



**HAL**  
open science

**POUR LA TRANSMISSION DES MARQUEURS  
D'IDENTITÉ DANS LES TRADUCTIONS DE LA  
LITTÉRATURE DE JEUNESSE : ANALYSE DES  
TRADUCTIONS FRANÇAISES ET ESPAGNOLES DE  
THE FAMOUS FIVE**

Sylvie Fournié-Chaboche

► **To cite this version:**

Sylvie Fournié-Chaboche. POUR LA TRANSMISSION DES MARQUEURS D'IDENTITÉ DANS LES TRADUCTIONS DE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE : ANALYSE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES ET ESPAGNOLES DE THE FAMOUS FIVE. 2024. hal-04497789

**HAL Id: hal-04497789**

**<https://hal.science/hal-04497789v1>**

Preprint submitted on 10 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# POUR LA TRANSMISSION DES MARQUEURS D'IDENTITÉ DANS LES TRADUCTIONS DE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE : ANALYSE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES ET ESPAGNOLES DE *THE FAMOUS FIVE* D'ENID BLYTON

Sylvie FOURNIE-CHABOCHE  
*Université d'Orléans/Laboratoire Ligérien de Linguistique*

## Résumé de l'article :

Cet article a pour objet l'analyse de différentes traductions du premier roman de la série *The Famous Five* (Le Club des Cinq) d'Enid Blyton, publié en Grande-Bretagne en 1942. Il s'agit d'étudier les mécanismes qui contribuent à la disparition des marqueurs d'identité en comparant notamment les choix de la première traduction française à ceux, très différents, qui ont été faits en Espagne. Afin de mesurer l'influence de la mondialisation sur la traduction, ces premières versions seront elles aussi comparées aux éditions remaniées qui circulent actuellement sur le marché en Espagne, en France et en Grande-Bretagne. Les différentes façons de traduire la culture de l'Autre, pour le moins inattendues compte tenu des contextes de publication, nous permettront d'interroger la spécificité des politiques éditoriales en matière de littérature de jeunesse.

**Mots clefs :** traduction, adaptation, réécriture, littérature de jeunesse, politique éditoriale, censure, culture, interculturalité, mondialisation, Enid Blyton, Club des Cinq, *Famous Five*.

Dans nos sociétés mondialisées soumises aux impératifs d'instantanéité, traduire n'est souvent plus ce travail d'orfèvre qui cisellera les mots pour tenter de restituer bien plus que le sens immédiatement perceptible (Schleiermacher, 1813). Il faut que l'essentiel de l'information puisse être compris par le plus grand nombre, quelle que soit la culture du lecteur de la langue cible. Les spécificités de chaque langue qui, pourtant, sont révélatrices d'une représentation singulière du monde vont se trouver gommées et les aspérités liées à la confrontation des cultures lissées dans une langue standard.

Face aux défis de la mondialisation, la traduction littéraire fait encore figure de bastion. En dépit des impératifs économiques, du diktat des prix littéraires, de la pression des éditeurs, elle est l'endroit où l'on déploie le plus d'efforts pour transmettre la création d'un autre, qui ne peut que refléter sa propre culture.

Pourtant les débats sur l'adaptation à la culture cible dans la traduction de la littérature sont bien présents, et ils nécessitent d'autant plus de nuances que l'objet est la littérature de jeunesse. Ainsi, Göte Klingberg, l'un des premiers auteurs à poser le problème de la médiation culturelle dans les traductions des ouvrages de fiction pour enfants, rejette le traditionnel principe d'adaptation tout en admettant la nécessité de le conserver *a minima* (Klingberg, 1986). De même, malgré un rejet du principe de modification des marqueurs culturels du texte source, la « domestication » (*domestication*), au profit du concept d'« étrangéisation » (*foreignization*), Lawrence Venuti reconnaît la nécessité d'un plus haut degré d'adaptation pour le jeune public (Venuti, 2008). Les recherches actuelles soulignent néanmoins la perte que constitue l'adaptation pour le plaisir de la lecture : « L'adaptation à un milieu étranger ôte à l'enfant l'excitation et la dimension de défi que pourrait produire sa lecture [nous traduisons, SFC] » (Lathey, 2016 : 38).

Si les traducteurs actuels font de plus en plus confiance au jeune lecteur pour s'adapter à l'élément culturel étranger, par le passé, la littérature de jeunesse fut souvent soumise à une

volonté de lissage. S'adressant à un public trop fréquemment jugé incapable de s'identifier à « l'Autre » (Ricoeur, 1990), les traductions se réduisaient à l'intrigue, édulcorant les éléments culturels ou les adaptant à la culture de la langue cible. Pourtant, Paul Ricoeur assure que cet « Autre » est bien partie prenante de la construction d'une identité réflexive, de « l'ipséité », qui ne doit pas être réduite à la « mêmété ».

De façon plus générale, l'identité peut être définie comme « la relation d'un opérateur à sa propre singularité » (Lévy et Lussault, 2013 : 523). Intrinsèquement liée à la temporalité, l'identité contemporaine est définie par Lévy et Lussault comme une « tension entre une mémoire et une projection dans le futur, ces trois éléments (mémoire, projet, identité) se modelant mutuellement » (Lévy et Lussault, 2013 : 524). L'identité est également éminemment spatiale même si l'identité d'un espace n'existe pas en soi mais résulte d'une construction collective par les acteurs d'une société donnée, lesquels peuvent être amenés à déformer la réalité historique de l'origine et du développement de cet espace. Ces chercheurs soulignent qu'elle peut donc relever d'une construction mythique, « une de ces nombreuses mythologies spatiales qui peuplent l'imaginaire en actes des groupes humains » (*Ibid.*).

Si cette notion d'identité spatiale – fût-elle fondée sur un imaginaire partagé – et tous les éléments culturels qui y sont associés constituent sans nul doute un élément essentiel pour la réception de l'œuvre originale, qu'en est-il lorsque l'œuvre, traduite, est exportée vers une autre culture ? Une simple lecture des titres des romans composant l'emblématique série *The Famous Five* d'Enid Blyton, tels qu'ils ont été traduits en espagnol et en français, est édifiante. Là où la politique de traduction espagnole a tenu à garder l'identité britannique au point de conserver, en langue anglaise, un nom de lieu fictif, Billycock Hill (*Five go to Billycock Hill* traduit par *Los Cinco en Billycock Hill*), la traduction française, à l'extrême inverse, enlève au titre toute focalisation sur un territoire. Ainsi, le roman a pour titre *Le Club des Cinq et les papillons* alors même que Billycock Hill est traduit dans le roman par « Le Mont Perdu ».

Dans le présent article, nous étudierons les mécanismes de traduction qui contribuent à la disparition des marqueurs d'identité en comparant notamment les choix de la traduction française du volume fondateur du *Club des Cinq*, *Five on a Treasure Island* (*Le Club des Cinq et le trésor de l'île*) dans la célèbre Bibliothèque Rose à ceux, très différents, de la première traduction espagnole. Afin de mesurer l'influence de la mondialisation sur la traduction, il conviendra de compléter l'étude de ces premières traductions en les confrontant aux traductions remaniées, qui circulent actuellement sur le marché en Espagne et en France.

En effet, en nous interrogeant sur l'évolution des politiques éditoriales de ces deux pays voisins au regard de la multiplication des échanges dans nos sociétés mondialisées, on pourrait faire l'hypothèse d'une volonté croissante d'inscrire l'intrigue dans la culture de la langue source. Pourtant, alors que les enfants n'ont jamais eu autant d'outils pour appréhender une réalité autre, les impératifs commerciaux, incitant les auteurs et les traducteurs à faciliter à tout prix l'identification des jeunes lecteurs aux personnages, ne viennent-ils pas plutôt interférer dans la transmission des marqueurs d'identité ? Par ailleurs, les vives réactions qu'ont suscitées en France les nouvelles versions simplifiées, publiées dans les années 2000, ne posent-elles pas – au-delà d'une querelle entre les anciens et les modernes – un véritable problème de théorie de la traduction ?

Nous nous appuyerons notamment sur les travaux de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, qui analysent le concept de reformulation en étudiant les situations d'écart, nullement imposé par le système linguistique, entre le texte de départ et celui d'arrivée. « L'angoisse du reformulateur par rapport à l'expérience à transcrire » (Chevalier et Delport, 1995) justifie-t-elle de tels changements ? Dans ces nouvelles éditions, le style même d'Enid Blyton est remanié au profit d'une langue actuelle, lexicalement pauvre, vidée de ses passés simples et de toute description jugée inutile. Si, comme l'explique George Steiner, « on ne peut pas s'attendre de façon raisonnable, à ce que le texte source et les traductions aient les mêmes

dimensions » (Steiner, 1998 : 378) dans la mesure où la traduction « explicite et rend tangible tout ce qu'elle peut de l'inhérence sémantique de l'original » (*Ibid.*), un tel essorage est surprenant. C'est la notion même de traduction qui méritera d'être discutée.

## **1. Corpus et méthodologie**

L'objet du présent travail étant d'étudier la transmission des marqueurs d'identité dans les traductions espagnoles et françaises de la saga *The Famous Five*, il est apparu pertinent de se focaliser sur le premier roman de cette célèbre série écrite par Enid Blyton : *Five on a Treasure Island*, ce roman inaugural devant logiquement présenter le cadre spatio-temporel du développement diégétique.

Curieusement, ce roman, publié à Londres en 1942, n'a été traduit en français qu'en 1962 sous le titre *Le Club des Cinq et le trésor de l'île*, bien après les traductions françaises d'autres romans de la série. À partir de 1975, la traduction sera publiée aux éditions Hachette dans la célèbre Bibliothèque rose, dans une version déjà allégée de certains dialogues par rapport à la version originale. Aucun nom de traducteur n'est mentionné. C'est cette édition, qui a rencontré un énorme succès pendant des décennies, que nous avons choisi d'analyser et de comparer avec l'actuelle édition publiée dans la collection de la Bibliothèque verte en 2019 et dont il est précisé que la traduction est « revue » par Anne-Laure Estèves. En parallèle, nous analyserons la traduction espagnole originale de Juan Ríos de la Rosa, publiée depuis 1964 sous le titre *Los Cinco y el tesoro de la isla*, ainsi que la version actualisée de 2015.

Pour ce qui est du texte en anglais, nous avons pu travailler sur le texte original de 1942, grâce à une réédition de 1949, et sur une édition de 2017 (reprenant un texte de 1997, modifié à la marge par rapport à l'original). Cette édition de 2017 est intéressante en tant que témoignage de ce qui est présenté actuellement au jeune public britannique. Une tentative de modernisation plus radicale a pourtant eu lieu en Grande Bretagne, mais elle s'est soldée par un échec et un retour au texte d'origine à quelques rares détails près.

Afin de ne pas se perdre dans les multiples versions, éditions et rééditions, les traductions citées seront notées avec le mot *Treasure*, *Trésor* ou *Tesoro* selon la langue concernée, suivi de l'année du copyright se référant au texte du roman.

La méthode de travail sera abductive (Peirce, 1965). Il ne s'agira pas de poser des hypothèses *a priori*, mais de recueillir des données en comparant les six éditions mentionnées. Pour cela, il nous faudra, dans un premier temps, faire état de façon synthétique de la transmission ou non de différents marqueurs d'identité relatifs à la Grande Bretagne des années 1940 dans les traductions espagnoles et françaises, anciennes et modernes. Le deuxième moment consistera à se servir de ces données pour élaborer des hypothèses explicatives. Tel est en effet le processus de cette démarche abductive déclenchée par un « fait surprenant » (*Ibid.*), « qui pourrait être expliqué à partir d'une hypothèse qui prend sa force des données empiriques » (Nunez Moscoso, 2013 : 10). Cette démarche s'attachera à mettre en lumière pour chaque traduction, les mécanismes qui ont pu présider aux différents choix du traducteur (ou de l'éditeur). Cela amènera naturellement à s'interroger sur ce qu'est la traduction, sur la spécificité de la littérature pour la jeunesse et sur la place de ce type très particulier de traduction dans une société mondialisée.

## **2. Analyse comparative de la restitution des marqueurs d'identité dans les différentes traductions constituant le corpus**

### ***2.1. Le cadre spatio-temporel***

### 2.1.1. Le contexte historique<sup>1</sup>

La publication de la série de romans *The Famous Five* a débuté en 1942 alors que l'Angleterre était touchée par la Seconde Guerre mondiale. Ces romans d'aventure et d'évasion auraient été écrits pour distraire les jeunes britanniques en leur proposant de rêver, par la littérature, une liberté dont ils ne pouvaient guère jouir. Il n'est donc pas surprenant que le texte original de 1942 ne mentionne nulle part l'époque d'écriture. L'aventure semble se situer hors du temps aussi bien dans la version anglaise que dans les différentes traductions. Aucune date n'est évoquée, ce qui a certainement contribué à renforcer l'identification des lecteurs aux personnages plusieurs décennies après. Seuls quelques détails culturels toujours présents dans les rééditions de traductions *Tesoro* 1964 ou *Trésor* 1975 peuvent laisser supposer l'ancienneté du texte. Nous y reviendrons.

Néanmoins, si l'ancrage historique n'est pas explicite, il est présent en filigrane et a sans doute concouru à l'immense succès du roman dès sa parution en 1942. *Five on a Treasure Island* ne serait-il pas en effet une mise en abyme de la situation de la Grande Bretagne au moment où il a été écrit et publié ? La gaffeuse Anne (devenue Annie dans la traduction française), qui par naïveté, honnêteté ou peur trahit régulièrement et involontairement les secrets des enfants auprès des parents, semble là encore donner la clé au détour d'une phrase anodine lorsqu'elle se met à comparer *Kirrin island* (l'île de Kernach) et la Grande Bretagne, rappelant le caractère insulaire de son pays : « *I mean, Britain is an island, but nobody living on it could possibly know it unless they were told<sup>2</sup>* » (*Treasure*, 1942 : 69).

La lecture métaphorique de cette aventure racontant la lutte de quatre enfants et d'un chien contre des bandits qui veulent s'approprier une île parce qu'elle abrite un trésor renvoyait forcément, plus ou moins consciemment, chez les jeunes lecteurs britanniques à la crainte que connaissait la Grande Bretagne à cette époque de se voir envahie par les Allemands. En outre, les enfants sont obligés de se réfugier dans la seule pièce comportant encore un toit de la ruine du château de l'île en raison d'un orage d'une violence inouïe : « *The lightning tore the sky in half almost every minute, and the thunder crashed so loudly that it sounded almost as if mountains were falling down all around<sup>3</sup> !* » (*Treasure*, 1942 : 64). Outre le vacarme du tonnerre, donnant l'impression que des montagnes s'écroulent, la force des vagues fait trembler le rempart sur lequel Julian (appelé François dans les éditions françaises) est monté : « *They rolled up to the island and dashed themselves against with such terrific force that Julian could fell the wall beneath his feet tremble with the shock<sup>4</sup>* » (*Treasure* 1942 : 64). Cet épisode semble faire écho à ce que vivaient les jeunes Britanniques quand ils couraient s'abriter des bombardements et qu'ils en percevaient le bruit et les vibrations.

À l'exception de *Trésor* 2019, qui, dans son redoutable élan de simplification, passe à côté de l'image des montagnes qui s'écroulent, ces passages sont traduits dans les autres versions étudiées. En revanche, ces métaphores de la guerre ne peuvent plus être perçues et ne pouvaient certainement déjà plus l'être dans les premières traductions, qui paraissent une vingtaine d'années après la publication du livre. Cela ouvre un vaste débat sur la traduction. En effet, traduire la culture de l'autre, n'est-ce pas finalement tenter de rendre compte de ce que l'autre a perçu ? On rejoint alors Steiner dans sa volonté de rendre tangible l'inhérence sémantique de l'original :

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Noël Chaboche, jeune lecteur et grand connaisseur de la série, pour toutes les informations dont il m'a fait part et qui ont enrichi cette analyse.

<sup>2</sup> « Je veux dire, la Grande-Bretagne est une île, mais nul habitant ne pourrait le savoir à moins qu'on ne le lui dise [nous traduisons, SFC]. »

<sup>3</sup> « Les éclairs déchiraient le ciel environ toutes les trente secondes et le tonnerre grondait si fort qu'on aurait cru entendre des montagnes entières s'écrouler » (*Trésor* 1975 : 59).

<sup>4</sup> « Celles qui venaient s'écraser contre l'île elle-même se précipitaient avec une telle force contre la falaise que François pouvait sentir l'effet de ces coups de bélier : le mur tremblait sous ses pieds » (*Trésor* 1975 : 60).

Le traducteur se doit de concrétiser le « sens » implicite, l'ensemble des dénnotations, connotations, déductions, intentions, associations contenues dans l'original mais qui ne sont pas explicitées, ou alors seulement en partie, parce que l'auditeur ou le lecteur indigène en possède une compréhension immédiate (Steiner 98 : 378).

Peut-être, au lieu de couper, aurait-il fallu au contraire en rajouter pour donner à voir le malaise de ces enfants qui revivaient leur peur quotidienne. Peut-être le traducteur aurait-il pu se risquer à ajouter une comparaison entre le fracas du tonnerre et les vibrations du rempart, d'une part, et la perception des bombardements depuis les abris, d'autre part ? Cela aurait certainement intéressé les lecteurs d'aujourd'hui. Mais un tel choix traductif implique aussi, bien sûr, d'accepter d'afficher l'ancrage de ce roman dans un contexte révolu et de présenter aux jeunes lecteurs d'aujourd'hui un univers qui ne leur est pas totalement familier. Or, à l'évidence, ceci n'est pas la tendance dominante des politiques éditoriales.

### 2.1.2. Le cadre géographique

Dans l'ouvrage original, l'intrigue se situe assez explicitement en Angleterre. La fratrie de protagonistes habite à Londres. Ils partent traditionnellement en vacances à Polseath (la baie de Polzeath existe bel et bien et se situe en Cornouailles). Leurs parents ne peuvent pas y passer, cette année, des vacances avec eux car ils doivent se rendre en Ecosse pour le travail. Ils décident donc de les envoyer dans la baie de Kirrin chez leur oncle. Seul ce nom de lieu est imaginaire, mais il est connu qu'Enid Blyton s'est inspirée d'un lieu réel situé dans le Dorset, comté du sud-ouest de l'Angleterre. Les ruines du château de Corfe semblent avoir effectivement servi de modèle à celui de *Kirrin island*.

Les deux traductions espagnoles étudiées sont parfaitement fidèles au texte d'origine. Les noms de lieux sont traduits lorsque cela est possible (*Londres, Escocia*) et laissés en anglais (*Polseath*) dans le cas contraire. En revanche, les deux traductions françaises ont pris un parti totalement opposé, celui de la relocalisation, la forme d'adaptation la plus extrême selon Klingberg (Klingberg, 1986 : 15). L'intrigue est transposée en France. Dans la version de 1975, la famille habite à Lyon et avait coutume de partir en vacances à la montagne à Grenoble. Les parents doivent se rendre dans le Nord de la France pour le travail. La nouvelle version très épurée de 2019 enlève toute référence au lieu d'habitation et à la destination du voyage d'affaires. Seule subsiste l'indication du lieu traditionnel des vacances : les Alpes. Enfin, *Kirrin Bay* devient la Baie de Kernach dans les deux versions françaises. Comme *Kirrin*, le nom de Kernach est imaginaire, mais la consonance évoque immédiatement la Bretagne tout comme la traduction de *Kirrin Cottage* par *Villa des Mouettes*.

Ces choix français suscitent forcément beaucoup d'interrogations. À quelle nécessité répond cette transposition en France ? Pourquoi les vacances habituelles en Cornouailles se transforment-elles en vacances à la montagne ? Pourquoi la capitale Londres n'est-elle pas devenue Paris ? Les choix de Lyon et de Grenoble sont-ils totalement arbitraires ? Même si ces questions resteront certainement sans réponse individuellement, on s'attachera malgré tout à formuler des hypothèses explicatives à ce « fait surprenant » (Pierce, 1965) pris dans sa globalité. Par ailleurs, si l'on étudie le lieu d'un point de vue diachronique au regard de la traduction française récente, on observe une nette tendance à « dépouiller » le roman de ses lieux (au sens de références géographiques précises) alors même qu'il ne cesse de parler de territoire au travers de multiples descriptions.

## **2.2. Les noms des personnages**

La politique de traduction des noms des personnages présente une grande cohérence avec les choix de traduction concernant les lieux. On observe, dans les deux traductions espagnoles un respect scrupuleux des prénoms d'origine, mais majoritairement sous la forme de l'équivalent espagnol. La disparition de la couleur locale n'est cependant pas totale puisque

ces prénoms à consonance espagnole cohabitent avec deux prénoms non traduits. Ainsi, Dick a peut-être été considéré comme non traduisible bien que Ricardo eût été possible puisqu'il s'agit du surnom du prénom anglais Richard. Quant à l'équivalent espagnol de Fanny, Estefanía, il n'a fait sa réapparition en Espagne qu'après la naissance de la princesse Stéphanie de Monaco en 1965. Or la première traduction espagnole date de 1964. Il convient de remarquer néanmoins que les prénoms de l'ancêtre de la famille Kirrin (Dorsel dans les versions françaises), Henry John Kirrin, n'ont pas du tout été adaptés alors qu'il eût été aisé de les transformer en Enrique Juan. Ce détail, qui montre une différence de traitement entre les personnages morts et vivants, est finalement assez révélateur du positionnement du traducteur par rapport à la transmission des marqueurs d'identité britannique. Le nom de l'ancêtre souligne, en effet, à quel point le récit doit s'inscrire, aux yeux des lecteurs, dans une histoire du Royaume-Uni. En revanche, pour faciliter l'identification du jeune public aux héros, il a été fait le choix d'hispaniser la plupart des prénoms. Néanmoins cette adaptation, qui peut correspondre à une tentative d'appropriation, n'atteint pas toujours parfaitement ses objectifs. En effet, l'onomastique est un domaine dans lequel le rôle des connotations liées à l'époque intervient de façon extrêmement forte. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas véritablement traduire un prénom mais simplement en donner une équivalence liée à l'étymologie, qui n'aura pas forcément les mêmes connotations. Ainsi, le prénom anglais Quentin, même hispanisé en Quintín, ne sera certes plus perçu comme étranger mais gardera une étrangeté certaine pour les jeunes Espagnols des années soixante, le prénom étant inexistant ou extrêmement rare en Espagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Les traductions françaises, quant à elles, optent également pour des prénoms de la langue cible mais, contrairement aux versions espagnoles, elles ne choisissent pas le prénom équivalent. Si ce choix de l'équivalence ne peut constituer une solution parfaite du point de vue de la théorie de la traduction, en raison des connotations différentes liées à l'usage de tel prénom à telle époque dans tel pays, comment expliquer le choix *a priori* surprenant des Français consistant à « rebaptiser » tous les personnages ? Ce choix n'est pas totalement arbitraire et répond peut-être à une autre logique. L'étude des courbes des prénoms, réalisée à partir des données de l'INSEE (<http://www.prenomstat.com>), suggère en effet des pistes intéressantes. Le personnage emblématique du Club des Cinq, Claudine (surnommée Claude), a onze ans. Onze ans avant la parution du livre en version anglaise (donc, en 1931), c'était seulement le soixante-treizième prénom féminin le plus donné avec 904 bébés appelés ainsi. Le choix des prénoms dans la traduction française date en réalité de 1955, année de la première traduction française d'un livre de la série (le deuxième écrit) *Five Go Adventuring Again* (1943). Onze ans avant cette traduction, parue sous le titre *Le Club des Cinq*, le nombre de bébés prénommés Claudine est pratiquement multiplié par quatre, malgré la baisse de la démographie liée à la guerre (3 323 enfants appelées Claudine naissent en France, et c'est le vingtième prénom donné aux petites filles<sup>5</sup>). Onze ans avant la publication de la dernière version française des premiers volumes de la série (donc, en 2008) le prénom arrive 2 978<sup>ème</sup> et n'est donné que huit fois. La même opération répétée pour tous les personnages montre à chaque fois des prénoms très probables en 1955 en fonction de l'âge des personnages<sup>6</sup>. D'un point de vue purement traductologique, cette stratégie pourrait se justifier par le fait d'éviter des connotations totalement décalées.

---

<sup>5</sup> Cette tendance ne fait que s'accroître après la guerre puisqu'en 1951, onze ans avant la traduction française de *Five on a Treasure Island*, (premier roman de la série, mais traduit en deuxième), il s'agit du quatorzième prénom féminin avec 6 088 bébés portant ce nom. Le haut de la courbe se situe d'ailleurs en 1948 (treizième prénom avec 6 460 Claudines).

<sup>6</sup> Annie est en effet le huitième prénom en 1945, Michel (Mick) le deuxième en 1944, François le vingt-troisième en 1943 alors que Julien, l'équivalent du Julian anglais, est relégué à la soixante-treizième place et fait donc figure de prénom rare.

S'il semble à présent évident que ce choix était guidé par une très forte volonté de faciliter l'identification du jeune public français aux personnages eux-mêmes présentés comme Français, cette politique de traduction a ses limites. Son efficacité est très relative dans la mesure où elle ne peut pas tenir sur la durée, comme tout phénomène de mode. Les lecteurs d'aujourd'hui découvrent en effet des personnages de dix à douze ans portant les prénoms de leurs grands-parents : Claudine (Claude), François, Michel (Mick) et Annie. Par ailleurs, tout en ayant conscience des contraintes qu'imposait le choix d'un prénom qui puisse devenir masculin (Georgina/ George devenant Claudine /Claude), le choix français d'un prénom à la mode va à l'encontre de celui d'Enid Blyton, qui avait précisément doté son héroïne anticonformiste d'un prénom dont l'originalité est soulignée par des personnages du roman. « *Let me see-what's her name – something funny – yes, Georgina!* » (*Treasure*, 1942 : 8), cette remarque de Fanny (tante Cécile dans la traduction) disparaît donc dans les versions françaises. La même remarque reprise peu après par Julian (François) : « *Funny name, isn't it?* » (*Treasure*, 1942 : 9) devient alors « Elle a un joli prénom, vous ne trouvez pas ? » en 1962 (*Trésor*, 1962 : 10). À trop vouloir forcer l'identification, on en finit par passer à côté de détails symboliquement importants. L'ironie du sort a voulu que le prénom actuellement démodé permette de rétablir la fidélité à l'original dans la version de 2019 : « Elle porte un drôle de prénom, non ? » (*Trésor*, 2019 : 8).

Les noms de famille n'apparaissent ni dans l'édition anglaise ni dans les traductions espagnoles de ce premier roman. Mais en français, la famille de Quentin s'appelle les Dorsel. Quant à Daddy et Mother (*papá* et *mamá* en espagnol), ils apparaissent sous le nom de M. Gauthier et Mme Gauthier. La présence du patronyme contribue à ancrer davantage encore le récit dans une culture française. C'est curieusement une erreur de traduction qui légitime la présence de ce deuxième patronyme immédiatement identifié comme étant français. En effet, Quentin et Daddy sont frères : « *Quentin was his brother, the children's uncle* » (*Treasure*, 1942 : 7). Ils auraient donc dû porter le même nom. Or la traduction française affirme : « Henri Dorsel était le frère de Mme Gauthier, et par conséquent l'oncle des trois enfants » (*Trésor*, 1962 : 8).

### 2.3. Les éléments culturels

Après un examen des repères spatio-temporels et des noms propres, nous nous proposons à présent d'étudier la traduction d'éléments culturels qui, dans le texte original, renvoient soit à la Grande-Bretagne, soit aux années 1940, soit à la Grande-Bretagne des années 1940, qu'il s'agisse de normes ou de pratiques spécifiques.

#### 2.3.1. L'unité monétaire

Dans le roman publié en 1942, il est fait référence au penny, unité divisionnaire de la livre sterling : « *I won't touch a penny!* » (*Treasure*, 1942 : 108). Les traductions françaises évitent de citer une unité précise : « Je ne veux pas un sou » (*Trésor*, 1962 : 98) ; « Je me moque pas mal de cet argent » (*Trésor*, 2019 : 108). Fidèle à sa volonté de maintenir l'identité britannique, la première traduction espagnole utilise cette unité : « *¡No pienso tocar ni un penique* » (*Tesoro*, 1964 : 94). La version espagnole actuelle, en revanche, va préférer employer le mot « *céntimo* » (*Tesoro*, 2015 : 124). Cette solution est sûrement plus compréhensible pour les jeunes Espagnols du XXI<sup>e</sup> siècle qui vont forcément imaginer des centimes d'euros. Elle est certes erronée mais, dans un emploi presque figé dans lequel le mot *penny* ne sert pas à établir

<sup>7</sup> « Voyons voir - comment s'appelle-t-elle - quelque chose de drôle - oui, Georgina [nous traduisons, SFC] ! »

<sup>8</sup> « Drôle de nom, n'est-ce pas [nous traduisons, SFC] ? »

<sup>9</sup> « Quentin était son frère [nous traduisons, SFC] ». L'adjectif possessif *his* se rapporte forcément à un possesseur masculin. Par conséquent, Quentin (M. Dorsel) ne peut être que le frère de Daddy (M. Gauthier) et non celui de Mme Gauthier.

une valeur mais plutôt à signifier « rien », elle reste acceptable, d'autant que, depuis la décimalisation de 1971, une livre est constituée de cent *pennies*, ce qui n'était pas le cas avant.

### 2.3.2. Les habitudes vestimentaires

Le code vestimentaire peut constituer un marqueur d'identité d'une époque mais aussi d'un lieu. Ainsi, à l'idée de mettre des shorts dans sa valise, Anne (Annie) se réjouit et s'exclame : « *I'm tired of wearing school tunics*<sup>10</sup> » (*Treasure*, 1942 : 10). Cette remarque a été logiquement éliminée des traductions françaises puisque le récit est transposé en France, pays où l'uniforme n'était pas de mise dans les établissements publics au moment des traductions. En revanche, l'usage de l'uniforme étant encore très présent en Espagne, on ne peut en tirer aucune conclusion par rapport à une volonté de transmettre des éléments de la culture britannique. En revanche, il est intéressant de noter l'évolution des tenues vestimentaires au cours du temps. Il s'agit là d'un des rares points sur lesquels les deux versions britanniques étudiées diffèrent. Les vêtements à mettre dans la valise sont en effet en 1942 : « *bathing suits and jerseys and shorts*<sup>11</sup> » (*Treasure*, 1942 : 10) alors que dans la version de 1997, les shorts sont remplacés par des *jeans* (*Treasure*, 1997 : 5). Seule la première version espagnole ne produit pas d'anachronisme en n'introduisant pas le jean dans la garde-robe. Les autres traductions font cohabiter shorts et jeans dans un anachronisme certainement contrôlé. Le jean a en effet pris son essor avec le développement du prêt à porter dans les années 1960. Il est vite devenu le symbole chez les jeunes d'une volonté de casser les anciens codes vestimentaires mais, avec le temps, il est aussi devenu leur nouvel uniforme. Introduire le jean dans le récit correspond donc, d'une part, à une volonté très claire de ne pas inscrire le récit dans son historicité originelle et, d'autre part, à une tendance à produire des personnages en phase avec notre société mondialisée et dans lesquels les lecteurs se reconnaîtront facilement.

### 2.3.3. Les habitudes alimentaires

La nourriture est un élément particulièrement important dans la littérature de jeunesse car elle constitue un élément de plaisir, comme le souligne Wendy Katz : « La nourriture est peut-être, en fait, le sexe de la littérature de jeunesse [nous traduisons, SFC] » (Katz, 1980 : 192). Dans la mesure où la nourriture représente une part importante du contenu affectif d'un livre pour enfant, il est hautement stratégique de s'appliquer à trouver un équivalent ou une alternative qui soit aussi évocatrice que dans le texte source (Lathey, 2016 : 41). Mais les différences culturelles rendent l'opération assez délicate.

Dans le récit, les journées des enfants sont rythmées par les repas. Ces moments sont pour tous les enfants de véritables rituels qu'ils intègrent dès leur plus jeune âge. Aussi constituent-ils par excellence l'élément culturel dans lequel le lecteur, aussi jeune soit-il, va être à même de repérer de la variation par rapport à sa propre expérience. C'est de surcroît un des domaines où la culture britannique diffère beaucoup de la culture européenne continentale.

Dans le roman original les repas sont nombreux et les menus détaillés. Pour le besoin de l'analyse, les différents mets composant chaque repas ont été relevés et comparés avec la solution proposée dans chacune des quatre traductions. Le corpus est vaste et passionnant car il n'est pas un seul repas qui ne puisse laisser indifférent un lecteur français ou espagnol, même adulte. Le traducteur se trouve alors confronté à ce qu'Antoine Berman appelle l'épreuve de l'étranger (Berman, 1995). Dans ses écrits sur la traduction, Paul Ricoeur reprend souvent le paradoxe de cette inconfortable situation de médiateur, tel qu'il a été présenté par le philosophe Franz Rosenweig : « Traduire, dit-il, c'est servir deux maîtres : l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation » (Ricoeur, 2016 : 2). Le format du présent article ne

---

<sup>10</sup> « J'en ai assez des uniformes de l'école [nous traduisons, SFC] ».

<sup>11</sup> « Des maillots de bain, des pulls et des shorts [nous traduisons, SFC] ».

permettant pas de détailler les résultats de cette étude comparative, on n'évoquera donc que quelques éléments représentatifs des dilemmes auxquels les traducteurs ont dû faire face.

Tout d'abord l'heure des repas, précisée dans le texte original (12h30 pour le pique-nique de midi et 16h30 pour le thé), aurait pu poser problème aux Espagnols qui prennent leurs repas une à deux heures plus tard dans la journée. La volonté manifeste de transmettre la culture anglaise a présidé au choix de garder les horaires d'origine alors que, curieusement, les Français, qui n'ont pas ce décalage, ont enlevé la précision de l'heure pour le repas.

Par ailleurs ce moment du thé emblématique pour la culture britannique a été un véritable casse-tête pour les traducteurs. Dès le début du roman ils se sont trouvés confrontés à la phrase suivante : « *Mother said that instead of having a tea-picnic at half past four, they would have to go to a tea house somewhere, because they had eaten all the tea sandwiches as well as the lunch ones*<sup>12</sup> ! » (*Treasure*, 1942 : 12). Comment traduire en effet *tea-picnic*, *tea house* et *tea sandwiches* ? La première traduction française les adapte à la culture cible : « [...] comme ils avaient englouti jusqu'aux sandwichs préparés pour le goûter, on serait obligé de faire halte dans un café au bord de la route vers quatre heures et demie » (*Trésor*, 1975 : 13). La récente traduction française préfère éliminer ces énigmatiques sandwichs du goûter avec une solution intéressante car plus polyvalente, « casse-croute », pouvant se référer à la fois au repas de midi et au goûter. En revanche, elle ne s'embarrasse pas du « *tea house* » qui disparaît : « Les enfants mangent comme quatre et engloutissent tous les casse-croûte, y compris ceux du goûter » (*Trésor*, 2019 : 10). La première traduction espagnole a toujours gardé cette notion de thé, qui renvoyait à la culture britannique (mais élimine, quant à elle, les sandwichs) : « *Los chicos comieron una enormidad y mamá dijo que ya no podían tener un té campestre : tendrían que ir a un parador del camino* » (*Tesoro*, 1964 : 13). Par contre, malgré son parti pris de situer le récit en Angleterre, l'actuelle traduction espagnole ne prend plus en charge cet élément pourtant hautement symbolique de la culture anglaise, le transformant en « *merienda* » (goûter) : « *Los chicos comieron una enormidad y su madre dijo que no quedaba nada para hacer una merienda [...]. Tendrían que pararse en algún lugar del camino* » (*Tesoro*, 2015 : 12).

La récente traduction espagnole diffère cependant beaucoup des deux traductions françaises dans la mesure où elle tente de traduire les mets britanniques, intégrant ainsi des touches d'exotisme dans le récit. Ainsi, si l'on prend l'exemple d'un goûter composé de « *tea* » (thé), « *scones* » (petits pains mollets et ronds), « *ginger cake with black treacle* » (gâteau au gingembre et à la mélasse) (*Treasure*, 1942 : 73), il devient « *té* », « *unas pastas riquísimas* » (des petits gâteaux délicieux), « *un pastel de jengibre con miel* » (un gâteau au gingembre et au miel) (*Tesoro*, 1964 : 65), puis, malgré la disparition du thé emblématique, « *bollos* » (des petits pains), « *pastel de jengibre con melaza* » (un gâteau au gingembre et à la mélasse) (*Tesoro*, 2015 : 85). En revanche, les traductions françaises vont en faire du « chocolat fumant » des « tartines beurrées » et un « cake » (*Trésor*, 1975 : 68), ce dernier devenant un « gâteau » et perdant définitivement toute origine britannique dans la version de 2019 (*Trésor*, 2019 : 71).

Les exemples sont nombreux mais on peut citer celui d'un autre repas caractéristique de la culture britannique : le petit déjeuner. Les enfants, arrivés trop tard, sont punis : « *Uncle Quentin said that children who came in so late didn't deserve hot bacon and eggs – only toast and marmalade. It was very sad*<sup>13</sup>. » (*Treasure*, 1942 : 89). Alors que les Espagnols tentent de traduire *bacon and eggs* par *huevos ni jamón* (*Tesoro*, 1964 : 77) puis *huevos con beicon*

---

<sup>12</sup> Afin de faciliter la compréhension du texte source, nous proposons ici la traduction la plus littérale possible : « Maman dit qu'au lieu d'avoir un pique-nique à quatre heures et demie pour le thé, ils devraient aller dans un salon de thé quelque part, parce qu'ils avaient mangé tous les sandwichs préparés pour l'heure du thé ainsi que ceux du déjeuner ».

<sup>13</sup> « Oncle Quentin a déclaré que des enfants qui arrivaient si tard ne méritaient pas d'œufs au bacon – seulement des toasts et de la marmelade. C'était bien triste [nous traduisons, SFC] ».

(Tesoro, 2015 : 103), les traductions françaises vont les transformer en « café au lait » (1975), puis « chocolat au lait » (2015), et les priver de confiture alors que les tartines de confiture étaient présentées comme une punition par rapport aux œufs dans la version originale : « En outre, ils durent se contenter de café au lait et de simples tartines de beurre, sans la moindre confiture dessus » (Trésor, 1975 : 80).

Dans un autre passage, George (Claude), punie, doit sortir de table. Le menu est détaillé : « *Cold meat and salad, plum-pie and custard, and cheese afterwards*<sup>14</sup>. » (Treasure, 1942 : 36). Ici c'est l'ordre des mets qui pose problème aux traducteurs. Cela pourrait passer relativement inaperçu si Anne (Annie) ne prenait pas l'initiative d'apporter à Claude ce qu'elle n'a pas pu terminer, en l'occurrence le fromage et le pain. La première traduction espagnole change – très exceptionnellement – les mets et les reclasse dans un ordre plus habituel « *carne, empanadillas, queso y flan*<sup>15</sup> » (Tesoro, 1964 : 34) alors que la dernière traduction respecte au maximum l'ordre et les mets : « *Había carne fría, ensalada, pastel de ciruelas con crema, y queso* »<sup>16</sup> (Tesoro, 2015 : 41). Le mot *afterwards* est simplement traduit par la conjonction de coordination *y*, qui attire moins l'attention sur l'ordre peu commun pour des continentaux. Dans les deux cas, Annie apportera le fromage à Claude. En comparaison, les traductions françaises éludent totalement le problème en n'énumérant pas les différents plats et se contentent de préciser qu'Annie prendra la tarte aux pommes pour Claude. Pourquoi « aux pommes » ? La volonté d'enlever toute référence à la culture d'origine semble se doubler ici d'un désir de ne présenter aucune originalité. La tarte aux pommes étant, dans une certaine mesure, le prototype de la tarte en France, les prunes ont été sans vergogne transformées en pommes comme s'il fallait que rien de particulier ne détourne l'attention du jeune lecteur de l'intrigue. Il semblerait qu'une simple tarte aux prunes (dessert pourtant très courant dans certaines régions de France) comporte ce danger...

Dans ces conditions, on peut se demander quel sort les traductions vont réserver au *ginger beer* ? En effet, Julian (François) est envoyé par sa tante acheter « *some bottles of lemonade or ginger beer* » (Treasure, 1942 : 52) pour leur excursion. Le *ginger beer* est une boisson fermentée à base de gingembre. Elle n'est actuellement que très peu ou pas alcoolisée. La traduction française propose « quelques bouteilles de bière et de limonade » (Trésor, 1975 : 50). Il est d'ailleurs précisé peu après : « Tous se sentirent beaucoup mieux quand ils eurent dévoré leurs sandwiches et bu de la bière » (Trésor, 1975 : 58). La traduction est, pour le moins, surprenante. Le « *refresco de jengibre* » (soda au gingembre) bu par *Los Cinco* est certainement plus adéquat. La traduction française de 2019 passe sous silence cette difficulté de traduction de *ginger beer*, en se limitant à traduire *lemonade* par le mot limonade. Il demeure très étonnant que l'édition française de la Bibliothèque rose qui, dès 1975, a coupé beaucoup de passages et n'a pas hésité à en transformer d'autres, laisse passer un modèle où des enfants boivent de la bière. C'est peut-être l'exception qui vient confirmer la règle d'une politique éditoriale désireuse d'éliminer tout ce qui pourrait être mauvais pour l'éducation de la jeunesse.

### **3. Hypothèses conclusives sur les politiques de traduction des marqueurs d'identité dans le contexte éditorial espagnol et français**

La traduction française de 1975 suscite en effet de nombreux commentaires, la disparition des marqueurs d'identité n'étant peut-être que la partie la plus visible de la transformation du texte source. Le parti pris français a en effet été, dès la toute première « traduction » datant de 1962, celui de l'adaptation. Peut-on dans ce cas considérer le travail

---

<sup>14</sup> « Viande froide et salade, tarte aux prunes et crème anglaise, puis fromage [nous traduisons, SFC] ».

<sup>15</sup> « viande, *empanadillas* [sorte de chaussons fourrés de viande ou de poisson, SFC], fromage et flan [nous traduisons, SFC] ».

<sup>16</sup> « Il y avait de la viande froide, de la salade, du gâteau aux prunes avec de la crème et du fromage [nous traduisons, SFC] ».

présenté comme une traduction à proprement parler ? Le problème a été très bien analysé par Jean-Claude Chevalier et Marie France Delport :

Les verstes, le samovar, la troïka sont notions ou objets familiers pour le lecteur russe. Pour moi, sans qu'ils gênent vraiment mon intellection, ils introduisent dans la page que je lis au moins un exotisme absent de l'original. Peut-être aussi une méprise sur l'effort que requiert une course de huit verstes. Par suite me servira-t-on des kilomètres, une bouilloire ou une cafetière, une calèche ou un boogey ? [...] Et l'incongruité qu'il pourrait y avoir à faire voyager en hiver Anton Pavlovich dans un boogey devrait conduire à changer son nom, puis celui des lieux où il est censé vivre, puis toute l'œuvre enfin que la sagesse demanderait de réécrire. (Chevalier et Delport, 1995 : 169)

Le processus présenté ici comme absurde a un résultat finalement très semblable au *Club des Cinq* français. Pour ne pas risquer de perturber le lecteur avec, par exemple, des œufs au bacon au petit déjeuner, aurait-il été jugé préférable de tout transformer ? Ne perdons pas de vue que, contrairement à l'exemple cité plus haut par les deux linguistes, il s'agit ici de littérature de jeunesse. Dans ce cas, il existe une amplification de la peur de produire, en intégrant dans la traduction des éléments de la culture étrangère, des effets absents pour un lecteur natif. Loin de cette crainte, Carlo Ginzburg a, au contraire, décrit la notion d'« estrangement » comme une formidable opportunité : « Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait, sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle » (Ginzburg, 2001 : 26). Il semble pourtant qu'un procès d'intention soit fait aux jeunes lecteurs, supposés incapables de composer avec l'altérité. À moins que cette transformation ne relève d'un parti pris plus idéologique, et que les œufs au bacon se soient simplement transformés en café au lait dans un grand mouvement d'adaptation à la culture française ?

Il convient donc de se demander ce qui peut expliquer ce repli sur la culture cible dans un contexte d'après-guerre qui n'est pas particulièrement hostile à la culture britannique. Il faut alors se pencher sur les passages supprimés dans cette traduction française de 1975 pour découvrir la véritable fonction de cette réécriture. Ainsi, les passages qui ont été le plus censurés sont ceux qui laissent apparaître de toutes petites aspérités dans la relation entre les enfants, qu'il s'agisse de moqueries dans la fratrie (par exemple au sujet des jouets qu'ils avaient voulu emmener en vacances l'année précédente) ou d'insultes relativement récurrentes : « *Now I've got to put up with a silly girl who likes frocks and dolls and two stupid boy-cousins*<sup>17</sup> ! » (*Treasure*, 1942 : 20). L'adaptation française présente donc une image d'Épinal d'enfants qui, sans être des modèles, ne dépassent pas les limites imposées par la bonne éducation. Le traducteur les a d'ailleurs précautionneusement dépossédés de leurs allumettes, qui leur ont permis de faire un feu dans la version originale (*Treasure*, 1942 : 62). Le comportement des parents est également attentivement scruté et purgé de tout manquement à la bonne éducation. L'attitude de la mère donnant à ses enfants des chocolats à onze heures du matin pendant le voyage pour attendre le pique-nique de midi et demi (*Treasure*, 1942 : 12) a dû être jugée contraire aux bonnes habitudes alimentaires car l'épisode a lui aussi disparu. En revanche, le traducteur ne se prive pas de forcer le trait en matière de punition en modifiant le texte d'origine. En effet, « *She wants a good talking to*<sup>18</sup> » (*Treasure*, 1942 : 16) devient « Elle a besoin d'une bonne fessée » (*Trésor*, 1975 : 16). Quant à l'attitude de Claude, refusant de se faire appeler par un prénom féminin, elle est jugée « étrange » alors qu'elle intrigue au contraire favorablement les enfants dans la version originale : « *The children thought that Georgina sounded rather exciting. They wished she would come*<sup>19</sup> » (*Treasure*, 1942 : 16). Outre le qualificatif *exciting*,

---

<sup>17</sup> « Maintenant, je dois supporter une idiote qui aime les robes et les poupées et deux cousins stupides ! [nous traduisons, SFC] »

<sup>18</sup> « Elle a besoin d'une bonne explication [nous traduisons, SFC] ».

<sup>19</sup> « Les enfants se disaient que Georgina devait être formidable. Ils espéraient sa venue [nous traduisons, SFC]. »

le passage décrit l'impatience des enfants à l'idée de rencontrer leur cousine atypique. Rien de cela n'apparaît dans la version française, qui va même en rajouter dans l'appréciation négative avec l'expression péjorative « une petite personne » : « Les enfants se firent tout bas la réflexion que leur cousine devait être une petite personne assez étrange. Cependant, elle ne paraissait toujours pas » (*Trésor*, 1975 : 16). Quand on sait que le personnage de George (Claude) est en réalité le double littéraire d'Enid Blyton (Stoney, 1974), on mesure à quel point la version française, plus qu'une traduction, est une réécriture.

Dans ce cas de réécriture mue par des principes éducatifs, « l'angoisse du reformulateur » (Chevalier et Delport, 1995) relève plus de problèmes pragmatiques que sémantiques. Ce n'est plus le texte lui-même qui est l'objet de toutes les attentions mais bien le récepteur :

C'est, prenons-y garde, inverser les hiérarchies et faire que le récepteur commande à l'émetteur. Que le public et ses propriétés supposées décident de ce que devra être l'œuvre. On sait aujourd'hui ce que vaut cette soumission, dans le commerce, dans l'information, dans l'art enfin. Elle fournit invariablement ce qui est attendu. Dans l'acte de traduire elle conduit tout droit à la dénaturación de l'original (Chevalier et Delport, 1995 : 170).

La version française actuelle est une parfaite illustration de cette dénaturación. Elle cumule la censure de la version de 1975 (très peu de passages sont réhabilités) avec de nouveaux impératifs liés à de nouveaux lecteurs et à une société mondialisée. Comme son prédécesseur, cet ouvrage élimine toute référence à la Grande-Bretagne. Non contente de se situer hors du lieu du roman original, cette nouvelle version française va en plus se situer hors du temps par le truchement d'une écriture elle aussi vidée de toute aspérité et de tout ancrage dans le passé de l'écriture d'Enid Blyton. Comparons cette question de François dans les deux textes traduits en français : « Quand vous proposez-vous de vendre l'île, mon oncle ? demanda-t-il » (*Trésor*, 1975 : 98) et « Quand comptes-tu vendre l'île, oncle Henri ? demande-t-il » (*Trésor*, 2019 : 102). Tout y est : l'élimination du passé simple jugé trop compliqué pour les jeunes lecteurs et actée par l'éditeur Hachette en 2005, le passage au tutoiement et la modernisation de la formulation. Pourtant, une petite dose d'archaïsme aurait pu être une bizarrerie bien comprise, une curiosité renvoyant au texte d'origine et venant contrebalancer un peu son déracinement. C'est ce qu'explique très bien George Steiner :

Le traducteur fait tout ce qu'il peut pour assurer un habitat naturel à la présence étrangère qu'il a introduite dans sa langue et son paysage culturel. S'il teinte son style d'archaïsme, il crée une impression de déjà vu. Le texte étranger est ressenti moins comme un objet importé, suspect par définition, que comme un élément du passé de chacun [...]. Les grandes traductions naturalisent l'original étranger en substituant à une encombrante distance géographique et linguistique une autre, plus subtile, intériorisée qui se place dans le temps (Steiner, 1998 : 471).

La politique éditoriale des traductions des livres de jeunesse semble ne pas tenir compte de telles considérations. L'objectif est le lecteur et sa compréhension immédiate. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse que l'étiquette « littérature de jeunesse » contribue à renforcer encore plus la standardisation de la langue.

La traduction espagnole de 2015 a également procédé à une simplification de la langue avec un vocabulaire plus actuel. Cette transformation est néanmoins plus légère. S'appuyant sur la première traduction, qui assume totalement l'ancrage de ce texte dans la culture britannique, elle profite même de la connaissance de l'Autre offerte par la mondialisation pour renforcer certains marqueurs d'identité culturelle qui n'avaient pas été parfaitement rendus en 1964. Ainsi, le fameux bacon du petit déjeuner, qui avait été traduit par le mot « *jamón* » (*Tesoro*, 1964 : 77), est redevenu « *beicon* » (*Tesoro*, 2015 : 103).

C'est donc surtout sur la première traduction espagnole qu'il faut s'interroger. Comment expliquer une telle différence de politique de traduction par rapport aux choix français ? N'est-il pas paradoxal que le roman traduit sous le franquisme se soit attaché à rendre méticuleusement tout ce qui se trouvait dans l'œuvre originale sans rien couper ni modifier outrageusement, sans porter de jugements et en respectant dans les moindres détails l'identité britannique du texte, avec son lot de coutumes certainement surprenantes pour le jeune public espagnol de l'époque ? On peut émettre l'hypothèse que c'est précisément cette distanciation, liée à la transmission des marqueurs d'identité britannique, qui a rendu possible l'absence de censure. C'est parce que la série *Los Cinco* assume de relater l'histoire d'un Autre (autre pays, autres enfants, autre habitudes) qu'elle n'est pas condamnable. Si Enid Blyton se proposait, en écrivant *The Famous Five*, d'apporter du rêve de liberté et d'aventures aux jeunes Britanniques, qui en étaient privés en raison de la guerre, l'ironie de l'Histoire et les bons choix du traducteur ont certainement permis aux jeunes Espagnols de réaliser les mêmes rêves vingt ans plus tard. Mission accomplie pour le traducteur.

**Bibliographie :**

- BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1995.
- BLYTON Enid, *Five on a Treasure Island* [1942], London, Hodder & Stoughton, 1949.
- , *Five on a Treasure Island* [1997], London, Hodder & Stoughton, 2017.
- , *Le Club des Cinq et le trésor de l'île*, Paris, Hachette, 1975.
- , *Le Club des Cinq et le trésor de l'île*, Paris, Hachette, 2019.
- , *Los Cinco y el tesoro de la isla* [1964], Barcelona, Editorial Juventud, 2001.
- , *Los Cinco y el tesoro de la isla*, Barcelona, Editorial Juventud, 2015.
- CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France, *L'Horlogerie de Saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- GINSBURG Carlo, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions Gallimard NRF, 2001.
- KATZ Wendy, « Some uses of food in children's literature », *Children's Literature in Education*, vol. 11, n° 4, 1980, p. 192-199.
- KLINGBERG Göte, *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Malmö, CWK Gleerup, 1986.
- LATHEY Gillian, *Translating Children's Literature*, London - New York, Routledge, 2016.
- LÉVY Jacques et LUSSAULT Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013.
- NUNEZ MOSCOSO Javier, « Et si l'on osait une épistémologie de la découverte ? La démarche abductive au service de l'analyse du travail enseignant », *Penser l'éducation. Philosophie de l'éducation et histoire des idées pédagogiques*, n° 33, 2013, p. 57-80.
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- RICOEUR Paul, *Sur la traduction* [2004], Paris, Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2016.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SCHLEIERMACHER Friedrich [1813], *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Seuil, 1999.
- STONE BARBRA, *Enid Blyton: The Biography*, London, Hodder & Stoughton, 1974.
- STEINER George, *Après Babel* [1975], Paris, Albin Michel, 1998.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [1995], New York - London, Routledge, 2008.