, voire le mépris pour les adversaires. Par exemple, le juron « mais comment diable » de la version française est sagement remplacé, dans la version québécoise, par une autre expression non controversée (« si seulement... ») ; de même, le qualificatif « maudits » disparaît, conformément à une norme plus prudente.

La norme choisie au Québec s'avère donc plus « sage ». Si nous considérons la traduction pour enfants comme éminemment cibliste, nous savons quelque chose en plus sur l'image de l'enfance qui est véhiculée et sur le « lecteur modèle » (Eco, 2003) visé.

Il faudrait naturellement étudier davantage la production éditoriale des deux maisons d'éditions, française et québécoise, pour comprendre si une volonté de conformité aux titres de leur catalogue a pu jouer un rôle à ce sujet. Il s'agirait également d'explorer les traditions de discours en France et au Québec, notamment dans les bandes dessinées, pour en dégager les lignes de force. Mais nous pouvons affirmer que, de façon assez systématique, dans la traduction de *Geronimo Stilton* les options françaises penchent pour le familier, l'immédiat, l'émotionnel, alors que les solutions québécoises valorisent le standard, le neutre, le sage.

²⁵ Cf. Giaufret (2013).

²⁶ Cf. Dragovic-Drouet (2005).

²⁷ Cf. Fukari (2005).

6. Conclusions

Selon une tradition inaugurée par André Lefevere (1992), la littérature est soumise à deux mécanismes, deux instances de contrôle : le *rewriting* et le *patronage*²⁸. Le *rewriting* (« réécriture de textes ») comprend toute la rédaction de textes « secondaires » (ou « métatextes »),

sur la base de textes « primaires » dans et pour les différents médias : préfaces, postfaces, commentaires, critiques, résumés, compte rendus, adaptation cinématographique ou théâtrale d'un texte littéraire, édition en bandes dessinées, édition pour enfants et, surtout, la traduction. (Fukari, 2005, p. 141)

Il faut bien préciser, cependant, que tout ce processus « se déroule au service, ou sous les contraintes, d'une certaine idéologie et/ou poétique » (Fukari, 2005, p. 141). Les *rewriters*, dont les traducteurs, adaptent les textes qu'ils réécrivent pour qu'ils correspondent à l'idéologie et à la poétique dominantes.

Le terme *patrons*, par contre, « englobe toutes les institutions ou les personnes ayant le pouvoir de promouvoir ou d'entraver la lecture, l'écriture ou la réécriture de textes » (Fukari, 2005, p. 142). Le pouvoir de ces figures se base sur les composantes économiques, idéologiques et sur leur position sociale ; les patrons seraient alors les mécènes, l'église, les partis uniques, la cour, les médias et, naturellement, les éditeurs.

Pour revenir à notre étude, dans le chapitre précédent nous avons vu à l'œuvre un même traducteur (ou *rewriter*) et deux versions différentes (française et québécoise). Ceci nous amène à souligner l'importance des *patrons*, qui ne saurait être surestimée surtout lorsqu'il s'agit de textes paralittéraires. Les éditeurs ne sont pas que des « donneurs d'ouvrages », ils jouent un rôle de premier plan dans la production des textes. L'activité de *rewriting* paraît donc soumise au *patronage* et à son pouvoir, qui impose des contraintes ultérieures aux traducteurs, s'ajoutant aux contraintes, inévitables, de nature (socio-)linguistique.

En conclusion, notre analyse des anthroponymes, des toponymes et des interjections dans les albums de *Geronimo Stilton* nous a permis d'apprécier l'importance de ces parties du discours dans cet univers fictionnel. Si la plupart des anthroponymes sont traduits, c'est que leur valeur connotative est importante : les enfants font ainsi l'expérience d'un monde où les noms sont souvent motivés et permettent l'accès au sens au-delà d'une approche arbitraire et purement rationnelle.

Les interjections, en renvoyant à l'émotivité et à l'immédiateté de la langue parlée, permettent aux jeunes lecteurs de reconnaître un personnage par ses « tics de langage » ; nous avons aussi mis en relief le rapport qui s'instaure entre les interjections et les formules juratoires.

Enfin, une comparaison des versions françaises et québécoises a montré l'importance de l'image de l'enfant (*child image*) des traducteurs (ainsi que de leurs *patrons*) et a confirmé que la traduction pour l'enfance se base largement sur un processus d'adaptation au public visé.

²⁸ Cf. aussi Pederzoli (2012, pp. 151–152).

7. Références bibliographiques

Corpus étudié

- Geronimo Stilton – La découverte de l’Amérique*. (2010). (M.-P. Hamon & J. Hébert-Mathieu, trad.). Chambly (Québec) : Les Éditions Origo. (Édition originale : *Geronimo Stilton – Alla scoperta dell’America*. (2007). Milan : Piemme).
- Geronimo Stilton – Le secret du sphinx*. (2011). (J. Laforte & J. Hébert-Mathieu, trad.). Grenoble : Éditions Glénat. (Édition originale : *Geronimo Stilton – Il segreto della sfinge*. (2007). Milan : Piemme).
- Geronimo Stilton – Dinosaures en action !* (2012b). (C. Dubois, trad.). Chambly (Québec) : Les Éditions Origo. (Édition originale : *Dinosauri in azione*. (2009). Milan : Piemme).
- Geronimo Stilton – Le géant de glace*. (2012c). (C. Dubois, trad.). Grenoble : Éditions Glénat. (Édition originale : *Geronimo Stilton – La grande era glaciale*. (2008). Milan : Piemme).
- Geronimo Stilton – Qui a volé la Joconde ?* (2012e). (C. Dubois, trad.). Grenoble : Éditions Glénat. (Édition originale : *Geronimo Stilton – Chi ha rubato la Gioconda ?* (2009). Milan : Piemme).
- Geronimo Stilton – Stilton, les jeux olympiques sont en danger !* (2012f). Chambly (Québec) : Les Éditions Origo. (Édition originale : *Hai salvato le Olimpiadi, Stilton !*. (2012). Milan : Piemme).

Sous-corpus français hexagonal/français québécois

- Geronimo Stilton – Dinosaures en action !* (2012a). (C. Dubois, trad.). Grenoble : Éditions Glénat.
- Geronimo Stilton – Dinosaures en action !* (2012b). (C. Dubois, trad.). Chambly (Québec) : Les Éditions Origo.
- Geronimo Stilton – Stilton, les jeux olympiques sont en danger !* (2012f). (C. Dubois, trad.). Chambly (Québec) : Les Éditions Origo.
- Geronimo Stilton – On a sauvé les jeux olympiques !* (2012d). (C. Dubois, trad.). Grenoble : Éditions Glénat.

Articles et ouvrages

- Altmanova, J. (2011). Paronymie intra et interlinguistique entre le nom de marque et le nom commun : du discours au dictionnaire. In G. Dotoli (dir.), *Genèse du dictionnaire. L’aventure des synonymes. Actes des Septièmes Journées Italiennes des Dictionnaires* (pp. 359–374). Fasano-Paris : Schena-Baudry.
- Ballard, M. (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris : Ophrys.
- Benveniste, É. (1974). La blasphémie et l’euphémie. *Problèmes de linguistique générale*, 2, 254–257. Paris : Gallimard.
- Celotti, N. (2008). The translator of comics as a semiotic investigator. In F. Zanettin (dir.), *Comics in translation* (pp. 33–49). Manchester : St. Jerome Publishing.
- Celotti, N. (2012). La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue. In J. Pondeur (dir.), *Tradurre il fumetto / Traduire la bande dessinée* (pp. 1–12). Naples : Liguori.
- Chenapan. (2014). In *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Delesse, C. (2001). Les dialogues de BD : une traduction de l’oral ? In M. Ballard (dir.), *Oralité et traduction* (pp. 321–340). Arras : Artois Presses Université.
- Dragovic-Drouet, M. (2005). L’apport de la notion de traduction éditoriale à une typologie de l’activité traduisante. In J. Peeters (dir.), *La traduction. De la théorie à la pratique et retour* (pp. 151–158). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Eco, U. (2003). *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993*. Milan : Bompiani.
- Fourment Berni-Canani, M. (1994). Le statut des noms propres dans la traduction. *Studi Italiani Di Linguistica Teorica E Applicata [Lingue E Culture a Confronto : Ricerca Linguistica – Insegnamento Delle Lingue. Atti Del 2° Convegno Internazionale Di Analisi Comparativa Francese-Italiano, Milano 7-8-9 Ottobre 1991]*, XXIII(3), 553–571.
- Friot, B. (2003). Traduire la littérature pour la jeunesse. *Le français aujourd’hui*, 142, 47–54.
- Fukari, A. (2005). Les maisons d’édition. Freins ou moteurs du processus de traduction ? In J. Peeters (dir.), *La traduction. De la théorie à la pratique et retour* (pp. 141–150). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Giaufret, A. (2013). Le français dans la bande dessinée québécoise : quelles représentations du français parlé ? *Repères-Dorif, Voix/voies excentriques : la langue française face à l’altérité – Volet n. 2 – Autour du*

- français québécois : perspectives (socio-)linguistiques et identitaires, 2.*
http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=74
- Grass, T. (2006). La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers. *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 51(4), 660–670.
- Hammer, F. (2005). La formule juratoire, provocation linguistique et traductologique. In J. Peeters (dir.), *La traduction. De la théorie à la pratique et retour* (pp. 67–77). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres : Routledge.
- Merger, M.-F. (2012). Les onomatopées et les interjections dans la bande dessinée Titeuf et leurs traductions en italien. In J. Podeur (dir.), *Tradurre il fumetto / Traduire la bande dessinée* (pp. 13–28). Naples : Liguori.
- Mimolette. (2014). In *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Nord, C. (2003). Proper names in translations for children : *Alice in Wonderland* as a case in point. *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 48(1-2), 182–196.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for children*. New York : Garland.
- Pederzoli, R. (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles : Peter Lang.
- Podeur, J. (2012). Introduction. In J. Podeur (dir.), *Tradurre il fumetto / Traduire la bande dessinée* (pp. IX–XIV). Naples : Liguori.
- Prairie. (2014). In *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Richet, B. (2001). Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections. In M. Ballard (dir.), *Oralité et traduction* (pp. 79–128). Arras : Artois Presses Université.
- Rota, V. (2003). Il fumetto : traduzione e adattamento. *Testo a fronte. Rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria*, (28), 155–172.
- Sierra Soriano, A. (1999). L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction. *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 44(4), 582–603.
- Tallarico, G. (2012). Les interjections dans *Le bouchon de cristal* : enjeux discursifs et traductologiques. *Plaisance. Rivista di lingua e letteratura francese moderna e contemporanea*, 27, 131–157.
- Tournier, M. (2000). Vocabulaire politique et social. In G. Antoine & B. Cerquiglini (dir.), *Histoire de la langue française 1945-2000* (pp. 254–281). Paris : CNRS éditions.



Giovanni Tallarico
 Università degli Studi di Verona
giovanni.tallarico@univr.it

Biographie : Giovanni Tallarico est enseignant-chercheur en Langue et Traduction Françaises à l'Université de Vérone. Ses intérêts de recherche et ses publications portent sur la lexicologie (notamment sur les emprunts lexicaux), la lexicographie (spécialement bilingue) et la traductologie. Il a coordonné (avec M. Murano) un numéro des *Études de linguistique appliquée* intitulé *Les dictionnaires bilingues et l'interculturel* (n. 170, avril-juin 2013) et il est l'auteur d'une monographie, *La dimension interculturelle du dictionnaire bilingue*, à paraître en 2015 chez Honoré Champion.