



**HAL**  
open science

# La traduction de la rhétorique enfantine chez Mark Twain

Ronald Jenn

► **To cite this version:**

Ronald Jenn. La traduction de la rhétorique enfantine chez Mark Twain. Littératures. université Bordeaux III, 2004. Français. NNT : 2004BOR30018 . tel-04208850

**HAL Id: tel-04208850**

**<https://hal.science/tel-04208850>**

Submitted on 15 Sep 2023

**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.

**UNIVERSITE BORDEAUX III**  
**U.F.R. DES ETUDES ANGLOPHONES**

**THESE**

**pour obtenir le grade de**  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE BORDEAUX III**  
*Formation doctorale : Langues, Lettres et Arts*

présentée et soutenue publiquement

par

Ronald JENN

Le 7 juin 2004

**Titre :**

**LA TRADUCTION DE LA RHETORIQUE ENFANTINE**  
**CHEZ**  
**MARK TWAIN**

**Directrice de thèse :**

Mme Christine RAGUET

Professeur à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

**Jury :**

Mme Marie-Françoise Cachin, Professeur à l'université de Paris VII

Mme Claire Maniez, Professeur à l'université de Strasbourg II

Mme Nicole Ollier, Professeur à l'université de Bordeaux III

M. Jean-Marc Gouanvic. Professeur à l'université Concordia de Montréal

## **AVERTISSEMENT**

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

## Remerciements

À Mme Marie-Françoise Cachin, à Mme Claire Maniez, à Mme Nicole Ollier et à M. Jean-Marc Gouanvic qui ont accepté de faire partie du jury et de lire ce travail.

Tout particulièrement à Madame Raguet pour sa bienveillance et ses conseils tout au long de l'élaboration de cette thèse.

## TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS.....	10
INTRODUCTION.....	12
La rhétorique enfantine, un sociolecte fictionnel .....	13
Un parcours remarquable.....	18
Réception des traductions.....	20
Objectif(s), démarche et outils méthodologiques.....	24
Le champ traductif global.....	28
Le corpus, première approche .....	29
Traductions et adaptations.....	32
Le champ traductif comme système .....	33
Les forces du système : promotion, rétrogradation, occultation.....	36
Contre le champ réduit, l'exemple de la lutte pour <i>Huckleberry Finn</i> ...	39
Pour le champ global .....	42
Annonce du plan.....	45
PREMIERE PARTIE : DIALECTE, VERNACULAIRE ET RHETORIQUE	
ENFANTINE, RUPTURES ET CONTINUITE .....	47
CHAPITRE 1: LES LANGUES ETRANGERES ET L'ETRANGER DANS LA	
LANGUE .....	50
A. Les langues étrangères : Twain et la traduction française.....	50
B. L'étranger dans la langue.....	57
CHAPITRE 2 : DIALECTE ET VERNACULAIRE .....	61
A. Du dialecte au vernaculaire .....	61
B. Fonction littéraire du vernaculaire.....	70
C. Du particulier à l'universel .....	73

D. Vernaculaire ou transformations phonographologiques? .....	76
1. Dimension comique et poétique .....	76
2. Dimension sociale.....	78
CHAPITRE 3 : VERNACULAIRE ET TRADUCTION .....	82
A. Le vernaculaire en traduction .....	82
B. Le vernaculaire dans les traductions .....	85
1. La standardisation.....	85
2. L' <i>Explanatory</i> dans les traductions .....	86
a. Traductions françaises .....	86
b. Vers d'autres langues.....	92
Proposition de traduction.....	98
CHAPITRE 4 : VERNACULAIRE ET RHETORIQUE ENFANTINE .....	100
A. La voix et le regard .....	100
B. Voix enfantines et classes sociales .....	104
C. Vernaculaire et parlars de groupes.....	109
D. La place de l'enfance .....	111
1. Les territoires impossibles de l'enfance .....	111
2. La mort, les masques et le jeu.....	116
E. La rhétorique enfantine, vers une définition .....	123
1. Une réalité difficile à nommer.....	123
2. La rhétorique enfantine : définition .....	126
DEUXIEME PARTIE : TRADUCTION ZERO, TRADUCTION PLUS UN ET CONTEXTE EDITORIAL.....	134
CHAPITRE 5 : DEFINITIONS .....	135
A. Traduction zéro et traduction plus un .....	135
B. Hors-texte et contexte éditorial .....	139
C. T0, évaluation et visualisation .....	141
D. T0, un phénomène aléatoire.....	143
CHAPITRE 6 : TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS .....	145
A. T0 dans les traductions .....	145

B. Les adaptations, T0 affichée et / ou dissimulée .....	146
C. Promotion et labels .....	148
D. Dichotomie jeune / adulte dans l'attribution des labels.....	149
CHAPITRE 7 : LITTÉRATURE ET ÉDITION POUR ENFANTS .....	153
A. La littérature pour enfants, une notion floue .....	153
B. L'édition pour enfants, une réalité .....	155
CHAPITRE 8 : ARRIÈRE-PLAN EDITORIAL DANS LA PRODUCTION DES ROMANS.....	160
A. Édition américaine, traits généraux .....	160
B. La communauté de lecture .....	161
C. Du religieux au populaire.....	165
1. Littérature <i>Sunday school</i> .....	165
2. Les <i>dime novels</i> .....	168
CHAPITRE 9 : POLE SCOLAIRE ET POLE LOISIRS.....	171
A. Édition française au XIX <sup>e</sup> , traits généraux .....	171
B. <i>Tom Sawyer, Huckleberry Finn</i> et le pôle scolaire .....	174
1. Hennuyer et la « bibliothèque nouvelle de la jeunesse ».....	174
2. Des livres de prix ? .....	177
3. William-Little Hughes .....	180
C. <i>Tom Sawyer</i> et <i>Huckleberry Finn</i> scolarisés.....	182
D. <i>Tom Sawyer, Huckleberry Finn</i> et le pôle loisirs .....	185
1. Exemplarité de Meker TS62 .....	185
2. Gaïl TS04, loisirs et élitisme.....	188
E. <i>Huckleberry Finn</i> , roman a-scolaire ?.....	191
CHAPITRE 10 : T0 ET T+1, OUTILS POUR UNE GENEALOGIE DES TRADUCTIONS .....	194
A. Les avatars de Hughes TS1884 .....	194
1. Lamour TS47, réécriture et maintien de la scolarisation .....	195
2. Breton TS46, déscolarisation de Hughes TS1884.....	198
B. La lignée Gaïl TS04 .....	199
C. Les raisons de la généalogie .....	201
1. Canonisation de Hughes TS1884 .....	203

2. L'édition française au lendemain de 1945.....	206
CHAPITRE 11 : <i>TOM SAWYER</i> ET <i>HUCKLEBERRY FINN</i> , ENJEUX D'UNE	
LUTTE.. .....	208
A. Nouveaux clivages après 1945 .....	208
B. Hier et aujourd'hui, une maison engagée .....	210
C. Suzanne Nétillard, une traductrice engagée.....	214
D. Istra : le contre-pied pro-américain.....	218
E. En marge des clivages ? .....	220
1. Hazan, l'énigme Holter <i>TS48</i> .....	220
2. A. Gérard et co. : recréer la communauté de lecture .....	221
TROISIEME PARTIE : TRADUIRE LA MIXITE FORMELLE .....	
CHAPITRE 12 : LES VOIX DES ENFANTS.....	
A. <i>Tom Sawyer</i> et <i>Huckleberry Finn</i> , un micro-système .....	226
B. Les quatre discours des enfants.....	231
C. Des enfants aux enfants et des enfants aux adultes.....	232
CHAPITRE 13 : PLUS DE VOIX.....	
A. La voix du traducteur.....	235
B. Les voix des (re)traducteurs.....	242
C. Donner de la voix : la ponctuation.....	244
1. Point d'interrogation et point d'exclamation.....	245
2. Les guillemets.....	250
D. Théâtraliser le texte.....	255
E. Dynamiser le récit .....	262
1. Le présent historique .....	262
2. Présent historique et dialecte .....	265
3. Présent historique et alternance .....	267
CHAPITRE 14 : MOINS DE VOIX.....	
A. La mise en relief .....	272
B. Les voix enchâssées .....	277
1. Le DIM, une forme mixte.....	277



2. Le DIM, une façon de parler .....	281
3. Le DIM dans un contexte de DIL .....	286
4. Typologie du DIM .....	289
a. Le paraître .....	289
b. Jeux et vie scolaire .....	294
C. Les voix superposées .....	299
D. La narration confisquée .....	305
1. Le passé simple .....	306
2. Les intertitres .....	310
3. Les replis du texte .....	313
4. Le pronom <i>you</i> .....	314

## QUATRIEME PARTIE : STYLISTIQUE DE LA RHETORIQUE

ENFANTINE .....	323
CHAPITRE 15 : ÉTUDES STYLISTIQUES ANTERIEURES .....	324
A. Bridgman et Fishkin .....	324
B. L'exemple de <i>The Catcher in the Rye</i> .....	328
CHAPITRE 16 : LA REPETITION .....	333
A. Traduction et répétition .....	333
B. Échos .....	336
C. Effets miroir .....	339
Propositions de traduction .....	343
D. Rôle et traduction de <i>and</i> .....	345
1. <i>And</i> et la coordination .....	348
2. Traduction de <i>and</i> , entre parataxe et hypotaxe .....	349
Proposition de traduction .....	352
CHAPITRE 17 : EFFETS DE LITOTE .....	354
A. Litote, recul épistémique et style sans pouvoir .....	355
B. Litote en acte et épanorthose .....	357
Propositions de traduction .....	363
C. Marqueurs récurrents de l'effet de litote .....	364

1. <i>Pretty</i> .....	364
2. ( <i>^</i> ) <i>Most</i> .....	365
Proposition de traduction.....	369
3. Verbes de pensée .....	371
Propositions de traduction .....	375
4. Formes exclamatives .....	376
Propositions de traduction .....	380
CHAPITRE 18 : LA COMPARAISON.....	382
A. La comparaison au même .....	383
1. <i>Kind</i> .....	383
Proposition de traduction.....	386
2. <i>Kind</i> et <i>like</i> .....	389
Proposition de traduction.....	391
B. La comparaison à l'autre, <i>like</i> .....	392
1. L'hétéroclite.....	392
2. Le corps disloqué.....	395
C. Comparaison à l'absent.....	398
1. <i>X or something</i> .....	399
2. <i>And such (things / like)</i> .....	401
Propositions de traduction .....	404
3. <i>I never see</i> .....	405
Proposition de traduction.....	409
CHAPITRE 19 : L'HYPERBOLE .....	410
A. Les adjectifs hyperboliques .....	410
Propositions de traduction .....	417
B. Formes superlatives .....	419
Proposition de traduction.....	423
CONCLUSION.....	425
ANNEXE I : TABLEAUX.....	443
ANNEXE II : BIBLIOGRAPHIE .....	448
A. Œuvres originales et traductions.....	449
B. Volumes, études et articles sur la traduction .....	452

C. Volumes, études et articles sur la littérature, l'édition et la traduction pour la jeunesse .....	462
D. Études générales et méthodologiques .....	466
E. Volumes articles et études de linguistique .....	471
F. Volumes, articles et études sur Twain.....	472
G. Dictionnaires.....	480
INDEX.....	481
Index des noms et des notions .....	482
Index des ouvrages.....	485
ANNEXE III : FASCICULE DE TEXTES DE REFERENCE.....	488
GLOSSAIRE D'ABREVIATIONS .....	528

## AVANT-PROPOS

Dans cette étude, les titres abrégés *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* renvoient aux titres complets des œuvres originales : *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*. Toutefois, s'il est difficile de savoir sur quelle édition des romans ont travaillé les différents traducteurs, les textes originaux de Twain sont généralement considérés comme stables dans la mesure où ils ont peu changé de maison d'édition. Malgré tout, certains travaux font apparaître que les republications engendrent des transformations, y compris chez un même éditeur, en particulier sur le plan typographique.

Le mémoire est accompagné d'un *Fascicule de textes de référence* (désormais abrégé en *FTR*), qui figure en annexe III, où se trouve également le glossaire des abréviations. Les exemples y sont numérotés en chiffres romains pour éviter toute confusion avec les exemples cités dans le corps de l'analyse. Le fascicule a pour double objectif de prolonger et de faciliter la lecture. Il permet la consultation d'exemples ayant des caractéristiques similaires à ceux étudiés dans l'analyse et accueille les extraits dépassant une certaine longueur. Enfin, il offre une lisibilité immédiate des énoncés originaux dans le cadre des propositions de traduction. Ces dernières sont regroupées à la fin des parties concernées et plus rarement en note de bas de page. Ces propositions sont la concrétisation de la volonté de préparer l'espace de jeu d'une retraduction des romans. Elles sont toutes situées dans l'optique du rétablissement de la rhétorique enfantine et se veulent plausibles. La plausibilité implique de veiller à ce que ces propositions soient non anachroniques, c'est pourquoi certains termes sont accompagnés de leur date de première apparition telle qu'indiquée dans le *Le Robert*. À chaque extrait des textes originaux ne correspond pas forcément une

proposition de traduction. Celles-ci deviennent néanmoins de plus en plus nombreuses au fil de l'analyse pour devenir systématiques dans les troisième et quatrième parties.

Dans les exemples, les extraits des différentes versions sont présentés dans l'ordre chronologique selon les dates de première parution. Cependant, cet ordre peut parfois être modifié au cours de l'étude, le type de solution de traduction adoptée déterminant alors l'ordre d'apparition. Pour faciliter la manipulation, les extraits des textes originaux, leurs traductions ainsi que les propositions de traduction ont une taille légèrement inférieure au reste du texte et sont toujours présentées en retrait, quelle que soit leur longueur.

Les ouvrages de référence sont le *Le Robert*, le *OED*, le *Webster* ainsi que *A Dictionary of Americanisms*.

# **INTRODUCTION**

## LA RHETORIQUE ENFANTINE, UN SOCIOLECTE FICTIONNEL

Paru en 1975, l'ouvrage *After Babel* de George Steiner fit date dans l'histoire de la recherche en traduction<sup>1</sup>. Son auteur, professeur de littérature comparée à Cambridge et maîtrisant parfaitement trois langues, propose une expansion considérable du concept de traduction qu'il considère comme indissociable d'une théorie du langage : « en deux mots : à l'intérieur d'une langue, ou d'une langue à l'autre, la communication est une traduction. Étudier la traduction, c'est étudier le langage.<sup>2</sup> » D'après Steiner, la lecture d'un texte du passé est une traduction<sup>3</sup>, de même que le critique, l'exégète, l'acteur et le lecteur sont des traducteurs<sup>4</sup>. Cette expansion du concept de traduction, dénommée « traduction généralisée », a été remise en cause par la suite, comme le signale Antoine Berman :

Et il est vrai qu'il faut « tenir » à la traduction restreinte (interlangues) en tant que c'est là, rigoureusement parlant, *qu'il y a* de la traduction. Cependant, cela ne doit pas nous empêcher d'écouter et le parler courant [...] et toute une lignée d'écrivains et de penseurs [...] pour qui la traduction signifie non seulement le « passage » interlangues d'un texte, mais – autour de ce premier « passage » toute une série d'autres « passages » qui concernent l'acte d'écrire et, plus secrètement encore l'acte de vivre et de mourir<sup>5</sup>.

Cependant, l'ouvrage de Steiner contraste avec les travaux de théoriciens tels que Georges Mounin, par exemple, qui cherchaient, au cours de la décennie précédente, à résoudre le paradoxe d'une impossibilité théorique

---

<sup>1</sup> L'ouvrage fut traduit en français en 1978 par Lucienne Lotringer. Les présents travaux utilisent la traduction (par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat) de la troisième édition définitive parue à Oxford en 1998 : Steiner, George, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, (1975) 1998. Pour une analyse de l'importance de cet ouvrage dans la théorie de la traduction, voir Michaël Oustinoff, *La traduction*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF, novembre 2003, p. 56-65. Pour une analyse des enjeux épistémologiques contenus dans la traduction du sous-titre de cet ouvrage, voir Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 66.

<sup>2</sup> Steiner, 1998, 88-89. (Les italiques sont de Steiner.)

<sup>3</sup> Steiner 1976, 5.

<sup>4</sup> Steiner 1976, 7.

<sup>5</sup> Berman, Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985c, p. 42.

du traduire, contredite, dans les faits, par une pratique massive et quotidienne. Steiner considère la traduction non comme une question marginale et paradoxale mais comme une « question capitale pour la théorie du langage et peut-être même pour la théorie de la société.<sup>6</sup> » Dans le premier chapitre<sup>7</sup>, l'auteur convoque un grand nombre de textes littéraires issus de langues et d'époques différentes, et consacre une partie entière<sup>8</sup> aux distinctions qu'apporte chaque groupe humain à l'intérieur d'une communauté linguistique :

Les disparités régionales et dialectales sont les plus faciles à déceler. Mais tout système linguistique, utilisé à un moment donné par un groupement humain important, est parcouru de distinctions beaucoup plus ténues. Celles-ci tiennent à la condition sociale, à l'idéologie, à la profession, à l'âge, au sexe<sup>9</sup>.

C'est ainsi que, dans cette partie de l'ouvrage, l'auteur s'intéresse plus particulièrement au langage des enfants, à celui des femmes ainsi qu'au rapport entre langage et sexualité. C'est à cette occasion que Steiner, sans nullement se poser en spécialiste de Twain, en vient à évoquer l'originalité de la représentation des enfants chez cet auteur :

Les portraits de Huck Finn et Tom Sawyer débordent d'un génie de pénétration sympathique. Le côté étudié de leur langue, ce cérémonial d'insultes et de fraternité, les effets de litote sont à la hauteur de n'importe quelle rhétorique adulte. Mais ils rendent fidèlement les attitudes enfantines<sup>10</sup>.

Partant de la proposition selon laquelle la langue des enfants est « à la hauteur de n'importe quelle rhétorique adulte », il s'agit de poser l'existence d'une rhétorique enfantine qui serait l'usage littéraire, fait par l'auteur, d'une réalité langagière constituée par la parole des jeunes. La rhétorique enfantine serait alors l'ensemble des stratégies narratives et procédés stylistiques mis en place par l'auteur afin de créer, chez le lecteur, l'illusion de voir et d'entendre parler des enfants. Il appartient à la présente étude de

---

<sup>6</sup> Steiner, 1976, 3.

<sup>7</sup> Steiner, 1998, « Comprendre c'est traduire », 29-90.

<sup>8</sup> Steiner, 1998, 68-90.

<sup>9</sup> Steiner, 1998, 68.

<sup>10</sup> Steiner, 1998, 75.



déterminer quelles sont ces stratégies narratives et ces procédés stylistiques. Dans une première approche, est considérée comme appartenant à la rhétorique enfantine toute partie de texte ayant pour énonciateur un enfant ou un adolescent. Le terme de « rhétorique » signale qu'il s'agit de l'utilisation littéraire qui est faite d'une réalité linguistique, le rapport entre les deux étant avant tout mimétique et en aucun cas le reflet exact de la réalité<sup>11</sup>. Les remarques de Steiner sur l'existence de distinctions ténues dues « à la condition sociale, à l'idéologie, à la profession, à l'âge, au sexe », trouvent leur prolongement dans une autre contribution majeure à la recherche en traduction, *Le conflit des énonciations* de Barbara Folkart. En effet, dans cet ouvrage se trouve avancé le concept de « système lectal » dont voici la définition :

Configuration regroupant les différents « lectes », envisagés comme les corrélats linguistiques de collectivités (dialectes), de pratiques productrices ou champs de discours (technolectes) ou de classes socioéconomiques (sociolectes)<sup>12</sup>.

La rhétorique enfantine, sociolecte littéraire, partage des traits communs avec le dialecte, fait usage de technolectes, et n'échappe pas aux distinctions socioéconomiques. Elle est, dans l'univers romanesque, le corrélat linguistique d'une collectivité constituée par les membres d'une classe d'âge et présente un ensemble de traits spécifiques et différentiels qui font d'elle un sociolecte générationnel. Il est possible de poser l'existence de ces traits différentiels car, comme le signale Jacky Martin dans un article paru dans la revue *Palimpsestes* : « les socio- et technolectes posent la différence en principe.<sup>13</sup> »

La citation de Steiner, à l'origine des présents travaux, évoque les personnages Tom Sawyer et Huckleberry Finn sans se référer à des ouvrages précis. Il existe quatre romans dans lesquels apparaissent ces personnages : *The Adventures of Tom Sawyer*, *Adventures of Huckleberry*

---

<sup>11</sup> Lane-Mercier, Gillian, « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis: Writing / Reading / (Re)Translating Fictional Sociolects », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 15.3, 1995a, p. 105-128.

<sup>12</sup> Folkart, Barbara, *Le Conflit des énonciations ; traduction et discours rapporté*, Candiac, Les éditions Balzac, 1991, p. 453.

<sup>13</sup> Martin, Jacky, « La spécification en traduction », *Palimpsestes*, 10, p. 119.

*Finn*, *Tom Sawyer Abroad* et *Tom Sawyer; Detective*<sup>14</sup>. Tous ces textes forment ce qu'Antoine Berman, prenant exemple dans le domaine poétique, nomme un « réseau » :

Mais dans l'œuvre de Donne elle-même, le poème s'inscrit dans une constellation très précise : certains poèmes forment comme son « noyau », son « germe », d'autres sont, et chacun à sa manière, son inversion, d'autres « développent » certains de ses aspects. Cette constellation déterminée à son tour, est en réseau avec d'autres constellations poétiques chez Donne [...] <sup>15</sup>

Les liens onomastiques, thématiques et stylistiques apparaissant entre les quatre ouvrages de Twain évoqués plus haut, permettent de les considérer comme formant un tel réseau. Néanmoins, le corpus des textes de départ est restreint aux romans *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*, car ils forment, au sein de ce réseau, un micro-système qui fait d'eux le « germe » des deux autres. *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn* ont une genèse commune alors que *Tom Sawyer Abroad* et *Tom Sawyer; Detective* apparaissent davantage comme des suites. Il convient, pour se convaincre de cette genèse commune, de citer l'auteur lui-même dans une lettre datée du 5 juillet 1875 et adressée à William Dean Howells, directeur de la revue *Atlantic Monthly* et conseiller littéraire de Twain :

[...] I have just finished the story [*Tom Sawyer*] and didn't take the chap beyond boyhood. [...] By and by I shall take a boy of twelve and run him on through life (in the first person) but not Tom Sawyer—he would not be a good character for it<sup>16</sup>.

Le projet de présenter une vie entière, évoqué dans cette citation, n'aboutira pas plus dans *Huckleberry Finn* que dans *Tom Sawyer*. Cependant, cette lettre montre que les deux romans, qui présentent du point de vue énonciatif

<sup>14</sup> Il faut compléter cette liste par l'ouvrage *Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians*, roman inachevé, non publié du vivant de l'auteur.

<sup>15</sup> Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Editions Gallimard, 1995, p. 25.

<sup>16</sup> Twain, Mark, « *Tom Sawyer* and First Person Narrative: Letter to William Dean Howells » Jim Zwick éd., URL <http://www.boondocksnet.com/twaintexts/letter750705.html>, 17/10/2002. Le site de Jim Zwick, sans cesse augmenté de nouveaux documents, regroupe des versions électroniques de tous les écrits de Twain, ainsi que nombre d'essais critiques.

des profils différents, sont liés de façon indissociable et qu'ils se complètent davantage qu'ils ne se suivent. Le premier est la matrice, le « germe » ou le « noyau » du second<sup>17</sup>.

La rhétorique enfantine est donc un sociolecte fictionnel, dont l'existence au sein des œuvres est posée, et dont le devenir au cours du processus de traduction est analysé. Préoccupée principalement par cet aspect des traductions, la présente étude devra d'emblée distinguer la rhétorique enfantine de deux domaines qui lui sont proches : le dialecte et la littérature pour la jeunesse.

L'analyse montrera comment l'usage du dialecte a masqué cette autre réalité langagière qu'est le discours des enfants. Dans les romans, dialecte et rhétorique enfantine sont tous deux des sociolectes littéraires qui intègrent le « système lectal », ils ne s'excluent pas mutuellement mais se complètent. Le dialecte enracine les personnages dans un terroir défini, alors que la rhétorique enfantine, sociolecte générationnel, définit les enfants selon leur appartenance à une tranche d'âge. Les enfants de Twain sont donc les détenteurs d'un double héritage. En tant que jeunes ils héritent de la langue des adultes et doivent se situer linguistiquement par rapport à elle afin de s'y découper un territoire ; c'est leur dimension universelle et archétypale. En tant que locuteurs issus d'une aire géographique spécifique, ils utilisent l'idiome correspondant ; c'est leur dimension particulière. Cette dernière dimension a largement attiré l'attention de la critique aux États-Unis, car elle a été interprétée comme constitutive d'une identité et d'une littérature nationales. Il s'agira de montrer ce qui unit autant que ce qui oppose le vernaculaire et la rhétorique enfantine mais surtout les bénéfices que la traduction peut tirer d'une telle distinction. Alors qu'une lecture uniquement dialectale aboutit à une impasse traductive, la rhétorique enfantine peut être à même de fournir une alternative et se révéler fonctionnelle dans un processus de déconstruction / reconstruction du texte.

---

<sup>17</sup> *Huckleberry Finn*, récit à la première personne, relève dans son ensemble de la rhétorique enfantine hormis les cas de paroles d'adultes rapportées. Dans *Tom Sawyer*, roman à la troisième personne, la rhétorique enfantine est présente au discours direct, indirect, indirect mimétique et indirect libre.

La rhétorique enfantine devra également être distinguée de la littérature pour enfants, laquelle intègre néanmoins et nécessairement l'analyse, car elle concerne les traductions indépendamment des intentions de l'auteur dans les textes originaux. En effet, les traductions françaises de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* sont globalement cantonnées à ce domaine littéraire. Il se trouve que la plupart des versions réduisent ou modifient considérablement la parole des jeunes. C'est-à-dire que si la rhétorique enfantine est une réalité dans les textes de départ, les textes d'arrivée lui réservent une moindre place. La situation relève du paradoxe suivant : plus le public destinataire est jeune, moins son langage est représenté en traduction. Ceci découle en partie des attentes et des contraintes qui pèsent sur la littérature de jeunesse et amène à se demander si la représentation du langage des enfants est effectivement destinée à ceux-ci. La restriction à une aire littéraire spécifique et la multiplication des versions sont les deux traits principaux du corpus étudié ici. C'est pourquoi le parcours des romans est remarquable de par la quantité même de versions, tandis que leur réception est pour le moins mitigée.

#### UN PARCOURS REMARQUABLE

Les deux romans furent d'abord traduits du vivant de leur auteur avant d'être retraduits à de nombreuses reprises. Twain fait donc partie de la poignée d'auteurs américains disponibles dès le XIX<sup>e</sup> siècle en France. Henri Van Hoof dans son *Histoire de la traduction en occident* signale le nombre restreint d'écrivains américains traduits à cette époque<sup>18</sup> : Fennimore Cooper, Washington Irving, Harriet Beecher-Stowe, Hawthorne, Longfellow, Whitman et Twain, c'est-à-dire bien peu comparé aux traductions d'écrivains d'outre-manche<sup>19</sup>. Paru en 1876 aux Etats-Unis, *Tom Sawyer* fut traduit en 1884 alors que l'attente fut seulement d'un an pour

<sup>18</sup> Van Hoof, Henri, *Histoire de la traduction en occident, France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Bibliothèque de linguistique, Paris Louvain-la-Neuve, Éditions Duclot, 1991.

<sup>19</sup> La liste établie par Van Hoof pourrait être augmentée car John Habberton, traduit par le même traducteur que Twain (William-Little Hughes) est omis.

*Huckleberry Finn*. Ce parcours, pour être apprécié, doit être comparé à celui de Henry James, par exemple, dont Jean-Marc Gouanvic a montré qu'il était marqué par un effet « retard » :

C'est à un véritable déferlement que l'on assiste après la Seconde Guerre mondiale. Non seulement les éditeurs français se mettent à publier des auteurs américains d'apparition récente, mais ils semblent du même coup découvrir l'existence des Hawthorne et Henry James. [...] Il y a manifestement le rattrapage d'un « retard » de traduction dans le cas de ces deux auteurs américains<sup>20</sup>.

Twain n'est pas concerné par ce « retard » et il est, au contraire, traduit presque simultanément. Pour autant, Twain n'est pas un auteur consacré. Indiscutablement, l'auteur américain consacré au XIX<sup>e</sup> siècle en France est Edgar Poe, à qui Baudelaire prêta sa plume. Le truchement de cet écrivain célèbre a valu et vaut sans doute toujours à Poe d'être considéré comme un écrivain canonique. Le parcours de Twain fut tout autre, contrairement à Poe qui fut propulsé aux nues, Twain est, en quelque sorte, entré par la petite porte et garde jusqu'à ce jour en France l'image d'un écrivain marginal, périphérique. Ceci ne signifie nullement que le travail des différents traducteurs de Twain fut d'une qualité inférieure à celui de Baudelaire (il est d'ailleurs à noter que Hughes, premier traducteur de Twain, traduisit également Poe). Il apparaît évident que la réception d'une traduction dépend de plusieurs facteurs, l'aire d'expansion qui lui est assignée n'étant pas le moindre. Pourtant, à y regarder de plus près, l'intérêt porté en France aux romans de Twain ressemble bien à un engouement. Il existe de nombreuses retraductions des romans se succédant à un rythme soutenu (une par génération en moyenne), même si le démarrage de *Huckleberry Finn* fut beaucoup plus lent : quelque soixante-dix ans de gestation suivirent la première traduction en 1886, avant de nombreuses nouvelles versions. Cependant, la rapidité avec laquelle Twain fut traduit (pour ne pas dire la précipitation dans le cas de *Huckleberry Finn*), si elle témoigne de la popularité de l'auteur et de son succès au-delà de ses propres

---

<sup>20</sup> Gouanvic, Jean-Marc, « Les enjeux de la traduction littéraire : le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la seconde guerre mondiale », *Palimpsestes*, 11, 1998, p. 98-99.

frontières, pourrait bien s'être retournée contre lui, comme en témoignent les commentaires à l'égard des traductions.

#### RECEPTION DES TRADUCTIONS

Dans un ouvrage paru en 1965 et intitulé *Mark Twain écrivain de l'Ouest ; Régionalisme et humour*, Bernard Poli établit le constat que Twain est méconnu en France. Il résume sa perception des traductions françaises de *Huckleberry Finn* par une formule lapidaire qui peut également s'appliquer à *Tom Sawyer* :

Pour ceux d'ailleurs, qui auront lu *Huckleberry Finn* dans une traduction française, si soignée soit-elle, la langue du narrateur apparaîtra comme un mélange d'expressions puérides et faussement provinciales, dépourvue de saveur ; la difficulté du texte anglais enfin constituera une barrière insurmontable pour le non-spécialiste, *Huckleberry Finn* se trouve ainsi relégué parmi les histoires pour enfants, ou fait figure parmi quelques initiés, de chef-d'œuvre méconnu<sup>21</sup>.

Il s'agit là des seules références faites aux traductions françaises dans l'ouvrage, mais les remarques de Bernard Poli présentent, de manière condensée, toute la problématique qui articule la présente étude. Le « mélange d'expressions puérides et faussement provinciales » renvoie à la cohabitation, au sein du texte, d'une langue généralement qualifiée de vernaculaire ou dialectale et d'un parler jeune. La seconde remarque est que *Huckleberry Finn* « se trouve ainsi relégué parmi les histoires pour enfants », d'où il ressort que les œuvres de Twain ne sont pas tout à fait à leur place, elles sont déplacées, et qu'elles se trouvent dans un ensemble subalterne.

Les propos de Poli peuvent sembler datés dans la mesure où ils sont de 1965, cependant ils ne sont pas dénués d'intérêt. En effet, en cette année-là, le champ des traductions des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* est

---

<sup>21</sup> Poli, Bernard, *Mark Twain, écrivain de l'Ouest : Régionalisme et humour*, Paris, PUF, 1965, p. 2.

pour ainsi dire complet. L'ensemble des différentes versions qui le constitue existe déjà, y compris celles qui continuent d'être rééditées en ce début de vingt-et-unième siècle. Les versions postérieures à cette date sont moins nombreuses et sans nul doute motivées par un projet moins ambitieux (il s'agit uniquement d'adaptations), aucune ne venant modifier le champ traductif de façon significative.

Il est intéressant de noter que le cantonnement des deux romans au secteur de la littérature pour enfants, relevé par Poli en 1965, apparaît par la suite comme un fait accompli, une réalité incontournable. Ceci est particulièrement perceptible dans le paratexte accompagnant les traductions d'autres ouvrages de Twain. La démarche consiste toujours à établir une distance par rapport à *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* afin de situer le nouveau texte. Ainsi Alain Delahaye déclare-t-il dans sa préface à *Mark Twain ; Contes humoristiques*, une compilation de traductions anciennes et nouvelles :

Ce qu'il y a de vraiment intemporel chez Mark Twain, ce qui nous séduit et nous parle aujourd'hui, à un siècle de distance, ce ne sont peut-être pas *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* — qui ont d'ailleurs quelque peu souffert d'avoir été relégués parmi les ouvrages pour la jeunesse<sup>22</sup>.

L'expression « relégués parmi les ouvrages pour la jeunesse » fait écho aux observations de Bernard Poli. Encore Alain Delahaye nuance-t-il ses propos en précisant que les romans « ont quelque peu souffert » de cet état de fait. En revanche, le texte situé en quatrième de couverture, destiné à accrocher l'acheteur potentiel, est beaucoup plus radical et entérine la relégation de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Suivant une logique identique, Fanchita Gonzalez Batlle, dans une « Note de la traductrice » inaugurant sa version de *The Innocents Abroad*, donne à penser que *Tom Sawyer* appartient irrémédiablement au domaine enfantin :

Enfin apparaissent déjà clairement dans ce récit le caractère frondeur de Twain, son attachement à l'enfance et son amour pour la nature qui

---

<sup>22</sup> Delahaye, Alain, éd., *Mark Twain ; Contes humoristiques*, coll. « mille pages », Paris, Mercure de France, 1989.

créeront plus tard *Les Aventures de Tom Sawyer* (parues aux États-Unis en 1876) pour la joie des enfants du monde entier<sup>23</sup>.

Il apparaît, au travers de ces deux citations, qu'une vingtaine d'années après les remarques de Poli, la perception de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* dans leurs versions françaises reste inchangée. Il convient même, pour justifier du « sérieux » des récits de voyage et contes humoristiques, d'établir une distance par rapport aux deux romans, lesquelles servent de faire-valoir. Ceci constitue une inversion majeure par rapport au canon twainien tel qu'il est perçu outre-atlantique. Pour clore ce bref tour d'horizon, il convient de citer M. Le Breton<sup>24</sup> qui, à l'occasion du centenaire de la naissance de Twain, écrivait ceci dans la *Revue Anglo-Américaine* :

On ne lit guère Mark Twain en France, on ne l'a jamais beaucoup lu. La plus grande partie de son œuvre n'a pas été traduite : le grand public le connaît chez nous par des extraits qui ne le montrent certes pas sous son meilleur jour. [...] Mark Twain n'a pas soulevé, en France, l'intérêt qui s'est attaché à des écrivains plus respectueux des conventions, un Fennimore Cooper ou un Bret Hart<sup>25</sup>.

Au moment où Le Breton rédige ces lignes, il existe déjà deux traductions de *Tom Sawyer*, une de *Huckleberry Finn*, une de *Tom Sawyer Abroad* et *Tom Sawyer ; Detective*, ainsi que de nombreux contes, pour ne mentionner que le versant romanesque de l'œuvre. Les remarques de Le Breton et Poli témoignent à la fois d'une certaine continuité dans la critique des traductions et d'une moindre prise en compte de celles-ci. Pourtant, le confinement de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* au domaine de la littérature pour enfants, largement constaté, pourrait bien découler du transfert précoce évoqué plus haut, qui conditionna durablement l'image de Twain en France. Pourquoi Twain fut-il traduit si rapidement et dans quelles conditions ? En quoi ces conditions ont-elles influé sur les traducteurs et les

---

<sup>23</sup> Twain, Mark, *Le voyage des innocents*, trad. Fanchita Gonzalez Batlle (1982 pour la traduction française, librairie François Maspéro), Petite Bibliothèque Payot / Voyages, Paris, Éditions Payots & Rivages, 1995.

<sup>24</sup> Le Breton n'est pas à confondre avec G. Breton, qui est un des traducteurs de *Tom Sawyer* (1946).

<sup>25</sup> Le Breton, M., « Un centenaire : Mark Twain », *Revue Anglo-Américaine*, octobre 1934-1935, p. 85.



textes d'arrivée pour enfermer cet auteur dans ce que Marc Chénétier assimile à un ghetto : la littérature pour enfants<sup>26</sup>? En quoi cette relégation affecte-t-elle tout particulièrement un des aspects essentiels des œuvres : la représentation du langage des enfants et comment y remédier ? Ce sont les questions auxquelles va tenter de répondre cette étude.

Les traductions des romans de Twain n'ont pas uniquement fait l'objet d'analyses ou de remarques sporadiques et ce domaine (essentiellement *Huckleberry Finn*), a récemment suscité l'attention de la recherche<sup>27</sup>. Le constat est généralement celui d'un manque, d'une absence, d'une lacune traductive presque, qui contraste avec le grand nombre de versions existantes. Claire Maniez concluait dans un article portant sur *Huckleberry Finn* en 1998 que « [...] le lecteur français ne dispose à l'heure actuelle d'aucune traduction qui lui permette de comprendre la nature de la véritable révolution qu'a opéré ce roman dans la littérature américaine.<sup>28</sup> » De son côté, Judith Lavoie s'est penchée sur *Huckleberry Finn* dans le cadre d'une thèse sur la parole noire en traduction française, dans laquelle elle étudie le discours de Jim. L'ouvrage paru à la suite de cette thèse, qui propose une utilisation des ressources contenues dans la littérature des Antilles francophones pour traduire le parler de Jim, s'achève sur les remarques suivantes :

Mais encore, qu'en est-il de la langue poétique et sociolectale de Huck ? Aucun traducteur n'a véritablement osé, à ce jour, faire parler Huck comme le petit garçon peu instruit qu'il est en anglais. Un projet possible serait donc celui-ci : donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman original, c'est-à-dire, entre autres, une narration truffée de redites et de fautes linguistiques, ainsi qu'une parole noire française. Une telle entreprise de traduction permettrait dès lors de faire renaître l'œuvre et de réactiver à sa pleine mesure la charge profondément revendicatrice qu'elle véhicule<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Chénétier, Marc, *Au-delà du soupçon ; La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 55.

<sup>27</sup> Voir Garbagnati 1984, Maniez 1997 et 1998, Lavoie 2002 et Gouanvic à paraître.

<sup>28</sup> Maniez, Claire, « Les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* : production et réception », *AMA*, 7, 1<sup>er</sup> semestre 1998, p. 82.

<sup>29</sup> Lavoie, Judith, *Mark Twain et la parole noire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2002, p. 213.

L'étude de la rhétorique enfantine s'inscrit dans la continuité des travaux déjà réalisés dans ce domaine. Elle partage avec Judith Lavoie le souci du devenir des sociolectes. Il s'agit de partir du constat selon lequel « aucun traducteur n'a véritablement osé, à ce jour, faire parler Huck comme le petit garçon peu instruit qu'il est en anglais » et de participer à ce projet qui consiste à « donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman original. »

Cependant, tout en rejoignant la finalité du projet qui consiste en un rétablissement de la polyphonie, la démarche adoptée sera ici différente. En effet, les travaux de Judith Lavoie ont pour postulat que la représentation du parler de Jim répond, chez l'auteur, à une visée résolument contestataire et humaniste. Il y a donc une prise de position au sein d'un débat qui traverse la critique twainienne contemporaine en Amérique du Nord, laquelle est divisée sur le sens à donner à la représentation du parler de Jim. Chez Lavoie, un sens et une valeur sont donnés d'emblée à ce parler, et le projet de chaque traducteur est ensuite analysé en corrélation avec cette vision du texte de départ. Il est difficile de donner d'emblée un sens et une valeur à la parole des enfants ou à l'enfance elle-même, car il s'agit d'un domaine dont chaque groupe humain se fait une représentation différente, laquelle est sujette à évolution au fil du temps. Dans un contexte occidental contemporain, les connotations mobilisées autour de l'enfance pourraient sans nul doute se résumer aux idées de « pureté », de « naïveté » et d'« innocence ». Il convient de chercher à creuser sous la surface de ces connotations. La question de la représentation des enfants pourrait se révéler plus polémique et épineuse que ne le laissent entendre des notions en apparence aussi inoffensives. Le sens et la valeur de la représentation de l'enfance seront donc construits tout au long de cette étude et non donnés d'emblée. Il convient maintenant de préciser plus avant les objectifs, la démarche et les outils méthodologiques choisis.

#### OBJECTIF(S), DEMARCHE ET OUTILS METHODOLOGIQUES

L'objectif est double. Il s'agit de décrire l'ensemble formé par les traductions existantes et de préparer l'espace de jeu d'une retraduction. Ces

deux objectifs peuvent sembler contradictoires dans la mesure où le premier s'assimile à une démarche tournée vers la culture et la langue traduisantes, tandis que le second suggère un intérêt plus grand pour la langue et la culture traduite. Cependant, comme le souligne Antoine Berman, le traducteur et les traductions sont partiellement déterminés par leur environnement :

Position traductive et projet de traduction sont, à leur tour, pris dans un horizon. [...] On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur<sup>30</sup>.

C'est pourquoi l'analyse de la rhétorique enfantine, qui est une des composantes des textes, n'est pas dissociée du contexte qui l'entoure, c'est-à-dire le public destinataire, l'horizon d'attente, les facteurs économiques et sociologiques perceptibles au travers du projet de traduction. La dualité de l'objectif ne se traduit pas par une dichotomie perceptible au niveau du plan, car celui-ci place toujours la traduction et les traductions au centre. Il existe plutôt un ensemble de lignes de force allant du descriptif au prescriptif, du général au particulier, d'une prise en compte du hors-texte à l'analyse des replis du texte, du macro-textuel au micro-textuel. Toutes ces lignes traversent l'analyse et informent le tout.

Il s'agit, dans un premier temps, de découvrir quelle sorte d'équivalence a été atteinte entre textes de départ et textes d'arrivée, en s'appuyant sur des faits directement observables dans les traductions, sans se livrer à un inventaire des défaillances par rapport à une équivalence idéale, abstraite. Cette approche constitue un point de départ et devient effective dès la délimitation du corpus des traductions. Elle sera réalisée à l'aide des travaux de théoriciens tels que Andrew Chesterman, Theo Hermans, André Lefevere, et Gideon Toury qui appartiennent, tous, à des degrés divers, à un courant spécifique des études en traduction, le polysystème, qu'il convient de présenter brièvement.

---

<sup>30</sup> Berman, 1995b, 79.

Le concept de système découle des travaux des Formalistes Russes dans les années 1920, tels que Viktor Shklovski, Jurij Tynjanov et Roman Jakobson. Pour eux, une culture est :

[...] a complex « system of systems » composed of various sub-systems such as literature, science, and technology. Within this general system, extraliterary phenomena relate to literature not in a piecemeal fashion but as an interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong<sup>31</sup>.

La notion de système fut ensuite développée dans les années 1970 par Itamar Even-Zohar pour aboutir au terme de polysystème. Edwin Gentzler, dans son ouvrage *Contemporary Translation Theories*, souligne la filiation avec les Formalistes Russes et les correspondances entre les termes et les concepts :

Even-Zohar's definition of polysystem is the same as Tynjanov's concept of system, including the literary, semi-literary and extraliterary structures. The term "polysystem" is thus a global term covering all of the literary systems, both major and minor, existing in a given culture<sup>32</sup>.

La théorie du polysystème vise à établir un cadre théorique pour une étude descriptive de la littérature et du langage dans leur contexte culturel. La traduction, en tant que révélateur des échanges culturels y joue un rôle primordial. La contextualisation des traductions, leur dimension culturelle et la prise en compte du hors-texte constituent une première étape pour la présente étude<sup>33</sup>. La volonté, chez les polysystémistes, de n'écarter aucune forme, aucun genre littéraire, et de raisonner en termes de continuité et d'échanges dynamiques entre les différents éléments composant le système, aboutit à l'abolition des frontières entre genres ou œuvres canonisées et genres ou œuvres considérés comme secondaires :

Itamar Even-Zohar first introduced the term « polysystem » for the aggregate of literary systems (including everything from « high » or

---

<sup>31</sup> Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 11, citant Steiner, Peter, *Russian Formalism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1984.

<sup>32</sup> Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Londres New York, Routledge, 1993, p. 115.

<sup>33</sup> Voir Hermans, 1991, 158 et Toury, 1995, 174.

“canonized” forms (e.g. innovative verse) such as poetry to “low” or “non-canonized” forms (e.g., children’s literature and popular fiction) in a given culture<sup>34</sup>.

L’attrait majeur du polysystème réside donc dans la prise en compte de phénomènes littéraires considérés comme connexes, tels que la paralittérature ou la littérature pour enfants, ce dernier domaine étant indissociable de la réception des romans de Twain en France<sup>35</sup>. Cette prise en compte, nécessaire, répond également aux vœux d’Antoine Berman :

Elle [la traductologie] peut (et elle doit) réfléchir sur la traduction de ce qu’on appelle la « littérature enfantine », dans la mesure où cette littérature est la « moitié » de la littérature et où s’y déploie un rapport très profond à la langue dite « maternelle » (au maternel-de-la-langue)<sup>36</sup>.

Cependant, et comme le suggèrent eux-même les polysystémistes, une approche descriptive appelle nécessairement une suite, un au-delà<sup>37</sup>. Dans un article paru dans la revue *The Translator*, Jean-Marc Gouanvic a résumé les avancées dues au polysystème : « the development of polysystem theory has played a major role in making it possible to approach translation as a theoretical and a historical object of study<sup>38</sup> », ainsi que les limites de celui-ci « there is a remarkable absence of the social in it [Toury, 1995].<sup>39</sup> » Avant de préciser comment peut s’effectuer l’introduction du social en traduction, et en particulier dans l’étude de la rhétorique enfantine, qui est un sociolecte littéraire, il convient de se pencher sur le second objectif de cette étude.

La préparation de l’espace de jeu d’une retraduction constitue également un au-delà par rapport au polysystème, et elle implique de déborder le cadre de l’approche descriptive pour rejoindre Antoine Berman :

<sup>34</sup> Gentzler, 105.

<sup>35</sup> Il faut d’ailleurs noter les travaux de Shavit Zohar (1984) et Tiina Puurtinen (1995) sur la traduction de la littérature de jeunesse dans le cadre du polysystème.

<sup>36</sup> Berman, 1985c, 41-42.

<sup>37</sup> Toury, 1995 et Chesterman, 1993.

<sup>38</sup> Gouanvic, Jean-Marc, « Translation and the Shape of Things to Come; The Emergence of American Science Fiction in Post-War France », *The Translator*, 3.2, 1997, p. 126.

<sup>39</sup> Gouanvic, 1997, 126.

Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif [...] et de préparer l'*espace de jeu d'une retraduction* sans faire le « donneur de conseils ». Cet espace de jeu est lui-même pris dans un espace plus vaste, celui de la *translation* d'une œuvre étrangère dans une langue-culture. Cette translation n'advient pas qu'avec la traduction. Elle advient aussi par la critique et de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives. *L'ensemble constitue la translation d'une œuvre*<sup>40</sup>.

La description est donc utilisée comme un point d'ancrage, le but étant de fournir une analyse aussi objective que possible du champ traductif, afin de construire, à partir de ces observations, l'espace de jeu d'une retraduction.

#### LE CHAMP TRADUCTIF GLOBAL

La présentation du champ traductif est l'occasion d'une mise au point terminologique et méthodologique. L'ensemble des traductions d'un roman constitue une « série ». Les deux séries forment le champ traductif des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Le terme de champ désigne une collection, un inventaire de versions données dans leur succession chronologique. Le champ global correspond à la totalité des versions produites et existantes. Sous l'effet de l'observation et de l'analyse, ce champ va apparaître comme étant traversé par des courants divers qui le transforment en un système en perpétuelle évolution. (Les termes de « système » et de « champ » peuvent apparaître comme relativement interchangeables : « Un champ est un « système » ou un espace structuré de positions. »<sup>41</sup>)

Les tableaux A et B, figurant dans l'annexe I, présentent les versions existantes dans chaque série afin de matérialiser leur succession dans le temps et de rendre accessibles les informations afférentes aux premières parutions telles que dates, éditeurs, statut (traduction ou autre). Le public

<sup>40</sup> Berman, 1995b, 17.

<sup>41</sup> Lahire, Bernard, « Champs, hors-champs, contrechamp », *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Bernard Lahire éd., Paris, Éditions La Découverte, 1999, p. 25.

destinataire, jeune ou adulte, est déduit du type de collection dans lequel paraît initialement la traduction ou à partir des aménagements pratiqués dans le texte lui-même. Ceci ne préjuge en rien de qui lit effectivement le texte. Comme il va être analysé plus loin, la nature du public destinataire est instable et peut changer en fonction des rééditions. Le titre des traductions n'est précisé que s'il dévie par sa formulation et / ou son orthographe du paradigme suivant : *Les aventures de Tom Sawyer / Huckleberry Finn*<sup>42</sup>.

Pour faciliter la manipulation de ce grand nombre de versions, recours est fait à une formulation abrégée où sont utilisés : le patronyme du traducteur suivi des initiales du roman traduit et les deux derniers chiffres de la date de parution. « Gaïl TS04 » signifie donc : la version de *Tom Sawyer* signée François de Gaïl parue en 1904. Pour les deux versions de Hughes, la date est donnée en entier ; « Hughes HF1886 » signifie donc : la version de *Huckleberry Finn* de William-Little Hughes parue en 1886.

#### LE CORPUS, PREMIERE APPROCHE

La consultation des tableaux A et B de l'annexe I pousse à établir le constat d'une prolifération des différentes versions. Cette prolifération est l'indice à la fois du succès des œuvres, de la difficulté à les traduire, ainsi que de l'évolution dans la conception que se fait chaque époque de la traduction et de l'enfance. Il apparaît d'emblée que si, comme l'a signalé Antoine Berman, la traduction est avant tout retraduction, les romans de Twain offrent un exemple extrême de ce phénomène :

- C'est dans la retraduction, et mieux, dans *les* retraductions, successives et simultanées, que se joue la traduction. Non seulement dans l'espace de la langue / culture réceptrice, mais dans d'autres langues / cultures. Je veux dire par là que l'horizon d'une retraduction française est triple, de ce point de vue :
- les traductions antérieures, en français.
  - les autres traductions françaises contemporaines.

---

<sup>42</sup> Les métamorphoses des titres en français constituent un domaine très riche, les versions témoignant d'une grande instabilité pour *Huckleberry Finn* avec le recours à l'abréviation « Huck Finn », deux orthographes déviantes « Hukleberry » et « Huckelberry » ainsi qu'une hésitation entre « de » et « d' ».

- les traductions étrangères<sup>43</sup>.

En dépit du total élevé des différentes versions, l'approche va consister à n'en écarter aucune et même à en rajouter. En effet, suivant l'injonction d'Antoine Berman, il sera fait appel à des traductions étrangères : une version espagnole de *Tom Sawyer* ainsi qu'une version néerlandaise, deux versions espagnoles et une version catalane de *Huckleberry Finn*<sup>44</sup>. Devant la multitude de versions, la menace pourrait résider dans la dispersion et l'éclatement. Il s'agit au contraire de trouver où se situe l'organisation du champ traductif et quel système forment les séries. Les facteurs de temps et de place font que, sans doute, chaque traduction ne recevra pas toute l'attention qu'elle mérite. Cependant, seule l'étude de toutes les versions peut rendre compte de l'état actuel du champ traductif qui se caractérise par une dichotomie jeune / adulte. La mise en évidence de cette répartition d'après une structure à deux cases paraît aussi importante que l'analyse des traductions qui viennent les remplir. Chaque version est perçue comme faisant partie d'un tout, elle n'est pas analysée en soi mais en rapport avec les autres. Il est d'ailleurs possible de procéder à des regroupements à la fois à l'intérieur d'une série, selon un axe vertical, et entre les séries selon un axe horizontal. Sur l'axe horizontal, un traducteur comme Hughes ou la plupart des éditeurs comme Hennuyer, Hier et Aujourd'hui ou Gérard et co., interviennent sur les deux séries, dans deux publications séparées ou dans un volume unique<sup>45</sup>. De plus, la confrontation des deux séries peut rendre compte de l'effet « retard » affectant *Huckleberry Finn*, qui après une

---

<sup>43</sup> Berman, 1995b, 84.

<sup>44</sup> Pour des raisons de maîtrise de la langue, ces traductions ne seront consultées que ponctuellement, sur des points très précis dans un souci d'examiner des pratiques alternatives. Il ne peut en aucun cas s'agir d'une analyse aussi poussée que celle des versions françaises. La version catalane et les deux versions espagnoles de *Huckleberry Finn* sont prises en compte au travers d'une étude déjà existante.

<sup>45</sup> Voir tableau G en Annexe I. Il existe, par ailleurs, des phénomènes de réécriture entre la première édition et certaines rééditions. Le glissement du titre « Les aventures d'Huckleberry Finn » dans la première édition du *Huckleberry Finn* de Nétillard à « Les aventures de Huckleberry Finn » dans sa réédition chez Gallimard, est emblématique de ces transformations mineures dont Lavoie signale d'autres occurrences (Lavoie 2002). Pour un inventaire détaillé et éclairant de ce type de transformations, voir l'analyse du Surleau *HF50* et des modifications intervenant lors de sa réédition chez Hachette en 1951 (Gouanvic, à paraître).



première tentative de traduction tomba rapidement dans l'oubli pendant que prospérait *Tom Sawyer*. Il existe, sur le plan vertical, une véritable généalogie des traductions, surtout dans la série *Tom Sawyer* où il apparaîtra que Breton *TS46* et Lamour *TS47* constituent des avatars de Hughes *TS1884*.

Le maniement d'un corpus aussi étalé dans le temps est loin de ne présenter que des inconvénients. Il peut permettre de mesurer les évolutions qui interviennent diachroniquement dans la conception du traduire. Les versions de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* présentent un cas dont l'observation pourrait apporter son lot d'informations aux études en traduction. Des corpus comparables en termes d'étalement dans le temps et de quantité ont déjà été étudiés avec fruit. Par exemple, dans un article paru dans la revue *Target*, Pekka Kujamäki étudie 8 versions allemandes du même roman finlandais réalisées par 6 traducteurs (une traductrice est l'auteur de trois versions) sur une période de 96 ans entre 1901 et 1997<sup>46</sup>. (Pekka Kujamäki évoque également des travaux comparables réalisés par Armin Frank.<sup>47</sup>) La présente étude rejoint partiellement ces travaux avec cependant le souci de ne pas laisser les traductions passer à l'arrière-plan des autres phénomènes, historiques ou sociologiques.

La volonté d'embrasser l'ensemble des versions existantes pourrait sembler être une délimitation minimale voire une non délimitation. Or, cette prise en compte globale découle du fait que tout autre découpage présenterait un certain nombre d'inconvénients par rapport à la volonté de raisonner en terme de système qui est celle de cette étude. Deux autres découpages possibles vont être abordés et critiqués pour faire ressortir les avantages de la prise en compte globale.

---

<sup>46</sup> Kujamäki, Pekka, « Finnish Comet in German Skies; Translation, Retranslation and Norms », *Target*, 13.1, 2001.

<sup>47</sup> Frank, Armin Paul and team, « Towards a Cultural History of Literary Translation: An Exploration of Issues and Problems in Researching the Translational Exchange between the USA and Germany », *REAL*, 4, 1990.

## TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

Il aurait été envisageable d'analyser les seules traductions, écartant ainsi les adaptations. La difficulté liée à une telle approche réside dans le fait que la plupart des versions des deux romans se présentent comme des traductions alors que beaucoup sont des adaptations. Distinguer les unes des autres implique une recherche spécifique afin d'échapper à l'arbitraire. Une définition large de la traduction sera donc utilisée. Dans un premier temps, est appelée traduction tout texte qui se veut tel, est présenté et lu comme tel, rejoignant ainsi Theo Hermans<sup>48</sup>. Cependant, cette étude ne renonce pas à établir une distinction entre traduction et adaptation dans la mesure où il s'agit d'une question fondamentale au sein des études en traduction faisant l'objet d'une interrogation et d'une recherche constantes. C'est pourquoi cette première définition du terme de traduction est décomposée plus avant avec Andrew Chesterman :

In fact it seems that the only necessary and sufficient condition for a text to be appropriately called « a translation » is that there must be *some* perceived relation between target text and source text. This condition is met if (a) the translator claims that such a relation exists, and (b) the receivers of the text (intersubjectively) accept that such a relation exists<sup>49</sup>.

L'analyse de la rhétorique enfantine passe nécessairement par une évaluation du rapport qui unit les différentes versions aux textes originaux et pourra jouer un rôle actif dans un processus d'évaluation des traductions. La distinction entre traductions et adaptations sera construite graduellement à partir des éléments observés. Une définition telle que celle proposée par Henri Meschonnic pourra alors se révéler partiellement opératoire :

Je définirais la traduction, la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le

<sup>48</sup> Hermans, Theo, éd., *The Manipulation of Literature*, Londres, Palgrave Macmillan, 1985.

<sup>49</sup> Chesterman, Andrew « From 'is' to 'ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies », *Target*, 5.1, 1993, p. 3.

langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire<sup>50</sup>.

Suivant l'orientation générale de cette étude, cette dernière définition, plus restrictive, constitue un point d'aboutissement. La définition de Meschonnic pourra se révéler efficace pour signaler les adaptations se présentant comme des traductions. Cependant, elle est inopérante pour les textes s'affichant clairement comme des adaptations, comme c'est le cas de Laury *HF79*, Costes *HF80* et Meker *TS62*, des versions qu'il convient, dans l'optique de la rhétorique enfantine, de ne pas écarter. En effet, le traitement global de la parole des enfants dans ces textes, qui visent explicitement un public jeune, peut se révéler riche d'enseignements, pendant qu'au niveau micro-textuel, ces adaptations contiennent des solutions de traduction qui peuvent participer à la préparation de l'espace de jeu d'une retraduction.

#### LE CHAMP TRANDUCTIF COMME SYSTEME

Un autre découpage aurait pu consister à établir une coupe synchronique pour s'intéresser aux versions que l'on pourrait dire « phares ». En effet, toutes les traductions ne se situent pas sur un plan d'égalité en terme d'impact, de disponibilité et de diffusion, certaines étant plus actives que d'autres, si bien qu'il existe, à l'intérieur du champ global, un champ réduit constitué des versions les plus diffusées.

Le tableau C figurant dans l'annexe I fait apparaître ce champ réduit et la répartition des versions en fonction du public destinataire. En 2002, un acheteur voulant faire l'acquisition des versions jeunesse avait de fortes chances de rencontrer Gaïl *TS04* et Nétillard *HF48*, celles-ci étant publiées chez Gallimard dans la collection Folio Junior. Ces versions sont constamment rééditées et donc remarquablement disponibles à l'achat, contrairement à d'autres qui le sont de façon sporadique et aléatoire, telle Breton *TS46*, rééditée dans la collection « J'ai lu » en 1991. Chez les

---

<sup>50</sup> Meschonnic, Henri, « Traduction, adaptation-palimpseste », *Palimpsestes*, 3, 1990, p. 1.

adultes, dans la série *Huckleberry Finn* se trouve uniquement Bay *HF60*, alors que pour *Tom Sawyer*, cohabitent Maury *TS63* (disponible chez Robert Laffont dans une anthologie de textes de Twain) et Gaïl *TS04* (qui existe isolément chez Flammarion). Le problème majeur présenté par cette coupe synchronique est qu'elle n'est valable que pour 2002. Ainsi, en 1961, alors que toutes les versions présentées dans le tableau C, à l'exception de Maury *TS63*, existaient déjà, la structure du champ réduit est très différente comme le montre le tableau D. Par rapport au tableau C, Nétillard *HF48* chevauche les domaines jeunes et adultes, cohabitait avec Bay *HF60* chez les adultes et avec Surleau *HF50* chez les jeunes. Initialement prévue pour les adultes, Nétillard *HF48* fut rééditée en 1960 dans deux collections différentes, offrant ainsi une même version aux deux publics. Bay *HF60* est, quant à elle, destinée au public adulte uniquement. Quelques décennies plus tard, comme le montre le tableau C, Bay *HF60* a supplanté Nétillard *HF48*, qui a elle-même causé la disparition de Surleau *HF50* sur le secteur jeune. En outre, le tableau D montre l'existence de Hughes *TS1884* sur le secteur adulte tandis que Gaïl *TS04* qui figure au premier plan dans le tableau C, ne se distingue pas des traductions plus récentes et n'est sans doute même pas rééditée. Une coupe encore antérieure telle qu'elle apparaît dans le tableau E montre la répartition pour l'année 1950. Dans la série *Huckleberry Finn*, Surleau *HF50* qui est une « traduction abrégée » destinée au public jeune se partage le marché avec Nétillard *HF48*. Dans la série *Tom Sawyer*, Hughes *TS1884*, Gaïl *TS04* et Caillé *TS38* n'apparaissent pas, dans la mesure où leur réédition n'est pas attestée pendant qu'existent les versions plus récentes Breton *TS46*, Lamour *TS47* et Holter *TS48*. La case « adulte » est vide car *Tom Sawyer* n'est pas encore sorti du domaine jeune. Il est permis de penser que cette case adulte est en attente de remplissage, c'est pourquoi elle est donnée comme vide et non comme inexistante. Il pourrait s'agir de ce que Pierre Bourdieu nomme une « lacune structurale » :

Pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelques chances d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre le remplissage, comme

des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche<sup>51</sup>.

De la même manière, une représentation pour l'année 1948 telle que donnée dans le tableau F fait apparaître la présence de deux cases en attente. La structure du champ est donc graduellement trouée à mesure qu'est remonté l'axe chronologique. Le tableau F fait apparaître la différence de statut qui existe entre les deux romans dans la mesure où *Huckleberry Finn* est considéré comme plus « adulte » que *Tom Sawyer*. Le nombre de versions destinées à chaque public dans les deux séries atteste de ce traitement différentiel, trois versions de *Huckleberry Finn* étant initialement destinées aux adultes contre une seule dans la série *Tom Sawyer*.

Une représentation sous forme de tableau serait impossible pour les années antérieures à 1948. En effet, les versions des deux séries étaient exclusivement destinées à la jeunesse et une attente de remplissage chez les adultes paraît improbable. Les cases adultes seraient, dans ce cas, inexistantes, d'où l'impossibilité de créer un tableau. La multiplication des versions et la diversification des publics à la fin des années 1940 confirme le rôle pivot joué en France par cette période dans la traduction d'œuvres issues des États-Unis, phénomène mis à jour par Jean-Marc Gouanvic<sup>52</sup>.

Il ressort de l'observation des tableaux C, D, E et F, que le champ traductif, loin d'être figé ou caractérisé par une simple succession chronologique, présente un certain dynamisme. Il est difficile de décider en dehors d'une coupe synchronique quelles sont les versions « phares » et quel est leur domaine précis en terme de public. Il faut davantage considérer les versions comme formant un véritable système. Il existe ce qu'il convient d'appeler avec Folkart dans sa définition du polysystème, une « zone centrale » constituant le canon :

La zone centrale, ou canon, qui regroupe les formes les plus prestigieuses et les plus conservatrices [...] est entourée par des

---

<sup>51</sup> Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art ; Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Éditions du Seuil, Point Seuil, Paris, 1998, p. 386.

<sup>52</sup> Gouanvic, 1999.

couches plus ou moins périphériques regroupant des manifestations plus ou moins marginales, plus ou moins centripètes<sup>53</sup>.

Les versions situées dans la zone centrale sont les plus actives et le centre est en fait très réduit par rapport au champ traductif global. Le centre coïncide avec les œuvres qui ont été canonisées et qui sont acceptées comme légitimes. Même réduit, le centre est néanmoins multiple car pour chaque ouvrage il n'existe pas une, mais au moins deux traductions qui co-existent sur le marché. Diachroniquement, comme le révèlent les coupes successives, le système est dynamique dans la mesure où il est animé de mouvements entre le centre et la périphérie, certaines traductions progressant vers le centre et tendant à rejoindre le canon traductif au détriment d'autres versions. Certaines traductions, dont il serait parfois difficile de prouver que leur qualité est inférieure, n'ont fait qu'une apparition brève et éphémère, c'est-à-dire qu'elles n'ont été que peu, ou pas du tout rééditées, elles stagnent en périphérie.

#### LES FORCES DU SYSTEME : PROMOTION, RETROGRADATION, OCCULTATION

Si la métaphore spatiale qui sous-tend la notion de système se révèle opérationnelle pour rendre compte des phénomènes qui parcourent le champ traductif, d'autres outils peuvent s'y additionner pour lui donner davantage de profondeur. C'est ainsi que Jean-Marc Gouanvic invite à considérer la traduction comme n'importe quel autre secteur de la production culturelle :

Production culturelle, la traduction ne trouve son efficacité sociale que dans la logique d'un marché, c'est-à-dire lorsque la décision de traduire et le produit qui en résulte se trouvent légitimés par la réponse du public et par les différentes instances de consécration, écho critique, éventuellement prix et distinctions. Dans l'entreprise de traduction interviennent donc les mêmes agents que dans les autres productions culturelles qui font circuler les genres et les discours par delà les frontières linguistiques et nationales<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Folkart, 449.

<sup>54</sup> Gouanvic, Jean-Marc, *Sociologie de la traduction, la Science-Fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Artois Presses Université, 1999, p. 17.

Ce sont les travaux de Pierre Bourdieu, en particulier son application de la théorie des champs au domaine littéraire telle qu'énoncée dans *Les règles de l'art*, qui peuvent donner une perspective au système<sup>55</sup>. En effet, Bourdieu décrit le champ littéraire comme un champ de forces :

Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...] en même temps qu'un champ de lutte et de concurrence qui tendent à transformer ce champ de force<sup>56</sup>.

Comme l'a indiqué Jean-Marc Gouanvic, le domaine de la traduction ne constitue nullement un espace qui échapperait aux règles régissant le champ littéraire. Les traductions des romans de Twain peuvent donc être vues comme un sous-ensemble, un système au sein du champ littéraire. Quelles formes revêtent alors les « forces » évoquées par Bourdieu dans le cas précis de ce système ? Il existe des mouvements ascendants et descendants, des disparitions et des réapparitions, des phases de restructuration que font apparaître les tableaux C, D, E et F. Pour décrire ces mouvements, les « forces » du système, les termes de « promotion », « rétrogradation » et « occultation » sont particulièrement adaptés. En vertu de la hiérarchie qui existe entre les domaines adulte et jeune, le terme de « promotion » sera utilisé pour décrire un mouvement ascendant du public jeune au public adulte et le terme de « rétrogradation » pour décrire un mouvement inverse. Promotion et rétrogradation peuvent toutes deux mener à une « occultation », c'est-à-dire que certaines versions deviennent inactives dans le sens où elles ne sont plus rééditées et que d'autres versions le sont à leur place. Certaines occultations sont provisoires et d'autres définitives, même si théoriquement aucune occultation ne peut l'être, car le texte existe toujours « quelque part ».

Il convient, pour illustrer le propos, de prendre quelques exemples, à commencer par Hughes *TS1884* qui est sans doute le plus parlant. Uniquement destinée aux enfants à sa parution, cette version connaît une

---

<sup>55</sup> Pour une utilisation des travaux de Bourdieu dans le polysystème, voir : Simeoni, Daniel, « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target*, 10.1, p. 1-39, 1998.

<sup>56</sup> Bourdieu, 1998, 381.

promotion vers le domaine adulte en 1961 lorsqu'elle est rééditée aux éditions Lucien Mazenod dans une collection relativement prestigieuse. Elle est alors assortie d'une série de photos documentant la vie de Twain et d'une traduction inédite des deux chapitres absents chez Hughes. Hughes *TS1884* s'est retrouvée propulsée dans le domaine adulte auquel elle n'était pas initialement destinée. C'est ainsi qu'alors même que la version est identique à celle destinée aux enfants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sa réédition pour les adultes fait que son sens et sa valeur ont changé. Ce phénomène a été repéré et commenté par Bourdieu :

[...] le sens et la valeur d'une prise de position (genre artistique, œuvre particulière, etc.) changent automatiquement, lors même qu'elle reste identique, lorsque change l'univers des options substituables qui sont simultanément offertes au choix des producteurs et des consommateurs<sup>57</sup>.

Cette promotion, véritable mutation, est due à plusieurs facteurs. À la fin des années 1940, les nouvelles traductions visant le public jeune ne manquent pas, la version de Hughes serait donc redondante dans ce secteur. Par ailleurs, comme l'a montré l'analyse du tableau E, la case adulte était à ce moment-là en attente de remplissage. En l'absence de version destinée à ce public, c'est la version la plus ancienne et dont la prose a pu être perçue comme ayant un aspect désuet qui a rempli cette case et accédé au rang de « classique ». Enfin, cette canonisation rétrospective peut également être due au fait que les contours du projet initial se sont graduellement estompés pour devenir imperceptibles. Cependant, si elle a pu être perçue comme désuète, Hughes *TS1884* ne tarda pas à passer pour obsolète, car cette promotion tardive fut suivie d'une occultation définitive.

Gaïl *TS04* présente un profil comparable à celui de Hughes *TS1884*. Traduit pour les enfants, comme en attestent différents indices dans le texte, ce *Tom Sawyer* s'affirme graduellement, et depuis l'occultation de la version de Hughes, comme la référence dans le domaine jeune et partiellement dans le domaine adulte. Un phénomène de rétrogradation progressive affecte Nétillard *HF48*, qui fut d'abord éditée pour les adultes

---

<sup>57</sup> Bourdieu, 1998, 382.



(tableau F et E), puis pour jeunes et adultes (tableau D), puis uniquement pour les jeunes (tableau C). Le trajet de la version de Nétillard est donc l'inverse de celles de Hughes et Gaïl. La rétrogradation correspond à une occultation partielle dans la mesure où elle implique la disparition du secteur adulte<sup>58</sup>.

Enfin, une version peut échapper à tous ces mouvements. C'est ainsi que Bay *HF60* occupe une position remarquable puisqu'elle n'est affectée, depuis sa parution, ni par l'occultation ni par la rétrogradation<sup>59</sup>.

#### CONTRE LE CHAMP REDUIT, L'EXEMPLE DE LA LUTTE POUR *HUCKLEBERRY FINN*

Ainsi chaque nouvelle version s'inscrit dans le champ de forces qu'est le champ littéraire et se retrouve en concurrence avec d'autres versions qu'il faut occulter ou rétrograder pour s'assurer une position centrale. Il y a donc véritablement lutte entre les différentes versions mais aussi sans doute entre les agents qui les produisent, l'état du système révélé par les tableaux C, D, E et F étant le résultat de cette lutte. Bourdieu considère la lutte comme le principe même du système :

[...] les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un « système » d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce « système » est la lutte même<sup>60</sup>.

La mise à jour de l'existence d'un champ réduit à l'intérieur de chaque série, construit selon une structure à deux cases, ne permet que d'effleurer la

<sup>58</sup> Gaïl *TS04* a connu dans les années 1940 à 1960 une occultation provisoire avant d'être promue au premier rang. Surleau *HF50*, Hughes *HF1886*, Molitor *HF63* et la plupart des versions composant le champ global connaissent une occultation définitive.

<sup>59</sup> Cependant, il existe au moins une édition de Bay *HF60* dans le secteur jeunesse aux éditions Cercle du Bibliophile, dans la collection Les Classiques de la jeunesse, à Évreux. (Cette référence se trouve dans Maniez 1998, p. 82, dans une note de bas de page.) Par ailleurs, Meker *TS62*, Laury *HF79* et Costes *HF80* sont peu affectées par les mouvements ascendants ou descendants car leur statut affiché d'adaptation leur interdit *de facto* une promotion.

<sup>60</sup> Bourdieu, 1998, 381.

réalité de phénomènes dont les véritables rouages s'appréhendent en termes de droits d'auteurs, de concurrence et / ou connivence entre maisons d'édition, d'influence, de rachats et de concentration. D'autres critères que strictement littéraires influent sur le champ traductif.

C'est ainsi que l'occultation de Nétillard *HF48* par Bay *HF60* et sa rétrogradation vers le secteur jeune apparaissent comme un fait acquis dans le tableau C. Bay *HF60* a par ailleurs totalement occulté Molitor *HF63* sur le secteur adulte. Au premier abord, il serait tentant de conclure que le texte Bay *HF60* est simplement « meilleur » que les autres et que le marché contribue à une régulation des traductions. Cependant, certains détails dans la biographie d'André Bay peuvent également expliquer pourquoi sa version a échappé à la rétrogradation et à l'occultation. Outre sa qualité de traducteur, André Bay se trouve avoir été éditeur chez Stock et écrivain pour Gallimard comme le signale Judith Lavoie :

André Bay fut écrivain, critique, traducteur et éditeur chez Stock (où il a aussi dirigé la collection « Mon bel oranger »). Son œuvre romanesque, portant principalement sur le thème amoureux, comprend des titres comme *La fonte des neiges* et *La carte du tendre* publiés respectivement en 1953 et 1959 chez Gallimard. [...] En 1961, Stock publiait sa traduction du célèbre roman de Twain intitulée *Les aventures d'Huckleberry Finn*<sup>61</sup>.

André Bay occupe donc une position privilégiée au sein du champ littéraire, où il cumule des fonctions dans la production, la traduction, et l'édition de textes, entretenant, à ce titre, des relations professionnelles avec plus d'une maison d'édition. Il a par ailleurs joué avec Pierre-François Caillé, autre traducteur de Twain à qui l'on doit une version de *Tom Sawyer*, un rôle d'organisateur de la profession de traducteur<sup>62</sup>. La position d'André Bay au sein du champ littéraire est reflétée par la position centrale de Bay *HF60* dans la série *Huckleberry Finn*. Dans le même temps, la rétrogradation de Nétillard *HF48* est contraire au projet qui consistait à diffuser cette version auprès des deux publics ; il s'agit d'un recul notoire. Dans ces conditions, la réédition constante de Nétillard *HF48* dans la collection Folio Junior chez

<sup>61</sup> Lavoie, 150.

<sup>62</sup> Voir, sur ce point, Gouanvic à paraître.

Gallimard, qui laisse le secteur adulte ouvert à Bay *HF60*, et la collaboration entre cette maison d'édition et André Bay peuvent-elles être vues comme deux faits isolés et anodins ? N'y a-t-il pas là conflit, lutte entre les traducteurs et entre les différentes versions, avec des enjeux matériels et un enjeu symbolique qui consiste à être diffusé auprès du public adulte ? Quelles que soient les modalités de ce conflit, il s'est résolu par une rétrogradation de Nétilard *HF48* sur le marché jeune, lequel n'est certes pas totalement négligeable. Mais qu'en est-il de Molitor *HF63* qui est définitivement occultée ?

À sa parution, Molitor *HF63* formait un seul volume avec Maury *TS63*, lequel s'intitulait : *Les Aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*. Le paratexte éditorial de cette édition fait apparaître deux mentions différentes. La première, sous le titre, indique : « Traduit par Paul Maury et Lucienne Molitor », ce qui peut laisser à penser qu'il y eut une collaboration sur les deux textes. Une seconde mention lève l'ambiguïté : « Les aventures de Tom Sawyer et celles de Huckleberry Finn ont été traduites de l'anglais respectivement par Paul Maury et Lucienne Molitor ». Or, en 1990, paraît chez Robert Laffont une anthologie dans laquelle figure Maury *TS63*, mais d'où est absente Molitor *HF63* (Bay *HF60* ayant été retenue). Dans cette réédition, seul le premier élément du paratexte apparaît. La mise en commun des traductions, esquissée dès 1963, et qui implique sans doute un partage des droits d'auteurs est donc confirmée. Les traducteurs Paul Maury et Lucienne Molitor ont, semble-t-il, dès l'origine eu conscience que bien que réunies dans un seul volume, leurs traductions respectives connaîtraient des fortunes différentes. En effet, Maury *TS63* était alors la seule version « adulte » de la série *Tom Sawyer*, ce qui pouvait laisser espérer une évolution favorable (c'était sans compter sur la promotion inopinée de Gail *TS04*). De son côté, Molitor *HF63* paraissait sur un marché saturé. La véritable collaboration des traducteurs Lucienne Molitor et Paul Maury a consisté à s'assurer que leur labeur, en cas de fortunes diverses de leur traductions respectives, ne reste pas infructueux.

Les détails de ces conflits ne peuvent qu'être déduits de l'état du système, qui est informé par ceux-ci et leur analyse ne saurait constituer une

fin en soi. Il ressort surtout que le système est doué d'une relative autonomie. Si la traduction implique une circulation des « genres et des discours par delà les frontières linguistiques et nationales<sup>63</sup>», elle peut également être frappée d'une certaine circularité. Le canon traductif retient essentiellement des versions qui se rapprochent des textes originaux en terme de volume textuel, d'exhaustivité apparente (un texte peut être apparemment exhaustif tout en étant littéralement troué), sans forcément posséder des critères littéraires objectifs. La circularité au sein des champs traductifs apparaît clairement lorsque l'offre de versions exhaustives est multiple<sup>64</sup>. Dans ce cas de figure, les liens qui unissent les traductions au texte original pourraient ne pas être le seul critère de sélection pour une accession au champ réduit. Les rapports que les versions entretiennent les unes avec les autres ou la position des agents qui les produisent peuvent primer sur le lien à l'original. C'est pourquoi la présente étude se propose de comprendre la genèse du canon traductif tel qu'il existe actuellement et, éventuellement, de le remettre en cause, à l'image de ce que déclare Bourdieu en avant-propos de son ouvrage *Les règles de l'art* :

En réalité, comprendre la genèse sociale du champ littéraire, de la croyance qui le soutient, du jeu de langage qui s'y joue, des intérêts et des enjeux matériels ou symboliques qui s'y engendrent, ce n'est pas sacrifier au plaisir de réduire ou de détruire [...]. C'est tout simplement regarder les choses en face et les voir comme elles sont<sup>65</sup>.

#### POUR LE CHAMP GLOBAL

Pour toutes ces raisons, la seule analyse du canon traductif de n'importe quelle année reviendrait à laisser le marché décider du corpus, c'est-à-dire que ce qui pourrait sembler être un découpage judicieux serait en réalité l'acceptation d'une fatalité, l'analyse du fait accompli sans considération des possibles. Ce serait également accepter la répartition en

---

<sup>63</sup> Gouanvic, 1999, 17.

<sup>64</sup> La circularité apparaît également d'une manière différente lorsqu'une version est une réécriture, par un autre traducteur, d'une version précédente comme dans le cas de la série formée par Hughes *TS1884*, Breton *TS46* et Lamour *TS47*.

<sup>65</sup> Bourdieu, 1998, 16.

différents publics alors même que les phénomènes de promotion, rétrogradation et occultation démontrent son artificialité. Il ne s'agit pas de se défier du marché car toutes les traductions ont été produites par lui et pour lui, mais, dans la mesure où le rapport entre traductions et texte original n'est pas le seul critère qui mène à une réédition et / ou une canonisation, la structure et la hiérarchie du canon traductif tel que représenté dans le tableau C ne peut correspondre intégralement au projet qui consiste à analyser la traduction de la rhétorique enfantine. Une prise en compte globale est nécessaire car la traduction de ce sociolecte générationnel n'a probablement pas été le critère gouvernant la position des différentes versions. Une version périphérique peut comporter des solutions ou des pistes de réflexion que ne comportera pas une version appartenant au champ réduit. Les critères du marché ne coïncident pas avec les objectifs de cette étude. Le travail de Judith Lavoie dans le domaine de la parole noire montre que les efforts envers la traduction des sociolectes n'entraînent pas *de facto* une canonisation de la version. En effet, dans son analyse, le travail de Suzanne Nétillard occupe une place de choix : « Comme c'était le cas en anglais, la version française de *Huckleberry Finn* par Nétillard est une œuvre plurilingue et plurivoque : divers sociolectes s'y côtoient, diverses valeurs s'y affrontent.<sup>66</sup> » Judith Lavoie s'intéresse principalement à la cohérence des traductions par rapport à leur projet et ne procède pas à des comparaisons, cependant, Bay HF60 ne fait l'objet d'aucun commentaire aussi mélioratif. Nétillard HF48 figure bien dans le champ réduit et n'est pas totalement occultée, mais sa position dans le secteur jeune montre qu'elle est en position d'infériorité par rapport à Bay HF60. Ceci devra nourrir la réflexion sur la place des sociolectes en traduction française et pousser à se demander si d'autres aspects ne sont pas considérés comme prioritaires.

À ce stade, il est trop tôt pour se prononcer sur le sort du parler des jeunes dans les différentes versions, mais dans le cas de la série *Huckleberry Finn*, Nétillard HF48, Bay HF60 et Molitor HF63 pourront être confrontées

---

<sup>66</sup> Lavoie, 189.

pour voir comment la rhétorique enfantine y apparaît. Il s'agit donc de décrire le fonctionnement du système et d'évaluer l'adéquation ou l'absence d'adéquation entre la position des versions les unes par rapport aux autres et leur rapport à l'original. Ceci rejoint partiellement Andrew Chesterman lorsqu'il déclare : « What we need to know, not instead of but in addition to these descriptive laws, is what makes a *good* translation.<sup>67</sup> » Il y a certes un besoin d'évaluation mais il est difficile de trouver des critères permettant de déclarer qu'une version est « bonne. » L'analyse des stratégies développées par les traducteurs pour rendre les sociolectes dans les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* peut fournir un de ces critères.

Les traductions constituant le canon traductif actuel, parce qu'elles sont quasiment intégrales, entreront pour un volume appréciable dans l'analyse et trouveront donc naturellement leur place au sein de l'étude. Cependant, dans un premier temps, elles ne retiendront pas davantage l'attention que d'autres qui ont pour ainsi dire disparu. L'inclusion de versions telles que Caillé *TS38*, Breton *TS46* ou Molitor *HF63*, recluses à un statut périphérique, permettent de mettre à nu les mécanismes de la recherche constante dont a fait l'objet la rhétorique enfantine de la part des traducteurs. En effet, une des raisons qui peut expliquer la prolifération des versions réside dans le fait qu'au sein des œuvres, ce domaine langagier constitue une véritable pierre d'achoppement. Inversement, l'étude de toutes les versions peut permettre de souligner ce qui est invariable, permanent et traverse l'ensemble des versions. C'est-à-dire qu'il est possible de découvrir ce qui n'est pas seulement imputable à un traducteur particulier mais à une tradition littéraire dans son entier<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Chesterman, 1993, 4.

<sup>68</sup> Par ailleurs, le rôle joué par les bibliothèques, universitaires ou non, n'est pas négligeable. Celles-ci détiennent différentes versions et participent donc de la diffusion de textes qui n'ont pas la faveur actuelle du marché. Les bibliothèques jouent un rôle conservateur dans ce domaine, dans la mesure où l'existence d'une traduction ancienne semble être un critère suffisant pour ne pas en acquérir de nouvelle.

## ANNONCE DU PLAN

Le plan, dont certains points ont déjà été esquissés, répond aux besoins qu'entraîne la manipulation du corpus. Il ne suit pas un axe chronologique, qui n'apporterait que peu de choses à l'analyse, sans le négliger tout à fait. C'est la traduction qui est au centre de cette étude et le plan reflète cette préoccupation. La progression choisie prend pour critère les transformations subies par la rhétorique enfantine (toute traduction étant de toute façon transformation, déplacement).

La première partie étudie la rhétorique enfantine dans son rapport au dialecte et au vernaculaire. Elle évalue les stratégies mises en place pour rendre le vernaculaire (ou l'absence de telles stratégies), ainsi que la traduction du paratexte des romans.

La deuxième partie se penche sur ce que Barbara Folkart nomme l'intraduit et le sur-traduit, par une prise en compte des élisions et des rajouts portant sur des parties de texte plus grandes que, ou égale à, la phrase. Cette démarche est justifiée par l'ampleur des suppressions constatées au sein du corpus. Confronté à une absence ou une réduction considérable au sein des textes, c'est le hors-texte, c'est-à-dire l'ensemble des conditions entourant le transfert des œuvres, et en particulier le contexte éditorial, qui apportent un éclairage sur ces pratiques.

La troisième partie s'intéresse à une forme plus subtile de transformation, c'est-à-dire les manipulations énonciatives qui accompagnent la traduction de la mixité formelle. Les parties de textes étudiées sont plus grandes que, ou égales à la phrase. Sont analysés les passages du discours indirect au discours direct, du discours indirect libre au discours du narrateur, ainsi que les différents effets réalisés par ces changements : théâtralisation du texte, renforcement du discours du narrateur.

La quatrième partie s'intéresse aux déplacements mineurs qui, à l'intérieur des phrases, constituent une « constellation de gauchissements

subreptices et de distorsions<sup>69</sup>» et qui, par leur accumulation « donnent à lire un texte *autre*.<sup>70</sup>» Les aspects repérés comme représentatifs de la rhétorique enfantine sont confrontés aux traductions.

Les différentes parties communiquent entre elles, certains cas d'élision se superposant à la manipulation énonciative et celle-ci expliquant certains aménagements à l'intérieur des phrases. Comme le signale Henri Suhamy, dans l'analyse des traits stylistiques « il n'y pas de séparation étanche, les macro- et microstructures se reflètent.<sup>71</sup> »

---

<sup>69</sup> Folkart, 1991, 13.

<sup>70</sup> Lavoie, 211.

<sup>71</sup> Suhamy, Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994, p. 200.



# **PREMIERE PARTIE**

*Dialecte, vernaculaire et rhétorique  
enfantine, ruptures et continuité*

L'introduction a posé, au sein des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, l'existence d'un sociolecte littéraire de type générationnel découlant de l'appartenance de certains personnages à une classe d'âge précise. Ce postulat qui suit une piste esquissée par Georges Steiner est sous-tendu par l'idée de grille lectale développée par Barbara Folkart<sup>72</sup>. La grille lectale, comme « configuration regroupant les différents 'lectes' », fait apparaître de façon formelle que la polyphonie romanesque découle de l'existence de plusieurs parlars jouant des rôles complémentaires. Or, la réception des romans du corpus et en particulier de *Huckleberry Finn* est, de ce point de vue, problématique. En effet, il existe un double mouvement consistant à privilégier l'enfance en tant que point de vue non verbal sur le monde adulte pendant que la dimension langagière a été, dans un premier temps, ramenée au seul emploi du dialecte, une notion progressivement remplacée par celle de vernaculaire. Les conséquences de cette évolution sur les perspectives de traduction peuvent être considérées comme positives.

La traduction consistant à mettre en contact deux langues étrangères et à permettre le passage entre elles, il peut être utile de se pencher sur les rapports entre Mark Twain et les langues étrangères puis de prolonger cette approche par une réflexion sur la notion d'étranger dans la langue. Ensuite, il conviendra de voir comment et pourquoi la réception des romans a mis l'accent sur le dialecte tout en s'interrogeant sur les limites de celui-ci. Il s'agira également d'évoquer les problèmes théoriques généraux posés par la traduction du vernaculaire et des sociolectes littéraires, une question sur laquelle un relatif consensus semble se dégager. Une fois acquises les limites de la lecture uniquement dialectale ainsi que l'éventail plus large de solutions procuré par la notion de vernaculaire, seront analysées les stratégies affichées et / ou mises en place par les traducteurs des différentes versions de *Huckleberry Finn*. La gestion du paratexte et en particulier de

---

<sup>72</sup> Folkart, 453.

*l'Explanatory* fait apparaître ces stratégies de façon explicite. La standardisation qui affecte globalement les traductions résultant de l'impossibilité de trouver des équivalents aux dialectes de la langue de départ, de pratiquer une superposition, il conviendra de préconiser une approche basée sur la compensation. De nombreux indices dans la critique twainienne permettent de confirmer l'existence d'une autre composante dans le parler de Huckleberry, laquelle serait commune à l'ensemble des locuteurs enfants. Une définition de la rhétorique enfantine sera établie, de même que sera abordée la question du rôle et de la place qu'il est possible de lui attribuer au sein des deux romans.

## CHAPITRE 1:

### LES LANGUES ETRANGERES ET L'ETRANGER DANS LA LANGUE

#### A. Les langues étrangères : Twain et la traduction française

Il n'existe pas de commentaires émanant de Twain sur les traductions françaises de ses romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*<sup>73</sup>. En revanche, la traduction de *The Notorious Jumping Frog of Calaveras County*, récit qui contribua le premier à faire sa réputation d'écrivain, fut connu de l'auteur et entraîna chez lui une série de commentaires et de réactions. *The Jumping Frog* est exemplaire de ce genre typique de la frontière qu'est le *tall tale* et appartient donc à un domaine différent de celui des romans étudiés ici. La réaction de Twain face à cette traduction et les commentaires de sa toute première traductrice française méritent cependant d'être mentionnés, car ils trouvent des prolongements à la fois dans le discours de la critique américaine et dans celui d'au moins un autre traducteur français. L'épisode de la traduction de *The Jumping Frog* étant évoqué dans un article de Claire Maniez<sup>74</sup>, il ne s'agit pas simplement d'en rappeler les détails mais de le rapprocher de remarques entourant la traduction des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. David R. Sewell aborde également ce point dans son ouvrage<sup>75</sup>, lequel accorde une attention inégale aux deux romans, consacrant un chapitre à *Huckleberry Finn* et seulement quelques remarques au personnage de Tom Sawyer. En ceci, Sewell reflète l'intérêt massif accordé à *Huckleberry Finn* par la critique et le rôle secondaire réservé à *Tom*

---

<sup>73</sup> Trois versions lui sont pourtant contemporaines : Hughes TS1884, Hughes HF1886 et Gail TS04.

<sup>74</sup> Maniez, Claire, « Les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* : production et réception », *AMA*, 7, 1<sup>er</sup> semestre 1998.

<sup>75</sup> Sewell, David, R., *Mark Twain's Languages; Discourse, Dialogue and Linguistic Variety*, Berkeley Los Angeles Londres, University of California Press, 1987, p. 66-67.

*Sawyer*. Dans sa globalité, l'ouvrage de Sewell est davantage préoccupé par les aspects philosophiques de la diversité linguistique chez Twain que par les enjeux stylistiques. C'est dans le chapitre intitulé « Babel Come Again<sup>76</sup> » que David Sewell se penche sur les rapports entre Twain et les langues étrangères :

This chapter examines Mark Twain's experience with the specific problem of foreign languages and the dialectic between the "good" foreign language that liberates the energy of creation and humor and the "bad" foreign language that dominates individuals or cuts them off from others<sup>77</sup>.

L'épisode de la traduction de *The Jumping Frog* est une illustration de cette dialectique. Publié pour la première fois en 1865 aux États-Unis, le conte fut traduit en France en 1872 par Thérèse Bentzon et publié dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>78</sup>. La traductrice avait assorti sa traduction du commentaire suivant :

*The Jumping Frog* de Mark Twain doit être cité d'abord comme un des morceaux les plus populaires, presque un type du genre. Il nous est assez difficile néanmoins de comprendre, en lisant ce récit, les éclats de rire (*roars of laughter*) qu'il souleva en Australie et aux Indes, à New York et à Londres... On va en juger par la traduction que nous en avons faite en nous attachant à conserver le mieux possible le ton goguenard de l'original<sup>79</sup>.

Ce commentaire est articulé en deux temps. Tout d'abord, Thérèse Bentzon souligne le succès remporté par le conte dans le monde anglophone pendant qu'elle confie ne pas avoir elle-même saisi tout l'humour qu'il contenait. Ensuite, Thérèse Bentzon affirme avoir traduit en s'attachant « à conserver le mieux possible le ton goguenard de l'original. » L'adjectif « goguenard » connotant la moquerie envers autrui et s'opposant indéniablement au sérieux, le commentaire de Bentzon peut être rapproché de la « Note sur la Traduction » accompagnant Bay HF60, dans laquelle le traducteur évoque

---

<sup>76</sup> Sewell, David, R., « "Babel Come Again": Mark Twain and Foreign Languages », *Mark Twain's Languages; Discourse, Dialogue and Linguistic Variety*, p. 51-83.

<sup>77</sup> Sewell, 53.

<sup>78</sup> Bentzon, Thérèse, « Les humoristes américains : I. Mark Twain », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1872, p. 314.

<sup>79</sup> Cité dans Maniez, 1998, 72-73.

un récit « débraillé »<sup>80</sup>. Les adjectifs utilisés par ces traducteurs dans la description de l'écriture de Twain évoquent un style bas et ont pour point commun le manque de tenue ainsi que l'opposition au sérieux. Bien qu'éloignés dans le temps et concernant des textes différents, ces commentaires démontrent l'existence d'une grande convergence et d'une stabilité dans la perception de l'écrivain. Ceci semble confirmer la tendance à l'immobilité qui avait été soulignée dans l'introduction de cette thèse, laquelle est sans doute le reflet de la permanence des critères d'évaluation du fait littéraire en France. Il y a dans cette dénomination une démarche qui n'est pas sans rappeler les analyses d'Antoine Berman qui estime que les traductions ont tendance à occulter, ennoblir, vulgariser ou rendre exotiques les textes et plus particulièrement les sociolectes littéraires<sup>81</sup>. Dans une étude récente consacrée à la traduction de ces derniers, Gillian Lane-Mercier offre de la classification de Berman la synthèse suivante :

According to Berman, only a translation practice centred on the letter of the source text, that is, its linguistic, stylistic, structural specificity, its otherness, can counter and neutralize both the ethnocentrism endemic to Western translations and the deforming, hypertextual tendencies it encourages, thus leading the way to a positive analytic. In this perspective, literary sociolects would no longer be systematically occulted, ennobled, vulgarised or exoticized<sup>82</sup>.

Partant de cette classification, les traducteurs Bentzon et Bay apparaissent comme proches de la vulgarisation des textes. Cependant, une même traduction peut présenter plusieurs des tendances dégagées par Antoine Berman, de même que celle qui est affichée dans le discours du traducteur peut ne pas être véritablement actualisée dans le texte. C'est ainsi que l'annonce d'un style « débraillé » chez Bay peut être contredite par sa stratégie de traduction. Le conte *The Jumping Frog* fut réédité en 1875 aux États-Unis et c'est à cette occasion que Twain réagit publiquement à la traduction de Bentzon. Cette réaction fut double. Elle prit la forme de commentaires mais elle consista également à offrir une rétrotraduction de la

---

<sup>80</sup> La « Note sur la traduction » d'André Bay est analysée au chapitre 3.

<sup>81</sup> Berman, Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, 4, 1985, p. 69.

<sup>82</sup> Lane-Mercier, Gillian, « Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility », *Target*, 9.1, 1997, p. 51.

version de Bentzon dans un mot-à-mot volontairement laborieux. Les commentaires dont Twain avait assorti cette rétrotraduction sont repris par Sewell :

But Bentzon's translation signally fails to convey Twain's tone, mainly because she renders the piece in consistent standard French, even though she recognizes how important vernacular is to the effect of the original. Twain's irritated response is just: Bentzon, he complains, "has not translated [the story] at all; he [*sic*] has simply mixed it all up; it is no more like the *Jumping Frog* when he gets through with it than I am like a meridian of longitude."<sup>83</sup>

Par ailleurs, Twain parle à propos de cette traduction de « distorted French eye » et feint de s'interroger comme suit : « [...] what has a poor foreigner like me done, to be abused and misrepresented like this?<sup>84</sup> » Dans le contexte du parcours littéraire de Twain, il n'est pas inutile de préciser que cette réédition de *The Jumping Frog* intervient après la publication et le succès de *The Innocents Abroad*, récit de voyage transatlantique dans lequel l'auteur s'attache à tourner en dérision le vieux monde. Ses commentaires et sa rétrotraduction s'inscrivent donc dans la lignée de l'humour utilisé dans cet ouvrage dans lequel la confrontation avec l'étranger et les langues étrangères jouent un rôle important. Nicole Ollier souligne cet aspect dans une analyse récente :

Les pèlerins aux prises avec les langues étrangères révèlent leur incompréhension de l'Autre ; [...] La louable intention d'étendre sa culture se transforme en désir d'imposer ses critères et de conforter ses préconceptions, aboutissant à la nostalgie de la terre natale<sup>85</sup>.

Au-delà de ce dialogue (ou de cette absence de dialogue) transatlantique et de l'épisode de la (rétro)traduction de *The Jumping Frog*, les remarques de Twain sur le constat d'une trahison et d'une distorsion liées au fait de traduire ne sont pas spécifiques à cet écrivain mais rejoignent un discours

---

<sup>83</sup> Sewell, 67.

<sup>84</sup> Maniez, 1998, 72. Citant *Great Short Works of Mark Twain*, New York, Harper & Row, 1967, p. 79.

<sup>85</sup> Ollier, Nicole, « Tribulations transatlantiques d'un voyageur chauvin, *The Innocents Abroad* de Mark Twain », *Expansions / Expansionisme dans le monde transatlantique*, Christian Lerat et Nicole Ollier dirs., Actes du colloque international Bordeaux 25-27 janvier 2001, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, p. 375.

qui est ancien et désormais bien connu. Jean-René Ladmiral rappelle les travaux de Georges Mounin dans le contexte précis de la renaissance française :

G. Mounin fait écho à un combat idéologique, dont l'échéance se répète d'une époque à l'autre mais aussi d'une communauté linguistique à l'autre ; il indique une prise de position volontariste et polémique, l'une des positions en présence, celle qui refuse les traductions car elles seraient censées faire obstacle au développement d'une littérature originale<sup>86</sup>.

L'obstacle que constituerait la traduction au développement d'une littérature originale serait d'ailleurs double et concerne à la fois ses forces centripètes et centrifuges. La traduction d'auteurs étrangers empêcherait l'épanouissement des écrivains nationaux pendant qu'une littérature vraiment nationale serait en principe intraduisible. Ladmiral résume ainsi l'origine de cette idée de trahison :

Ce sont d'abord les « arguments polémiques contre la traduction » qui sont évoqués. Lesdits arguments reviennent à se plaindre des mauvaises traductions et des mauvais traducteurs. C'est le fameux *traduttore traditore* ; et que la langue qui est encore celle de du Bellay permet de faire aussi en français le jeu de mot connu de l'italien : « Que dirais-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs ?<sup>87</sup> »

Loin d'être dépassée, l'idée que la traduction pourrait faire obstacle à l'épanouissement d'une littérature nationale semble toujours d'actualité et est perceptible, autour de l'œuvre de Twain, dans le discours de la critique contemporaine. Certains universitaires américains semblent préoccupés par la diffusion à l'étranger des écrits de Twain et en particulier de *Huckleberry Finn*. Ceci apparaît dans un article publié au sein de l'ouvrage *Prospects for the Study of American Literature*, qui, comme le suggère son titre, recense les avancées et les lacunes dans la recherche autour des écrivains américains majeurs. Les deux auteurs chargés du chapitre consacré à Mark Twain accordent une place importante à la traduction de *Huckleberry Finn* :

<sup>86</sup> Ladmiral, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (1979), Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 104.

<sup>87</sup> Ladmiral, 1994, 91.



Extremely important, as well, is the need to compare foreign perceptions of Twain's humour with our own. James Papp recently presented a discussion of translations of *Adventures of Huckleberry Finn* at the American Humour Studies Association: Mark Twain Circle Conference on American Humour (Cancun, 1994) and showed that the distortions of the text had reached alarming proportions. Should Huck and Jim's dialect, for example, be presented for European readers in Gypsy argot<sup>88</sup>?

Dans cette citation, l'accent est mis sur l'humour, une dimension perçue comme essentielle dans le roman, mais les remarques de Sloane et Kiskis contiennent également une interrogation sur les solutions de traduction possibles et suggèrent même des pistes de réflexion. Leurs propos imposent d'émettre deux réserves. La première concerne la mise en commun des parlers de Huckleberry et de Jim au travers de l'expression *Huck and Jim's dialect* ainsi que l'emploi du terme *dialect* qui semble être, par ailleurs, tombé dans une relative désuétude au sein du discours critique, lequel lui préfère celui de *vernacular*. La seconde réserve concerne la mention de ce qui est nommé *Gypsy argot*. Il est permis de se demander ce que les auteurs entendent par cette expression. En effet, le mot *argot*, emprunté au français, s'entend comme synonyme de *slang*, pendant que son origine étrangère crée, en anglais, une coïncidence entre signifiant et signifié qui contribue à connoter l'étrangeté voire la bizarrerie. Par ailleurs, si en français l'argot doit beaucoup de termes aux parlers des gens du voyage, il reste que ceux-ci forment un groupe complexe de communautés linguistiques, leurs parlers étant des langues à part entière et non des argots. En outre, l'argot a par définition une dimension cryptique alors que les textes de Twain sont certes accidentés mais parfaitement lisibles. Il ne faut pas voir dans l'expression *Gypsy argot* une réalité linguistiquement reconnue et établie, qui servirait de base sérieuse à une recherche permettant de traduire les textes de Twain. L'expression vise simplement à suggérer un parler abscons et opaque et ne peut être considéré comme une solution de traduction possible. Les propos

---

<sup>88</sup> Sloane, David E.E. et Kiskis, Michael J., « Mark Twain », *Prospects for the Study of American Literature; A Guide for Scholars and Students*, New York Londres, New York University Press, 1998, p. 165.

de Sloane et Kiskis semblent donc contenir un double message ; il y a un appel à la traduction en même temps que cette tâche est présentée comme relativement impossible. L'intraduisibilité supposée, sinon souhaitée, de *Huckleberry Finn*, n'est pas loin de devenir une tradition puisqu'elle apparaît déjà dans un ouvrage consacré à l'humour américain dans lequel l'auteur déclare que le roman est inaccessible aux étrangers<sup>89</sup>. Il semble y avoir autour de *Huckleberry Finn*, perçu comme jouant un rôle éminent dans la constitution d'une littérature américaine, une tendance à désirer la traduction autant qu'à la craindre. Cette attitude, qui consiste à la fois à déplorer la médiocrité des traductions existantes et à souligner le caractère quasiment intraduisible du texte, fait écho à la réaction de Twain face à la traduction de *The Jumping Frog*, que les critiques Sloane et Kiskis, en tant que twainiens, ne peuvent ignorer. Il y a donc, sur le sujet de la traduction, des similitudes et une continuité entre le discours de Twain lui-même et le discours critique. Ce statut contradictoire de la traduction mêlant les notions d'appropriation et de résistance est très bien exprimé par Lane-Mercier qui tente de montrer comment il est possible d'envisager la traduction comme étant au-delà de l'opposition entre les stratégies consistant à domestiquer le texte et celles consistant à le rendre étranger à la langue d'arrivée :

[L]iterary sociolects blatantly expose what translation scholars tend to repress: translation is not an operation that entails *either* a foreignizing strategy designed to contest hegemonic target-culture values *or* a domesticating strategy designed to corroborate them; rather it is a contradictory, dialectal process that engages at once questions of difference and sameness, self and other, appropriation and resistance<sup>90</sup>.

Identité et différence, le soi et l'Autre, appropriation et résistance, autant de couples d'opposition qui correspondent à la problématique de la rhétorique enfantine, laquelle renvoie à une altérité intérieure, à l'Autre dans le soi que l'on a été.

La question des rapports entre Mark Twain et les langues étrangères, qui apparaît au grand jour et de façon explicite dans des épisodes tels que

<sup>89</sup> Bier, Jesse, *The Rise and Fall of American Humor*, New York, Holt, Rhinehart et Winston, 1968, p. 117-161.

<sup>90</sup> Lane-Mercier, 1997, 56.

celui de la traduction de *The Jumping Frog* ou qui est mise en abyme dans certains passages de ses récits, pourrait même être considérée comme un principe moteur sous-jacent dans son écriture. C'est ce qu'affirme David Sewell : « Certainly the energy of foreignness in general and foreign languages in particular often sets in motion Mark Twain's writing mill.<sup>91</sup> »

Pour féconde que soit une approche des écrits de Twain sous l'angle de la confrontation avec les langues étrangères, celle-ci aboutit le plus souvent à une impasse, à l'aporie, au non-sens, comme dans la discussion entre Huckleberry et Jim à propos de la langue française au chapitre 14 de *Huckleberry Finn*<sup>92</sup>. C'est pourquoi, plutôt que de s'attarder sur les problèmes liés aux langues étrangères, il peut être tout aussi fructueux, dans le cadre d'une étude portant sur la traduction, d'inverser partiellement les données du problème en proposant de considérer la question de l'étranger dans la langue.

## B. L'étranger dans la langue

Si la confrontation aux langues étrangères aboutit à une impasse, la confrontation avec l'étranger dans la langue semble être une piste de réflexion prometteuse. La notion d'étranger dans la langue est centrale en traduction littéraire car celle-ci met en jeu deux langues différentes mais doit, de surcroît, rendre étranger ce qui l'est déjà dans l'œuvre à traduire. C'est-à-dire que s'il y a œuvre littéraire, il y a forcément un détournement du langage qui fait que celui-ci est déjà étrange ou étranger avant que d'être traduit. C'est ce qu'exprime Lane-Mercier à la suite d'Antoine Berman :

Instead, translators would attempt to respect their formal particularities, searching for solutions based not on equivalence

---

<sup>91</sup> Sewell, 53.

<sup>92</sup> Cependant certains critiques voient dans cet épisode l'affirmation d'une fraternité humaine, ce qui montre l'ambivalence des problèmes liés à la langue. Voir Harwood, C. Edwin, « Twain's Huckleberry Finn, Chapter XIV », *Explicator*, 28, décembre 1969, Item 36.

(“...remplacer un idiotisme par son ‘équivalent’ est un ethnocentrisme... Traduire n’est pas chercher des équivalences” (1985a:79), but rather on a foreignizing strategy designed to “accueillir l’Étranger comme Étranger” (1985a:68) and to enrich the target language<sup>93</sup>.

La question de l’étranger dans la langue a fait l’objet d’un numéro de la revue *Palimpsestes*<sup>94</sup> qui fut l’occasion d’en résumer les différents aspects. La notion d’étranger dans la langue peut, dans un premier temps, s’entendre comme une influence ou une contamination de la langue traduite sur la langue traduisante pour ensuite devenir un choix de traduction :

Ainsi l’étrangeté d’une traduction, loin d’être « résiduelle », ou le produit des défaillances du traducteur dans le filtrage de la langue cible, peut être le fruit d’un parti pris délibéré, systématique, de révéler — de dévoiler — l’étrangèreté de l’original. Dans cette perspective, les interférences ne signalent aucune carence traductive : exploitées de façon créatrice, elles deviennent, au contraire, un véritable ressort stylistique<sup>95</sup>.

Un des aspects de cette « étrangèreté » au sein des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* serait la somme des différences et variations inscrites dans le discours de certains personnages, qui, sans n’être plus tout à fait des enfants ne sont pas encore des adultes, ce qui les situe dans un entre-deux propice à la production littéraire. La problématique de l’étranger dans la langue, dans le contexte des œuvres de Twain et en particulier de *Huckleberry Finn*, n’est pas nouvelle mais elle a été largement envisagée sous l’angle du dialecte, une notion qui est problématique en traduction. Dans un ouvrage consacré à la traduction française de la littérature italienne, domaine qui connaît l’usage du vernaculaire<sup>96</sup>, Richard Vegliante propose

<sup>93</sup> Lane-Mercier, 1997, 51.

<sup>94</sup> *Palimpsestes*, 6, *L’étranger dans la langue*.

<sup>95</sup> Bensimon, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, 6.

<sup>96</sup> Vegliante, Jean-Charles, *D’écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996. Cet ouvrage se préoccupe de la traduction entre l’italien et le français dans un contexte contemporain. En dépit de la distance à la fois géographique et temporelle qui semble séparer l’objet de l’analyse de Vegliante et celui de la présente étude, le rapprochement n’est pas impossible puisqu’il s’agit dans les deux cas de la traduction de sociolectes littéraires. C’est-à-dire qu’indépendamment des conditions particulières et des langues mises en jeu, la présence de sociolectes littéraires tend à poser des problèmes similaires à des traducteurs travaillant dans des domaines linguistiques différents. C’est ainsi qu’il est également fait appel aux travaux de Christine Raguet-Bouvard sur la traduction

de recréer dans le texte traduit un sentiment d'étrangeté *dans* la langue et à la langue qui serait comparable à celui que connaîtrait le lecteur du texte original :

La traduction des dialectes, ainsi que la traduction tout court dès qu'elle n'est pas simple annexion technique au sein d'une même réalité (désormais multinationale), ne saurait être transposition. Répétition créatrice, elle consiste à rechercher dans et par le texte — c'est-à-dire, évidemment, à inventer — un parcours singulier de subversion de la langue seul capable (de manière provisoire, incomplète) de re-crée, de transduire, de « racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère » (W. Benjamin)<sup>97</sup>.

C'est pourquoi il convient de rechercher, dans le but d'offrir une répétition créatrice du texte, un parcours singulier de subversion de la langue. Or, c'est le postulat de la présente étude que « ce pur langage exilé dans la langue étrangère » est présent dans les textes de départ et que, sans avoir attiré autant l'attention que d'autres aspects, il y joue un rôle primordial. Ce glissement, qui va d'une problématique axée sur les langues étrangères vers celle de l'étranger dans la langue et qui s'effectue au travers du prisme de l'âge de certains personnages, est suggéré par Sewell lui-même. Ce dernier évoque les sentiments contradictoires de Twain par rapport à l'apprentissage des langues étrangères et décrit les rapports complexes entre langue, âge et maturité, lesquels peuvent s'appréhender dans une logique de progression et de régression :

Because he came to the study of foreign languages as an adult, and because he was largely self-taught, Twain was painfully aware of the semantic and grammatical barriers that separate languages and the difficulties that communication in a foreign tongue creates. To study a foreign language was paradoxically, both liberating and oppressive. On the one hand, a command of French and German provided entry in the « adult » world of cosmopolitan society; on the other, it made him a « child » again as it limited his means of expression and forced him to rely on others for the satisfaction of his needs and desires<sup>98</sup>.

---

du vernaculaire caribéen, domaine moins éloigné puisqu'il concerne le passage de l'anglais au français.

<sup>97</sup> Vegliante, 92.

<sup>98</sup> Sewell, 52.

Dans cette citation le rapport entre langue et âge est explicite et le postulat selon lequel l'enfance ou l'adolescence sont également des domaines mobilisant les notions d'étrangeté à et *dans* la langue se trouve renforcé.

Avant que de faire apparaître cette *étrangèreté* et de l'accueillir en traduction, il faut se pencher sur ce qu'il est possible d'appeler la lecture dialectale des romans afin d'évaluer en quoi le glissement terminologique vers le vernaculaire est fructueux du point de vue de la traduction littéraire. Le dialecte semble renvoyer à une réalité linguistique extratextuelle coïncidant avec une aire géographique précise, et suggère la présence de marqueurs stables. Le vernaculaire s'appréhende, pour sa part, davantage en terme d'opposition à une langue littéraire standard et conventionnelle tout en étant beaucoup plus ouvert sur la dimension sociologique, notamment au travers de la notion de parler de groupe.

## CHAPITRE 2 :

### DIALECTE ET VERNACULAIRE

#### A. Du dialecte au vernaculaire

Il est primordial de poser les problèmes terminologiques soulevés par l'emploi des vocables « dialecte » et « vernaculaire ». En effet, il s'avère que les deux termes sont parfois considérés comme interchangeables alors qu'ils renvoient à des réalités proches mais distinctes, chacun offrant des perspectives différentes du point de vue de la traduction.

Tout d'abord, la notion de dialecte est fondamentale dans le domaine de la linguistique puisqu'elle participe de la définition de ce qu'est une langue : « [...] a linguists' definition of "language" (as opposed to "dialect") as a speech variety that is not mutually intelligible with other speech varieties.<sup>99</sup> » Selon le *Robert*, le dialecte est une « Variété régionale d'une langue possédant assez de caractères spécifiques pour être considérée comme un système linguistique en soi (une langue fonctionnelle).<sup>100</sup> » Le dialecte implique donc une localisation géographique relativement précise ainsi que l'existence d'un système cohérent. Ces critères se retrouvent, dans le cadre de la traduction, au travers de la définition donnée par Claude et Jean Demanueli :

Variété de langage qui affecte soit géographiquement, soit temporellement (sans que ces deux dimensions soient exclusives l'une de l'autre) un ensemble de locuteurs. La difficulté essentielle pour le traducteur consiste à inventorier les marqueurs du dialecte-source et à

---

<sup>99</sup> Comrie, Bernard, « Languages of the World », *The Handbook of Linguistics* (2001), Mark Aranoff et Janie Rees-Miller édés, Oxford Malden, Blackwell Publishers, 2003, p. 19.

<sup>100</sup> *Le grand Robert de la langue française ; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, deuxième édition, Paris, Le Robert, 1986, Tome III, p. 507.

trouver des « équivalents » en langue-cible, soit au même niveau d'analyse soit à d'autres<sup>101</sup>.

Cette définition contient les deux éléments considérés comme essentiels par la linguistique et qui sont nécessaires à la compréhension des études pourtant sur le dialecte : l'existence de limites géographiques précises et de marqueurs stables. Cependant, tous les théoriciens de la traduction n'acceptent pas une définition aussi restreinte et dépendante de la linguistique. C'est ainsi que Maurice Pergnier propose de faire, en quelque sorte, table rase vis-à-vis d'une définition strictement linguistique du terme :

On aura compris que nous ne l'utilisons pas dans le sens restreint que lui donne la dialectologie, mais comme un pôle dans les processus de convergence et de divergence. De même que, à l'intérieur de ce processus, l'idiolecte constitue le pôle individuel, le dialecte constitue le pôle collectif de la divergence. Nous n'utiliserons pas ce terme seulement dans son sens étroit de sous-ensemble géographiquement défini, et bien entendu nous ne retiendrons pas la connotation péjorative qui s'y attache dans l'usage courant<sup>102</sup>.

Conformément à son axe d'étude, c'est-à-dire une prise en compte des éléments sociolinguistiques en traduction, Maurice Pergnier explique pourquoi le terme de dialecte masque d'autres réalités langagières :

Le rapport du dialecte et de la « Koiné » est souvent conçu comme un fait de convergence, la Koiné se constituant par emprunts à des dialectes ou par le fait que l'un des dialectes s'impose aux autres, pour des raisons politiques, économiques, etc. Cependant, une définition correcte doit nous faire mettre l'accent sur le caractère de dialectisation qui cohabite avec la tendance convergente et qui n'est pas moins que l'autre tendance, constitutive du fait sociolinguistique : en même temps qu'elle s'unifie [...], la langue se diversifie selon de nouveaux axes, non plus géographiques, mais sociaux et techniques<sup>103</sup>.

Maurice Pergnier va plus avant dans la description de ces axes nouveaux :

C'est ainsi qu'on pourra distinguer, à l'intérieur des langues dites « véhiculaires », des « sous-langues » techniques et scientifiques, des jargons professionnels, etc., ainsi que des argots (de corporation, de classe sociale ou de classe d'âge). Il est aussi mal aisé de fixer les

<sup>101</sup> Demanuelli, Claude et Jean, « Index notionnel », *Lire et traduire anglais-français*, Paris, Masson, 1991, p. 234.

<sup>102</sup> Pergnier, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 195.

<sup>103</sup> Pergnier, 196.



limites de la langue de ce point de vue-là, que d'en fixer les limites synchroniques ou géographiques [...] <sup>104</sup>

Dans cette citation, Maurice Pergnier fait apparaître, sans l'expliquer, le terme de « langue véhiculaire », c'est-à-dire, toujours selon le *Robert*, une langue servant aux communications entre des peuples de langues différentes. Maurice Pergnier n'utilise pas, dans son étude, le terme de « langue vernaculaire », qui s'oppose pourtant à celui de « langue véhiculaire ». Selon le *Robert*, le vernaculaire renvoie à « une langue parlée seulement au sein d'une communauté, souvent restreinte ». Tout autant hérité de la linguistique que le terme de dialecte, le vernaculaire est d'emblée ouvert sur les notions de parler de groupe et de sociolecte puisque le terme de communauté peut tout autant correspondre à un groupe professionnel qu'à une classe d'âge. Cette distinction étant acquise, il convient de voir comment le vernaculaire a été traité dans le cadre des romans du corpus.

La question du vernaculaire n'est pas apparue comme primordiale dans *Tom Sawyer* puisque la présence d'un narrateur omniscient utilisant une langue littéraire relativement canonique le confine aux parties dialoguées, tandis que dans *Huckleberry Finn*, la délégation de la narration entière à un personnage la monopolisant est plus innovante. Cette différence entre les deux romans est exprimée par Sewell :

In *Tom Sawyer*, where the “shadings” of dialect are much lighter, the normative standard language is the dialect of St. Petersburg's ruling institutions: the church, the law courts, and the public school. In *Huckleberry Finn*, however, the standard is virtually absent <sup>105</sup>.

Or, sur l'ensemble du roman, la langue standard est prédominante puisque c'est celle de la narration. Dans la logique d'une définition strictement linguistique du dialecte, de nombreuses analyses portant sur *Huckleberry Finn* se sont appliquées à rechercher les limites géographiques de chacun d'eux, aboutissant parfois à l'élaboration d'une véritable cartographie

---

<sup>104</sup> Pergnier, 196.

<sup>105</sup> Sewell, 87.

comme chez Carkeet<sup>106</sup>, Royot<sup>107</sup> ou Rulon<sup>108</sup>. Il semble, cependant, que la perception des romans comme proposant une représentation linguistiquement fidèle de la réalité extratextuelle soit difficilement tenable. Il est en effet impossible d'établir les contours géographiques précis de l'aire d'influence des différents dialectes pas plus qu'il n'est possible de dégager une constance ou une cohérence dans l'emploi des marqueurs dialectaux. Dès 1927, un article attire l'attention sur ce manque de systématisme : « The inconsistencies of Huck's speech can hardly be attributed to anything but carelessness.<sup>109</sup> » Les reproches portent sur l'orthographe fluctuante d'un même mot ainsi que sur la syntaxe. Cependant, il serait erroné de penser que ces incohérences sont toujours perçues comme un défaut. Ainsi, un article paru au sein de la même revue défend le point de vue selon lequel ce manque de cohérence est bel et bien voulu et correspond à la réalité de la prononciation : « His failure to systematize his spelling allowed him to write each word as it would sound in a given sentence, and thus he could represent in full detail the nuances of Jim's pronunciation.<sup>110</sup> »

Au-delà de cette polémique qui consiste soit à déplorer les incohérences soit à les valoriser, il se dessine, dans le discours critique, une évolution caractérisée par l'acceptation graduelle que le roman ne propose pas une transcription stable des différents dialectes. Plus tard, dans une étude qui fit date puisqu'elle fut maintes fois rééditée, David Carkeet déclare à propos du manque de convergence entre l'*Explanatory* et la réalité du texte que : « [...] an apparent lack of fit between this announcement and the linguistic facts of the novel has long confounded investigators trying to

---

<sup>106</sup> Carkeet, David, « Dialects in *Huckleberry Finn* », *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, Laurie Champion éd., Wesport, Londres, Greenwood Press, 1991.

<sup>107</sup> Royot, Daniel, « Éléments phonologiques du dialecte Noir dans 'Huckleberry Finn' », *Langages Modernes*, 66.1, 1972. (HFAC 392.)

<sup>108</sup> Rulon, Curt M., « Geographical Limitation of the Dialect Areas in *The Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1967-1968, p. 9-12.

<sup>109</sup> Buxbaum, Catherine, « Mark Twain and American Dialect », *American Speech*, 2, Février 1927. (HFAC 322.)

<sup>110</sup> Tidwell, James Nathan, « Mark Twain's Representation of Negro Speech », *American Speech*, 17, octobre 1942. (HFAC 407.)

decide just who speaks what dialect.<sup>111</sup> » Non seulement l'attribution des dialectes aux divers personnages pose-t-elle problème, mais leur nombre lui-même n'est pas fixe. Certaines analyses font apparaître qu'il existe moins de dialectes qu'annoncés, tandis que Carkeet affirme qu'il n'y a pas six dialectes représentant les communautés linguistiques blanches mais neuf<sup>112</sup>. Le premier critère qui confirmerait l'existence d'une réalité dialectale, c'est-à-dire des limites géographiques précises ne résiste pas à l'analyse. Par ailleurs, la présence d'au moins un dialecte qui serait clairement identifiable est elle-même parfois remise en question comme chez Bernard Poli. Ce dernier propose une lecture de l'incipit du roman en vue d'y répertorier les marqueurs précis du dialecte. Voici ses remarques :

[E]n examinant, par exemple, les quatre premiers paragraphes de *Huckleberry Finn*, on trouve seulement trois formes incorrectes suggérant la langue parlée : « ain't », « warn't » et « Bulrushers » ; les deux premiers n'ont aucun caractère local et la troisième est un jeu de mots<sup>113</sup>.

La recherche d'indices du dialecte se révèle donc difficile et pour Bernard Poli, c'est davantage la syntaxe que la transcription d'un accent qui est porteuse de connotations dialectales :

Sa syntaxe, plus fautive que son accent, se contente de reproduire les erreurs les plus fréquentes dans les textes en dialecte de toutes les régions : forme unique du verbe à toutes les personnes du présent de l'indicatif...<sup>114</sup> C'est donc la grammaire, bien plus que la prononciation, qui fait de ce texte un passage typiquement dialectal, encore qu'il ne soit caractéristique d'aucune région particulière à ce point de vue<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup> Carkeet, 113.

<sup>112</sup> Carkeet remarque un grand nombre de variations au sein du parler de *Huckleberry* mais également dans celui des autres personnages, dont Tom : « Tom Sawyer another character who speaks early and late in the novel, is subject to the same winds of change. In chapter 2 he says *join*, while in chapter 42 he says *spile* 'spoil'. »

<sup>113</sup> Poli, 466.

<sup>114</sup> Lorsque Poli parle du rôle de la syntaxe en évoquant la « forme unique du verbe à toutes les personnes du présent de l'indicatif », il fait référence à l'emploi du « s » de première personne qui apparaît par endroits du texte. Ce point particulier du parler de *Huckleberry* est analysé dans la troisième partie de cette thèse où il apparaît que le présent dialectal, dont l'emploi n'est pas systématique, correspond également à des exigences liées à la logique du récit.

<sup>115</sup> Poli, 466.

Le parler de Huckleberry est donc représentatif de « toutes les régions » et « d'aucune région particulière ».

Cette instabilité du dialecte dans les textes est reflétée par une terminologie fluctuante dans l'étude du parler des personnages. Il est notamment question de *eye dialect*<sup>116</sup>, ou à l'image de Lee Pederson *literary dialect*<sup>117</sup>. Le terme apparaît également dans une étude sur *Pudd'nhead Wilson* :

The use of literary dialect has existed in English since Chaucer's time, but in American literature it is most associated with such nineteenth century authors as Twain, Joel Chandler Harris or James Russel Lowell, each of whom, in his various register, attempted to suggest the authentic speech of real people<sup>118</sup>.

Les expressions *eye dialect* et *literary dialect* sont plus satisfaisantes que le terme « dialecte » utilisé seul. La première, qui n'a pas véritablement été traduite en français, permet de centrer le phénomène sur l'impact visuel produit sur le lecteur, la dimension graphique. La seconde permet de détacher le dialecte de son acception strictement linguistique et le place à égalité avec le fait littéraire. Dans une autre étude de l'incipit, Robert Lowenherz déclare, après avoir analysé les 108 premiers mots de *Huckleberry Finn* : « Mark Twain firmly establishes the vernacular speech of his narrator [...] »<sup>119</sup>, tandis que dans un article paru la même année que l'ouvrage de Poli, Tony Tanner décrit Huckleberry comme un « young vernacular rebel »<sup>120</sup>. La variété de termes et d'expressions visant à décrire la réalité langagière du roman ont pour point commun de toutes s'éloigner du cadre restrictif du dialecte pour suggérer une réalité plus vaste et plus complexe ; ainsi en va-t-il de l'expression *the language of common*

<sup>116</sup> Boland, Sally, « The Seven Dialects in *Huckleberry Finn* », *North Dakota Quarterly*, 36, été 1968. (HFAC 317.)

<sup>117</sup> Pederson, Lee A., « Negro Speech in *The Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 13, Hiver 1965-1966. (HFAC 386.)

<sup>118</sup> Castex, Peggy, « 'pears, is and sounds...; Remarks on Black Speech and Black Identity in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* », *Americana*, 1, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1988, p. 11.

<sup>119</sup> Lowenherz, Robert J., « The Beginning of *Huckleberry Finn* », *American Speech*, 38, octobre 1963, p. 196-210.

<sup>120</sup> Tanner, Tony, « Mark Twain », *The reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 154.

*speech*<sup>121</sup> mais aussi, et de façon beaucoup plus répandue, de celle de *colloquial style*<sup>122</sup>. Cette dernière expression est notamment employée dans une étude particulièrement fine sur le plan stylistique signée Richard Bridgman<sup>123</sup>, qui consiste en une comparaison entre les styles de Henry James et de Mark Twain (dans *Huckleberry Finn*). Par ailleurs, chez Bridgman, le terme le plus récurrent pour désigner le parler de Huckleberry est celui de *vernacular*, qui n'est pas pris pour synonyme de *dialect* mais qui renvoie à toute forme de parler s'opposant au langage littéraire conventionnel. Ce glissement dans la terminologie est également illustré par les analyses de Walter Blair, qui affirme que l'utilisation du dialecte est incohérente, tout en ajoutant que ce qui est primordial ce n'est pas la transcription littérale mais l'impression qui est donnée du style vernaculaire<sup>124</sup>.

Il faut souligner que l'emploi et la persistance du terme « dialecte » dans le discours critique découle directement de la présence de l'*Explanatory*. Or la prise en compte de l'*Explanatory*, qui a été interprété avec beaucoup de sérieux, soulève la question de sa place au sein du paratexte auctorial<sup>125</sup> ainsi que de la crédibilité de son contenu. Ces deux points, évoqués de loin en loin au sein du discours critique mais avec de plus en plus d'acuité, sont repris et résumés par David L. Smith dans un article récent :

First, I find it curious that of all the potentially controversial elements in this novel, Twain chose to single out dialect for such authorial quibbling. Of course, this "Explanatory" follows his so-called "Notice," a tongue-in-cheek disclaimer of motive, moral, or plot. Nevertheless, he delivers his remark about dialect in a tone that at least sounds serious<sup>126</sup>.

---

<sup>121</sup> Mulqueen, James E., « Huck Finn, Imagist Poet », *CEA Critic*, 37, mars 1975. (HFAC 380.)

<sup>122</sup> Wouk, Herman, « America's Voice Is Mark Twain's », *San Francisco Chronicle*, 5 août 1956, "This World" section, p. 20. (HFAC 416.)

<sup>123</sup> Bridgman, Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press, 1966.

<sup>124</sup> Blair, Walter, « Was *Huckleberry Finn* Written? », *Mark Twain Journal*, 19, été 1979. (HFAC 315.)

<sup>125</sup> Pour une définition du paratexte auctorial, voir chapitre 3, partie 2 a.

<sup>126</sup> Smith, David L., « Humour, Sentimentality, and Mark Twain's Black Characters », *Constructing Mark Twain, New Directions in Scholarship*, Laura E.

L'*Explanatory* occupe une place tout à fait particulière au sein d'un texte dont les enjeux semblent dépasser la simple variété linguistique, si bien que le fait d'attirer l'attention sur ce phénomène peut être vu comme une sorte de leurre. Par ailleurs, toujours selon Smith, le fait d'offrir une représentation du vernaculaire constituait, à l'époque de Twain, un phénomène de mode particulièrement répandu, si bien que l'auteur ne faisait preuve d'aucune originalité dans sa démarche : « Mark Twain's "Explanatory" declares the authenticity of his dialect. In this, the most original American writer of his generation was being utterly conventional.<sup>127</sup> » L'*Explanatory* a néanmoins joué et continue de jouer un rôle non négligeable dans la réception des romans ainsi que dans leur traduction.

Il existe donc globalement dans le discours critique, et en dépit de la persistance d'une lecture dialectale, un recentrement sur les enjeux littéraires davantage que linguistiques. En effet, le discours des personnages n'est pas le reflet ou la transcription exacte de la réalité mais une représentation obéissant à des conventions qui reflètent surtout le point de vue de celui qui le représente. Le dialecte, parce que rattaché à la réalité extratextuelle et marqué par l'enracinement géographique pose des problèmes incontournables au traducteur tandis que le vernaculaire tient davantage compte de l'utilisation littéraire qui est faite de la réalité langagière. Cette évolution dans la terminologie et la prise en compte de la dimension littéraire sont particulièrement pertinentes dans le cadre de la traduction. En effet, comme le signale Christine Raguet dans un article consacré à la traduction du vernaculaire caribéen, il n'est pas possible de faire abstraction du prisme ou du filtre langagier qu'est l'auteur lui-même, qui, tout en s'appuyant sur une réalité linguistique en fait usage et l'intègre à sa propre « parole » :

[L]e traducteur littéraire se trouve confronté à une situation encore plus complexe car il doit faire la distinction entre deux phénomènes qui ne peuvent être confondus : d'une part l'outil linguistique façonné

---

Skandera Trombley et Michael J. Kiskis éd., Columbia, Londres, University of Missouri Press, 2002, p. 162.

<sup>127</sup> Smith David L., 162.

par l'écrivain qui est un médium original, une langue créolisée qui n'est autre que la « parole » de l'auteur, et d'autre part une langue parlée par toute une communauté. D'où la difficulté de fabriquer l'outil-miroir qui renverra la parole-reflet par la voix du traducteur, même si ce dernier puise aux sources du quotidien comme l'auteur<sup>128</sup>.

C'est-à-dire que l'idée que l'œuvre de fiction peut servir de reflet fidèle à une réalité linguistique ferait abstraction du travail et de la présence de l'écrivain qui fait un usage singulier et littéraire de cette réalité. Il y a donc, en plus de la composante linguistique qui est réelle, une composante stylistique qui subsume la première.

Par ailleurs, une autre évolution consiste à voir, même dans une lecture dialectale, une réalité complexe et non cloisonnée. C'est ainsi qu'un article paru en France, qui se propose d'analyser le parler de Jim, signale que ce parler est caractérisé par une certaine complexité et que s'y trouvent aussi du langage familier (*Low Colloquial*) ainsi que des traits généraux à tout le Sud des États-Unis (*Southern Speech*)<sup>129</sup>. Le vernaculaire caribéen connaît la même complexité ainsi que l'imbrication des phénomènes sociaux et langagiers :

Le code mis en place par l'auteur est souvent fondé sur des normes sociales, comme c'est le cas en Jamaïque où l'étendue linguistique est particulièrement vaste : elle va de l'acrolecte jamaïcain (l'anglais standard parlé localement) jusqu'au basilecte = (variété basse utilisée dans un système de communication), communément appelé « broad creole », en passant par divers registres intermédiaires. Les locuteurs changeant de code selon le contexte social dans lequel la situation les place, montrent ainsi non seulement une grande adaptabilité linguistique, mais aussi une facilité d'adaptation exceptionnelle, relevant du processus de camouflage, du masque, du jeu de rôle propre à certaines pratiques socioculturelles<sup>130</sup>.

Il y a sur la question du vernaculaire et de sa traduction une évolution qui consiste en une prise en compte accrue du facteur avant tout littéraire,

---

<sup>128</sup> Raguet-Bouvard, Christine, « Dilution ou concentration ? Le vernaculaire caribéen à l'épreuve du passage transatlantique », *Expansions / Expansionisme dans le monde transatlantique*, Actes du colloque international Bordeaux 25-27 janvier 2001, Christian Lerat et Nicole Ollier dirs., Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, p. 234-235.

<sup>129</sup> Royot, 1972. (*HFAC* 392.)

<sup>130</sup> Raguet-Bouvard, 2001, 235.

ainsi qu'une tendance à percevoir la réalité dialectale comme artificiellement cloisonnée, le discours des personnages recoupant en fait une grande diversité de parlers différents. En définitive, chercher dans l'écriture de Twain un lien formel avec la réalité extratextuelle ne peut aboutir qu'au constat d'une non coïncidence, comme c'est le cas lorsque la chronologie ou la toponymie commencent à être interrogées. La dimension littéraire et le prisme langagier constitués par la parole de l'auteur font que toute approche basée sur une recherche de lieux, de faits, de dialectes et de personnages précis aboutit au constat d'une absence de coïncidence avec la réalité<sup>131</sup>.

Le dialecte est donc fortement ancré dans une réalité linguistique attachée à un territoire précis. Le lien entre cette réalité extratextuelle et le texte lui-même est, en définitive, des plus ténus. Si le terme de vernaculaire renvoie également à une réalité linguistique, il s'entend surtout comme la recherche d'une alternative à un style littéraire consacré et canonique ; l'intérêt véritable ne réside pas dans une représentation fidèle de la réalité mais la dynamique est avant tout littéraire.

## B. Fonction littéraire du vernaculaire

Henry Nash Smith fut l'un des premiers à signaler l'existence d'un conflit entre une culture dominante et une nouvelle attitude associée au vernaculaire<sup>132</sup>. Sewell signale la dette due par la critique aux travaux de Henry Nash Smith, qui permettent de considérer que l'intérêt principal de l'emploi du vernaculaire ne réside pas dans un lien avec la réalité mais dans

---

<sup>131</sup> Sur ce rapport entre réalité et fiction il existe un article qui fait apparaître l'existence d'un anachronisme au sein du roman *Huckleberry Finn* car, étant donné les références temporelles données par Twain à son récit, il est chronologiquement impossible que certaines pièces de vingt dollars mentionnées au chapitre 22 aient pu exister au moment des événements narrés : Goodyear, Russel H., « Huck Finn's Anachronistic Double Eagles », *American Notes and Queries*, 10, novembre 1971, p. 39. (HFAC 344.)

<sup>132</sup> Smith, Henry Nash, *Mark Twain: The Development of a Writer*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1962. (HFAC 401.)



une opposition à une tradition linguistique et littéraire associée au pouvoir et aux Lettres : « Henry Nash Smith has taught a generation of critics to perceive a bipolar opposition in *Huckleberry Finn* between ‘vernacular’ and ‘genteel’ language.<sup>133</sup> » Cette opposition est perçue comme un principe organisateur même si ses termes connaissent quelques métamorphoses, le couple *vernacular / genteel language* pouvant être remplacé par celui de *small town idiom / Victorian language* :

The excitement in reading *Huckleberry Finn* “is a response to a tension of style, involving the counter-pointing of the rhythms and incorrectness of a South-Western small town idiom against Victorian literary and subliterate language.<sup>134</sup>”

Le style utilisé par Twain notamment au travers du discours des enfants est une alternative à la langue littéraire avant que d’être l’affirmation d’une variété de langage. Si les remarques concernant l’originalité du style de Twain sont nombreuses, les tentatives pour définir précisément en quoi consiste cette langue littéraire ou *genteel language* voire *Victorian language*, d’où il est censé s’écarter le sont moins. Dans un article consacré à *Roughing It* paru dans la revue *Nineteenth Century Literature*, l’idée d’une telle opposition entre vernaculaire et langue littéraire est présente<sup>135</sup>. L’auteur pose l’existence d’une structure comparative dans *Roughing It*, qui consiste à opposer la langue de l’est à celle de l’ouest. Cette association fait apparaître l’usure de la première, une usure qui contamine du coup la culture dont elle émane, tandis que les idiomes vernaculaires associés à l’ouest revitalisent l’écriture. Le style *eastern*, comme le nomme l’auteur de l’article, possède un certain nombre de traits stylistiques en même temps qu’il ne s’entend pas comme restreint à une aire géographique précise :

Not that the latter [the exhausted linguistic currency of a settled Eastern culture] was restricted in any absolute or geographical sense, it characterized public oratory and newspaper writing all across the continent as well as the prose spewed out by second-rate novelists, poetasters, and popular essayists in small towns nearly everywhere.

---

<sup>133</sup> Sewell, 86.

<sup>134</sup> Allen, Michael, « Idiomatic Language in Two Novels by Saul Bellow », *Journal of American Studies*, 1, octobre ? (HFAC 303.)

<sup>135</sup> Mitchell, Lee C., « Verbally Roughing It: The West of Words », *Nineteenth Century Literature*, 44, Los Angeles, University of California Press, Juin 1989, p. 70.

Still this cultural hegemony was enforced by institutions located in Boston and New York, which makes it convenient to categorize the literary style as “eastern”—a style that at its worst involved a mix of pseudo-elegant phrases, dead metaphors, and euphemistic terms all bound together in a more or less crippled syntax<sup>136</sup>.

Il faut noter que si Mark Twain propose effectivement une alternative au style *eastern* dans certaines de ses fictions, ce dernier ne saurait être perçu comme lui étant totalement étranger dans la mesure où c’est celui qu’il emploie dans la majorité de ses écrits journalistiques ou autres. C’est-à-dire qu’avant de le critiquer et de le tourner en dérision, Twain a d’abord fait usage de ce style, de même qu’il a continué à le faire par la suite. C’est ainsi que dans un article paru dans le *Midwest Quarterly*, la fraîcheur du style de *Huckleberry Finn* est opposée à l’écriture ampoulée de *The Prince and the Pauper* alors que les deux romans furent rédigés en parallèle<sup>137</sup>. Par ailleurs, les remarques de Mitchell font apparaître la relativité de toute tentative de réduire un parler à une aire géographique précise en montrant comment il peut y avoir du style *eastern* dans l’ouest.

En définitive, il est possible de souligner, dans la lecture dialectale, l’existence d’un certain paradoxe. En effet, si l’avènement du dialecte est perçu comme une remise en cause d’un modèle langagier unique et l’affirmation du plurilinguisme, il est alors paradoxal de constater que le dialecte occulte lui-même d’autres sociolectes ; il semblerait que dans la compétition entre parlars à laquelle le roman sert d’arène, la tendance soit toujours à l’hégémonie. Par ailleurs, sur le plan culturel, la vision qui consiste à considérer l’usage du vernaculaire comme une démarche subversive qui remet en question les normes linguistiques et littéraires de son propre pays offre un complément, sinon une alternative, à la vision plus répandue qui consiste à voir le texte comme une véritable déclaration d’indépendance littéraire vis-à-vis de l’ancienne métropole qu’était la

---

<sup>136</sup> Mitchell, 70.

<sup>137</sup> Coard, Robert L., « Huck Finn and Two Sixteenth Century Lads », *Midwest Quarterly*, 23, été 1982, p. 437-46. (HFAC 326.)

Grande-Bretagne<sup>138</sup>. C'est-à-dire que la problématique n'est pas tant post-coloniale ou internationale que nationale.

### C. Du particulier à l'universel

Il est permis de se demander si la dimension géographique du vernaculaire est la raison principale qui explique le rôle central joué aujourd'hui par *Huckleberry Finn* dans la littérature américaine et son rayonnement international. En effet, l'utilisation du vernaculaire, si elle présente les avantages qui viennent d'être évoqués, a également des limites qui ont été soulignées par Leo Marx<sup>139</sup>. Ses remarques ont été reprises dans une étude intitulée « Inventing and Controlling the Vernacular ». Cet article explique comment l'utilisation du vernaculaire peut aboutir à une impasse :

Despite its wish to re-affirm the existence of continued belief in a just, egalitarian society in American literature, Marx's essay ended on an elegiac note: the history of the vernacular has been a history of its fragmentation—the vernacular has diffused in a welter of vernaculars, which do not support the belief (the vernacular) originally was designed to affirm<sup>140</sup>.

La dislocation et la fragmentation géographique sont justement affichées dans l'*Explanatory de Huckleberry Finn*, qui décrit les différentes variantes censées coexister au sein du roman dans une sorte de déclinaison vernaculaire. Par ailleurs, les auteurs contemporains de Twain, dont l'écriture est également marquée par l'usage du vernaculaire, tels que Chandler et Lowell, ne jouirent pas du même succès international pas plus qu'ils n'accèdent véritablement de nos jours au canon de la littérature américaine. Par conséquent, il semblerait que l'utilisation du vernaculaire dans sa dimension géographique ne saurait constituer un critère suffisant

<sup>138</sup> Il faut rappeler que *Huckleberry Finn* parut d'abord en Grande-Bretagne fin 1884 et seulement en 1885 aux États-Unis.

<sup>139</sup> Marx, Leo, « The Vernacular Tradition in American Literature », *The Pilot and the Passenger*, New York, Oxford University Press, 1988.

<sup>140</sup> Thomsen, K. Christen, « Inventing and Controlling the Vernacular », *American Studies in Scandinavia*, 26.1, Oslo, Universitetsforlaget Bergen, 1994, p. 23-24.

pour garantir succès et pérennité à un roman. La réception de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* est indissociable de leur canonisation et du rôle qu'ils jouent dans la naissance d'un esprit et d'une littérature nationaux. Bernard De Voto, l'un des premiers critiques et biographes de Twain, résume particulièrement bien ce sentiment qui, sans s'être affirmé d'emblée n'a cessé de croître :

L'utilisation réussie d'un américain patoisant comme seul moyen d'expression dans un livre qui est un chef-d'œuvre constitue, en soi, un tour de force technique. Sous cet angle également, *Huckleberry Finn* est unique. Le langage de Huck est un instrument sensible, souple, apte à des usages divers, propre à rendre tous les effets qu'on exige de lui. Qu'il s'agisse de descriptions pures, de notations psychologiques les plus ténues, de répliques dépeignant un caractère ou de déclarations qui font mouche, cette prose remplit son office avec l'efficacité et l'aisance que lui confère le génie<sup>141</sup>.

La production d'un « chef-d'œuvre » en « américain patoisant » joue un rôle non négligeable dans un processus de construction identitaire qui passe par l'établissement d'un canon littéraire et dont *Huckleberry Finn* devient emblématique. Si les premières remarques de De Voto sont centrées sur la dimension régionale du vernaculaire, il apparaît assez rapidement dans cette citation que la réalité du texte ne peut s'y résumer. En effet, l'étiquette de vernaculaire est rapidement abandonnée au profit de celle de « langage de Huck », dont les caractéristiques semblent être la souplesse, l'efficacité et l'aisance. Cette idée d'une spécificité du langage de *Huckleberry*, irréductible à la seule dimension géographique, apparaît dans un article paru dans la revue *Partisan Review*, dont l'auteur va jusqu'à forger le terme de *Huckspeech* :

What occurs in nineteenth-century American humor as it variously imagines [the] illiterate, (the) other who stands on the periphery of writing, is gradual crystallization of the humorous style into a single metaphor, Huckspeech, an antimetaphorical metaphor that is turned against metaphorical thinking, against the complicated thought that makes treaties, bills of indenture, and literature<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> De Voto, Bernard, *L'Amérique de Mark Twain*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 365-366.

<sup>142</sup> Schmitz, Neil, « On American Humour », *Partisan Review*, 47.4, 1980, p. 559-577. (HFAC 395.)

La création de cette étiquette de *Huckspeech* montre comment le parler de Huckleberry, avant que d'être l'affirmation d'une identité locale s'entend comme opposé à une pensée qui préside à l'esprit des lois et de la littérature. Dans un article également paru dans *Partisan Review*, John Dos Passos et Alan Tate affirment que Twain se situait entre régionalisme et universalité<sup>143</sup>. Cette même idée apparaît dans un article comparant *Huckleberry Finn* et un roman finlandais qui représente également un adolescent<sup>144</sup>. Il se pourrait que l'universalité perçue dans *Huckleberry Finn* découle en fait de la représentation de personnages enfants ou adolescents. Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu, qui élabore une série de parallèles entre le statut d'héritier et la figure de l'adolescent dans le contexte de la littérature française du dix-neuvième siècle, pose l'existence d'invariants structuraux propres à attribuer aux personnages adolescents un sens universel :

L'existence d'*invariants structuraux* tels que ceux qui caractérisent la position de l'« héritier » ou, plus généralement, de l'adolescent, et qui peuvent être au principe de rapports d'identification entre le lecteur et le personnage, est sans doute un des fondements du caractère d'éternité que la tradition populaire prête à certaines œuvres ou à certains personnages<sup>145</sup>.

La présente étude se propose justement de rechercher ces invariants structuraux dans leur dimension langagière en considérant les enfants comme les héritiers du langage. La fréquence des occurrences dialectales a reçu plus d'attention que le fait que le récit de Huckleberry est une construction verbale émanant d'un enfant. C'est pourquoi, au sein de la critique, les études consacrées au dialecte sont abondantes

Il convient de se tourner vers un autre aspect du vernaculaire qui montre que les liens avec la réalité extratextuelle sont ténus ; il s'agit de la difficulté à distinguer entre transcription de l'oral et jeu avec l'écrit.

---

<sup>143</sup> Dos Passos, John, et Tate, Alan, « The Situation in American Writing », *Partisan Review*, 6, été 1939. (HFAC 332.)

<sup>144</sup> Casey, Daniel J., « Universality in *Huckleberry Finn*: A Comparison of Twain and Kivi », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1967-1968. (HFAC 324.)

<sup>145</sup> Bourdieu, 1998, 37.

## D. Vernaculaire ou transformations phonographologiques<sup>146</sup>?

### 1. Dimension comique et poétique

La représentation du vernaculaire est à ce point coupée de la réalité extratextuelle qu'il est permis de se demander si l'expression « transformations phonographologiques » n'est pas plus adaptée pour décrire ce phénomène. L'usage des transformations phonographologiques est un vecteur presque automatique de comique et peut engendrer un effet poétique. La représentation du vernaculaire aboutit alors à la création d'un espace d'expérimentation qui devient autonome par rapport à la réalité linguistique, laquelle lui sert de prétexte. La volonté de dévier d'un langage canonique et conventionnel passe, dans ce qui est d'abord un texte écrit, par la remise en cause de la représentation du langage parlé, à tel point qu'il est parfois difficile de distinguer entre ce qui découle d'une volonté de représentation fidèle et ce qui résulte d'une simple volonté de dévier d'une orthographe habituelle et conventionnelle. Bridgman résume ceci de la façon suivante : « The motives for misspelling varied, [...] it makes a difference whether the writer's goal was accuracy or buffoonery.<sup>147</sup> » Bridgman établit une série de distinctions entre les différentes pratiques qui marquent le courant littéraire auquel se rattache Twain, mais l'impression qui domine est celle d'une impossibilité à déterminer un sens exact à ces déformations : représentation de l'oralité ou jeu de l'écrit ?

Sometimes the word is spelled phonetically by a semi-literate writer: *fite*, *enuf*, *jist*, or *jest*, *strate*. At other times the malformation is not an error in spelling, but reproduces a dialect pronunciation, although sometimes one cannot distinguish naïve phonetic literalness from scientific accuracy, since the spellings *larn*, *fellers*, and *sartain* could result from ignorance or a wish to represent the sounds. Barbarisms are also spelled « correctly » in the sense that their rendering accurately represents usage: *onst* (once), *seed* (seen), *hearn* (heard).

<sup>146</sup> L'expression « transformation phonographologique » a été employée par Christine Raguet dans une communication intitulée « *Arch of Fire* : la commotion ethnolinguistique », le 4 juin 2003, à Bordeaux, lors du Colloque International : Le monde caraïbe.

<sup>147</sup> Bridgman, 24.

Such errors resemble those misspellings where the actual construction of a word is mistaken<sup>148</sup>.

Il ressort de cette citation qu'une typologie vraiment rigoureuse ainsi qu'un arbitrage définitif entre une représentation fidèle de la réalité phonologique et un simple jeu sur la graphie sont difficiles à établir. En effet, en brouillant le mécanisme de la lecture par l'adoption de formes censées refléter la prononciation des personnages, l'auteur crée un écart entre l'acte de lecture et la compréhension du message. C'est dans ce décalage, ce vide interprétatif qui dure quelques secondes et qui est imposé au lecteur, que se produit l'effet comique. Le rire que connaît le lecteur est avant tout un rire réflexe qui naît de la confusion créée par le texte :

The point, however is that the reader's mind is more than normally engaged by the actual structure of the vernacular word, and, depending upon the nature of the disguise it is given, the adjustment necessary to translate it may be quite complicated<sup>149</sup>.

Le rire constitue alors un mécanisme de défense face à l'altérité d'une écriture qui entretient la rupture avec les codes établis. Dans cette optique, la lecture d'un texte comme *Huckleberry Finn* ou les suites de *Tom Sawyer* procure un plaisir sans cesse renouvelé au fil des pages grâce à une série de pauses et de retours sur la matérialité du message. Bridgman déclare que : « Reading the book, one is constantly moving between absorption in the action itself and pleasurable examination of the words that convey the story.<sup>150</sup> » La transformation phonographologique est plus un choix délibéré que le reflet fidèle d'une réalité linguistique extratextuelle. Dans l'analyse de Bridgman, la coupure avec la réalité extratextuelle semble consommée par la dimension poétique de certaines de ces créations :

Sometimes in these cases plain distortion takes place—*norate* for *narrate*; sometimes folk etymology is at work—*cowcubmers* for *cucubmers*; sometimes malapropisms occur in which the known word is inadvertently substituted for another: « Tha found him requitted of murder, but tha found him guilty of salt and batter. » Finally, there are occasional instances of the kind of portmanteau economy of the

---

<sup>148</sup> Bridgman, 24.

<sup>149</sup> Bridgman, 112.

<sup>150</sup> Bridgman, 112.

language of *Finnegans Wake*. So Huck Finn describes one of the subjects taught by the duke and the king as « yellocution » (ch. 31)<sup>151</sup>.

Il est évident que le terme de *yellocution*, qui est un mot valise, a des implications poétiques qui vont au-delà de la représentation du vernaculaire. Les transformations phonographologiques permettent essentiellement d'opérer des métamorphoses et de s'éloigner des représentations habituelles dans une recherche véritablement poétique en ce sens que le langage et le message sont en prise avec eux-mêmes dans une circularité réflexive. Bridgman utilise d'ailleurs l'expression de *vernacular tricks* pour désigner l'usage du vernaculaire dans sa dimension phonographologique : « These vernacular tricks with language arouse various responses in the reader: superiority, amusement, curiosity, the pleasure of mimetic recognition.<sup>152</sup> » La lecture des romans de Twain est avant tout une lecture poétique en ce sens que le message apparaît dans toute son épaisseur et sa matérialité typographique. Ce n'est pas ici le moindre des paradoxes. En effet, Twain est loué pour avoir été l'un des premiers à restituer l'oralité du langage dans l'écriture. Or, il faut garder à l'esprit la formation de typographe qui fut celle de Twain.

Chez Bridgman, il est assez peu question des implications sociales des transformations phonographologiques, c'est pourquoi il est possible de compléter ses remarques par celles de Barbara Folkart qui s'intéresse plus particulièrement à cet aspect.

## 2. Dimension sociale

Folkart explique comment la rénonciation, à la base du processus traductif mais également de toute représentation des paroles d'autrui, procure au rénonciateur une position privilégiée, laquelle n'est pas neutre

---

<sup>151</sup> Bridgman, 24.

<sup>152</sup> Bridgman, 25.



mais lui permet de moduler la représentation du discours selon son propre point de vue :

La saisie de l'objet discursif par le ré-énonciateur (le choix d'une modalité de ré-énonciation) est en et par elle-même productrice de valeur et porteuse de sens. À y regarder de près, les reprises matérielles (traduction littérale, mention phonologique ou graphologique) ont souvent, par opposition aux reprises formelles, l'effet d'installer l'instance de ré-énonciation dans un rapport de supériorité — que ce soit de condescendance ou de compassion) avec l'instance d'énonciation<sup>153</sup>.

Barbara Folkart explique comment la reprise matérielle aboutit à une mise sur le même plan de l'accent du personnage et du message. L'accent déviant est retenu comme l'un des traits essentiels du personnage. Dès lors, il n'est pas étonnant que la densité des transformations phonographologiques soit liée, dans les romans, au statut social du personnage et non simplement à l'aire géographique qui est la sienne. Cette position de supériorité de l'instance ré-énonciative aboutit à la liste des effets produits par les transformations phonographologiques sur le lecteur, telle qu'elle a été établie par Bridgman, laquelle peut être complétée par l'effet de compassion. En effet, comme le rappelle Barbara Folkart, tout en étant caractérisée par une certaine subjectivité, la transformation phonographologique ne sert pas uniquement un effet comique mais peut aussi s'associer au pathos :

En choisissant une modalité matérielle (qu'elle soit traductionnelle ou citationnelle), l'instance de ré-énonciation (traducteur ou transcripateur) se place dans une situation de supériorité par rapport à l'instance d'énonciation. Dans *The Grapes of Wrath*, la distance signalée par la rupture entre la koinè de la narration et le dialecte des passages dialogués est celle de la compassion<sup>154</sup>.

Dans *Huckleberry Finn*, les transformations phonographologiques véhiculent majoritairement des effets comiques mais peuvent également provoquer de la compassion chez le lecteur, comme lorsque Jim relate l'anecdote liée à la surdité de sa petite fille Elisabeth ou qu'il s'insurge contre le mauvais esprit de Huckleberry lorsque ce dernier tente de lui faire

---

<sup>153</sup> Folkart, 380.

<sup>154</sup> Folkart, 382.

croire qu'il a rêvé l'épisode où ils se sont perdus dans le brouillard. Les remarques de Folkart sur la dimension sociale des transformations phonographologiques sont corroborées par Sally Boland qui constate, dans un article portant sur les dialectes dans *Huckleberry Finn*, que tous les personnages ne sont pas égaux face au *eye-dialect* et que l'usage de celui-ci aura tendance à être réservé aux locuteurs occupant une moindre position sociale :

MT's use of dialect is not an end in itself, but a literary tool to delineate characters. The speech of the Negro and backwoodsman is represented phonetically, in a conspicuous "eye-dialect," but there is no such representation of the speech of more educated persons<sup>155</sup>.

L'existence en creux d'un modèle de correction servant d'étalon à l'évaluation des différentes représentations du parler des personnages est également évoquée par Lane-Mercier. Celle-ci indique que la représentation des traits langagiers non-standard apparaît au sein du discours direct et n'est pas limitée au niveau phonétique mais concerne également les niveaux syntaxiques, lexicaux et sémantiques :

As a rule, these non-standard patterns appear in the direct discourse of several characters whose phonetic, syntactic, lexical and/or semantic configurations are thus set off, usually (but certainly not always) in a negative or derogatory mode, from the socially "neutral", linguistically "correct" discourse of the narrator and, as the case may be, of other characters<sup>156</sup>.

Par ailleurs, Lane-Mercier souligne que la limite essentielle dans la représentation de ces formes dites « déviantes » ne réside pas dans l'inventivité ou la créativité de l'écrivain, mais que c'est le lecteur formant son horizon d'attente et sa capacité à reconstruire et inférer le sens qui conditionne en grande partie ces transformations. En effet, la lisibilité, c'est-à-dire l'emploi de formes récupérables pour le lecteur est essentielle :

Generally speaking, these "deviant" speech patterns are both highly stereotypical, based on commonly shared, easily recognizable assumptions of socio-cultural and linguistic differences, and more or less stylised, containing a limited quantity of carefully selected

---

<sup>155</sup> HFAC 317.

<sup>156</sup> Lane-Mercier, 1997, 45.

sociolectal markers designed to ensure that neither the intelligibility nor the readability of the dialogues is impeded<sup>157</sup>.

Pour toutes ces raisons, les transformations phonographologiques sont à la fois arbitraires et limitées et ne s'imposent que pour stigmatiser le parler de certaines couches sociales, alors que l'ensemble des paroles représentées dans un roman pourrait théoriquement faire l'objet de telles transformations. C'est-à-dire que les transformations obéissent à des règles qui ne sont pas uniquement linguistiques mais fondamentalement sociales :

Ce qui plus est, la transcription des traits phonologiques non-standards non seulement n'est réservée qu'à la caractérisation des emmargnés, mais peut donner des allures fautives à ce qui correspond en fait à la prononciation la plus courante (sinon la plus soignée). Préférer la graphie *I might of done it* à la graphie, tout aussi représentative du phonétisme mais non-déviante, *I might've done it*, c'est montrer une partie prise de pittoresque, donner des allures analphabètes à ce qui est en fait la prononciation de presque tout le monde [...] Bref, la mention matérielle, en détournant l'attention du « message » au profit du « medium », auréole d'un « effet d'analphabète » ce qui en soi ne l'est nullement<sup>158</sup>.

C'est ici qu'intervient une autre dimension cruciale dans l'usage des sociolectes littéraires et qui vient contrarier l'idée d'une représentation plus ou moins fidèle d'une réalité extratextuelle ; la perception sociale des personnages pourrait jouer un rôle aussi important dans la représentation de leur parler et comporter un aspect caricatural non négligeable.

---

<sup>157</sup> Lane-Mercier, 1997, 46.

<sup>158</sup> Folkart, 382.

## CHAPITRE 3 :

### VERNACULAIRE ET TRADUCTION

#### A. Le vernaculaire en traduction

Dès 1970, dans un article paru au sein de l'ouvrage *The Nature of Translation* édité par James Holmes<sup>159</sup>, Dušan Slobodník résume les problèmes posés par cet aspect précis de la traduction littéraire<sup>160</sup>. Cet article est relativement important dans la mesure où il fait la somme de l'expérience accumulée jusque là par divers traducteurs et théoriciens de la traduction en même temps qu'il pose des jalons d'où les études postérieures ne se sont guère éloignées. Après avoir évoqué Fedorov, Georges Mounin et Jiri Levy, Slobodník déclare :

Tous ces auteurs sont arrivés à des conclusions identiques : l'emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique (« signifié ») de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique<sup>161</sup>.

Cette impossibilité de rendre dialecte pour dialecte pousse Slobodník à avancer l'idée d'une « homologation de la fonctionnalité », c'est-à-dire qu'il faut chercher à compenser cette difficulté en se servant du « style parlé au lieu du dialecte concret.<sup>162</sup> » Une autre remarque fondamentale chez Slobodník consiste à attirer l'attention sur le fait qu'une telle démarche ne saurait se cantonner au niveau lexical mais doit également être syntaxique :

---

<sup>159</sup> Holmes, James S. éd., *The Nature of Translation, Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haye Paris, Mouton, 1970.

<sup>160</sup> Slobodník, Dušan, « Remarques sur la traduction des dialectes », *The Nature of Translation, Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haye Paris, Mouton, 1970, p. 139-143.

<sup>161</sup> Slobodník, 142.

<sup>162</sup> Slobodník, 142.

[...] l'objectif du traducteur digne de ce nom devrait être de s'appliquer, non pas tant au lexique de la langue parlée, mais beaucoup plus à la syntaxe de la langue parlée, qui offre beaucoup de possibilités d'exprimer de la manière la plus adéquate l'ensemble de l'information esthétique et sémantique que comporte le texte original<sup>163</sup>.

Slobodník propose donc de découvrir une véritable syntaxe de la langue parlée. Ceci a d'autant plus d'intérêt que les analyses s'inscrivant dans la lecture dialectale s'arrêtent souvent au niveau lexical, prenant le plus souvent la forme de listes de mots et délaissant la dimension syntaxique mais aussi syntagmatique. Deux notions essentielles émergent donc : le renoncement à une superposition des dialectes d'une langue sur l'autre et l'invitation à utiliser le « style parlé ». L'impact des remarques de Slobodník sur les études qui lui sont postérieures est grand, puisqu'elles servent en quelque sorte de base aux analyses de Vegliante, qui signale que l'emploi du dialecte devrait être utilisé uniquement dans le cadre d'un comique social<sup>164</sup>. Si la dimension comique de *Huckleberry Finn* est indéniable, elle découle moins des connotations attachées au vernaculaire que des transformations phonographologiques qui créent un effet mécanique sur le lecteur en différant la reconstruction du sens des paroles. Dès lors, quelle stratégie faisant écho à « l'homologie de fonctionnalité » avancée par Slobodník est-il possible de trouver ? Il semble que dans une terminologie actualisée la solution réside dans la compensation. La compensation semble être une solution de traduction privilégiée face à un texte marqué par le vernaculaire. Godeleine Carpentier, qui a analysé les problèmes posés par le passage de l'anglais dans sa variante écossaise vers le français déclare : « [...] il n'y a pas et ne peut y avoir de superposition systématique entre les marqueurs dialectaux de la langue-source et ceux de la langue-cible, le principal procédé utilisé est celui de la compensation.<sup>165</sup> » Cette impossibilité de procéder à une superposition exacte, un remplacement

<sup>163</sup> Slobodník, 142.

<sup>164</sup> Vegliante, 92.

<sup>165</sup> Carpentier, Godeleine, « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », *La traduction plurielle*, Michel Ballard dir., Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 89.

symétrique, amène à chercher à rendre ce qui est perdu par d'autres moyens. Darbelnet et Vinay définissent la compensation comme un « procédé qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit.<sup>166</sup> » La compensation offre une grande souplesse d'emploi et garantit au traducteur une certaine part d'initiative et de créativité dans la mesure où comme le signalent Claude et Jean Demanueli<sup>167</sup>, elle peut affecter « un mot isolé » ou bien « un segment de phrase » ou « un fait de civilisation », « soit sur un même niveau d'analyse, soit d'un niveau à un autre » et même d'une phrase à l'autre. Il conviendrait d'ajouter que, dans le cas des sociolectes littéraires, la compensation peut s'entendre comme touchant l'ensemble du texte. Dans cette stratégie de compensation et de recréation de la langue parlée, la présente étude s'attache à souligner l'existence d'une composante générationnelle du vernaculaire mais cet éclairage, s'il est nécessaire, ne saurait être considéré comme pouvant à lui seul compenser la perte de la composante patoisante.

La question du vernaculaire dans la traduction française de la littérature anglophone d'Amérique du Nord a fait l'objet de travaux menés par le Groupe de recherche sur la traduction de *The Hamlet* de Faulkner, ou Greti, dirigé par Annick Chapdelaine. Ces travaux ont connu une diffusion notamment par le biais de deux articles parus dans la revue *Palimpsestes* et d'un ouvrage plus récent<sup>168</sup>. Le Greti apporte des solutions qui sont indéniablement transférables vers les romans étudiés ici. Il existe des ressources dans le domaine francophone d'Amérique du Nord qu'une réflexion et des travaux d'équipe permettrait de systématiser. Le Greti propose d'utiliser la francophonie nord-américaine comme une banque de données dans laquelle il serait possible de puiser afin de systématiser certains choix. Les travaux du Greti trouvent une place dans la préparation de l'espace de jeu d'une retraduction des romans qui est le second objectif de cette thèse. Cependant, il convient, dans un premier temps, de se pencher

---

<sup>166</sup> Darbelnet et Vinay, 189.

<sup>167</sup> Demanueli, 1991, 233.

<sup>168</sup> Chapdelaine, 1991 et 1996, Chapdelaine et Lane-Mercier, 2001.

sur les stratégies effectivement adoptées par les traducteurs de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* vis-à-vis du vernaculaire.

## B. Le vernaculaire dans les traductions

### 1. La standardisation

D'une manière générale, la traduction des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* est affectée par la standardisation, c'est-à-dire le fait d'effacer les traces du vernaculaire pour y substituer un langage conventionnel, ce que Michel Gresset nomme la traduction « routinière » ou « traduction-routine »<sup>169</sup>. Dans une logique de traduction, la standardisation est la stratégie la plus économique mais elle est également la plus condamnable du point de vue littéraire. Elle est économique en ce sens qu'elle épargne au traducteur l'élaboration d'une stratégie de traduction spécifique, cette dernière étant entendue comme : « [...] a potentially conscious procedure for the solution of problems which an individual is faced with when translating a text segment from one language to another.<sup>170</sup> » Utiliser la langue standard c'est donc utiliser la stratégie la plus immédiatement disponible puisqu'elle correspond au niveau de langue auquel le traducteur est généralement formé et prédisposé. Dans le même temps, la standardisation est objectivement condamnable car la traduction littéraire ne peut ignorer les phénomènes de polyphonie. La standardisation du vernaculaire en traduction a fait l'objet d'une étude récente dans la revue *The Translator*<sup>171</sup>. Il est à noter que l'auteur de cet article, Ritva Leppihalme, ne parle pas de vernaculaire mais de régionalismes, ce qui

<sup>169</sup> Gresset, Michel, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *RFEA*, 18, novembre 1983.

<sup>170</sup> Lörcher, Wolfgang, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A psychological Investigation*, Tübingne, Gunter Narr, 1991, p. 76. Cité par Leppihalme, p. 259.

<sup>171</sup> Leppihalme, Ritva, « The Two Faces of Standardization; On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue », *The Translator*, 6.2, novembre 2000.

renforce le flou et la prolifération des termes constatés par ailleurs. Leppihalme résume ainsi le problème posé à la fois par la présence des régionalismes et par la standardisation :

Non-standard language varieties such as dialect and sociolect are known to present serious problems for translators. The function(s) they serve in the source text can be weakened or lost in translation because there may well be no target-language variety with sufficiently similar situational characteristics. On the other hand, the common strategy of rendering non-standard source-language dialogue by standard target-language dialogue can lead to loss of the linguistic identity of the work and its author<sup>172</sup>.

Dans le cas de *Huckleberry Finn*, la présence dans le paratexte de l'original d'un commentaire émanant de l'auteur relatif à la composition du roman, l'*Explanatory*, a poussé les différents traducteurs à afficher un projet de traduction sans que celui-ci soit forcément actualisé dans le texte.

## 2. L'*Explanatory* dans les traductions

### a. Traductions françaises

Dans *Huckleberry Finn*, le plus grand nombre de formes non-standard dues à la forme de discours direct et au niveau social de Huckleberry, ainsi que la présence de l'*Explanatory*, font apparaître le phénomène de standardisation de la façon la plus flagrante. L'*Explanatory* est un élément du paratexte, lequel est un ensemble complexe comprenant une grande variété de messages aux contenus divers. C'est pourquoi il convient de faire le point sur cette notion. Gérard Genette a sérié cette variété dans son ouvrage intitulé *Seuils*. Dans un article récent, consacré à *Uncle Tom's Cabin*, Claire Parfait offre une synthèse des distinctions qu'il est possible d'établir entre les différents éléments du paratexte selon Genette :

Selon la typologie établie par Gérard Genette dans *Seuils*, le paratexte comprend ce qui, à l'intérieur du volume, transforme un texte en livre.

---

<sup>172</sup> Leppihalme, 247.



Il peut être le fait de l'auteur (paratexte auctorial), de l'éditeur (paratexte éditorial), ou encore d'une tierce personne, sollicitée par l'éditeur pour une préface par exemple (paratexte allographe). Ainsi, collection, format, mise en page, illustrations, mais également préfaces, introductions et autres textes liminaires, titre, épigraphes, dédicaces, notes peuvent être rassemblées sous le dénominateur commun de paratexte (Genette- 7-37)<sup>173</sup>.

Le traitement du paratexte dans les traductions de *Huckleberry Finn* a été analysé par Judith Lavoie<sup>174</sup> dans l'optique du parler de Jim, c'est pourquoi certaines de ses remarques sont utilisées ici. Les textes de départ ont deux profils assez différents en ce qui concerne la complexité et l'orientation du paratexte auctorial.

Dans *Tom Sawyer* celui-ci est constitué de la préface, laquelle est, de par son contenu, résolument tournée vers le hors-texte dans la mesure où elle décrit l'horizon d'attente de l'auteur en terme de public destinataire et vise à créer un lien avec un public multiple. Seules quelques remarques de cette préface se tournent vers le texte lui-même et concernent un aspect très précis du contenu, les superstitions. La préface de *Tom Sawyer* et ses traductions, parce qu'elles définissent en priorité le public destinataire, sont analysées dans la deuxième partie de cette étude qui se préoccupe des données éditoriales influant sur la réception des œuvres<sup>175</sup>.

C'est dans *Huckleberry Finn* que le paratexte auctorial est le plus complexe puisqu'il est composé de deux éléments, le premier étant intitulé *Notice* et le second *Explanatory*. L'ordre d'apparition de ces deux éléments n'est pas indifférent puisque le célèbre *Notice*, qui met en garde le lecteur contre toute interprétation du texte sur un ton résolument humoristique, précède l'*Explanatory*, lequel explique la démarche de l'auteur en ce qui concerne la représentation des variétés de langage du roman :

<sup>173</sup> Parfait, Claire, « *Uncle Tom's Cabin* et l'histoire américaine : le prisme du paratexte », *Cahiers Charles V*, 32, décembre 2002, p. 147.

<sup>174</sup> Lavoie, 151-152.

<sup>175</sup> Cependant, *Tom Sawyer* et son paratexte ne peuvent être complètement évacués car il existe dans le corpus des traductions un cas de transfert du paratexte de *Huckleberry Finn* vers le paratexte de *Tom Sawyer*.

	Paratexte auctorial 1	Paratexte auctorial 2
<i>Huckleberry Finn</i>	<i>Notice</i>	<i>Explanatory</i>

Les adaptations de *Huckleberry Finn* ne tiennent compte d'aucun des éléments du paratexte, l'ironie contenue dans le premier et les détails techniques du second étant jugés superflus pour le public jeune<sup>176</sup>. Il faut noter que, dans les traductions, les deux éléments du paratexte ont été traités de façons très différentes, le premier élément (*Notice*) étant présent dans les trois versions<sup>177</sup>. En revanche, le second élément ou *Explanatory* n'apparaît pas dans la version de Nétillard. Lavoie estime que cette absence de l'*Explanatory* peut s'expliquer davantage en terme de choix éditorial que par une absence éventuelle de celui-ci du texte sur lequel travaillait la traductrice.

Si l'absence de l'*Explanatory* dans la version de Nétillard est un fait, il serait abusif de parler, pour les autres versions, de traduction. En effet, l'*Explanatory* apparaît dans la version de Bay mais son statut aussi bien que son contenu s'y trouvent remarquablement altérés. Chez Bay, l'*Explanatory* fait partie du paratexte allographe puisqu'il y est présenté comme une « Note sur la traduction ». Ce changement de statut entraîne un déplacement de l'*Explanatory* qui se trouve dissocié du texte et, ainsi transformé, confiné aux franges extrêmes du paratexte. En effet, cette « Note sur la traduction » apparaît avant même la préface signée André Bay, laquelle est un élément du paratexte allographe proprement dit :

	Paratexte allographe 1	Paratexte allographe 2	Paratexte auctorial 1
Bay	Note sur la traduction ( <i>Explanatory</i> )	Préface d'André Bay	<i>Notice</i>

Il n'est pas inutile de remarquer que la « Note » d'André Bay ne s'intitule pas « Note du Traducteur » mais bien « Note sur la traduction ». Ceci démontre une volonté de se distancier du simple statut de traducteur et de démontrer une aptitude à la prise de recul. Cette « Note » est d'ailleurs

<sup>176</sup> Pour une distinction formelle entre adaptations et traductions au sein du corpus, voir la deuxième partie de cette thèse.

<sup>177</sup> Nétillard HF48, Bay HF60 et Molitor HF63.

composée de deux paragraphes qui sont de nature extrêmement différente. Le premier paragraphe consiste en un résumé de l'*Explanatory* :

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri Negro dialect; the extremest form of the backwoods South-western dialect; the ordinary 'Pike County' dialect; and four modified varieties of the last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guess-work; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech.

I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding.

The Author

Mark Twain annonce dans une note liminaire qu'il a employé divers dialectes dans ce livre, au moins quatre, celui des nègres du Missouri, celui du Sud-Ouest, etc., sans compter les subdivisions dialectales et il nous avertit aimablement de ce fait parce qu'on pourrait s'imaginer que tous les personnages s'efforcent de parler de la même façon sans tout à fait y parvenir...<sup>178</sup>.

Tout en présentant de nombreux éléments de l'*Explanatory*, le premier paragraphe n'est pas une traduction. En effet, André Bay rapporte les propos de Twain davantage qu'il ne les traduit. La source énonciative, l'auteur, qui apparaît en signature dans le texte de départ est promu en tête du texte et est posé comme l'origine de l'énoncé. L'ensemble des éléments tirés de l'*Explanatory* sont enchâssés à la phrase « Mark Twain annonce dans une note liminaire qu'il [...] » et Bay se contente d'en résumer le contenu sans entrer dans le détail des nuances entre dialectes comme le signale l'emploi de « etc. » pour suggérer une liste non close. Il s'agit donc ici d'un passage au discours indirect et non d'une traduction. Dans ce paragraphe, le statut de discours rapporté qui, selon Folkart est celui de la traduction, affleure de manière remarquable puisque tout l'appareil accompagnant une énonciation seconde apparaît. Si la traduction est une forme de discours rapporté qui tenterait d'effacer les traces de la réénonciation pour viser à la transparence, il est possible d'affirmer que ce passage n'est pas véritablement une traduction mais un résumé des propos de l'auteur. Cette distance vis-à-vis de l'*Explanatory* est consommée dans le second paragraphe de la « Note » dans lequel André Bay cesse de rapporter les propos de Twain pour émettre ses propres commentaires :

<sup>178</sup> Bay, André, « Note sur la Traduction ». Les points de suspension sont de Bay.

En employant systématiquement le style parlé, Mark Twain, en autodidacte conscient de ses limites, a opéré une véritable révolution dans la littérature américaine, il lui a permis d'être enfin elle-même et non plus une branche de la littérature anglaise. Dans la présente traduction, nous nous sommes efforcés de conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier, sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire.

Il faut remarquer qu'à aucun endroit de la « Note » André Bay ne signale que la diversité des dialectes a pu poser un problème de traduction, confiant au lecteur le soin de l'inférer. André Bay préfère mettre en avant sa stratégie de traduction plutôt que de faire ressortir ses limites éventuelles. Sa stratégie consiste à « conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier, sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire. » Ce projet est intéressant en ce qu'il évacue la question des dialectes et déplace la problématique vers la langue familière, ce qui correspond à la démarche préconisée par l'ensemble des théoriciens de la traduction sur ce point. Dans le même temps, Bay pose deux limites qui consistent à exclure l'argot d'une part et à respecter la grammaire d'autre part. L'exclusion de l'argot est elle-même fondée sur le plan linguistique dans la mesure où le parler de Huckleberry n'est pas véritablement argotique. En effet, l'argot est un parler qui prend le parti d'un cryptage visant à rendre mystérieux ou incompréhensible les messages échangés entre initiés. André Bay, tout en déplaçant et altérant l'*Explanatory*, annonce un projet de traduction alléchant et ambitieux. Cependant, comme le signale Judith Lavoie, le projet affiché par Bay n'a pas forcément été réalisé à plein dans le texte, tandis que l'absence de l'*Explanatory* chez Nétillard n'a pas empêché la traductrice de tenir compte de la polyphonie du roman.

Le paratexte accompagnant l'édition originale des versions Maury *TS63* et Molitor *HF63* mérite quelques remarques. Il faut signaler qu'il s'agit d'une publication en un seul volume, ce qui est unique au sein du corpus étudié. Cette mise en commun s'est accompagnée d'un déplacement et d'une manipulation comparables à celles qui se rencontrent chez Bay. La grande différence se trouve dans le fait que l'*Explanatory* n'intègre pas le

paratexte allographe mais le paratexte éditorial puisqu'il est présenté comme une « Note de l'éditeur » :

Dans l'édition originale, l'auteur a tenu à faire remarquer que les personnages s'expriment dans plusieurs dialectes : celui que parlent les noirs du Missouri ; celui, le plus typique, de la frontière du sud-ouest ; le dialecte ordinaire du « Comté de Pike », et enfin quatre variations de ce dernier. Il n'a évidemment pas été possible de traduire en français les nuances de ces divers dialectes. Aussi le traducteur a-t-il adopté, dans tous les cas, une forme unique de langage populaire<sup>179</sup>.

La démarche est, par certains traits, similaire à celle de Bay mais entretient également avec celle-ci de nombreuses différences. La similitude réside dans l'affichage du processus de réénonciation qui signale que le texte est plus proche du discours rapporté que de la traduction : « Dans l'édition originale, l'auteur a tenu à faire remarquer que... » La différence réside dans le fait que l'impossibilité de traduire les dialectes est affichée et annoncée : « Il n'a évidemment pas été possible de traduire en français les nuances de ces divers dialectes », alors que chez Bay, cet aspect était suggéré par un effet d'ellipse. Enfin, le projet de traduction rejoint celui de Bay, mais ses contours ne sont pas décrits avec autant de minutie et il se résume à adopter « une forme unique de parler populaire. »

Ceci étant dit, les problèmes posés par cette « Note » sont d'un autre ordre comme l'a remarqué Judith Lavoie. De par sa position dans le paratexte (en regard du titre *Les aventures de Tom Sawyer*), elle semble devoir s'appliquer aux deux textes. Par ailleurs, sa formulation est ambiguë puisqu'il y est question « du » traducteur, ce qui semble exclure Lucienne Molitor. Lors de la réédition chez Robert Laffont de Maury *TS63* (sans Molitor *HF63*), la note de l'éditeur fut reproduite telle quelle, si bien que cet élément du paratexte auctorial de *Huckleberry Finn* a définitivement migré vers le paratexte éditorial de *Tom Sawyer*. Tout en soulignant la curiosité du phénomène, il serait sans doute erroné d'accorder trop d'importance à ce qui peut être le résultat d'une suite de négligences ; une mise en commun

---

<sup>179</sup> « Note de l'éditeur », *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers, éditions Marabout Géant, 1963.

malhabile dans un premier temps aboutissant, lors d'une réédition, à ce résultat.

Enfin, comme le signale Judith Lavoie, « l'omission de l'*Explanatory* dans la version de Nétillard n'aura pas empêché la traductrice de mettre en œuvre divers moyens linguistiques pour rendre en français le parler noir du texte anglais.<sup>180</sup> » Par conséquent, la seule version contenant des solutions de traduction tendant à rendre la polyphonie de *Huckleberry Finn* est en définitive celle qui n'affiche pas son projet.

En dépit des précautions prises dans le paratexte allographe ou éditorial, et comme le montrent les troisième et quatrième parties de cette thèse, qui analysent les différentes stratégies mises en place dans la traduction du parler de Huckleberry et des autres enfants, la reprise de l'*Explanatory* et l'exposition d'un projet de traduction ne garantit pas que le texte traduit soit réellement en adéquation avec le paratexte. Cependant, les traducteurs ont signalé quelle direction prendre pour rendre la vivacité du texte, en proposant de remplacer une suite de dialectes par un parler « populaire » ou « familial ».

#### b. Vers d'autres langues

Les deux versions espagnoles<sup>181</sup> et la version catalane<sup>182</sup> sont appréhendées au travers d'un article disponible sur le site d'Anthony Pym, où ce théoricien de la traduction a rassemblé des travaux d'étudiants réalisés sous sa direction. Le fait qu'Anthony Pym a jugé cet article digne d'être diffusé encourage à sa prise en compte. La courte étude signée Ferran Romeu, intitulée « The Translation of American Varieties in Mark Twain's

---

<sup>180</sup> Lavoie, 153.

<sup>181</sup> An., *Aventuras de Huck*, Buenos Aires, Acme Agency, 1949, et Rolfe, D., *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Madrid, Anaya, 1981.

<sup>182</sup> Fontcuberta, Joan, *Les aventures d'en Huckleberry Finn* (1979), Barcelone, La Magrana, 1981.

*Adventures of Huckleberry Finn*<sup>183</sup>», s'intéresse principalement au parler de Jim et compare trois versions au travers des traductions d'un même passage. Cet article contient un certain nombre d'informations concernant le traitement de l'*Explanatory* :

The 1949 Spanish translation, published in Buenos Aires, translates neither the note nor the varieties. The translator just forgot about it and used the same Spanish variety throughout the book. [...] This translation does not give any value to varieties. It simply gets rid of them.

Ferran Romeu n'aborde pas les questions d'édition ni du public destinataire. Un certain nombre d'éléments permettent de penser que la version en question, visiblement anonyme, était destinée à la jeunesse. En effet, comme il est montré dans la deuxième partie de cette thèse, seules les versions pour enfants utilisent le diminutif Huck dans le titre (ici *Aventuras de Huck*) et ne traduisent aucun élément du paratexte. La standardisation, la suppression des répétitions et l'élévation du niveau de langue, perceptibles au travers de l'extrait illustrant le propos, confortent ce point de vue. La seconde version étudiée par Romeu, celle de Rolfe, ne contient que la *Notice* : « Another Spanish translation, published in 1981 in Madrid translates the note but doesn't translate the varieties. » Romeu ne donne pas plus de détails sur cette traduction car c'est essentiellement la version catalane qui retient son attention. Il déclare néanmoins que le style de la version de Rolfe est très différent de celle de 1949, tandis que le passage choisi pour illustrer le propos fait apparaître une prise en compte des répétitions, un vocabulaire et une syntaxe relâchés qui semblent en faire une version relativement vivante et alerte. Vient ensuite la version qui paraît la plus remarquable aux yeux de Romeu :

The Catalan translation, by Fontcuberta, goes beyond the previous translations of Huckleberry Finn. There is an attempt to tackle the problem of the translation of varieties. This is made explicit in the footnote that follows the translation of the "explanatory" note [...]

---

<sup>183</sup> Romeu, Ferran, « The Translation of American Varieties in Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* », 1998. Travail de recherche sous la direction de Anthony Pim, URL : <http://www.fut.es/~apym/students/Hucktrans.html> (05/03/02)

Romeu ne cite qu'une partie de la traduction de l'*Explanatory* et ne précise pas comment le terme *Explanatory* a lui-même été traduit. Cependant, la traduction intégrale de cet élément du paratexte est effectivement un événement unique dans le champ des traductions du roman. La traduction de l'*Explanatory* est accompagnée d'une note du traducteur :

A l'hora de traduir aquestes formes dialectals s'ha tingut en compte especialment la dels negres I hem intentat "donar la impressió" del parlar dels negres, però per raons òbvies de comprensió no hem reproduït el dialecte. (N. De T.) (Fontcuberta, 1981 :6)<sup>184</sup>

C'est donc essentiellement le parler des noirs qui retient l'attention de Fontcuberta, l'objectif étant non de traduire dialecte pour dialecte mais de « donner l'impression » de leur parler. Dans la suite de l'article, Romeu fait apparaître que, sans l'annoncer, Fontcuberta a utilisé des variantes dialectales du catalan appelées « xava » et « xarnego ». Romeu n'évoque pas l'effet produit par le choix de stigmatiser essentiellement le parler de Jim, ni les implications idéologiques d'un tel choix.

Il apparaît que la traduction de la polyphonie du roman s'est imposée avec plus d'urgence au traducteur catalan qu'à ceux traduisant vers l'espagnol standard, c'est-à-dire le castillan. La réalité linguistique de la Catalogne, une situation diglossique et un rapport de rivalité avec l'idiome national, n'est sans doute pas étranger à ce fait. La polyphonie et l'utilisation de différents parlers dans l'original a non seulement été perçue comme un élément fondateur d'une littérature américaine, mais cette polyphonie a le pouvoir de mobiliser, par-delà les frontières, des réactions identitaires chez des traducteurs appartenant à des communautés, qui, pour diverses raisons, ont une conscience aiguë des enjeux idéologiques du langage.

---

<sup>184</sup> Au moment de traduire ces formes dialectales, il a été tenu compte en particulier de celle des noirs et nous avons tenté de « donner l'impression » de leur parler, mais pour des raisons évidentes de compréhension, nous n'avons pas reproduit le dialecte. (Notre traduction.)



La démarche de S. Westerdijk, auteur d'une traduction en néerlandais est également intéressante<sup>185</sup>. Au niveau du paratexte, seule la *Notice* est traduite tandis que l'*Explanatory* est rendu selon un procédé similaire à celui qui a été observé chez Bay. Les différences dans la démarche des deux traducteurs sont très grandes cependant.

Tout d'abord, l'*Explanatory*, est rendu par « Aantekeningen bij het taalgebruik » c'est-à-dire « Notes sur l'usage de la langue » et s'affiche donc autant comme un commentaire sur l'écriture de Twain qu'une note sur la traduction. Ces « Aantekeningen », organisées en trois paragraphes, figurent en seconde position dans le paratexte :

	Paratexte auctorial	Paratexte allographe
Westerdijk	Kennisgeving ( <i>Notice</i> )	Aantekeningen bij het taalgebruik ( <i>Explanatory</i> remanié)

La similitude entre la « Note » d'André Bay et les « Aantekelingen » de Westerdijk, réside dans une même technique de contraction du texte de l'*Explanatory* et dans le refus de rentrer dans le détail des différents dialectes. La position du résumé est différente chez les deux traducteurs, celui-ci étant placé en première position chez Bay et en seconde chez Westerdijk. Le traducteur néerlandais signale que l'édition originale de *Huckleberry Finn* (« de oorspronkelijke uitgave ») était accompagnée d'une note dont il offre un résumé faisant apparaître, comme chez Bay, tout l'appareil accompagnant une énonciation seconde « In een noot vooraf zegt Twain in de oorspronkelijke uitgave, dat [...] » :

In een noot vooraf zegt Twain in de oorspronkelijke uitgave, dat hij met dialecten heeft gewerkt, en wel met het negerdialect van Missouri, met de platste vorm van de streektaal zoals die in het zuidwestern van de USA door blanken wordt gesproken, alsmede met vele, wat meer beschaafde modificaties ervan. Hij heeft deze schakeringen der streektaal tevens gehanteerd om zodoende tot een sociale typering van de karakters uit zijn boek te komen.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> *De Avonturen van Huckleberry Finn*, trad. S. Westerdijk, Utrecht Anvers, Het Spectrum, 1980. Westerdijk est également l'auteur d'une traduction de *Lord Jim* de Joseph Conrad parue en 1978 chez le même éditeur.

<sup>186</sup> Dans un avant-propos, Twain dit, dans l'édition originale, qu'il a travaillé avec les dialectes et en particulier avec le dialecte noir du Missouri, avec la forme la plus rurale de la langue régionale telle qu'elle est parlée par les blancs du sud-ouest des USA, ainsi qu'avec beaucoup de formes scrupuleusement modifiées de cette dernière. Il a fait ces nuances dans le parler régional ainsi que ces manipulations,

Westerdijk n'entre pas dans le détail des dialectes utilisés par les communautés blanches : « met de platste vorm van de streektal zoals die in het zuidwestern van de USA door blanken wordt gesproken, alsmede met vele, wat meer beschaafde modificaties ervan », pour retenir comme zone géographique le sud-ouest en général. Par ailleurs, si la liste précise des dialectes est abandonnée et par conséquent les nuances géographiques, Westerdijk en introduit de nouvelles en mettant l'accent sur la dimension sociale des différents parlars et en particulier de celui de Huckleberry, ce qui ne figure nullement dans l'original. Cette dimension sociale est mise en avant puisqu'elle fait l'objet d'un long développement dans le premier paragraphe :

De verteller, die zijn verhaal in de ik-vorm doet, is een vrijwel ongeschoolde knaap van omstreeks veertien jaar. Hij werd geboren in de laagste klasse van de blanke samenleving op het platteland van het zuiden der Verenigde Staten, in de staat Missouri, in de dertiger jaren van de vorige eeuw. Naast spel- en stelfouten vanwege een gebekkige kennis van grammatica en syntaxis, wordt het taaltje van de verteller Huck en dat van de overige personen in het boek echter gekenmerkt door de elementen die met streek en milieu van doen hebben<sup>187</sup>.

Westerdijk signale que Huckleberry n'est presque pas scolarisé « vrijwel ongeschoolde » et qu'il appartient, comme l'a montré De Voto, à la couche sociale la moins élevée de la communauté blanche : « Hij werd geboren in de laagste klasse van de blanke samenleving ». Le traducteur affirme que le parler de l'ensemble des personnages est autant influencé par les facteurs sociaux que régionaux : « het taaltje van de verteller Huck en dat van de overige personen in het boek echter gekenmerkt door de elementen die met streek en milieu van doen hebben. » Dans le troisième et dernier paragraphe de ses « Aantekeningen », Westerdijk réaffirme l'importance de rendre à

---

afin qu'une caractérisation sociale des personnages ressorte de son livre. (Notre traduction.)

<sup>187</sup> Le narrateur, qui raconte son histoire à la première personne, est un gosse pratiquement non-scolarisé d'environ quatorze ans. Il est né dans la couche la plus basse de la communauté blanche des campagnes du sud des États-Unis, de l'état du Missouri, dans les années trente du siècle dernier. À côté des fautes d'orthographe et de rédaction dues à une maigre connaissance de la grammaire et de la syntaxe, le jargon du narrateur Huck et celui des autres personnages dans ce livre ont été en outre caractérisés au travers d'éléments liés à la région et au milieu. (Notre traduction.)

égalité la dimension dialectale et sociolectale des parlers : « De uit een geringe scholing onstane taalzwakte, alsook het dialectische element, zijn voor ons van belang om de sprekers als vertegenwoordigers van bepaalde sociale lagen te herkennen. » Enfin, une grande partie de ces « Aantekeningen » mettent en avant la nécessité et le devoir pour le traducteur de rendre toutes ses nuances :

Daar een van de meest wezenlijke trekken van dit boek hieruit bestaat, dat de volkse spreektaal als schrijftaal wordt gebezigd, is deze vorm van taalgebruik zoveel mogelijk naar onze taal toe overgebracht. [...] In de vertaling zijn deze verschillende eigenaardigheden via direct of indirect equivalenten verwerkt<sup>188</sup>.

Westerdijk est le traducteur qui, de toutes les versions, affiche le plus clairement et de la façon la plus positive (c'est-à-dire sans invoquer une impossibilité totale ou partielle de traduire) l'importance (« zijn voor ons van belang ») de rendre les nuances entre les personnages. Les différences entre les locuteurs permettent d'identifier les représentants de différentes couches sociales « vertegenwoordigers van bepaalde sociale lagen te herkennen ». Le traducteur, qui affirme le primat du social sur le géographique et dont les remarques semblent également inclure le parler de Jim, entend restituer l'ensemble des particularités de chacun, soit directement, soit par compensation : « In de vertaling zijn deze verschillende eigenaardigheden via direct of indirect equivalenten verwerkt. » Le projet de Westerdijk ne se définit pas négativement par rapport à l'original et encore moins par rapport à l'*Explanatory*. Le traducteur propose une lecture fondamentalement sociale du roman. Il n'entend pas être leurré par les allégations de l'auteur et affirme avoir tout mis en œuvre pour traduire l'original. Dans l'optique de l'approche sociolectale qui est celle des présents travaux, la démarche de Westerdijk constitue un précédent remarquable.

---

<sup>188</sup> Étant donné que l'un des traits essentiels de ce livre consiste dans le fait que la langue populaire se trouve utilisée comme langue d'écriture, c'est cette forme d'utilisation de la langue qui a été transposée, lorsque c'était possible, vers la nôtre. [...] Dans la traduction, ces différentes particularités ont été rendues par des équivalents directs ou indirects. (Notre traduction.)

## Proposition de traduction

Il semblerait que la démarche de Westerdijk pourrait servir d'exemple, à cette différence qu'un projet de retraduction en français devrait veiller à bien séparer les éléments du paratexte allographe et auctorial. Une « Note sur la traduction », dont la teneur serait similaire à celle des « Aantekeningen » pourrait figurer en première place avant la traduction du *Notice* et de l'*Explanatory* :

	Paratexte allographe	Paratexte auctorial
Original		<i>Notice</i> / <i>Explanatory</i>
Retraduction	Note sur la traduction	Avis / Explicatoir

L'idée de traduire *Explanatory* par « explicatoir » mérite d'être argumentée. Il est devenu courant, du fait de l'usage qui est en fait chez Twain, de traiter l'adjectif *explanatory* comme un nom. C'est ainsi qu'il est question, dans cette étude, et à la suite de Lavoie, de « l'*Explanatory* » (*the explanatory*), expression dans laquelle le rajout de la majuscule et la présence du déterminant renforcent l'effet de nominalisation. Si cette étiquette est commode pour nommer un endroit du texte qui n'a encore jamais été rendu intégralement en français, il faut souligner que, comme adjectif, *explanatory* implique la présence d'un nom, en l'occurrence *note* : « *Explanatory Note* ». Or dans l'original, aucun nom ne vient suivre l'adjectif si bien que celui-ci reste comme en suspens et semble par conséquent pouvoir être pris pour un nom. C'est-à-dire que dès le titre de cette « Note explicative », Twain commence à tordre la langue et emploie un adjectif seul dans le sens d'un nom. Le caractère délibéré de ce choix est renforcé par la présence dans le dernier paragraphe de l'*Explanatory*, du terme *explanation* qui correspond à un usage beaucoup plus courant. Le titre de cette note a un caractère résolument étrange et incongru, il forme une sorte d'hapax dans la langue anglaise, et il convient de le rendre en français. Or, le traducteur vers le français fait face à la contrainte morphologique de choisir entre le féminin et le masculin s'il veut rendre cet adjectif par un autre adjectif. Un titre possible serait alors emprunté au paradigme « explicative / explicatif ». Cependant, la marque du féminin ou du masculin suggérerait alors encore

plus fortement qu'en anglais l'effacement d'un nom, nuisant ainsi au processus d'autonomisation se trouvant dans le texte de départ. C'est pour tenir compte de cette contrainte qu'est proposée la création « explicatoir », dont la terminaison « -oir » est propre à évoquer un nom en français :

#### Explicatoir

Dans ce livre, un certain nombre de dialectes sont utilisés, à savoir : le dialecte nègre du Missouri ; la forme la plus extrême du dialecte des patelins du sud-ouest ; le dialecte ordinaire du « Comté de Pike » ; et quatre variantes modifiées de ce dernier. Les nuances n'ont pas été faites au hasard ou au petit bonheur ; mais avec grand soin, et avec la gouverne et l'appui digne de foi d'une familiarité personnelle avec ces formes de parler respectives.

Je fais cette explication pour la raison que sans elle de nombreux lecteurs supposeraient que tous ces personnages essayaient de parler de la même façon sans y parvenir. L'auteur

## CHAPITRE 4 :

### VERNACULAIRE ET RHETORIQUE ENFANTINE

Les limites d'une lecture strictement dialectale au sein des textes de départ aussi bien qu'en traduction étant acquises, il s'agit de voir en quoi le vernaculaire, en tant qu'il est une notion plus large et plus complexe, laisse de la place aux parlers de groupes. En effet, le parler des enfants reflète leur appartenance à diverses communautés, géographiques, sociales et générationnelles. Cependant, avant que de se pencher sur la dimension sociale, il convient de voir comment la présence des enfants, tout en entraînant de nombreuses analyses et commentaires au sein du discours critique, n'a pas été envisagée sur le plan langagier et stylistique.

#### A. La voix et le regard

Dans le discours critique, lorsque l'appartenance des enfants et en particulier de Huckleberry à une classe d'âge est soulignée, ce n'est pas pour déterminer des particularités langagières mais surtout pour faire apparaître l'existence d'un point de vue ayant pour effet principal d'éclairer le monde adulte sous un angle inédit. Dans une approche centrée sur les adultes, la critique s'est essentiellement attachée à voir quel regard les enfants jetaient sur leur monde, et comment ils l'éclairaient d'une façon originale, privilégiant ainsi leur rôle de réflecteurs et non celui d'énonciateurs. C'est l'image que l'adulte perçoit de lui-même au travers du regard des enfants qui prime. Ainsi Huckleberry est-il décrit dans une étude datant des années 1950 comme « a lens that organizes the picture, giving it

certain depth and focus.<sup>189</sup> » Une autre étude comparant Henry James et Twain s'intéresse au fait que les deux auteurs ont dû faire face au problème de montrer la réalité au travers des yeux d'un enfant<sup>190</sup>. C'est-à-dire que c'est le point de vue enfant fonctionnant comme centre de focalisation qui est privilégié. L'importance du regard des enfants est exprimée de diverses manières mais ses caractéristiques principales sont la justesse et la véracité : « Huck's sweetness of mind and common sense, which is the product of seeing truly, irradiate the book.<sup>191</sup> » Il ressort que Huckleberry est perçu comme un filtre de la réalité, mais que ce filtre est davantage visuel que langagier. Cette perception principalement visuelle et accessoirement verbale apparaît clairement dans un article publié dans le *Mark Twain Journal* dont l'auteur affirme que Huckleberry se sent étranger au langage de la société et qu'il lui préférerait le silence et la fuite mais qu'il se voit contraint de mentir, lui aussi, pour survivre<sup>192</sup>. Le statut de Huckleberry comme étranger au langage commun est également exprimé dans une étude signée Louise Barnett, qui déclare que Huckleberry est vaincu et doit se retirer d'une société composée de « fools and knaves » et qu'il doit également fuir « that language which serves their purposes »<sup>193</sup>. La présente étude entend montrer comment la réponse de Huckleberry ne réside justement pas dans un silence potentiel et désiré mais qu'elle est au contraire verbale et actualisée dans le texte. C'est-à-dire que Huckleberry se sent bien étranger au langage de la société et que c'est cette problématique qui caractérise son parler. D'une manière générale, dans le discours critique, c'est le terme de perspective qui vient le plus souvent compléter et accompagner l'idée de point de vue, renforçant ainsi l'importance du regard

---

<sup>189</sup> Brooks, Cleanth, « The Teaching of the Novel *Huckleberry Finn* », Reports and Speeches of the first Yale Conference on the Teaching of English, April 1 and 2, 1955, New Haven, master of arts in teaching program, Yale University. (HFAC 323.)

<sup>190</sup> Cambon, Glauco, « What Maisie and Huck Knew », *Studi Americani*, 6, 1960. (HFAC 323.)

<sup>191</sup> Allen, Walter, *The Urgent West: The American Dream and Modern Man*, New York, Dutton, 1969, p. 177. (HFAC 303.)

<sup>192</sup> Thomas, Brook, « Language and Identity in the *Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 20, Hiver 1980-1981. (HFAC 407.)

<sup>193</sup> Barnett, Louise K., « Huck Finn: Picaro as Linguistic Outsider », *College Literature*, 6, automne 1979. (HFAC 310.)

et de la perception visuelle. Par ailleurs, l'évocation d'un point de vue enfant ne tarde pas à mobiliser la notion d'innocence qui est évoquée dans bon nombre d'études<sup>194</sup>. La plus conséquente est celle de Albert Stone intitulée *The Innocent Eye* dans laquelle l'idée de perspective sur le monde adulte est prédominante. C'est ainsi que, commentant la période tardive de l'écrivain qu'il juge marquée par un certain déclin littéraire, Stone déclare que la perspective enfantine y était toujours présente :

Moreover, in this period of general (though not universal) decline in Twain's control over his art we may see in the serene good humor of such work as *Tom Sawyer*, *Abroad* that childhood still served him as the safest perspective from which to view the world as literary experience<sup>195</sup>.

Il est incontestable que les notions de perspective et de point de vue enfant jouent un rôle considérable et que l'originalité des romans de Twain réside aussi dans le décalage et le recul provoqué par ce point de vue. Cependant, cette réception aboutit à une moindre prise en compte de la réalité verbale du parler de Huckleberry et revient toujours, en quelque sorte, bâillonner les enfants. Cet effacement de la dimension langagière est exprimée dans un article paru au sein du *Mark Twain Journal*, dans lequel l'auteur déclare que « While Huck functions as a sensitive center of consciousness, he does not function as direct voice for Twain.<sup>196</sup> » C'est pourquoi, hormis le cadre du dialecte, il existe peu d'analyses stylistiques du parler des enfants et seul Huckleberry a partiellement attiré l'attention. Il existe une analyse signée Leo Marx portant sur un passage descriptif précis de *Huckleberry Finn*, lequel est comparé, sur le plan du style, à deux passages similaires dans *Tom*

---

<sup>194</sup> Il faut noter les articles et ouvrages suivants : Mc Aller, John, J., « Noble Innocence in *Huckleberry Finn* », *Ball State Teachers College Forum*, 3, hiver 1962, p. 9-12. Monteiro, George, « Innocence and Experience: The Adolescent Child in the Works of Mark Twain, Henry James, and Ernest Hemingway », *Estudos Anglo-Americanos*, 1, 1977, p. 39-57. Spengemann, William C., *Mark Twain and the Backwoods Angel: The matter of Innocence in the Works of Samuel L. Clemens*, Kent OH, Kent State University Press, 1966.

<sup>195</sup> Stone, Albert E., *The Innocent Eye, Childhood in Mark Twain's Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 165.

<sup>196</sup> Brown, Clarence A., « *Huckleberry Finn*: A Study in Structure and Point of View », *Mark Twain Journal*, 12, printemps 1964, p. 10-15. (HFAC 320.)



*Sawyer* et *Life on the Mississippi*<sup>197</sup>. Il existe par ailleurs deux études du parler de Huckleberry qui sont particulièrement notables dans la mesure où elle sont principalement stylistiques, il s'agit de celles de Bridgman et de Fishkin. Hormis ces deux études qui sont relativement détaillées et qui servent de base aux analyses de la quatrième partie de cette thèse, deux paramètres sont généralement privilégiés dans la prise en compte du parler de Huckleberry : l'agrammaticalité et la présence d'occurrences dialectales. Le fait que le récit de Huckleberry est une construction verbale dont les spécificités peuvent inclure mais aussi dépasser le cadre du dialecte n'a fait l'objet d'aucune attention particulière.

Au sein du schéma de la lecture dialectale dont les conséquences pour la traduction ont été mesurées, il existe tout de même quelques indices qui contribuent à considérer qu'une composante générationnelle est présente dans le parler de Huckleberry, une composante qui contribuerait à faire qu'il est étranger dans sa propre langue. Dans une étude déjà citée et intitulée *The Seven Dialects in Huckleberry Finn*, Sally Boland rappelle le caractère quelque peu discriminatoire en terme d'appartenance sociale de l'usage de la représentation du vernaculaire et des transformations phonographologiques chez Twain. Son étude suggère qu'il existe dans le roman une forme de langage qui échappe aux distinctions entre les différents dialectes : « a childhood lingo that cuts across all other distinctions »<sup>198</sup>. Cette mention de la présence d'un *childhood lingo* chez Boland est primordiale car outre son sens de vocabulaire spécialisé, le terme *lingo* contient des connotations liées à l'étrange, l'étranger, voire le non intelligible, ce qui rejoint la problématique traductionnelle liée à la recreation de l'étranger dans la langue. L'absence d'étude précise sur cette dimension langagière peut s'expliquer à la suite des travaux de Jennifer Coates, dont l'ouvrage s'attache à déterminer l'influence du sexe du locuteur sur son parler<sup>199</sup>. La linguiste explique que certaines formes non-

<sup>197</sup> Marx, Leo, « The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and the Style of *Huckleberry Finn* », *American Literature*, XXVIII, Mai 1956, p. 129-146.

<sup>198</sup> HFAC 317.

<sup>199</sup> Coates, Jennifer, *Women, Men and Language; a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, Londres New York, Longman, 1993.

standard, nommées *stigma*, sont davantage remarquées que d'autres qui restent dans l'ombre et qui sont ressenties inconsciemment sans être véritablement analysées :

Conversely, stigma is attached to non-standard forms. This stigma may be overt [...] or it may be beneath the level of public consciousness, as in the case of many forms investigated by sociolinguists. As interest in the use and persistence of non-standard forms has grown, non-standard varieties have come to be known as the vernacular<sup>200</sup>.

Cette citation fait apparaître une nouvelle fois la complexité du terme *vernacular* qui renvoie, en définitive, à tout ce qui n'est pas standard. Cette définition négative, qui se conçoit en creux et en opposition à un modèle supposé et idéal, explique comment le vernaculaire peut renvoyer à une grande quantité de phénomènes. Avant de s'intéresser au *childhood lingo* repéré par Boland, parler de groupe devenu sociolecte littéraire sous la plume de Twain, il convient de voir en quoi les ressemblances qu'il implique n'entraînent pas une uniformité du discours des enfants qui reste soumis à diverses influences.

## B. Voix enfantines et classes sociales

L'influence de la dimension sociale dans la représentation du vernaculaire des romans et plus précisément sur le parler des enfants explique des variations constatables entre les personnages, différences qui laissent cependant de la place à un certain nombre de traits communs. Il est aisé de constater que les deux personnages enfants qui, sur les deux romans, sont à la source du plus grand nombre d'énoncés, Huckleberry et Tom, ne parlent pas exactement de la même manière. L'exemple le plus flagrant réside dans l'échange suivant, au chapitre 26 de *Tom Sawyer*, dans lequel Huckleberry questionne Tom sur l'identité de son amoureuse :

---

<sup>200</sup> Coates, 62.

What's the name of the gal?  
 'It ain't a gal at all—it's a girl.'  
 'It's all the same, I reckon; some says gal, some says girl—both's right, like  
 enough. Anyway, what's her name, Tom?' *TS* 144-145

Tom s'applique à corriger Huckleberry quant à la prononciation du mot *girl* dont la déformation en *gal* est ici interprétée comme un manque de respect<sup>201</sup>. Cet échange fait apparaître, à la surface du texte, l'intériorisation de normes linguistiques et la possibilité de les transgresser. Jennifer Coates, qui utilise le terme de *stigma* pour désigner les formes non-standard, signale que cette notion va de pair avec celle de *prestige*, une opposition qui permet de décrire les divergences affectant les discours en fonction des classes sociales :

These quantitative studies revealed clear social stratification; and gave rise to the related concepts of **prestige** and **stigma**. **Prestige** is said to be attached to those linguistic forms normally used by the social group with the highest social status<sup>202</sup>.

À la lumière de cette distinction, il apparaît que le discours de Huckleberry est stigmatisé alors que celui de Tom est relativement plus prestigieux sans être toutefois un modèle de perfection, comme l'indique la présence de la forme *ain't*. C'est que tout en appartenant à la même tranche d'âge, les deux enfants incarnent des couches sociales différentes qu'il est possible d'identifier à la lecture de l'ouvrage de Bernard De Voto, *L'Amérique de Mark Twain*, où se trouve décrite la société de la frontière telle qu'elle sert d'arrière-plan aux romans. Le cadre temporel, les années 1840, correspond pour les habitants du Missouri à une relative période d'accalmie :

La frontière s'est retirée vers l'Ouest et le Nord ; au village demeuraient un certain bien-être, une certaine aisance. La vie y était douce. Pas de castes en dehors des trois constantes : les gens respectables, les squatters, les esclaves<sup>203</sup>.

Les accents idylliques de cette description laissent néanmoins transparaître la rigidité des distinctions sociales et révèle l'existence d'un système

<sup>201</sup> Il faut rappeler que l'amoureuse en question est Becky Thatcher, la fille du juge Thatcher.

<sup>202</sup> Coates, 61. Le surlignage est de Coates.

<sup>203</sup> De Voto, 62.

composé de trois niveaux. Il est frappant de constater que les trois personnages les plus récurrents sur l'ensemble formé par les deux romans, à savoir Tom, Huckleberry et Jim sont représentatifs de chacune des trois « constantes » identifiées par De Voto. L'invite de Tom envers Huckleberry à la fin de *Tom Sawyer* et au début de *Huckleberry Finn* à devenir *respectable*, sa meilleure connaissance des bonnes manières, sa scolarité plus assidue, ses connaissances plus étendues et son langage plus grammatical, placent indéniablement son personnage dans la catégorie des gens « respectables ». D'ailleurs, dans le dernier tiers de *Huckleberry Finn* puis dans *Tom Sawyer, Detective* et *Tom Sawyer; Abroad*, le rôle prépondérant de Tom ne cesse de s'affirmer en ce sens qu'il donne des ordres et prend des initiatives pendant que Huckleberry, qui est pourtant chargé du récit, ne tarit pas d'éloges sur l'intelligence et la supériorité de son camarade sans qu'il soit possible de détecter une quelconque ironie dans son discours. C'est que Huckleberry représente la seconde catégorie, celle des *squatters*. De Voto fournit davantage de précisions sur les origines de ce groupe et du terme qui le désigne :

Leur nom générique était les squatters. Au début, ce nom marquait l'admiration pour ceux qui avaient distancé les arpenteurs géomètres et planté leurs jalons sur une terre que personne n'avait encore revendiquée. Puis le nom passa, avec une estime déclinante, à ceux qui défendaient les droits des pionniers contre les titulaires de concessions qui n'occupaient pas leurs terres. Puis le flot s'étant écoulé, le nom resta, sans plus rien de louangeur, à ceux que le reflux avait laissé pourrir sur la rive parmi les détritrus. Ils sont associés, dans la littérature, au nom d'un comté du Missouri à quelques miles en aval de Hannibal : ce sont les gens du comté de Pike<sup>204</sup>.

Les *squatters* forment un groupe interlope entre la catégorie des gens respectables et celle des esclaves représentée par Jim. Il s'avère donc que Huckleberry et Jim, qui sont les personnages dont le parler est le plus marqué par le vernaculaire font également partie de groupes sociaux ayant un statut subalterne dans la société de la frontière. Selon un article paru dans le *Mark Twain Journal*, cette proximité entre *squatters* et esclaves apparaît dans le fait qu'à la fin de *Huckleberry Finn*, Huckleberry est tout autant le

---

<sup>204</sup> De Voto, 72-73.

jouet de Tom que Jim, ce qui n'est possible que parce que Huckleberry appartient à une classe inférieure<sup>205</sup>. La distance qui existe entre Tom et la classe des esclaves est perceptible dans l'échange suivant dans lequel Tom cherche à savoir comment Huckleberry a appris à se débarrasser des verrues selon une certaine technique :

'Who told you so?'

'Why, he told Jeff Thatcher, and Jeff told Johnny Baker, and Johnny told Jim Hollis, and Jim told Ben Rogers, and Ben told a nigger, and the nigger told me. There, now!'

'Well, what of it? They'll all lie. Leastways all but the nigger, I don't know him. TS 53

Huckleberry se trouve au terme d'une chaîne de communication dans laquelle il est informé des recettes des autres garçons par l'intermédiaire d'un noir, tandis que Tom déclare ne pas connaître ce dernier. Par ailleurs, la distance entre Tom et Jim est concrétisée dans les formes d'adresse puisque ce dernier utilise le terme de *Mars* pour s'adresser au premier<sup>206</sup>. L'existence de cette hiérarchie entre les différents personnages qui apparaît surtout dans le dernier tiers du roman *Huckleberry Finn* a été soulignée dans un article paru dans *Libertarian Studies*<sup>207</sup>. Cet article signale que Huckleberry, en concordance avec son statut de paria, est bel et bien coupable de vouloir libérer un esclave dans la mesure où il ignore que ce dernier est déjà libre, ce qui n'est nullement le cas de Tom. Par ailleurs, Huckleberry exprime sa surprise, son étonnement et sa déception en apprenant que Tom projette de transgresser la loi sur l'esclavage. En outre, un article paru dans le *Mark Twain Journal* signale que la répartition des rôles sur la discussion entre Huckleberry et Jim au chapitre 14 est identique à celle qui préside d'habitude aux rapports entre Tom et Huckleberry<sup>208</sup>. Dans *Tom Sawyer Abroad* les trois personnages sont continuellement en

<sup>205</sup> Hill, John S., « Huck Finn's Reaffirmation of Rejection », *Mark Twain Journal*, 13, été 1967. (HFAC 351.)

<sup>206</sup> Dans *Huckleberry Finn* Tom se faisant passer pour son jeune frère Sid, Jim le nomme *Mars Sid*, p. 409-410.

<sup>207</sup> Grenander, M.E., « Benito Cereno and Legal Oppression: A Szaszian Interpretation », *Libertarian Studies*, New York Oxford, Pergamon Press, 1978.

<sup>208</sup> Schornhorn, Manuel, « Mark Twain's Jim: Solomon on the Mississippi », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1968-1969.

contact ce qui ne favorise néanmoins pas de rapprochement ou l'éveil d'une sympathie entre Tom et Jim, tandis que la relative égalité entre Jim et Huckleberry est renforcée. Ce réseau différentiel découlant d'une hiérarchie implicite intégrée dans les romans apparaît notamment dans un épisode où, alors que le groupe des trois personnages survole le Sahara dans un ballon dirigeable, ils sont menacés par des lions au cours d'une escale. Jim, resté à bord, n'a que le temps de prévenir les garçons :

Lions a-comin'! Lions! Quick Mars Tom! Jump for yo' life, Huck! *TSA* 70

Même dans cette situation d'urgence, Jim reste fidèle à l'usage et marque une distance avec Tom qui est concrétisée par l'emploi de *Mars* alors que son adresse à Huckleberry est plus directe. Il y a ici une différence de traitement qui pourrait, en français, relever de l'ordre du vouvoiement et du tutoiement. L'existence de ces différences sociales explique donc en partie les variations dans la représentation du parler des différents personnages enfants. La démarche qui consiste à relever les différences dues à l'appartenance sociale, constitue, comme le signale Jennifer Coates, un angle d'approche répandu et bien connu dans le domaine de la recherche en sociolinguistique :

Most early sociolinguistic work was concerned primarily with social class differences. However, it was soon apparent that other non-linguistic variables, such as ethnic group, age and gender, were involved in structured linguistic variation<sup>209</sup>.

Dans le cadre des deux romans étudiés ici, il semble que l'appartenance de Tom et Huckleberry à des couches sociales différentes n'a pas reçu, sur le plan stylistique, toute l'attention qu'elle mérite tandis que la question hautement visible de l'appartenance ethnique occupe un volume important de la recherche. La présente étude se propose d'éclairer un autre paramètre évoqué par Coates qui est celui de l'appartenance à une classe d'âge. Le parler des enfants a une composante régionale indéniable mais cet éclairage unique ne peut rendre compte de la totalité de leur parler et a pour effet de négliger les autres éléments de la grille lectale. C'est en ce sens que la

---

<sup>209</sup> Coates, 70.

critique a principalement retenu un des composants de la grille au détriment des autres, ce qui correspond à une approche relativement univoque ne rendant que partiellement compte de la polyphonie du roman. Consciente des limites de l'univocité, cette étude se propose non de considérer que la présence d'un sociolecte générationnel est prépondérante, mais que les traits qui le caractérisent jouent un rôle qui n'est pas moindre que celui qui est généralement attribué aux autres sociolectes. Le sociolecte générationnel est une composante du vernaculaire, lequel est une réalité complexe, un ensemble qui est appréhendé non dans une logique de rupture ou de substitution mais dans un esprit de continuité. Il ne s'agit pas de montrer qu'un sociolecte est prépondérant par rapport aux autres mais que plusieurs peuvent cohabiter.

### C. Vernaculaire et parlars de groupes

Il a longtemps été d'usage de considérer que dialectes, sociolectes et technoclectes constituaient des entités relativement distinctes comme l'indique la définition suivante du sociolecte donnée par Claude et Jean Demanuelli :

Variété de langage comparable, par certains côtés, au dialecte en ce qu'il est spécifique d'une classe ou d'un groupe doté d'un statut socio-économique plus ou moins précis. Comme dans le cas de l'idiolecte, du dialecte ou du technoclecte, les marqueurs doivent être soigneusement repérés, inventoriés avant que d'être traduits<sup>210</sup>.

Cette définition suggère qu'il est possible de repérer, en vue de la traduction, des réseaux distincts de marqueurs dont chacun pourrait renvoyer soit au dialecte, soit au sociolecte. Cette relative séparation apparaît également dans la notion de « grille lectale » de Barbara Folkart qui suggère l'existence de cases relativement étanches. Il semblerait que les travaux récents portant sur la traduction des sociolectes littéraires tendent à constater des phénomènes tenant davantage de la superposition ou de

---

<sup>210</sup> Demanuelli, 1991, 240.

l'amalgame que de la juxtaposition. Ainsi, Richard Vegliante souligne la difficulté à établir une distinction efficace entre ces trois réalités distinctes mais indissociables que sont les dialectes, les interdialectes et les parlers de groupe :

Pour simplifier, on peut dire que tout le monde emploie couramment (parfois avec coquetterie, et sous des conditions de communication déterminées) une ou plusieurs « langues secondes » de type dialectal, qu'il s'agisse de dialectes proprement dits ou d'interdialectes. Dans ce dernier cas — et c'est bien le seul point commun, mais qui peut faire difficulté, avec la situation française — il peut être très difficile de tracer une frontière entre *interdialecte* (autant social que géographique) et *argot* ou *parler de groupe*<sup>211</sup>.

L'intérêt de la citation de Vegliante réside dans la mise en commun des notions d'interdialecte et de parler de groupe dans la mesure où elle fait apparaître la dimension sociale des phénomènes langagiers mis en jeu. L'introduction de cette composante sociale complexifie la vision purement géographique attachée au dialecte et montre comment les parlers peuvent s'amalgamer. L'approche de Vegliante rejoint les analyses de Bridgman qui tendent à aller vers un ensemble plus grand que le cloisonnement en dialectes, privilégiant l'aspect familier et la langue de tous les jours, ce qui permet de transcender les distinctions entre les différents « lectes ». Vegliante est rejoint dans ses analyses par Leppihalme, qui emploie pour sa part le terme de régionalisme, une notion proche de celle d'interdialecte. Ces différences terminologiques mises à part, les analyses de Vegliante et Leppihalme sont convergentes. C'est ainsi que cette dernière signale que le terme de régionalisme ne s'entend pas comme limité aux seules occurrences dialectales mais inclut également d'autres notions : « [...] markers of both regional and social dialect, as most of the local characters form not only a regional but also an occupational group, and there is inevitably some overlap between the two categories.<sup>212</sup> » Leppihalme considère que les problèmes posés par les dialectes sont égaux à ceux posés par les sociolectes. Ainsi apparaissent au travers de la citation de Leppihalme les trois éléments composant la grille lectale de Folkart : dialecte, sociolecte et

<sup>211</sup> Vegliante, 90. Les italiques sont de Vegliante.

<sup>212</sup> Leppihalme, 250.



technolecte. Le dialecte ne peut plus être perçu comme le seul marqueur de la polyphonie. Par ailleurs, l'idée d'un chevauchement (*overlap*) des différents lectes suggère non une grille divisée en compartiments étanches mais plutôt un agrégat de lectes connaissant des niveaux de concentration et d'interaction divers.

C'est ainsi que le vernaculaire regroupe l'ensemble des formes non-standard et s'oppose à la langue littéraire, sans toutefois se limiter aux parlers régionaux pour inclure également une série de phénomènes langagiers qui s'amalgament. Avant que de proposer une définition de la rhétorique enfantine, il reste à évaluer la place et le rôle que peut jouer l'émergence de ce sociolecte littéraire dans les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. En effet, la rhétorique enfantine pourrait fonctionner comme un espace symbolique de liberté et de créativité pour les personnages enfants. Il s'agit donc, une dernière fois, d'aborder les implications non langagières de l'émergence de la rhétorique enfantine afin de délimiter ses contours et de mieux faire apparaître sa spécificité.

#### D. La place de l'enfance

##### 1. Les territoires impossibles de l'enfance

La représentation des enfants dans les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, implique l'établissement ou la recherche d'un espace, d'un territoire qui soit leur. Or, s'il y a une opposition fondamentale entre le monde de l'enfance et celui des adultes, la délimitation d'un territoire propre à l'enfance en tant que lieu physiquement stable pose problème. La fuite annoncée de Huckleberry vers le *Territory* à la fin de *Huckleberry Finn* : « I got to light out for the Territory ahead of the rest », exprime l'urgence d'un déplacement vers un lieu idéalisé. La recherche d'un territoire autre, qui serait devant Huckleberry, répond à une véritable pression exercée par les adultes sur les lieux où se réfugie l'imaginaire

enfantin. Cette fuite est l'aboutissement et le prolongement d'un parcours qui traverse les deux romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* et qui consiste à fuir le monde adulte dont les limites sont mouvantes et progressent jusqu'à rattraper constamment les personnages enfants.

Les personnages enfants évoluent dans un espace cadencé et quadrillé par les adultes, lequel est caractérisé par la reproduction du même. Il existe par exemple une reduplication des figures matriarcales ou patriarcales autoritaires : Aunt Polly, Aunt Sally, Miss Watson, Widow Douglas pour les femmes, et Judge Thatcher, Colonel Grangerford, Baldy Sheperdson, Colonel Sherburn pour les hommes. Ces personnages opèrent un véritable quadrillage des romans et sont relativement interchangeables entre eux. Chez les femmes, la figure de la tante incarne la mère absente et les valeurs morales de la sphère domestique tandis que les hommes incarnent la violence potentielle de la sphère publique. La série des hommes jouissant d'un certain statut dans l'échelle sociale (*Colonel, Judge*) se trouve elle-même redoublée par une série composée des personnages masculins déçus tels que Pap Finn, le duc, le roi et Boggs<sup>213</sup>. L'école, lieu de reproduction du même, connaît elle-même une reduplication : il y a deux écoles, celle de la semaine et celle du dimanche. En plus de la transmission du savoir et des valeurs, l'école offre un cadre temporel au travers du calendrier auquel obéit rigoureusement *Tom Sawyer*, dont les différents épisodes se déroulent en marge du temps scolaire et non sur celui-ci. *Huckleberry Finn* semble, dans un premier temps, se distinguer et s'éloigner de ce schéma car, faisant fi du calendrier scolaire, il se propose de suivre celui du fleuve pour s'ériger en roman de l'école buissonnière. Cependant, la troisième partie du roman, jugée problématique sur le plan de la cohérence avec le reste du texte, coïncide avec l'arrivée de Tom à l'occasion des vacances d'été si bien que la clôture est précipitée par le retour du calendrier scolaire. Sur le plan de la narration, *Tom Sawyer* apparaît comme relativement bien cadencé, puisque le discours adulte, incarné par le narrateur omniscient, veille avec bienveillance et parfois ironie sur le petit

---

<sup>213</sup> Moses, W. R., « The Pattern of Evil in *Adventures of Huckleberry Finn* », *Georgia Review*, 13, septembre 1959.

monde enfantin. Au sein de ce schéma général, il existe un territoire qui semble échapper aux adultes. Il s'agit de Jackson's Island, une île inhabitée située en aval du village sur la rive opposée du Mississippi, côté Illinois, et qui apparaît comme un territoire à conquérir, l'emblème d'une autonomie possible et dont la représentation connaît des évolutions au cours des deux romans. Dans *Tom Sawyer*, l'île semble située si près du village que lorsque les enfants la rejoignent vaillamment dans une embarcation dérobée en prétendant être des pirates, ils sont si absorbés par leurs adieux au village qu'ils manquent de dériver trop en aval :

The other pirates were looking their last, too; and they all looked so long that they came near letting the current drift them out of the range of the island. But they discovered the danger in time, and made a shift to avert it.  
*TS*, chap.13, 90.

Par ailleurs, une fois sur l'île, le lien avec la terre ferme n'est pas tout à fait coupé puisqu'il existe une porte de sortie : il est possible de rejoindre la rive de l'Illinois à pied, en suivant un banc de sable à peine submergé qui forme un cordon, ce que ne manque pas de faire Tom :

A few minutes later Tom was in the shoal water of the bar, wading toward the Illinois shore. Before the depth reached his middle he was half-way over: the current would permit no more wading now, so he struck out confidently to swim the remaining hundred yards.  
*TS*, chap.15, 99.

L'autonomie relative du territoire enfantin qu'est Jackson's Island se ressent également dans le fait que, privés de l'influence des adultes, les enfants épuisent les activités ludiques telles que les jeux de bille ou la baignade qui, comme le fait remarquer Joe Harper, n'ont plus le même attrait dès lors qu'il sont dissociés des interdits posés par les adultes :

'I don't care for the fishing. I want to go home.'  
 'But, Joe, there ain't such another swimming place anywhere.'  
 'Swimming's no good; I don't seem to care for it, somehow, when there ain't anybody to say I shan't go in. I mean to go home.'  
*TS*, chap. 16, 104.

Jackson's Island apparaît dès lors comme un terrain de jeu illusoire et un territoire de l'illusion. Hormis Jackson's Island, tous les lieux où se réfugie l'imaginaire enfantin sont envahis par les adultes. Ainsi, alors qu'ils se croient perdus dans la grotte de Mac Dougal, Tom et Becky croisent-ils la

figure inquiétante d'Injun Joe, tandis que vers la fin du roman, les maisons abandonnées et supposées hantées qui servent de cadre à la chasse au trésor sont systématiquement visitées et détruites par des adultes avides de biens matériels plus que symboliques. Cette invasion progressive et systématique procure d'ailleurs en grande partie le ressort du déroulement de l'intrigue de *Huckleberry Finn*, qui commence, en ce qui concerne l'odyssée fluviale, par évacuer ce qui était le seul territoire de l'enfance dans *Tom Sawyer* : Jackson's Island. L'île apparaît dans des conditions radicalement différentes, le contexte de montée des eaux, ou *June rise*, a effacé le lien avec la terre ferme sous forme de banc de sable qui existait dans le premier roman, et a même augmenté la distance qui sépare l'île de la terre ferme :

I was away below the ferry now. I rose up and there was Jackson's Island, about two mile and a half down stream, heavy timbered and standing up out of the middle of the river, big and dark and solid, like a steamboat without any lights. There warn't any signs of the bar at the head—it was all under water now.

*HF*, chap.7, 232<sup>214</sup>.

Alors qu'elle semblait vierge de toute intrusion dans *Tom Sawyer*, l'île est soudain menacée d'envahissement alors que Huckleberry lance à Jim : « They're after us »<sup>215</sup>, une phrase qui tout en sonnant l'alarme contient le moyen de s'évader ; « They're after » semble jouer sur, et englober le mot *raft* qui est justement le moyen de locomotion qui va mener Huckleberry et Jim dans leur quête. Alors qu'il pouvait prétendre annexer un territoire entier sous forme d'une île aux dimensions colossales, Huckleberry est réduit à l'errance sur un simple radeau. D'une certaine manière, le radeau constitue l'un des deux territoires de l'enfance, le fleuve lui-même jouant néanmoins un rôle ambigu qui apparaît dans la collision avec le vapeur. Après cette invasion initiale, c'est non seulement Jackson's Island mais toutes les îles du Mississippi qui sont perdues car Huckleberry trouve exclusivement refuge sur ce qui, dans le langage du fleuve est nommé *tow-heads*, des bancs de sable ou d'alluvions qui sont restés suffisamment

<sup>214</sup> They discovered that the island was about three miles long and a quarter of a mile wide, and that the shore it lay closest to was only separated from it by a narrow channel hardly two hundred yards wide. *TS* 99

<sup>215</sup> 'Git up and hump yourself, Jim! There ain't a minute to lose. They're after us!' *HF* 255.

émergés pour permettre la pousse d'une végétation composée de *cottonwood* puis de saules : « A tow-head is a sand-bar that has cottonwoods on it as thick as harrow-teeth.<sup>216</sup> » Les *tow-heads* sont des îles embryonnaires, en gestation, dont le statut et le devenir est incertain comparé aux îles qui sont stabilisées par leur taille et leur végétation. Lorsqu'il existe un réseau de *tow-heads*, il est question de nid, *a nest of tow-heads*<sup>217</sup>. Dans *Life on the Mississippi* Twain définit ainsi le terme *tow-head* : « a new / infant island ». Rien d'étonnant dès lors que Huckleberry délaisse les îles au profit de ces lieux qui apparaissent de par leurs propres connotations et la végétation qui y pousse (*cottonwood*) comme des lieux douillets, ouatés, sécurisants, évoquant la gestation et l'enfance. L'intrusion, à l'invitation de Huckleberry, dans ce lieu symbolique du Roi et du Duc montre qu'aucun territoire n'est définitivement acquis à l'enfance. Par ailleurs, lorsque Jim et Huckleberry découvrent le morceau de radeau échoué sur le rivage de Jackson's Island, les dimensions exactes de celui-ci sont données. Ces dimensions correspondent à peu près à ce qui est en fait une partie de radeau appelée *crib*. De par ses connotations, et sans apparaître dans le texte, *crib* évoque l'enfance tout autant que le fait *tow-head*, si bien que, par ce biais, le lien établi entre Huckleberry et Moïse au chapitre premier se trouve considérablement renforcé<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> HF 256.

<sup>217</sup> HF 271.

<sup>218</sup> Pour une étude du rôle de Moïse voir Seib, Kenneth, « Moses and the Bulrushers: A Note on *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 18, été 1977. Par ailleurs, cette restriction du domaine spatial de l'enfance entre également dans le cadre d'une plus grande prise en compte de la réalité du fleuve dans *HF* qui fut rédigé en parallèle à *Life* et en offre le pendant romanesque et opposé du point de vue narratologique. *Life* est un peu le journal de bord d'un pilote de vapeur au sommet de la hiérarchie fluviale qui domine physiquement et symboliquement le fleuve qu'il est capable de parcourir dans les deux sens, tandis que *HF* correspond au point de vue d'un des éléments les moins nobles de la hiérarchie du fleuve, voyageur saisonnier et opportuniste, parasite de l'économie fluviale profitant des débris laissés par les activités des autres et capable seulement de suivre le fleuve en un seul sens. Cette rédaction parallèle qui implique une plus grande prise en compte de la réalité fluviale explique en partie la récupération des îles par les adultes. En effet, les îles découlent des caprices du fleuve qui, en changeant son cours, a isolé une portion de terre ferme et creusé un chenal ; si la terre ferme est associée au monde adulte, la récupération des îles est un juste retour.

Alors, les territoires de l'enfance, s'ils ne peuvent se déployer dans le même espace et dans le même temps que celui des adultes, s'ils sont frappés d'instabilité, quels sont-ils ? Les territoires de l'enfance sont doubles, ils se situent dans un espace et un temps qui échappent à l'espace et au temps, et ils sont langagiers.

## 2. La mort, les masques et le jeu

Le rôle central joué par la mort dans les romans semble être mis en abyme autour du personnage morbide de feu Emmeline Grangerford, un personnage absent qui a néanmoins attiré l'attention des critiques<sup>219</sup>. Or, cette mise en abyme ne saurait être dissociée du rôle plus large qu'il est possible d'attribuer à la mort dans les romans. En effet, incapables de se tailler un territoire au milieu du monde adulte, les enfants sont confinés à ses marges, ils sont poussés à un déguisement ou travestissement ultime, celui qui consiste à passer pour morts. Les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* entretiennent de nombreux parallèles et points communs, sans doute le plus flagrant de tous réside-t-il dans l'épisode où les villageois croient que les enfants se sont noyés mais que, réfugiés sur Jackson's Island, ceux-ci assistent aux recherches qui sont organisées pour les retrouver. Ainsi Jackson's Island est-elle un lieu spatialement à l'écart du monde adulte mais aussi temporellement différente. Du chapitre 13 au chapitre 18 de *Tom Sawyer*, au moment où Huckleberry, Joe et Tom viennent interrompre leurs propres funérailles, l'ensemble des aventures des enfants sur l'île se déroulent alors qu'ils sont morts aux yeux de ceux qui les connaissent. S'il existe des scènes parallèles dans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, il s'en trouve également au sein de chaque roman. Dans un article traitant de la structure et de la composition de *Huckleberry Finn*, Victor Doyno a mis à jour la répétition d'un schéma se déroulant en trois

---

<sup>219</sup> Byers, John R. Jr., « Miss Emmeline Grangerford's Hymn Book », *American Literature*, 43, mai 1971. (HFAC 322.)

temps. Le premier temps consiste en une confrontation entre Huckleberry et une personne qui le croit mort<sup>220</sup>. Doyno signale que cette confrontation initiale est suivie de la création ou du renforcement d'un pacte visant à libérer Jim puis d'un échange impliquant la somme de 40 dollars. C'est sur la première partie de ce triptyque que peut s'attarder l'analyse. En effet, non seulement ces scènes sont-elles thématiquement parallèles mais elles le sont également sur le plan stylistique. Le stratagème élaboré par Huckleberry au chapitre 7 qui consiste à se faire passer pour mort fonctionne si bien que sa rencontre avec Jim est inaugurée par un échange qui vise à établir son statut ; est-il vivant, mort ou s'agit-il d'un fantôme ?

'Doan' hurt me-don't ! I hain't ever done no harm to a ghos'. I awluz liked dead people, en done all I could for 'em. You go en git in de river agin, whah you b'longs, en doan' do nuffn to Ole Jim, 'at 'uz awluz yo' fren'. *HF* 237

Pour Tom, la période pendant laquelle Huckleberry est supposé mort est beaucoup plus longue puisque ce n'est qu'au chapitre 33, en le rencontrant, que Tom le questionne de la même façon que l'avait fait Jim :

'I hain't ever done you no harm. You know that. So, then, what you want to come back and ha'nt *me* for?

I says:

' I hain't come back—I hain't been *gone*.'

When he heard my voice, it righted him up some, but he warn't quite satisfied yet. He says:

'Don't you play nothing on me, because I wouldn't on you. Honest Injun, now, you ain't a ghost?'

'Honest Injun, I ain't,' I says. (Chap.33) *HF* 387-388

Huckleberry apparaît aux yeux de Jim et Tom comme une figure menaçante, potentiellement dangereuse qu'il faut amadouer et dont il faut établir le statut précis par une suite de questionnements. C'est alors qu'ils passent pour morts que les aventures des enfants atteignent leur paroxysme dans les deux romans. Comparativement à *Tom Sawyer*, il y a dans *Huckleberry Finn* une expansion du procédé qui consiste à transformer les enfants en fantômes qui semble être un instrument essentiel et nécessaire à l'épanouissement du monde de l'enfance. Le dernier tiers de ce roman coïncide d'ailleurs avec la

<sup>220</sup> Doyno, Victor A., « Over Twain's Shoulder: the Composition and Structure of *Huckleberry Finn* », *Modern Fiction Studies*, 14, printemps 1968. (*HFAC* 332.)

fin du statut de mort / fantôme de Huckleberry, ce qui constitue un tournant majeur du récit et le fait basculer dans la fin jugée problématique. Cette connivence entre les enfants, et en particulier Huckleberry, et le statut de fantôme pourrait se trouver renforcée sur le plan onomastique. En effet, un article paru dans le *Mark Twain Journal* affirme que la racine du patronyme Finn serait le mot *fiona* qui signifie blanc ou blond<sup>221</sup>. Ce lien étymologique associé à l'extrême blancheur de peau de Pap Finn renforce l'allure fantomatique de Huckleberry :

There warn't no color in his face, where his face showed; it was white; not like another man's white, but a white to make a body sick, a white to make a body's flesh crawl—a tree-toad white, a fish-belly white.  
*HF*, chap.5, 219.

Par ailleurs, dans un ouvrage généralement apprécié pour l'humour qu'il véhicule, de nombreuses études font apparaître l'omniprésence du thème de la mort. Ainsi, Peter G. Beidler remarque-t-il que Huckleberry entretient une vision globalement morbide de la vie et tend à s'identifier à des personnes mortes ou souffrantes<sup>222</sup>. Cette vision peut sembler partiellement contredite par la déclaration de Huckleberry à propos de Moïse : « [...] I don't take no stock in dead people. » D'où, peut-être, la difficulté d'interprétation de certains éléments du texte comme signes de vie ou de mort et leur fonctionnement ambivalent. C'est ainsi que les images ou lieux pouvant évoquer la naissance ou la gestation tels que la barrique (*hogshead*), le canoë, le wigwam et les différentes cavernes (celle de Mac Dougal mais également celle de Jackson's Island) sont eux aussi foncièrement ambivalents et s'interprètent comme lieux d'une renaissance ou comme associés à la pulsion de mort<sup>223</sup>. Il est possible de rajouter à cette liste de lieux ambigus les *tow-heads*, puisque tout en connotant l'enfance, la description qui accompagne leur première apparition a quelque chose de spectral et de menaçant : « A tow-head is a sand-bar that has cotton-woods

<sup>221</sup> Maureen T., « Huckleberry Finn's Aristocratic Ancestry », *Mark Twain Journal*, 18, été 1976.

<sup>222</sup> Beidler, Peter G., « The Raft Episode in *Huckleberry Finn* », *Modern Fiction Studies*, 14, printemps 1968. (*HFAC* 310.)

<sup>223</sup> Scanlon, Lawrence E., « Unheroic Huck », *East-West Review*, 2, Kyoto, Université de Doshisha, hiver 1965. (*HFAC* 395.)



on it as thick as harrow-teeth.<sup>224</sup> » Par ailleurs, une étude quantitative s'est attachée, à l'aide de l'outil informatique, à évaluer les occurrences du mot *death* ou d'un certain nombre de termes qui lui sont associés tels que *autumn, cry, dark, end, mourn, rest, separation, et still*. Les résultats de cette recherche font apparaître que le thème de la mort revient au moins une fois dans chacun des chapitres du roman<sup>225</sup>. En outre, il n'est pas inutile de souligner que Huckleberry peut également être lui-même porteur de mort comme dans l'épisode du Walter Scott que Lyle Kendall voit comme le prolongement et l'accomplissement des paroles de Pap Finn qui, sous l'emprise de l'alcool appelle son fils *The Angel of Death*<sup>226</sup>. Cette analyse se trouve confortée par le fait que dans l'épisode dit du *feud*, Huckleberry transmet à son insu un message entre Sophia Grangerford et Harney Sheperdson, ce qui a pour conséquence d'aggraver la situation entre les deux clans et de provoquer indirectement la mort de Buck Grangerford qui est en même temps un peu le double de Huckleberry<sup>227</sup>.

Quel sens donner à cette connivence entre la mort, le statut de fantôme et le monde de l'enfance qui affleure dans cette comparaison étonnante : « [I] shot out into the solid white fog, and hadn't no more idea which way I was going than a dead man.<sup>228</sup> » Il est certain que, sur le plan personnel, les superstitions et les phénomènes interprétés comme surnaturels ne laissent pas Mark Twain indifférent comme en atteste une étude qui s'attache à éclairer ce côté de la vie et de l'œuvre de l'écrivain<sup>229</sup>. Par ailleurs, une analyse à laquelle prit part le critique Lionel Trilling fait apparaître que le

<sup>224</sup> HF 256.

<sup>225</sup> Ellis, Allan B., et Favat, André, « From Computer to Criticism: An Application of Automatic Content Analysis to the Study of Literature », Philip J. Stone, Dexter C. Dunphy, Marshall S. Smith, et Daniel M. Ogilvie eds., *The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis*, Cambridge Mass, M.I.T. Press, 1961. (HFAC 334.)

<sup>226</sup> Kendall, Lyle H. Jr., « The *Walter Scott* Episode in *Huckleberry Finn* », *Nineteenth-Century Fiction*, 16, décembre 1961, p. 279-281. (HFAC 358.)

<sup>227</sup> *Buck looked about as old as me—thirteen or fourteen or along there, though he was a little bigger than me.* HF 283. Il faut noter la proximité des prénoms : Buck / Huck.

<sup>228</sup> HF 270.

<sup>229</sup> Kerr, Howard, « 'Sperits Couldn't A Done Better': Mark Twain and Spiritualism », *Mediums, and Spirit-Rappers, and Roaring Radicals: Spiritualism in Amercian Literature, 1850-1900*, Urbana Chicago Londres, University of Illinois Press, 1972. (HFAC 358.)

urnaturel, les conventions, la Nature et l'affection, constituent les quatre composantes de l'autorité dans *Huckleberry Finn*. Dans un ouvrage intitulé *Enfance et histoire*, le philosophe italien, Giorgio Agamben, suivant les travaux de Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, rappelle que la mort « a pour premier effet de transformer le mort en fantôme [...] c'est-à-dire en un être vague et menaçant qui demeure dans le monde des vivants et retourne sur les lieux que fréquentait le défunt.<sup>230</sup> » Ce statut interlope permet une continuité entre synchronie et diachronie : « De la sphère des vivants — où signifiants diachroniques et signifiants synchroniques coexistent —, la mort fait passer à la sphère des défunts, où seule règne la synchronie.<sup>231</sup> » Or, toujours selon Agamben, la mort n'est pas la seule à briser l'opposition signifiante entre synchronie et diachronie, la naissance et, dans son prolongement, l'enfance, jouent le même rôle. Cette idée trouve une résonance toute particulière dans le contexte de la vie privée de Mark Twain. En effet, comme le signale Robert Sears dans une approche critique basée sur l'analyse psychologique, Mark Twain eut une naissance prématurée, ce qui, allié à certains événements de sa petite enfance ainsi qu'à la nature de son mariage, fit qu'il vécut avec beaucoup d'appréhension la naissance de ses enfants, qu'il percevait comme potentiellement dangereuse pour sa relation avec son épouse<sup>232</sup>.

Pour revenir aux romans, il faut signaler la présence d'un autre thème qui semble être moins récurrent que celui de la mort mais qui peut finalement le rejoindre. Il s'agit du thème du déguisement et du travestissement qui se prolonge dans le changement de nom et d'identité. La problématique du déguisement intègre les problèmes liés à la dissimulation, la crédulité, et au rapport entre apparence et réalité<sup>233</sup>. Il se pourrait que les

<sup>230</sup> Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire* (1978), Paris, Petite Bibliothèque Payot 2002, p. 149.

<sup>231</sup> Agamben, 149-150.

<sup>232</sup> Sears, Robert R., « Episodic and content Analysis of Mark Twain's Novels: A Longitudinal Study of Separation Anxiety », Joseph P. Strelka éd., *Yearbook of Comparative Criticism [sic] 7: Literary Criticism and Psychology*, University Park Londres, Pennsylvania State University Press, 1976. (HFAC 397.)

<sup>233</sup> Gargano, James W., « Disguises in *Huckleberry Finn* », *University of Kansas City Review*, 26, mars 1960. (HFAC 341.) Hoffman, Daniel G., « Mark Twain », *Form and Fable in American fiction*, Londres New York, Oxford University Press,

deux thèmes de la mort et du déguisement se rejoignent en ce que la mort peut être interprétée comme un travestissement ultime<sup>234</sup>. Passer pour mort, comme dans *Tom Sawyer* ou feindre d'avoir été assassiné, comme dans *Huckleberry Finn*, s'avère être une situation relativement confortable pour les enfants qui peuvent alors, et alors seulement, échapper au quadrillage et au cadénassage imposé par le monde adulte. La mort devient un masque et les aventures des enfants une vaste mascarade. Cependant, comme les déguisements ou les masques ne sont pas uniquement physiques ou matériels, ils peuvent aussi bien être symboliques et donc langagiers. C'est ainsi qu'enfants et fantômes, si bien superposés dans les deux romans jouent un rôle similaire ; ils sont des signifiants instables, susceptibles de bouleverser un ordre établi dans lequel le jeu occupe une place importante puisque, corruption du rite, il se situe dans une expansion infinie de la diachronie. L'importance du jeu, chez Twain, a déjà été soulignée :

From *Tom Sawyer* to *The Mysterious Stranger* the moral vision of each of Twain's major novels is based somehow on ideas of legitimate and illegitimate games, of authentic and inauthentic playing. [...] Twain is not just one of those playful artists, but one who uses specific games and modes of playing in his novels to define character and even express a basic vision of life<sup>235</sup>.

Cette remarque, qui concerne la production littéraire de Twain à partir de *Tom Sawyer*, et qui voit dans le jeu un principe organisateur, semble devoir tout naturellement s'appliquer à *Huckleberry Finn*. Bruce Michelson considère que le jeu constitue une perspective prometteuse dans l'analyse des écrits de Twain : « I do think we can make some headway if we pay closer attention to Mark Twain's lifelong obsession with play and games.<sup>236</sup> » Au-delà de son aspect ludique de divertissement immédiat, le jeu

---

1961. (HFAC 352.) Sommers, Jeffrey, « 'I never Knowed How Clothes Could Change a Body Before': the Dual Function of Clothing in *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 20, été 1981. (HFAC 402.)

<sup>234</sup> Solomon, Jack, « *Huckleberry Finn* and the tradition of the *Odyssey* », *South Atlantic Bulletin*, 33, mars 1968. (HFAC 402.)

<sup>235</sup> Oriard, Michael, « From *Tom Sawyer* to *Huckleberry Finn*: Toward Godly Play *Studies in American Fiction*, 8, automne 1980. (HFAC 384.)

<sup>236</sup> Michelson, Bruce, « Huck and the Games of the World », *American Literary Realism*, 13, printemps 1980. Voir également Shear, Walter, « Games People Play in *Huckleberry Finn* », *Midwest Quarterly*, 20, été 1979. (HFAC 398.)

remplit également une fonction sociale qui permet l'intériorisation des règles de vie en communauté et l'évaluation de la position de chacun. Dans les travaux de Bourdieu, l'importance du jeu contamine l'ensemble des attitudes humaines puisque, le jeu nécessitant l'adhésion à un certain nombre de règles, les relations interpersonnelles et sociales peuvent être perçues comme basées sur l'établissement et l'acceptation de règles qui sont autant de conventions. En quittant l'enfance et la dimension essentiellement ludique du jeu, l'adolescent se trouve confronté à des jeux qui lui paraissent beaucoup plus, voire beaucoup *trop* sérieux :

[...] ce qui fait de l'adolescence un moment critique, au double sens. « Entrer dans la vie », comme on dit, c'est accepter d'entrer dans l'un ou l'autre des jeux sociaux socialement reconnus, et d'engager l'investissement inaugural, à la fois économique et psychologique, qui est impliqué dans la participation aux jeux sérieux dont est fait le monde social. Cette croyance dans le jeu, dans la valeur du jeu, et de ses enjeux, se manifeste avant tout [...] dans le sérieux, voire dans l'esprit de sérieux, cette propension à prendre au sérieux toutes les choses et les gens socialement désignés comme sérieux — à commencer par soi-même —, et ceux-là seulement<sup>237</sup>.

Harold Kaplan signale d'ailleurs que la fuite de Huckleberry devant les contraintes sociales est représentée par sa prétendue mort et ses funérailles<sup>238</sup>. Or, si « entrer dans la vie » revient à accepter d'entrer dans des jeux sociaux, ou bien de prendre conscience de ceux-ci en attendant de se déterminer pour l'un ou l'autre dans ce qui correspond à cette période de latence ou d'indécision qu'est l'adolescence, il existe également une dimension langagière à ce processus. C'est pourquoi la relation entre langue et jeu peut être double voire triple. Il y a la langue du jeu, les jeux de langue et surtout le jeu dans la langue. Le jeu occupe les enfants dans l'ensemble de *Tom Sawyer* et dans les premières et dernières parties de *Huckleberry Finn*. Le jeu possède son langage précis, technique parfois, qui crée ses propres termes ou emprunte à d'autres domaines. Mais la langue du jeu n'est pas la seule dimension ; les enfants jouent aussi directement avec la langue, ce

<sup>237</sup> Bourdieu, 1998, 37.

<sup>238</sup> Kaplan, Harold, « *Huckleberry Finn: What It Means to Be Civilized* », *Democratic Humanism and American Literature*, Chicago Londres, University of Chicago Press, 1972. (HFAC 356.)

sont les jeux de langue qui confinent à l'absurde et au non-sens par le biais de répétitions, d'échos, de reprises, de parallèles et d'effets miroirs dont l'échange cité plus haut entre Huckleberry et Tom offre un exemple iconique. Les jeux de mots ont une grande importance qui a été soulignée dans une étude parue dans la revue *Midwest Quarterly*<sup>239</sup>. Mais surtout, et c'est cette dimension à laquelle s'attache cette étude, les enfants jouent avec le jeu *dans* la langue, au sens de « défaut de serrage, d'articulation entre deux pièces d'un mécanisme ». C'est-à-dire que si l'adolescent, comme le signale Bourdieu, se trouve confronté aux jeux sérieux que lui propose le monde adulte et que l'intégration passe dans un premier temps par une détournement et une subversion des règles, il n'y a aucune raison que la démarche ne soit pas identique sur le plan langagier.

## E. La rhétorique enfantine, vers une définition

### 1. Une réalité difficile à nommer

La prise en compte de la façon dont parlent les personnages enfants des romans implique d'interroger le rapport qui peut exister entre ce sociolecte littéraire et la réalité extratextuelle qui lui sert de base et de prétexte. Il semble exister autour de la façon de parler des jeunes une véritable prolifération terminologique. La plupart des études portant sur ce sujet utilisent une nomenclature différente. Dans un article dont le titre est lui-même évocateur de cette instabilité : « 'Nouveau Français', 'Parler Jeune' ou 'Langue des cités' ? », Henri Boyer exprime cette difficulté :

Ainsi ce sociolecte générationnel — et parlure argotique originale — dont on a pu mesurer combien la dénomination commune était problématique, qu'on peut considérer fondamentalement comme l'« affirmation d'une contre-légitimité linguistique » (Bourdieu 1983 :

---

<sup>239</sup> Coard, Robert L., « Huck Finn and Mark Twain Rhyme », *Midwest Quarterly*, 10, juillet 1969. (HFAC 326.)

p. 103) accède incontestablement par la grâce d'une médiatisation régulière, à une certaine respectabilité<sup>240</sup>.

Il ressort de cette citation qu'il y a souvent une plus grande facilité à décrire la fonction de ce sociolecte générationnel qu'à lui attribuer une étiquette fixe et durable. Dans le contexte de la présente étude, les termes de « Nouveau Français » et de « Langue des cités » ne sauraient convenir. La première étiquette ne signale pas directement qu'il s'agit d'un sociolecte générationnel et donne l'illusion que le parler des jeunes, parce qu'il est utilisé par une nouvelle génération ne peut avoir des invariants qui se reproduisent au travers des générations. Cette illusion d'une spontanéité toujours renouvelée est en partie due au fait que la parole des jeunes est perçue comme connaissant une actualisation rapide sur le plan lexical. La seconde expression « Langue des cités » détermine une aire géographique très circonscrite et très stigmatisée sur le plan social qui restreint l'aire d'expansion de ce sociolecte à la fois dans l'espace et le temps. Elle mobilise, de par les populations auxquelles elle fait indirectement allusion, des phénomènes langagiers qui, tout en étant d'un grand intérêt, ne peuvent pas intégrer une stratégie de traduction visant à rendre le sociolecte littéraire étudié ici. Dans une étude consacrée aux marqueurs *like* et « genre » et à leur fonctionnement dans le parler des jeunes, il est fait usage de l'étiquette de langue « branchée »<sup>241</sup>. Tout en reconnaissant les mérites de l'analyse de Fleischman, qui est d'ailleurs utilisée dans la quatrième partie de cette thèse, il semblerait que l'expression de langue « branchée » ne saurait davantage convenir que les autres. En effet, l'adjectif branché, relève de la langue familière et ne constitue pas, de par ses connotations, une étiquette rigoureuse sur le plan scientifique. Le terme est d'ailleurs prudemment placé entre guillemets lors de sa première occurrence dans l'étude de Fleischman, avant d'apparaître sans précautions oratoires ou typographiques par la suite. L'autre problème posé par cette étiquette est le fait qu'elle amalgame deux

---

<sup>240</sup> Boyer, Henri, « 'Nouveau Français', 'Parler Jeune' ou 'Langue des cités' ? », *Revue Langue Française*, 114, Les mots des jeunes observations et hypothèses, juin 1997.

<sup>241</sup> Fleischman, Suzanne, « Des jumeaux du discours », *La linguistique*, 34.2, Paris, PUF, 1998, p. 31.

réalités qui sont différentes. En effet, la langue branchée connote immédiatement les phénomènes de mode, le fait d'être à la page. Il y a, dans la langue « branchée », et pour reprendre les termes employés par Henri Boyer, une accession à une médiatisation et une respectabilité de certains traits de la parole jeune mais il s'agit d'une utilisation seconde, une mention. La langue « branchée » vise à identifier celui qui en fait usage comme étant à la page, nonobstant la classe d'âge à laquelle il appartient. La parole jeune vise à identifier le locuteur comme jeune. L'expression de langue « branchée » témoigne d'une convergence entre les phénomènes de mode et la jeunesse mais ne pose pas de limites assez strictes entre deux phénomènes linguistiques distincts en confondant un usage relativement spontané et un usage second. Les autres expressions utilisées dans cet article sont « la langue des jeunes » et le groupe qui en fait usage est décrit comme « les ados français ». L'idée de « langue des jeunes » semble définir un ensemble trop vaste, un espace total qui ne coïncide pas avec le fait que le sociolecte générationnel est bel et bien dans la langue tout en étant quelque peu étrange et étranger. Roman Jakobson exprime très bien ce rapport d'emprunt et d'imitation mêlée de créativité :

Si la création chez l'enfant n'est en aucun cas une création *ex nihilo*, une pure découverte (cf. Sern, p.131), ses imitations ne sont pas pour autant des copies mécaniques et passives. L'enfant crée en empruntant. L'objection soulevée par la conception niant toute valeur autonome à un « trésor culturel amoindri » vaut pour l'acquisition linguistique des enfants : l'emprunt n'est pas copie conforme ; chaque imitation nécessite un choix et donne ainsi lieu à un écart créateur par rapport au modèle, certaines parties de celui-ci étant éliminées, d'autres largement remaniées<sup>242</sup>.

Ce savant dosage entre ressemblance et différence, la capacité à parler autrement tout en restant compréhensible est très bien exprimée par Martine Pelon dans une étude essentiellement lexicale de ce sociolecte dans le domaine italianophone contemporain<sup>243</sup>. Ce domaine peut sembler chronologiquement et géographiquement éloigné du présent propos, mais

---

<sup>242</sup> Jakobson, Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 16.

<sup>243</sup> Pelon, Martine, « Le langage jeune en Italie », *Revue langue française*, 114, Les mots des jeunes observations et hypothèses, juin 1997.

l'étude de Pelon souligne l'existence de traits qui pourraient bien être partagés par-delà des communautés linguistiques. Cet article établit notamment une différence entre parler jeune et argot, ce dernier se situant dans une logique d'exclusion qui n'est pas celle du premier :

L'intention des jeunes en parlant « jeune » est bien de pouvoir se reconnaître comme appartenant à un même groupe et non de s'isoler ou de s'opposer au monde adulte. Le LJ comme nous le précise A. Sobrero, se différencie donc sur ce point des argots historiques ; s'il y a lieu, « l'étrangeté, l'incompréhensible font partie du jeu » (Sobrero 1992 : p.47) mais ne justifient pas l'existence de ce langage<sup>244</sup>.

Une distance peut néanmoins être prise avec l'expression « Langage Jeune » utilisée par Pelon qui serait du même ordre que pour « langue des jeunes » chez Fleischman. Cependant, il n'appartient pas à cette étude d'opter pour une appellation qui se voudrait juste et définitive. En effet, il est suffisant de constater que la prolifération même des termes suggère l'existence d'un sociolecte qui serait le corrélat d'une classe d'âge possédant un certain nombre de traits communs suffisamment récurrents pour former un ensemble cohérent. En revanche, il appartient à cette étude de définir ce qu'est, dans le cadre des romans étudiés, la rhétorique enfantine.

## 2. La rhétorique enfantine : définition

De par son étymologie, le terme enfant, par ce qu'il provient du latin *infans*, désigne celui qui ne parle pas. Le terme de rhétorique est historiquement chargé depuis Quintilien et Cicéron et renvoie, chez ces auteurs ainsi qu'au sein du Classicisme, à l'art du bien dire et de persuader. Il implique la présence de figures de style. La rhétorique connotant une parole structurée et organisée, l'étiquette de rhétorique enfantine, est donc, en français, foncièrement oxymoronique alors qu'elle ne le serait pas en anglais avec sa traduction possible : *child rhetoric*. Cette dimension

---

<sup>244</sup> Pelon, 119.



oxymoronique, loin d'être rédhibitoire, peut être au contraire fondamentalement dynamique sur le plan littéraire. À la suite de Bernard Macaigne dans un article consacré à l'enfant dans la littérature populaire américaine paru dans la revue *RFEA*, il est prudent de s'en tenir à la représentation que Twain et ses contemporains se faisaient de l'enfance :

It is difficult to set an accurate limit for an age group that is to include adolescents and younger children. It seems that most writers understood the passage into adulthood at what is now considered as the majority age, i.e eighteen<sup>245</sup>.

Dans un premier temps, s'entend comme enfant tout personnage qui n'est pas adulte. Cette limite supérieure peut être légèrement dépassée, notamment dans *Huckleberry Finn* où un personnage qui a dix-neuf ans semble se rapprocher du modèle langagier qui est dégagé par ailleurs<sup>246</sup>. Quant à la limite inférieure, il semblerait que l'âge de sept ou huit ans soit le palier en dessous duquel le langage des enfants n'est pas ou peu représenté. En effet, sur l'ensemble des deux romans, il n'y a pas ou peu d'interaction avec des enfants d'un âge inférieur à une huitaine d'années. Cette limite implicite semble affleurer à la surface du texte au chapitre 32 de *Huckleberry Finn*, moment où le protagoniste arrive à la ferme des Phelps. Huckleberry rencontre alors les enfants de la servante ainsi que les cousins de Tom, visiblement beaucoup plus jeunes, qui sont représentés non au travers de leurs paroles, mais de leur gestuelle :

And behind the woman comes a little nigger girl and two little nigger boys, without anything on but tow-linen shirts, and they hung on to their mother's gown, and peeped out from behind her at me, bashful, the way they always do. [...] and behind her comes her little white children, acting the same way the little niggers was doing. *HF* 384.

Invités à saluer celui qui est pris pour leur cousin, les enfants Phelps réagissent ainsi : « But they ducked their heads, and put their fingers in their mouths, and hid behind her. » C'est pourquoi la rhétorique enfantine n'inclut pas les phénomènes liés à la petite enfance ou l'apprentissage du

---

<sup>245</sup> Macaigne, Bernard, « From *Tom Sawyer* to *Penrod*: The Child in American Popular Literature, 1870-1910 », *RFEA*, 17, Mai 1983, p. 320.

<sup>246</sup> Il s'agit de Tim collins, rencontré au chapitre 24 de *HF* et qui donne naïvement tous les renseignements nécessaires au roi et au duc sur la situation des Wilks, que les deux imposteurs vont ensuite tenter de déposséder de leurs biens.

langage ; il s'agit plutôt de l'usage distinct qui est fait de la langue commune par un groupe qui correspondrait à ce qui, de nos jours, est désigné comme la grande enfance, la préadolescence et l'adolescence. La rhétorique enfantine est l'expression littéraire d'une réalité linguistique, corrélat d'un groupe social de type générationnel, dont le parler est doté de traits différentiels visant à affirmer et renforcer l'appartenance à ce groupe. L'intégration de ce langage dans les romans rejoint la notion de polylinguisme héritée de Bakhtine, dont Anne Reboul offre la synthèse suivante :

Le polylinguisme est en effet la dimension la plus fondamentale du langage et la plus ignorée par les linguistes ; il reflète la multiplicité des langages sociaux intégrés à l'intérieur du langage national : dialectes régionaux, jargons professionnels, langages des différentes classes d'âge, des écoles, des groupes sociaux et politiques, etc.<sup>247</sup>

La rhétorique enfantine se caractérise sur le plan lexical par l'emploi de termes privilégiés et spécifiques, témoignant d'une capacité à se découper dans les champs lexicaux et sémantiques un territoire particulier. Ce découpage est formellement signalé par l'auteur dans *Tom Sawyer* au travers du discours indirect mimétique, dont le fonctionnement est longuement analysé dans la troisième partie de cette thèse. Cette capacité de réflexion et de recul face à la langue commune affleure à certains endroits du texte. Dans le passage ci-dessous extrait de *Tom Sawyer*, les enfants s'ingénient à établir la différence entre les termes *hooking* et *stealing* :

It seemed to them, in the end, that there was no getting around the stubborn fact that taking sweetmeats was only 'hooking,' while taking bacon and ham and such valuables was plain, simple stealing—and there was a command against that in the Bible. *TS*, chap. 13, 92.

Cependant, avec la seule dimension lexicale, il ne saurait y avoir de rhétorique ; c'est pourquoi il y a également une dimension syntagmatique, syntaxique, ainsi que la récurrence d'un nombre limité de figures. Dans cette étude, les figures de style sont, conformément aux observations de Steiner, l'hyperbole et la litote. Le rôle de la litote a été souligné par

---

<sup>247</sup> Reboul, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, coll. « Processus discursifs », Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p. 74.

Steiner qui déclare que dans le discours des enfants : « les effets de litote sont à la hauteur de n'importe quelle rhétorique adulte.<sup>248</sup> » Par ailleurs, l'utilisation hyperbolique des nombres, signalée par Paul Zumthor dans le cadre de la poétique enfantine, n'est qu'un des aspects de cette figure qui est omniprésente dans la rhétorique enfantine. En effet, loin d'être cantonnée aux nombres, l'hyperbole constitue un des traits les plus visibles et les mieux repérés de la parole des jeunes. C'est ainsi que dans la définition qu'il en donne, Henri Morier mentionne l'emploi spécifique qu'en fait cette classe d'âge :

Figure consistant dans l'exagération des termes. Rien n'est plus courant que l'hyperbole. Elle est dans la bouche de tout le monde mais surtout des jeunes gens (soucieux de passer pour des héros) et des jeunes filles (soucieuses de faire valoir leur exceptionnelle sensibilité)<sup>249</sup>.

Il convient de rajouter à ces deux figures la comparaison, qui est un principe organisateur d'où découlent tous les autres traits stylistiques. La comparaison, dont l'importance n'a pas, jusqu'à présent, été autant mise en évidence, correspond à des formes canoniques mais également à des formes moins répandues, telles que la comparaison au même et la comparaison à l'absent. D'ailleurs aucune des trois figures qui viennent d'être évoquées ne se résume à une forme fixe ou canonique, mais il est plutôt question d'effets de litote ou d'emplois hyperboliques, lesquels peuvent être présents au travers du lexique, de la syntaxe ou du contexte.

Il peut être délicat de manipuler un terme aussi chargé d'histoire que celui de rhétorique. En effet, il implique des procédés classificatoires, un émiettement en figures qui viendraient s'ajouter, sinon se plaquer au discours. Or il s'agit non de séparer les figures, ce qui aboutirait à une classification illusoire, mais au contraire à montrer comment elles sont liées entre elles de façon indivisible. Elles ont, comme les 'lectes', des zones de chevauchement et de superposition. Les trois figures n'entraînent nullement un émiettement du propos mais participent au contraire d'un effort de

---

<sup>248</sup> Steiner, 1998, 75.

<sup>249</sup> Morier, 521.

synthèse en permettant de regrouper des phénomènes qui, sans elles, relèveraient d'une fragmentation encore plus grande. Il s'agit de percevoir l'unité au-delà de la fragmentation et de transcender les figures individuelles. Ainsi, bien que le superlatif se situe sur le versant hyperbolique de la rhétorique enfantine, il est, dans certains cas, très proche de la litote comme peut l'illustrer un exemple extrait de *Huckleberry Finn*. Il s'agit du moment où Tom et Huckleberry entreprennent de capturer des rats dans la ferme des Phelps, afin de donner du piment à leur plan d'évasion de Jim. Dénoncés par un des jeunes enfants de la ferme, ils reçoivent une correction avant d'en attraper de nouveaux, tout en déplorant leur moindre qualité :

So she took and dusted us both with the hickry, and we was as much as two hours to catch another fifteen or sixteen, drat that meddlesome cub, and they warn't the likeliest, nuther, because the first haul was the pick of the flock. **I never see a likelier lot of rat than that first haul was.** HF 421<sup>250</sup>

Dans cet extrait, la phrase surlignée *I never see a likelier lot of rat than that first haul was*, est une litote négative associée à un comparatif de supériorité. Elle a exactement le même sens que la phrase au superlatif *that first haul was the likeliest lot of rat I ever see*. La présence, dans le contexte immédiat, du syntagme superlatif *they warn't the likeliest*, témoigne de la proximité des effets de sens. Par ailleurs, comparaison et hyperbole sont dans un rapport de continuité par l'intermédiaire du superlatif qui participe du second tout en étant une forme extrême de la première. La continuité apparaît également au travers de certains marqueurs et peut déboucher sur une confusion des effets de sens comme avec *most* et *kind*, ce dernier étant associé aux effets de litote mais participant également de la comparaison.

Enfin, ces trois figures sont accompagnées d'au moins une figure secondaire, l'épanorthose, ou renversement antithétique, dont l'importance est sans doute plus grande que ne le suggère la présente étude. Cette

---

<sup>250</sup> Proposition de traduction : *and* est traduit par « pis », le superlatif par « archi- », le niveau de langue connoté par *likely* est conservé avec « bath » (1846) :

Alors elle a attrapé l'noyer et nous a flanqué une tannée à tous les deux, pis ça nous a pris deux heures pour en attraper quinze ou seize nouveaux, sale même qui s'mêle de tout, et y étaient même pas archi-baths, pasque la première levée c'était l'dessus du panier. Jamais vu un tas d'rats plus bath que cette première levée là.

circulation et ces correspondances ne sont pas anecdotiques mais peuvent éclairer le propos. Certains choix de traduction s'expliquent en fonction d'une inversion de polarité, par exemple dans le cas d'un adjectif employé de façon hyperbolique mais traduit par un effet de litote. Intégrée à une stratégie de traduction, cette circulation peut permettre de contourner certaines difficultés, comme dans le cas de formes superlatives particulièrement ardues qui ont été rendues par une litote négative associée à un comparatif d'égalité.

Par ailleurs, le terme de rhétorique n'implique pas qu'il y a, chez les personnages enfants ou même chez Twain, une utilisation consciente et délibérée des figures. La conviction est que les figures se sont imposées aux uns et aux autres et que ce qui a été dit ne pouvait l'être autrement. Il y a bien rhétorique et non rhétoricisation, les personnages enfants sont des rhéteurs qui s'ignorent. La rhétorique enfantine est en quelque sorte une anti-rhétorique<sup>251</sup> qui ne vise pas la persuasion mais, par le jeu de fausses hésitations, du recul épistémique et de l'exagération, consiste au contraire à brouiller les pistes ; c'est une rhétorique du trouble et non de la clarté qui n'est d'ailleurs pas basée uniquement sur sa dimension langagière mais également sur une gestuelle et des attitudes codifiées. La dimension gestuelle n'est prise en compte dans cette étude que lorsqu'elle est verbalisée par les enfants qui utilisent un lexique adapté pour la décrire. La rhétorique enfantine peut s'accompagner d'un certain nombre de formes non-standard (occurrences dialectales et formes agrammaticales) qui ne sont pas réduites au simple statut d'erreurs mais qui font partie de l'ensemble des traits différentiels dont la proportion dans le discours est directement liée au statut social attribué aux personnages. Les voix enfantines sont donc porteuses d'informations sur l'appartenance géographique, le niveau

---

<sup>251</sup> « [...] la rhétorique de la négation prend la forme d'une anti-rhétorique. Il s'agit, pour l'écrivain, non pas tellement de se situer en dehors de la rhétorique – car comment échapper à l'influence de ce qui vous nourrit ? – que de ruiner la rhétorique en la prenant à contre-pied, en la niant systématiquement. » Jarrety, Michel, *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2003, p. 54, citant Molino, Jean, « Hypothèses sur la rhétorique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1980.

d'instruction et la position sociale. La rhétorique enfantine, bien que s'épanouissant dans le discours direct et dans des situations où les enfants évoluent sans interaction avec les adultes, ne se réduit pas à cette seule forme de discours. Elle pénètre plus ou moins profondément dans le discours du narrateur avec lequel elle s'entremêle au travers de formes telles que le discours indirect, le discours indirect libre et le discours indirect mimétique. La rhétorique enfantine est donc présente dans les romans au travers de diverses formes discursives et elle véhicule une variété d'informations sur les forces socioculturelles qui ont formé la compétence linguistique du locuteur ainsi que des groupes auxquels il a appartenu ou appartient.

Enfin, il reste à préciser que la rhétorique enfantine est un des éléments de la polyphonie des romans où cohabitent de nombreux sociolectes littéraires. La composition hachée et étirée dans le temps de *Huckleberry Finn*, qui s'est accompagnée de l'inclusion ou de l'exclusion de certains passages, fait que le texte est un véritable patchwork. Comme le fait remarquer, par exemple, Robert Hunting les chapitres 21 et 22 sont différents du reste du texte<sup>252</sup>. Par endroits, le masque de l'enfant / adolescent tombe et le narrateur / reporter prend le dessus. C'est pourquoi, il n'y a pas d'uniformité du style mais des endroits où se trouve une dominante. La rhétorique enfantine reste néanmoins, de par le volume de discours émanant des enfants dans *Tom Sawyer* et de par la délégation de la narration à un enfant dans *Huckleberry Finn*, un fil conducteur qui peut disparaître par endroits et se concentrer en d'autres.

Il s'agit de voir comment la rhétorique enfantine, sociolecte littéraire, a été traduite, et si elle échappe à l'occultation, la vulgarisation ou l'exotisation qui affectent généralement les sociolectes. La rhétorique enfantine présente la particularité de coïncider avec le public auquel un grand nombre de traductions et d'adaptations françaises l'ont destiné, à savoir les enfants. C'est pourquoi il convient d'étudier l'arrière-plan éditorial dans la production des romans, afin de voir comment leur statut

---

<sup>252</sup> Hunting, Robert, « Mark Twain's Arkansaw Yahoos », *Modern Language Notes*, 73, avril 1958. (HFAC 354.)

peut être considéré comme problématique. Comme l'a observé Jean-Marc Gouanvic dans son étude sur la traduction de la Science Fiction dans la France des années 1950<sup>253</sup>, l'épanouissement d'un genre passe par la translation des structures éditoriales qui l'ont vu naître dans sa culture d'origine. Il se pourrait, à l'inverse, que des divergences dans les structures éditoriales entre deux pays puissent nuire à l'épanouissement de certaines œuvres.

---

<sup>253</sup> Gouanvic, 1999.

## **DEUXIEME PARTIE**

*Traduction zéro, traduction plus un  
et contexte éditorial*



## CHAPITRE 5 :

### DEFINITIONS

#### A. Traduction zéro et traduction plus un

Il existe de nombreuses façons de désigner l'absence, dans le texte d'arrivée, d'une partie du texte de départ. Les noms « omission », « élision », « oubli » sont employés, ainsi que des phrases telles que « *x* ne traduit / rend pas », « *y* n'est pas traduit / rendu ». Les termes « omission » et « oubli » connotent fortement un acte involontaire, voire manqué, qui échapperait au contrôle du traducteur. Il est évident que, dans certains cas, ces termes sont employés comme des euphémismes visant à atténuer et adoucir un jugement, car, dans l'éthique moderne de la traduction, l'exhaustivité est ressentie comme une nécessité et un devoir. Or, pour traiter du manque ou de l'absence d'une partie du texte de départ, il n'est nul besoin d'adoucir ou d'atténuer. Il est possible et souhaitable de considérer les phénomènes de suppression sans porter sur eux et leurs auteurs de jugement particulier. Le terme d'« élision » renvoie, quant à lui, à un phénomène quantitativement restreint puisqu'il désigne, en premier lieu, la disparition d'une voyelle finale, en particulier à l'oral<sup>254</sup>. C'est pourquoi il semble possible de parler, par extension, de l'élision d'un mot voire d'un syntagme. En revanche, il est plus difficile d'appliquer ce terme à des parties conséquentes de texte. L'usage de la négation dans les syntagmes « *x* ne traduit / rend pas », « *y* n'est pas traduit / rendu », dont l'emploi est par ailleurs nécessaire, encourage également à considérer négativement le phénomène. Il s'agit finalement d'une façon de ne pas se pencher sur un fait qui intègre la pratique de la traduction. En effet, l'absence d'une partie du texte de départ ne s'assimile pas à une absence d'activité de la part de

---

<sup>254</sup> Morier, 399.

l'instance traductive. Cette absence est le résultat d'une démarche au cours de laquelle le traducteur a nécessairement lu le passage, le syntagme ou le mot qu'il a choisi de soustraire à l'attention des destinataires de sa version. Suite à cette lecture, le traducteur a, soit pris la décision de ne pas rendre le passage, le syntagme ou le mot en question, soit tenté de le traduire avant d'y renoncer. C'est-à-dire que le travail impliqué par l'absence est peut-être minimal, inférieur au fait de traduire en termes de temps et d'effort, mais il n'est jamais nul. Pour pousser le paradoxe, il est possible de supposer que certaines absences sont l'aboutissement d'efforts laborieux et jamais récompensés. Tout autant que la note du traducteur, l'absence est une trace laissée par le traducteur sur le texte, mais en creux. Par ailleurs, il faut noter que parler de « non-traduction » n'est pas non plus une solution idéale. En effet, ce terme ne désigne pas forcément une absence, mais il peut signaler qu'un terme a été conservé tel quel dans le texte d'arrivée sans subir de transformation : « Comme on le voit, ces textes posent la non-traduction du nom propre comme une sorte d'impératif catégorique [...] »<sup>255</sup> Barbara Folkart évoque pour sa part l'« intraduit », terme qui désigne l'ensemble de ce qui est absent. Il s'agit d'une étiquette qui est peu dynamique et il semble difficile de parler, par extension, d'« intraduction ». Les expressions « non-traduction » ou « intraduit », dans lesquelles la négation, présente au travers d'une affixation en « non » ou en « in- », est première, suggèrent qu'il s'agit là d'une pratique qui n'est pas du traduire.

Pour toutes ces raisons, la création d'une étiquette qui serait plus efficace et plus neutre a été ressentie comme nécessaire, et il sera question dans cette étude de « traduction zéro » pour désigner l'absence d'une partie de texte. L'expression « traduction zéro » (désormais abrégée en T0), comme néologisme, présente l'avantage par rapport aux termes « omission » et « oubli », d'être libre de toute connotation et relativement neutre en terme de jugement. Elle indique, par l'inclusion du terme « traduction » (qui est absent de « omission », « oubli » et « élision »), que la pratique qu'elle désigne fait bien partie du traduire. T0, aussi inavouable qu'elle puisse être

---

<sup>255</sup> Ballard, Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, 11, *Traduire la culture*, p. 201.

considérée, est un outil à la disposition du traducteur, au même titre que l'étoffement ou le chassé-croisé, par exemple. C'est pourquoi il est possible de dire qu'un traducteur a « eu recours à T0 » pour telle partie, tel syntagme ou tel mot. Le terme de « zéro », de par son utilisation dans les sciences dures telles que les mathématiques, est garant d'une certaine neutralité langagière tandis que son étymologie arabe renvoie simplement au vide. T0 se place dans une démarche volontariste, c'est-à-dire que la décision de ne pas traduire passe par des choix et des prises de position qui ne sont nullement inférieurs à la décision et au fait de traduire. L'expression « traduction plus un » (désormais abrégée en T+1) s'entend comme synonyme de « rajout » ou « addition », et a surtout été choisie dans un souci de cohérence terminologique ; T+1 est le pendant de T0. T0 et T+1 ne concernent pas des manipulations qui correspondraient à une négligence passagère découlant des contraintes de temps qui pèsent sur les traducteurs, pas plus qu'il ne s'agit de recenser les cas où ces phénomènes correspondraient à des contraintes absolues liées au passage d'une langue à l'autre au niveau micro-textuel : T0 n'est pas l'effacement ou la troncation et T+1 n'est pas la sur-traduction ou l'étoffement. Il s'agit de s'intéresser à ces phénomènes en tant qu'ils s'inscrivent dans une stratégie, qu'ils sont le fruit d'une démarche, consciente ou inconsciente, et qu'ils permettent de mettre à jour un projet précis dans sa globalité.

T0 et T+1 participent toutes deux d'une même logique de manipulation du texte, c'est pourquoi elles sont traitées simultanément. Si elles vont en général de pair, T0 et T+1 entretiennent une relation asymétrique : dans le corpus étudié, une version pratiquant T+1 pratique également T0 alors que l'inverse n'est pas vrai. T0 est commune à toutes les versions du corpus, elle est donc beaucoup plus fréquente que T+1, laquelle est définitivement bannie des traductions récentes. Au sein des textes pratiquant T0 et T+1, le rapport entre les deux phénomènes est variable, mais c'est la première qui est majoritaire. T+1, par le supplément qui la caractérise, a une visibilité beaucoup plus grande que T0, laquelle demande parfois, pour être décelée et même si elle est quantitativement importante, une confrontation serrée avec le texte de départ. Dans certaines versions, T0

et T+1 peuvent être dans un rapport d'équilibre à l'exemple de Gaïl *TS04*, qui en présente peu d'occurrences, pendant qu'elles sont massivement présentes dans Hughes *HF1886*. En outre, l'importance de T0 n'est pas liée au seul facteur quantitatif. Si l'absence de pans entiers de dialogues entre enfants se remarque facilement, une pratique plus subtile qui consiste à supprimer les incursions faites par le discours enfant au sein du discours du narrateur a une portée égale sur le plan littéraire et relève d'une logique identique. C'est pourquoi aucune version n'est exempte de T0. Pour prendre exemple dans la série *Tom Sawyer*, même les versions les plus exhaustives telles que Gaïl *TS04* et Maury *TS63*, qui rendent scrupuleusement les dialogues entre enfants, ont tendance à effacer certains types de discours enfant lorsqu'ils sont inclus dans le discours du narrateur<sup>256</sup>.

Dans l'optique de la traduction de la rhétorique enfantine, il s'agit d'analyser le recours à T0 et T+1 prioritairement dans les passages relevant de la parole des enfants et de déterminer pour quelles raisons T0 affecte ces parties de texte plutôt que les autres. Cependant, et en particulier dans la série *Tom Sawyer*, certains cas de T+1, qui affectent le discours du narrateur et qui persistent jusque dans des versions récentes, seront mentionnés car ils correspondent à des aménagements découlant du fait que le texte traduit s'adresse à un public jeune. Bien que techniquement situé en dehors de la rhétorique enfantine, ces cas de T+1 entrent dans une stratégie d'ajustement à un nouveau lectorat et se situent dans le cadre d'une relation qui s'instaure entre éditeur, traducteur et public jeune, si bien qu'il a paru indispensable de les étudier.

Les occurrences de T+1, tous discours confondus, jouent un rôle primordial dans l'analyse, car leur observation permet de faire apparaître de façon formelle les reprises et imitations, lesquelles concernent une proportion importante des versions du corpus, en particulier pour la période de l'après Seconde Guerre Mondiale. Ces filiations révèlent l'existence de

---

<sup>256</sup> Dans ce dernier cas, la pratique de T0 se confond avec les manipulations énonciatives qui accompagnent la traduction de la mixité formelle et reviennent à changer le statut discursif d'un passage. C'est pourquoi ce point sera abordé dans la troisième partie.

clivages et de bipolarisations qui éclairent l'état du champ traductif tel qu'il existe actuellement.

L'intensité variable du recours à T0 et T+1 dans les versions conduit à procéder à une série de regroupements et à revenir sur une distinction qui avait été écartée lors de l'établissement du corpus : la différence entre traductions et adaptations. Une distinction entre traductions et adaptations s'était révélée difficile car certains textes se présentent comme des traductions alors qu'ils sont en fait des adaptations. En revanche, la réciproque n'est pas vraie dans la mesure où il n'existe pas de texte se présentant comme une adaptation et qui serait en fait une traduction. L'analyse de T0 et T+1 apporte des critères objectifs permettant de classer l'ensemble des versions dans l'une ou l'autre catégorie. T0, si elle désigne toute absence dans les textes d'arrivée, englobe néanmoins deux pratiques qui sont distinctes : la sélection et l'élosion. La première fait partie intégrante de la technique de l'adaptation, elle consiste à écarter certains passages pour donner du texte une version abrégée et faciliter son appropriation par le lecteur. Le texte se présentant comme adaptation ou traduction abrégée affiche T0 et la revendique. C'est pourquoi il convient de regrouper ensemble les adaptations se présentant comme telles, et celles se présentant comme traduction mais ayant recours à T0 et T+1. L'utilisation du label « traduction » implique une plus grande coïncidence entre texte de départ et texte d'arrivée. C'est en ceci que la sélection se distingue de l'élosion, cette dernière ne figurant pas dans le contrat qui lie le traducteur et son lecteur. Par ailleurs, il existe une évolution chronologique dans l'attribution des labels traduction et adaptation.

## B. Hors-texte et contexte éditorial

Confronté à cette absence qu'est T0, l'analyse se tourne nécessairement vers le hors-texte pour identifier les facteurs qui la motivent. C'est pourquoi l'arrière-plan historique et social de la période des premières

traductions, les années 1880 sera pris en compte, ainsi que la période qui verra la plus dense activité traductionnelle, c'est-à-dire l'après Seconde Guerre Mondiale. Le danger d'une prise en compte des facteurs historiques et sociaux réside dans une menace de dissolution du propos, alors que le souci de placer les traductions au centre de l'analyse est toujours premier. C'est pourquoi il s'agit de se limiter au « contexte éditorial ». Le contexte éditorial s'inscrit dans le prolongement du paratexte éditorial et s'entend comme son extension puisque c'est à partir des informations contenues dans celui-ci qu'est conduite l'investigation. Les principes d'une telle démarche ont été esquissés dans un article récent, signé Lucile Trunel et paru dans la revue *Cahiers Charles V*<sup>257</sup>. Cet article fait apparaître que les pistes de recherche sont nombreuses et variées :

Il importe en effet de connaître la biographie de tous les auteurs secondaires, traducteurs mais aussi préfaciers, illustrateurs, éditeurs, etc. L'ensemble de leur œuvre et les liens qui les unissent aux éditeurs sont susceptibles d'éclairer les conditions de production des traductions. Ces auteurs secondaires sont parfois à l'origine de la décision de publication. Dans d'autres cas, ils enrichissent le texte traduit en explicitant dans des préfaces leur vision de l'auteur ou de l'œuvre<sup>258</sup>.

Lucile Trunel invite, de plus, à une prise en compte de l'histoire des maisons d'édition publiant les textes, ainsi que les collections dans lesquelles ils paraissent. Les éléments suivants retiendront donc l'attention : les éditeurs qui publient les versions du corpus (comment se situent ces dernières par rapport aux autres activités de l'éditeur), les collections dans lesquelles elles paraissent (leur profil et leur cohérence), les labels ou formules utilisés pour désigner les textes (« traduction », « adaptation », « traduit et adapté »), les préfaces ou notes le cas échéant. Dans la série *Tom Sawyer*, la traduction de la préface de Twain sera également prise en

---

<sup>257</sup> Trunel, Lucille, « L'histoire éditoriale des traductions françaises de *Sense and Sensibility* », *Cahiers Charles V*, 32, Histoire(s) de livres ; le livre et l'édition dans le monde anglophone, Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait dirs., décembre 2002.

<sup>258</sup> Trunel, 222.

compte<sup>259</sup>. Enfin, les détails afférents à la biographie et à la bibliographie des traducteurs sont donnés, lorsqu'ils sont disponibles.

L'analyse du rôle des maisons d'édition a pour premier avantage de permettre des regroupements entre les deux séries sur un plan horizontal, ce qui contribue à l'effort de synthèse rendu nécessaire par la taille du corpus. En effet, les versions sont dans la majorité des cas publiées par une même maison comme le montre le tableau G figurant dans l'annexe I. La démarche va donc consister à définir globalement l'activité des maisons et à les positionner par rapport au contexte général de l'édition, puis à situer la collection dans laquelle paraît la version par rapport aux activités principales. L'intérêt pour l'édition ne se limite pas aux seuls cas des maisons ayant publié les deux romans, la publication isolée d'un des deux textes étant également signifiante.

Pour justifier l'analyse de T0 il convient maintenant de donner une idée de l'ampleur de ce phénomène.

### C. T0, évaluation et visualisation

Si la représentation de T+1 paraît aisée et se fera à l'aide du surlignage en gras, la représentation de T0 pose un problème de forme. Comment représenter l'absence d'une partie de texte, à la fois par rapport au texte de départ et par rapport à son contexte dans le texte d'arrivée ? Dans cette analyse, deux représentations sont utilisées en fonction de l'objectif à atteindre. Recours est fait, soit à une représentation « compacte », soit à une représentation « trouée ». La représentation « compacte » consiste à donner le texte sans respect de la mise en page, qui, dans le cas d'un dialogue, indique notamment les tours de parole. L'inconvénient de ce mode de représentation est une faible lisibilité mais son avantage est de faire

---

<sup>259</sup> Le paratexte de *Huckleberry Finn* et ses traductions ont été étudiés dans la première partie de cette thèse « Dialecte, vernaculaire et rhétorique enfantine, ruptures et continuités ».

apparaître T0 d'un point de vue purement quantitatif. La représentation compacte donne une idée de l'ampleur du phénomène et privilégie l'aspect brut et quantitatif. La représentation « trouée », quant à elle, est plus lisible puisque la mise en page et les tours de parole ont été restaurés. En revanche de nouveaux blancs typographiques sont ajoutés pour faire apparaître l'endroit exact où s'est porté T0. Moins maniable parce que plus exigeante en terme de place, cette représentation est privilégiée pour des extraits plus courts. L'objectif étant, pour l'instant, une simple visualisation de T0, c'est la représentation compacte qui a été choisie.

Il convient de présenter rapidement le passage illustrant le propos et qui se trouve dans le *FTR*, exemple Ia. Il s'agit d'un extrait du chapitre 14 de *Tom Sawyer* dans lequel Huckleberry, Tom et Joe Harper se trouvent sur Jackson's Island. Les enfants vivent le séjour sur cette île comme un moment privilégié à l'écart du monde adulte où ils peuvent se livrer à la transgression. C'est ainsi que dans cet extrait ils apprennent à fumer la pipe. Tous les locuteurs étant des enfants, ce dialogue est extrêmement représentatif de l'« entre-enfants », d'autant plus qu'aucune remarque du narrateur ne vient l'interrompre. Cet extrait compte 29 lignes. La traduction de ce passage dans Hughes *TS1884*, suivant les mêmes conditions de mise en forme et sachant qu'il ne comporte aucune occurrence de T+1 connaît une réduction de moitié avec 15 lignes. Le même passage tel qu'il figure dans Breton *TS46*, avec 16 lignes, connaît une réduction qui est sensiblement du même ordre que chez Hughes. Le même passage dans Meker *TS62* est réduit à 10 lignes soit à peu près le tiers. Enfin, dans Caillé *TS38*, le dialogue de l'original a complètement disparu pour laisser place à un résumé de 4 lignes tenant à la fois du discours indirect et du discours du narrateur. T0 se confond ici avec un autre phénomène qui est celui de la manipulation énonciative. S'ils sont isolés pour les besoins de l'analyse, les phénomènes de T0 et de manipulation énonciative sont parfois indissociables et se trouvent davantage dans un rapport de continuité que de rupture.



#### D. T0, un phénomène aléatoire

Même s'il est possible de rationaliser le recours à T0 dans ses grandes lignes, il apparaîtra que sa réalisation particulière comporte, à l'intérieur d'un schéma dominant, une part d'aléatoire d'un texte à l'autre et même au sein d'un même texte. En effet, la sélection peut porter sur des passages différents d'une version à l'autre. Ainsi, dans l'exemple Ia, Hughes et Breton semblaient accorder plus de place à la parole des enfants que Caillé. Or l'analyse d'autres passages peut démontrer l'inverse comme en témoigne l'exemple IIa du *FTR*. En outre, il est le plus souvent inutile de chercher dans le contenu des paroles les raisons de T0. Ainsi, dans l'exemple Ia, la question de la tabagie pouvait expliquer le recours partiel ou total à T0. Cependant, le contenu de l'exemple Ib est anodin, ce qui ne lui permet pas pour autant d'échapper à T0. D'ailleurs, la plupart des échanges entre enfants ou des pensées représentées ont un caractère banal. Ce sont plutôt des passages qui sont perçus comme redondants, tautologiques, futiles, peu à même de faire progresser l'intrigue. Dans un article consacré aux dialogues chez l'écrivain français Maupassant, Maguy Silliam oppose les conversations « catalyses » aux conversations « noyaux » :

Certaines ont une moindre importance et peuvent être supprimées ou déplacées sans nuire pour autant à la compréhension du roman. Nous les appelons conversations « catalyses » car, porteuses d'informations redondantes ou subsidiaires, elles servent surtout à illustrer la narration sans modifier en rien le cours des événements [...] Dans d'autres conversations que nous appelons « conversations noyaux » et qui ne peuvent en aucun cas être supprimées ou déplacées sans compromettre à la fois le sens et la cohérence du roman, l'oralisation du discours est différente<sup>260</sup>.

Les passages qui sont supprimés dans les traductions sont ceux qui semblent incarner un sur-place diégétique, qui représentent l'enfance pour l'enfance, qui la donnent en spectacle.

---

<sup>260</sup> Silliam, Maguy, « La variation dans les dialogues de *Bel-Ami* », *Langue Française*, L'oral dans l'écrit, Larousse, Paris, février 1991, p. 36.

En dépit de cette distinction possible, T0 semble parfois frapper le texte de façon non prévisible et peu rationnelle. Pour un même passage du texte de départ certaines traductions vont conserver intégralement, d'autres pratiquer T0 sur l'ensemble, d'autres sur une partie seulement. Il est difficile, voire impossible de dégager une quelconque règle d'apparition de T0 qui rendrait compte de la totalité des cas. D'ailleurs, à propos des suppressions pratiquées sur *Peter Pan* dans le cadre d'adaptations intralinguales, Jacqueline Rose a pu dire :

It is however, the very definition of suppression—according to Freud at least—that it never really works, especially perhaps when what is being got rid of are all the queries, at the level of sexuality and language, which Freudian psychoanalysis was uncovering at exactly the same time that *Peter Pan* was being promoted and reproduced. As Freud himself puts it in another context: 'the distortion of a text resembles a murder: the difficulty is not in perpetrating the deed, but in getting rid of its traces' (Freud, SE, xxxiii (1934-8) 1939, p.43)<sup>261</sup>.

Ainsi, dans la grande majorité des versions, chaque traducteur / adaptateur pratique T0 sur des parties différentes. L'accumulation remarquable des versions des romans, les unes après les autres, voire les unes sur les autres (quand ce n'est pas les unes dans les autres), s'assimile à une accumulation de textes dont chacun donne sa version et qui, aussitôt produits, se vident de leur sens, un peu comme des jouets d'enfants gisent délaissés et inutiles après usage et gardent le mystère de leur sens.

Sur le plan des labels, parmi les quatre versions utilisées dans l'exemple Ia, seule Meker TS62 se présente comme une adaptation et fait donc un recours légitime à T0, les trois autres se présentant comme des traductions. L'exemple Ia montre également que sur un passage précis, la hiérarchie entre traduction et adaptation peut être bouleversée puisque, en l'occurrence, Caillé TS38 présente plus de suppressions que Meker TS62. La nécessité de s'intéresser aux labels traduction et adaptation apparaît donc désormais prioritaire.

---

<sup>261</sup> Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (1984), London, Macmillan, 1992, p. 33.

## CHAPITRE 6 :

### TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

Partant du principe qu'une traduction est exempte de T0 ou y fait marginalement recours (essentiellement à l'intérieur de la phrase), les labels attribués à chaque version par le paratexte éditorial sont peu fiables et doivent être réorganisés. Sur l'ensemble des deux séries *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, il est nécessaire de procéder à des regroupements tenant compte de la coïncidence ou non entre le label utilisé dans le paratexte éditorial et le contenu réel du texte. Trois groupes émergent : les adaptations se présentant comme telles, les adaptations se présentant comme traduction, les textes se présentant comme traductions et étant telles.

#### A. T0 dans les traductions

Prenant comme critère le respect global de l'intégrité du texte et l'absence de T+1, le groupe de versions se présentant comme traduction et démontrant une coïncidence entre label et contenu sont : Gaïl *TS04*, Nétillard *HF48*, Bay *HF60*, Maury *TS63* et Molitor *HF63*. Dans ces versions, le recours à T0 est moindre et excède rarement la phrase<sup>262</sup>. Au sein de cet ensemble, Gaïl *TS04* constitue un cas particulier car, comparativement aux autres versions de *Tom Sawyer*, il peut être considéré, de par son exhaustivité, comme une traduction précoce. Sur un axe allant du plus adapté au plus traduit, son statut de traduction est moindre que celui de Maury *TS63* mais supérieur à celui de toutes les autres versions de la série.

---

<sup>262</sup> Il y a cependant un exemple de suppression d'un paragraphe entier dans Bay *HF60*. Voir chapitre 13, partie A, « La voix du traducteur », exemple 4.

Gaïl *TS04* se situe à l'exacte limite entre adaptation et traduction : il s'agit de la plus traduite des adaptations ou de la plus adaptée des traductions. En effet, bien qu'aujourd'hui publiée chez Flammarion dans une collection pour adultes, Gaïl *TS04* contient un rajout assez notable qui montre que son projet d'écriture était à l'origine, tourné vers la jeunesse.

Les traductions n'échappent pas non plus à la réduction du discours enfant. Ceci est perceptible au sein des dialogues dans la perte de tours de parole, c'est-à-dire lorsqu'un tour de parole est attribué de façon erronée à un personnage. Dans l'exemple III du *FTR*, les noms « Tom » et « Boy », qui ne figurent ni dans le texte de départ ni dans les traductions ont été rajoutés afin de marquer précisément qui est l'auteur de chaque tirade. Un phénomène de contraction a pour conséquence la perte d'un tour de parole et le transfert d'une tirade d'un personnage à l'autre. Sans que le sens du passage, qui réside dans un affrontement verbal puis physique entre les deux garçons soit gravement altéré, il apparaît que la traduction de Gaïl manque de précision car c'est bien « Boy » qui provoque Tom au sujet de son chapeau et non l'inverse. La traduction de Gaïl attribue la réplique indignée de « Tom » à « Boy ». De telles attributions erronées sont difficiles à repérer mais constituent un phénomène récurrent dans les traductions. Par ailleurs, les traductions peuvent également pratiquer T0 comme dans l'exemple IV, où le dialogue de l'original, qui compte 10 tours de paroles, est réduit à 6 dans Gaïl *TS04* et 7 dans Maury *TS63*, lesquelles sont pourtant des traductions. En dépit de ce type d'occurrences dans les traductions, T0 se manifeste essentiellement par l'élosion de mots ou syntagmes à l'intérieur des phrases au niveau micro-textuel, phénomène que font apparaître les troisième et quatrième parties de cette thèse.

#### B. Les adaptations, T0 affichée et / ou dissimulée

Il convient de rassembler sous le terme « adaptation » deux sous-groupes de versions, celles où T0 est affichée et celles où T0 est dissimulée.

Le premier sous-groupe, qu'il est possible d'appeler celui des adaptations-adaptations, est composé des cinq versions se présentant sous des labels variables : Surleau *HF50* (traduction abrégée), Meker *TS62* (traduit et adapté), Costes *HF80* (traduction-adaptation nouvelle) Laury *HF79* (adaptation) et Simon *TS84* (adaptation). Dans leur cas, T0 consiste en une sélection qui entre dans une logique de réécriture et qui figure dans le contrat liant traducteur-adaptateur et lecteur.

Le second sous-groupe, qu'il est possible d'appeler traductions-adaptations, est composé des textes se présentant comme des traductions mais dans lesquelles la part de T0 et / ou de T+1 est telle que leur fonctionnement est similaire à des adaptations. Ce sont, dans l'ordre chronologique : Hughes *TS1884*, Hughes *HF1886*, Caillé *TS38*, Breton *TS46*, Lamour *TS47*, Holter *TS48* et La Gravière *HF79*<sup>263</sup>.

Cette distinction entre deux sous-groupes dénote une évolution diachronique dans l'attribution des labels, la tendance étant à une plus grande convergence entre paratexte éditorial et contenu, une coïncidence entre statut annoncé et statut réel. Il y a coïncidence presque systématique entre paratexte éditorial et contenu à partir de 1948, La Gravière *HF79* faisant exception. Le sous-groupe des adaptations-adaptations, c'est-à-dire celui où T0 est pratiquée et affichée, est composé exclusivement de versions postérieures à cette date. Le groupe des traductions-adaptations est composé de versions antérieures à cette date (hormis La Gravière *HF79*).

La fin des années 1940 semble donc être un tournant dans l'histoire de la traduction en France, dans la mesure où la distinction entre adaptation et traduction se fait de manière plus rigoureuse et correspond davantage aux critères qui sont désormais en vigueur. C'est à partir de Surleau *HF50* qu'il semble moins possible de présenter une adaptation comme traduction. Cependant, la coupure ne s'effectue pas d'une façon franche et tranchée, elle est graduelle. Les textes ne revendiquent pas tous directement le statut

---

<sup>263</sup> Cette seconde liste pourrait être nuancée car tous les textes se situent à un degré différent d'adaptation. Toujours selon un axe allant du plus adapté au plus traduit, la liste pourrait se réorganiser comme suit : Lamour *TS47*, Hughes *HF1886*, Hughes *TS1884*, Breton *TS46*, Caillé *TS38*, Holter *TS48* et La Gravière *HF79*.

d'adaptation et utilisent une gamme relativement variée de labels : « traduction abrégée », « traduit et adapté », « traduction-adaptation nouvelle ». Le terme de « traduction » est donc investi de valeurs positives, que les textes, quelle que soit leur nature, n'entendent pas délaissier si facilement comme le démontre le cas de *La Gravière HF79*.

### C. Promotion et labels

La tendance vers une plus grande coïncidence entre paratexte éditorial et contenu n'est pas systématique et concerne essentiellement les versions nouvellement produites. La promotion des versions, à savoir leur basculement du secteur jeune vers le secteur adulte, n'implique pas de remise en cause du label. Ainsi, la promotion de Hughes *TS1884* en 1961 n'a pas entraîné de modification du label « traduction », lequel ne correspond pas au contenu du texte, celui-ci étant un parfait exemple d'adaptation. Tout au plus « une note des éditeurs » signale-t-elle quelques changements mineurs :

*Les Aventures de Tom Sawyer* ont été traduites pour la première fois en français par William L. Hughes, en 1884. C'est cette traduction que nous avons choisie, parce qu'elle a paru « avec l'autorisation de l'auteur ». Notons toutefois que le nom du pasteur (Sprague) y est omis, que le chat Peter s'y appelle Roméo et que Muff Potter y devient Jack Potter, mais surtout que les chapitres XXII et XXIII des éditions anglo-saxonnes y sont résumés en quelques lignes. Voici la traduction intégrale de ces deux chapitres, qui n'avaient jamais été traduits en français<sup>264</sup>.

Cette « note des éditeurs » contient trois éléments importants : la reprise de la mention « traduit avec l'autorisation de l'auteur<sup>265</sup> », l'atténuation de l'importance de T0 et T+1, et l'affirmation selon laquelle les chapitres 22 et 23 « n'avaient jamais été traduits en français ». Il convient de signaler que la

<sup>264</sup> « Note des éditeurs », *Les aventures de Tom Sawyer*, Paris, éditions d'art Lucien Mazenod, 1961, p. 183.

<sup>265</sup> Cette mention est analysée au chapitre 10, partie C.1, « Canonisation de Hughes *TS1884* ».

dernière remarque est une contre-vérité, car si ces deux chapitres sont bien absents de Caillé *TS38*, Breton *TS46* et Lamour *TS47*, le chapitre 23 figure dans Holter *TS48*, et surtout, les deux chapitres figurent déjà dans Gaïl *TS04*. Les éditeurs ignorent-ils l'existence de cette version ? Peut-être pas, mais mentionner son existence reviendrait à remettre leur choix en cause. D'ailleurs, il est possible que cette « traduction inédite » des chapitres 22 et 23, qui a la particularité d'être anonyme, soit en fait une réécriture des chapitres traduits par Gaïl.

Il ressort que lorsque plusieurs versions d'un même texte existent, la promotion ou la réédition d'une version *x* s'accompagne d'un phénomène d'occultation d'une version *y*, opération qui laisse plus ou moins de traces dans le paratexte éditorial.

Au niveau des deux séries constituant le corpus, la nature du public destinataire conditionne autant le label utilisé que le contenu réel. À partir de Nétillard *HF48*, une version adulte est nécessairement présentée comme traduction. Cette tendance à restreindre l'accès au label de traduction est le résultat d'une évolution globale, mais il existe aussi un phénomène interne au champ traductif des deux romans.

#### D. Dichotomie jeune / adulte dans l'attribution des labels

Après la Seconde Guerre Mondiale, l'apparition dans les deux séries de versions destinées au public adulte tend à monopoliser le label traduction et complique ou interdit son utilisation pour les versions jeunesse. C'est que l'adaptation ne se limite pas au transfert d'un texte d'une langue à l'autre, mais peut renvoyer à une pratique existant au sein d'une même langue et elle connote fortement la littérature pour enfants. Comme l'indique Marc Soriano :

Adapter un livre pour la jeunesse, c'est prendre un livre qui ne lui est pas spécialement destiné et lui faire subir un certain nombre de modifications — il s'agit, en général, de coupures — qui le font

correspondre aux intérêts et à la compréhension des jeunes, en bref qui rendent sa lecture possible pour ce nouveau public<sup>266</sup>.

Ainsi, dans le cas de Surleau *HF50*, l'existence de Nétillard *HF48* rend le terme de traduction difficilement accessible. Cependant, Yvonne et René Surleau ne l'abandonnent pas tout à fait en précisant que leur texte est certes « abrégé » mais avant tout « traduit ». De même Meker *TS62*, qui suit de très peu la promotion de Hughes *TS1884*, est assorti de la mention « traduit et adapté ». La version la plus récente de *Tom Sawyer*, Simon *TS84*, s'accommode en revanche du simple label adaptation, du fait sans doute de la promotion de Gaïl *TS04* et de l'existence de Maury *TS63*. Il en va de même pour Laury *HF79* qui, face à Bay *HF60* et Nétillard *HF48*, ne peut prétendre au label de traduction.

La dichotomie existant entre versions adultes et versions jeunesse, organisée autour d'une structure à deux cases et esquissée dans l'introduction, se double d'une hiérarchie dans l'utilisation des labels. Le tableau H figurant en annexe I, représente les éléments qui viennent d'être dégagés et permet d'affiner les tableaux A et B de la même annexe, dont l'objectif était de délimiter le corpus. Il s'agit d'établir le statut réel des textes, c'est-à-dire de mesurer un écart ou une adéquation entre paratexte éditorial et contenu. Il résulte de la consultation de ces tableaux, que le corpus, qui semblait compter 12 traductions et 5 adaptations pour un ensemble de 17 versions, compte en fait 12 adaptations et 5 traductions, c'est-à-dire que les proportions sont exactement inversées (Gaïl *TS04* étant un cas limite). C'est dire que la relégation au rang de littérature pour enfants des romans de Twain, évoquée dans l'introduction, est corroborée d'un point de vue strictement comptable. C'est dire également que T0, qui fait partie de la technique de l'adaptation (affichée ou non), est en proportion le moyen numéro un utilisé dans le transfert des textes. Analyser la traduction de la rhétorique enfantine c'est tout d'abord faire le constat d'une absence.

En outre, à partir de Nétillard *HF48*, Bay *HF60*, Maury *TS63* et Molitor *HF63*, les textes jouissant du label de « traduction » s'adressent

<sup>266</sup> Soriano, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse ; courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975, p. 29.



majoritairement au public adulte tandis que ceux ayant le label « adaptation » et variantes s'adressent au public jeune. Apparaît dès lors une situation paradoxale : les textes destinés aux adultes sont ceux où la proportion de T0 est moindre, c'est-à-dire ceux où la parole des enfants est maximale. À l'inverse, les textes destinés aux enfants sont ceux où la proportion de T0 est grande. Ceci permet de dégager l'axiome suivant : plus le public jeune est explicitement visé, moins son langage est représenté dans les textes d'arrivée. Il existe, derrière les versions pratiquant T0, deux postulats. Le premier est que les textes doivent s'adresser aux jeunes, le second est que la représentation du langage des enfants ne convient pas dans des textes s'adressant à eux. La représentation du langage des jeunes recoupe donc des enjeux qui dépassent la simple difficulté technique et l'approche stylistique. Pourquoi adapter si le texte s'adresse bien aux enfants ? Pourquoi est-ce la parole enfantine qui subit prioritairement T0 ?

Dans le contexte de la littérature pour enfants, qui semble dominer largement le corpus, l'adaptation, en tant qu'elle est une réduction quantitative mais proportionnée des œuvres, n'est pas sans rappeler le monde des jouets et en particulier le phénomène de miniaturisation. Comme le signale le philosophe italien Giorgio Agamben, la miniaturisation s'applique à « [...] des objets qui ne sont pas encore sortis de la sphère de l'usage : une automobile, un pistolet, une cuisinière électrique, se transforment soudain en jouets par la grâce de la miniaturisation.<sup>267</sup> » Modifier un livre pour le « faire correspondre aux intérêts des jeunes », comme le disait Soriano, n'est-ce pas avant tout le miniaturiser, sachant que la miniaturisation est « un moyen de connaître le tout avant les parties et de surmonter, en le mesurant d'un seul coup d'œil, ce que l'objet peut avoir de redoutable [...]»<sup>268</sup> ? Dompté, domestiqué, ramené aux proportions de l'enfant, le texte adapté connaît le même sort que d'autres objets de la sphère pratico-économique et se transforme en jouet. Comme tout jouet, le texte adapté est fait pour s'user et laisser rapidement celui auquel il est

---

<sup>267</sup> Agamben, 130.

<sup>268</sup> Agamben, 132.

destiné, le besoin de nouveauté se faisant sentir ; ici réside également une des clés de la prolifération des versions des romans.

Il est désormais nécessaire de faire le point sur l'état de la critique dans le domaine de la littérature pour enfants, aussi bien dans le domaine anglophone que francophone, dans la mesure où l'analyse de T0 et T+1 fait apparaître l'existence d'une majorité d'adaptations dans le corpus et que ces textes sont rédigés avec, à l'esprit, un public clairement identifié comme jeune.

## CHAPITRE 7 :

### LITTERATURE ET EDITION POUR ENFANTS

#### A. La littérature pour enfants, une notion floue

Il est devenu un lieu commun dans le discours portant sur la littérature pour enfants de souligner le caractère fondamentalement arbitraire de toute classification dans ce domaine. Les auteurs d'un ouvrage récent sur le roman pour adolescents résumant, dans une première partie, toutes les questions qui caractérisent ce champ de recherche et déclarent : « la littérature de jeunesse est un domaine difficile à cerner, sans véritable unité, où chacun prend et apporte ce qui lui convient le mieux.<sup>269</sup> » Faisant écho, entre autres, aux travaux de Marc Soriano, ils évoquent la difficulté de distinguer entre œuvres spécifiquement écrites pour les jeunes et œuvres spontanément lues par eux. Dans le domaine anglophone également, il est devenu monnaie courante, surtout depuis les travaux de Jacqueline Rose, d'interroger les fondements même du concept de littérature pour enfants ou de nier tout simplement son existence. L'ensemble de la critique est d'accord sur les difficultés inhérentes à toute définition dans ce domaine. Jack Zipes, spécialiste américain de la littérature pour enfants résume, pour la reprendre à son compte, l'unanimité de la critique :

Citing the work of Jacqueline Rose (*The Case of Peter Pan; or The Impossibility of Children's Fiction*) and Karin Lesnik-Oberstein (*Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*), Rod McGillis has provocatively remarked, "What we call children's literature is an invention of adults who need to have something to write about, something to play with, something to help them construct a vision of the way things are and ought to be so that the present

---

<sup>269</sup> Thaler, Danièle et Jean-Bart, Alain, *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 25.

generation will behave according to standards those adults who write children's books and publish them feel comfortable with.<sup>270</sup>,

Il existe donc actuellement un consensus au sein de la critique internationale pour dire que l'existence même d'une littérature pour enfants est problématique et qu'aucune définition ni appellation précise ne parvient à en cerner durablement les contours. Il semble que la meilleure hypothèse de départ soit justement l'absence de définition précise :

Il faut donc se résoudre à ne jamais savoir avec précision ce qu'on entend vraiment par littérature de jeunesse. On ne peut en effet affirmer qu'un écrit appartient à la littérature de jeunesse sous le seul prétexte qu'il a été écrit pour les jeunes, sélectionné ou édité à leur intention, ou qu'il est lu par des enfants ou des adolescents<sup>271</sup>.

Le cheminement des traductions des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* illustre parfaitement le caractère fondamentalement aléatoire de ce domaine littéraire ainsi que la vanité de toute définition. Cependant, si la nature des textes est évanescence et s'il est permis de s'interroger, dans l'abstrait, sur l'appartenance ou non de tel texte à un domaine précis, il reste que l'édition pour enfants est de nos jours une réalité concrète. La clé de l'appartenance ne relève pas d'une réalité intrinsèque mais dépend du contexte éditorial. Dans cette optique, deux approches sont possibles et complémentaires : d'une part, analyser le fonctionnement interne du texte afin de définir s'il s'adresse à plusieurs publics ou à un public en particulier, et d'autre part, replacer le texte dans son contexte éditorial pour voir quelle place lui est / était réservée dans le système littéraire. Il s'agit donc, afin de mieux comprendre pourquoi les œuvres de Twain ont pu être orientées de façon aussi univoque, de découvrir comment était organisée l'édition pour enfants en France au moment de la parution des ouvrages et de leur traduction. La prise en compte du rôle de l'édition permet de confirmer, ou d'infirmer les analyses émanant du fonctionnement interne du texte et d'échapper à l'arbitraire qui caractérise l'appréciation que chacun se fait des œuvres. C'est ce que Jean-Paul Gourévitch, dans un ouvrage consacré à la

<sup>270</sup> Zipes, Jack, *Sticks and Bones; the Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York Londres, Routledge, 2001, p. 65.

<sup>271</sup> Thaler et Jean-Bart, 30.

littérature de jeunesse définit comme l'approche transversale, celle-ci visant à :

[...] considérer le livre non comme un produit mais comme l'aboutissement d'un processus de production qui prend en compte ses objectifs, sa conception, sa rédaction, sa fabrication, sa promotion, sa diffusion et sa conservation<sup>272</sup>.

Cette approche ne serait pas désavouée par Shavit Zohar, qui invite à considérer la littérature pour la jeunesse dans les relations qu'elle entretient avec les autres systèmes qui l'entourent :

Dans un projet d'analyse sémiotique, la littérature pour la jeunesse est considérée comme le simple élément d'un multi-système de signes qui unifie un réseau complexe de relations établies avec d'autres systèmes, et dont les procédures de déploiement sont déterminées par ces relations mêmes<sup>273</sup>.

Le moyen le plus sûr d'établir un lien entre les textes et le hors-texte sans diluer l'analyse dans l'arrière-plan historique et social est de se limiter au contexte éditorial par l'intermédiaire du paratexte éditorial.

## B. L'édition pour enfants, une réalité

La segmentation des publics, le découpage de plus en plus affiné en tranches d'âge, en publics divers, est aujourd'hui une réalité du monde de l'édition et du livre. Ce sont rarement les auteurs qui décident si leur ouvrage appartient à telle ou telle catégorie. L'éditeur joue un rôle clé dans ce domaine :

In the short run it appears that, for better or for worse, the publisher decides. If he puts a book on the children's list, it will be reviewed as

<sup>272</sup> Gourévitch, Jean-Paul, « Littérature d'exportation et littérature d'importation », *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970)*, coll. « Argos », CRDP de l'académie de Créteil, 1998 p. 24.

<sup>273</sup> Shavit, Zohar, « Manifeste : Pour une poétique de la littérature de jeunesse », *Culture, texte et jeune lecteur*, Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Jean Perrot éd., Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 7.

a children's book and will be read by children (or young people), if it is read at all. If he puts it on the adult list, it will not—or at least not immediately<sup>274</sup>.

Il semblerait que les recherches les plus récentes s'accordent à considérer, que de telles décisions relèvent davantage de systèmes que de prises de positions individuelles. Jack Zipes décrit d'ailleurs la littérature pour enfants comme une vaste institution régulée par la loi du marché :

Moreover, the work itself is embedded within a vast institution of children's literature that may undercut or reinforce the author's intention. His role in the work is largely finished when it leaves his hands. The distributor and the market will determine the reception of the book within the institution of children's literature<sup>275</sup>.

Ainsi une œuvre peut être identifiée comme appartenant à la littérature pour enfants indépendamment de la volonté de l'auteur. Or, pour orienter une œuvre vers l'édition pour enfants, il faut qu'un tel secteur existe. Dans le cas de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, il s'agit d'œuvres contenant nombre d'éléments destinés à la jeunesse mais dont le fonctionnement est ambivalent, elles s'adressent à tous les publics. Les atermoiements qui ont entouré la production de *Tom Sawyer*, que Twain destinait uniquement aux adultes mais que, suivant l'avis de son épouse et de son conseiller littéraire William Dean Howell, il finit par adresser à la fois aux deux publics, sont perceptibles dans la préface. Une préface est un lieu hautement stratégique dans le déploiement d'un texte, en tant qu'elle peut afficher le projet d'écriture et expliciter un horizon d'attente :

[...] la préface est le point de jonction entre l'écriture et les puissances politiques et commerciales qui l'accueillent, tantôt bouclier destiné à protéger l'œuvre des dangers qui la guettent, tantôt fer de lance cherchant à prendre d'assaut des marchés nouveaux<sup>276</sup>.

<sup>274</sup> Townsend, John Rowe, « Standards of Criticism for Children's Literature », *The Signal Approach to Children's Books*, N. Chambers éd., Londres, Kestrel Books, 1980, p. 197.

<sup>275</sup> Zipes, 45.

<sup>276</sup> Simon, Sherry, « Volontés de savoir : les préfaces aux traductions canadiennes », E.D. Blodgett et A. G. Purdy dirs., *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, University of Alberta, 98-110, p. 98. (Cité dans Lavoie.)

Dans la préface de *Tom Sawyer*, Twain explicite la variété de publics à laquelle il s'adresse, c'est-à-dire l'ensemble des lecteurs potentiels sans distinction d'âge ou de sexe, *boys / girls / men / women*, ces deux derniers termes étant ensuite regroupés sous le terme *adults* :

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try pleasantly to remind adults of what they once were themselves [...]

Avant d'analyser les traductions françaises de cette préface, et suivant l'idée d'une genèse commune ainsi que d'une correspondance forte entre *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, la gestion du paratexte dans chacun des romans révèle le chemin parcouru par l'auteur. Autant la préface de *Tom Sawyer* a un contenu apologétique et s'ingénie à ménager et préparer son lectorat (l'enjeu de la conquête du public adulte étant double puisque c'est lui qui décide si l'ouvrage est à mettre entre les mains des enfants), autant le *Notice* qui inaugure *Huckleberry Finn* coupe court à tout débat et toute polémique :

Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.  
By order of the author

Dans *Huckleberry Finn* l'auteur démontre une volonté de ne pas se laisser enfermer à l'intérieur d'un quelconque schéma<sup>277</sup>. Dans les versions françaises de *Tom Sawyer*, le quadrillage du public se trouvant dans la préface est beaucoup plus serré et restreint que dans l'original, obéissant au processus de réduction et / ou miniaturisation. Dans le tableau ci-dessous figure la manière dont ont été traduits chacun des éléments de la préface qui composait le public destinataire<sup>278</sup> :

<sup>277</sup> Cette volonté de toucher un large public est corroborée par le mode de distribution choisi pour la diffusion des deux romans, Twain ayant été, dès *Tom Sawyer* un adepte du principe de vente par souscription : « The advantage of subscription selling was that it allowed publishers to reach out directly to the large group of customers, both rural and urban, who could not or did not frequent book shops, and it was this feature of the system that Mark Twain, alone among the major literary figures of the time, preferred for a period as a means of issuing his works. » Winship, 2001, 300.

<sup>278</sup> Les traductions de ce passage de la préface figurent dans le *FTR* exemple V.

<i>Tom Sawyer</i>	Hughes TS1884	Gaïl TS04	Caillé TS38	Breton TS46	Lamour TS47
<i>Boys and girls</i>	la jeunesse	jeunes gens et jeunes filles	Les petits garçons et les petites filles	garçons et filles	jeunesse
<i>men and women</i>	les lecteurs d'un âge plus avancé	grandes personnes	grandes personnes	grandes personnes	gens sérieux
<i>adults</i>	T0	T0	T0	T0	T0

Apparaît d'emblée une série de regroupements. Au niveau des enfants, le terme global et générique « jeunesse » est employé par deux fois, la traduction de *boys and girls* posant un problème de ciblage avec notamment, chez Caillé, le recours à « les petits garçons et les petites filles ». C'est au niveau des adultes que le regroupement est le plus spectaculaire puisque ni les termes « hommes / femmes » ni le terme « adulte » n'apparaissent. Il semblerait que « grandes personnes » employé à trois reprises soit censé rendre ces trois termes. L'expression « grandes personnes », vocable enfantin synonyme d'adulte et employé dans un contexte d'interaction avec les enfants, supprime la référence précise au sexe, indiquant un ciblage plus précis et donc une réduction du public potentiel, le paroxysme étant atteint avec Lamour qui parle de « gens sérieux ». La gestion de la préface par Gaïl renforce l'idée que sa version constitue un cas limite entre adaptation et traduction surtout en comparaison avec la préface de Maury TS63 :

Quoique mon livre soit plus spécialement destiné à amuser les jeunes garçons et les petites filles, j'espère qu'il n'en sera pas pour autant dédaigné par les grandes personnes car mon intention était, en partie d'essayer de rappeler aux adultes [...] Maury TS63 7

Pierre Maury est le seul à faire apparaître le terme « adultes », ce qui confirme qu'il s'agit de l'unique version véritablement destinée à ce public. Cependant, dans ce passage, Maury ne rétablit nullement le système de parallélisme et de correspondances entre les termes *boys / girls / men / women*. La perte de cohérence apparaît dans la décision de traduire *boys* par « jeunes garçons » et *girls* par « petites filles ». La persistance dans cette traduction pour adultes de l'expression « grandes personnes », qui apparaît par trois fois dans les versions précédentes est également troublante. Comme



il sera analysé par la suite, Maury *TS63* se trouve au sommet de la pyramide traductive puisqu'elle vient après sept autres versions, et le traducteur a sans nul doute, dans un souci de sérieux légitime, consulté les traductions précédentes<sup>279</sup>. Cette consultation a, volontairement ou non, et indépendamment de la créativité dont le traducteur fait preuve par ailleurs, opéré une résurgence dans son propre texte. Par endroits, en l'occurrence dans la préface, le recours à des textes antérieurs semble avoir parasité le lien avec l'original. Enfin, il faut noter le recours à T0 pour l'ensemble de la préface dans les versions Meker *TS62* et Rémi *TS84*. Ces versions étant des adaptations destinées aux très jeunes, le public destinataire est implicitement identifié par la collection et l'habillage du texte, si bien qu'il est inutile de traduire ou même d'adapter la préface. Par ailleurs, il est possible que ce type de paratexte soit jugé d'un faible intérêt pour les enfants.

Aborder les œuvres de Twain sous l'angle de la littérature pour enfants, dans le cadre de leurs traductions françaises, est une nécessité absolue car c'est pour ce domaine qu'elles ont été initialement et majoritairement traduites. En effet, la rhétorique enfantine se trouve au centre du problème de la réception des œuvres et son étude ne peut faire l'économie de la question du public destinataire, du lectorat, et se doit d'explorer les conditions qui ont entouré et conditionné le transfert initial des œuvres.

---

<sup>279</sup> En particulier Hughes *TS1884*, Gaïl *TS04* et Caillé *TS38*.

## CHAPITRE 8 :

### ARRIERE-PLAN EDITORIAL DANS LA PRODUCTION DES ROMANS

#### A. Édition américaine, traits généraux

Le domaine de l'édition américaine du dix-neuvième siècle a été analysé par William Charvat<sup>280</sup> qui résume ses caractéristiques à quelques points. Il existe une concurrence féroce entre divers centres d'influence rivalisant en matière d'édition et connaissant tour à tour des périodes de prospérité : Philadelphie, New York, Boston. Le réseau des communications, dans un pays en pleine expansion, est en cours d'élaboration et s'avère tributaire des conditions climatiques, ce qui le rend aléatoire et freine la diffusion des ouvrages. Les États-Unis constituent un vide en terme d'accords internationaux sur les copyrights, une situation qui tend à défavoriser les écrivains nationaux. Les travaux de William Charvat, qui embrassent la période 1800-1870, ont été complétés par ceux de Michael Winship, lequel s'intéresse à la période 1865-1910. Selon Winship, la réalité géographique et la dispersion de la population restent une des préoccupations majeures pour les éditeurs américains jusque tard dans le siècle :

Throughout the period, the central issue facing the book trade continued to be distribution. The problem of getting books to a dispersed population was exacerbated by both national growth and book trade consolidation<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> Charvat, William, *The Profession of Authorship in America: 1800-1870*, Bruccoli, Matthew J. éd., New York, Columbia University Press, 1992.

<sup>281</sup> Winship Michael, « The Rise of a National Book Trade System in the United States, 1865-1916 », *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international Sherbrooke 2000, Jacques Michon et Jean-Yves Mollier éd., Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001, p. 298.

Dans la période étudiée par Winship, l'évolution de l'édition américaine se fait surtout par un accroissement de la capitalisation et une application de la division du travail. Cependant, une spécialisation sur un segment précis du public n'est pas encore envisageable, dans ce sens où contrairement à Hetzel en France qui peut dès 1872 se consacrer à la jeunesse, les maisons américaines restent généralistes :

These developments did not however, change what remained a fundamental characteristic of the American book trade, the fact that large trade houses remained general publishers, maintaining varied lists of publications covering a broad range of subjects and genres<sup>282</sup>.

Les éditeurs américains connaissent de lentes mutations qui sont davantage imposées par le marché et surtout par la réalité physique du pays :

Faced with a nation that was expanding both demographically and geographically during these years, the challenge of reaching a national, and extensive, market forced the book trade to organize itself in modern business ways. Many of the major American trade publishers had been founded before the Civil War as family enterprises or limited partnerships and were run on a very much ad hoc basis<sup>283</sup>.

Au sein de ces traits généraux, Anne McLeod, qui s'intéresse à la même période que Winship, signale l'existence de ce qu'elle nomme la « communauté de lecture ».

## B. La communauté de lecture

Cette « communauté de lecture » serait une période éphémère et exceptionnelle du point de vue de la lecture aux États-Unis et dans le monde, durant laquelle enfants et adultes eurent goût pour des lectures identiques. Partant du constat que la segmentation des publics, notamment la distinction entre public enfant et public adulte, est de nos jours une réalité

---

<sup>282</sup> Winship, 2000, 297.

<sup>283</sup> Winship, 2000, 296.

incontournable dans l'édition, Anne McLeod définit ainsi la communauté de lecture :

Dans l'histoire de la littérature américaine, il existe une exception notable à cet état de fait général. Les quelques dizaines d'années couvrant la période charnière du siècle ont vu s'instaurer une communauté de goûts littéraires inhabituelle entre adultes et enfants, leur permettant de partager leurs lectures à un degré jamais égalé auparavant ou depuis lors. La convergence fut de courte durée, débutant dans les années 1880 pour finir peu après 1910. Vers 1920, bien que le marché de la littérature enfantine fût florissant, le gouffre entre lectures enfantines et pour adultes était plus profond que jamais<sup>284</sup>.

Anne McLeod attribue des bornes temporelles précises à un phénomène qu'elle n'explique pas en termes d'édition mais plutôt en termes de goût du public, d'état romantique des mentalités qui abolissait les frontières entre classes d'âges. L'article n'explique pas réellement les raisons de l'apparition d'une communauté de lecture ni le pourquoi de sa disparition. Il est cependant intéressant de noter que cette période jugée exceptionnelle coïncide avec la période de publication de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* et que la diffusion de ces ouvrages fut aussi large qu'il était possible de l'être. Les deux romans furent distribués par deux maisons d'édition différentes, American Publishing Company pour *Tom Sawyer* puis Charles Webster and Co., la propre compagnie de Twain, pour *Huckleberry Finn*, mais selon la technique identique du démarchage à domicile ou *canvassing*. Cette méthode a été décrite par Karen Nolle-Fischer<sup>285</sup> dans une étude sur *Connecticut Yankee*. Il existe par ailleurs un témoignage de première main sous la forme d'une autobiographie rédigée par une femme qui fut un temps responsable locale de la diffusion de *Tom Sawyer*<sup>286</sup>.

<sup>284</sup> MacLeod, Anne, « Solidaires et distinctes : la littérature enfantine et la culture américaine au tournant du siècle », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for children's literature*, Paris, septembre 1991, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 73.

<sup>285</sup> Nolle-Fischer, Karen, « Selling Mark Twain's *Connecticut Yankee* in America: Marketing and Illustrations », *RFEA*, 17, mai 1983.

<sup>286</sup> Il s'agit d'un ouvrage intitulé *Facts, By a Woman*, Oakland, Pacific Press Publishing House, 1881, publié de façon anonyme mais dont l'auteur est identifié comme Harriet Wasson. Le livre fut en fait rédigé dans le but d'affirmer que l'exercice de cette profession par une femme n'entachait en rien sa respectabilité et

Ces différentes sources permettent de se faire une idée très précise de la technique du démarchage dont il n'est pas inutile de rappeler le fonctionnement. Il permet tout d'abord de quadriller le territoire et donc d'atteindre une population dispersée qui ne se rend pas nécessairement dans les librairies lorsqu'elles existent. Un prospectus contenant des extraits de l'ouvrage permet d'obtenir des promesses de vente qui garantissent une adéquation entre volumes imprimés et vendus. Une gamme de reliures allant du tissu au maroquin en passant par le mouton permet une variation du prix tandis que les illustrations, les lettres dorées du titre ainsi que le format, font de l'ouvrage un objet qui pourra s'exhiber fièrement dans le salon aux côtés de la bible et des œuvres de Shakespeare. Twain ambitionne de toucher non seulement les jeunes et les adultes mais aussi les riches et les moins fortunés, les citadins et les ruraux, c'est-à-dire que dans un souci de rentabilité, aucun secteur n'est visé en particulier, pas plus qu'un autre n'est potentiellement exclu. Cette absence de discrimination en terme de public fait que les deux romans peuvent difficilement être vus dans leur conception et leur diffusion comme s'adressant particulièrement aux jeunes<sup>287</sup>.

C'est que la communauté de lecture dont il est question chez MacLeod, plus qu'un ajustement au goût du public pourrait avoir été une nécessité dans l'attente d'une segmentation plus stricte à l'image de celle existant en France. Il est possible de montrer à partir d'un exemple dans le secteur des périodiques, comment la communauté de lecture trouve son corollaire dans les structures de l'édition. Ainsi le magazine *St. Nicholas*, chez l'éditeur Scribner & Co., destiné aux enfants et dans lequel Twain fit d'ailleurs paraître une des suites de *Tom Sawyer* était basé sur les mêmes schémas conceptuels et éditoriaux que les magazines pour adultes, et faisait intervenir les mêmes auteurs et illustrateurs :

---

entend visiblement mettre un terme à une mauvaise réputation et à des préjugés infondés. Les pages 35 à 38 qui traitent plus particulièrement de *Tom Sawyer* sont disponibles à l'URL : <http://etexte.lib.virginia.edu/railton/marketin/facts2.html>

<sup>287</sup> Harriet Wasson, dans son *Facts* déclare à propos de *Tom Sawyer* : « I had examined my prospectus sufficiently to know that it was a book intended for youthful minds, and all in reading-life, clean through to the oldest age, and I felt capable to give it a passable showing. »

A product of Scribner & Co. (later The Century Co.), publishers of *Scribner's Monthly* and *The Century*, *St. Nicholas* reflects in every issue the influence of its adult-oriented counterparts. The same authors and illustrators appear in both magazines; the same conceptual and structural patterns control both; and the same broad editorial goals characterize both. In these parallels is perhaps the lasting significance of *St. Nicholas*, for as it presents high-quality entertainment to a juvenile audience, it communicates as well the style, attitudes, and values of an established, secure, upper-middle-class culture, creating a sociointellectual pattern that touched several generations of readers<sup>288</sup>.

La communauté de lecture pourrait être avant tout le résultat d'une mise en commun des moyens de production. Pour autant, il existe bien tout au long du dix-neuvième siècle des publications, ouvrages ponctuels, séries et périodiques s'adressant aux enfants mais il est néanmoins permis d'affirmer que les romans de Twain n'en font nullement partie et qu'ils s'y opposent même en tous points.

Il existe deux courants dans la littérature pour enfants au dix-neuvième siècle, l'un séculier et l'autre religieux, qui partagent le souci d'une transmission des valeurs citoyennes et morales, qui s'adressent aux enfants et les représentent dans leurs textes. Dans l'article portant sur l'enfant dans la littérature américaine de cette période et qui a déjà permis, dans cette étude, de définir l'enfance dans la société de l'époque, Bernard Macaigne évoque tour à tour les *dime novels* (dont il va être question un peu plus loin) et le courant religieux :

Youngsters were the protagonists of some of the most successful series in the so-called "dime novels"—which actually cost a nickel. They constitute the ordinary run of moralizing books for children promoted by the Sunday-schools. Surprisingly, they also serve as the leading attraction in many books written for adults, though they were read by children too, as is the case with the two famous examples mentioned above, both Mark Twain and Booth Tarkington seeming to have been hesitant about what audience they were addressing<sup>289</sup>.

Il est permis de dire que Twain se situe en opposition au courant religion dans la mesure où il se livre à une parodie de ce genre. Par ailleurs, comme

<sup>288</sup> *Children's Periodicals of the United States*, Gordon R. Kelly éd., Wesport Connecticut Londres, Greenwood Press 1984, p. 377.

<sup>289</sup> Macaigne, 320.

le signale Bernard Macaigne, le courant séculier est largement dominé par les femmes et connaît son véritable envol après la Guerre de Sécession :

Children also appeared prominently in books of a higher calibre, often descendants of the domestic novel as Louisa M. Alcott's *Little Women* (1868) and *Little Men* (1870), or Lucretia Peabody Hale's *The Peterkin Papers* (1880), Alice Caldwell Hegan's *Mrs Wiggs of the Cabbage Patch* (1901) and last but not least Frances Hodgson Burnett's *Little Lord Fauntleroy* (1886). In this literature of sentiment, women took the lion's share<sup>290</sup>.

En marge de ces femmes écrivains, il est possible d'inclure dans ce courant Horatio Alger. L'antagonisme entre Twain et ce courant littéraire est connu et généralement abordé sous l'angle d'une opposition entre ces types littéraires que sont le mauvais garçon et l'enfant modèle<sup>291</sup>. Par ailleurs, cette opposition trouva son expression dans la polémique qui entourait la parution de *Huckleberry Finn* à laquelle prit directement part Louisa M. Alcott, Twain se voyant reprocher une représentation jugée dégradante de l'enfance<sup>292</sup>.

### C. Du religieux au populaire

#### 1. Littérature *Sunday school*<sup>293</sup>

Cependant, c'est essentiellement le courant religieux, lequel connut son apogée avant la Guerre de Sécession, qui inspira Twain. Sans prétendre traiter de cette question dans son intégralité, il est nécessaire de l'évoquer car l'ensemble de *Tom Sawyer* et les premiers chapitres de *Huckleberry*

<sup>290</sup> Macaigne, 323-324.

<sup>291</sup> Beck, Warren, « *Huckleberry Finn* versus *The Cash Boy* », *Education*, 49, septembre 1928. Hinz, John, « Huck and Pluck: 'Bad' Boys in American Fiction », *South Atlantic Quarterly*, 51, janvier 1952. (HFAC 351.)

<sup>292</sup> Black, Linda, « Louisa May Alcott's *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 21, été 1982.

<sup>293</sup> Conformément à l'usage actuel, l'orthographe suivante est utilisée dans l'analyse: *Sunday school* ; mais les différentes citations montrent une variété à ce niveau.

*Finn* sont bâtis en opposition à cette littérature, si bien que celle-ci est inscrite en creux dans les romans, notamment par le biais de la parodie :

It is even fair to say that the modern American literary idiom was forged in opposition to this kind of writing. In *The Adventures of Tom Sawyer*, Mark Twain preserved his version of that world of Sunday School, rote memorization, ticket reward systems (which Tom Sawyer famously games), Bible prizes, and the juvenile literature that were part and parcel of his childhood in the 1840s<sup>294</sup>.

Cette littérature avait deux caractéristiques découlant de son caractère religieux : un certain didactisme et un mode de fonctionnement échappant partiellement aux lois du marché. Elle était produite par des organismes tels que *American Sunday school Union*, *American Temperance Union* au sein du *Sunday school movement* composé d'une diversité de cultes ayant trouvé un intérêt à se regrouper pour diffuser leurs idées. Ce sont à nouveau des remarques sur le fonctionnement des périodiques qui peuvent l'éclairer :

By the 1840's, then, the shape of children's periodical publishing was fairly clear. Both the denominations and non-sectarian agencies such as the American Sunday School Union and the American Temperance Union were adopting periodical format, especially in conjunction with the burgeoning Sunday School movement, which provided a distributional framework. These periodicals, many of them weekly, were buffered from the vigorous economic competition that beset the "secular" periodicals devoted to instruction and amusement such as *Merry's Museum* and *The Youth's Companion*<sup>295</sup>.

Il ressort de cette citation que contrairement aux éditeurs séculiers en proie à des difficultés économiques, les publications du *Sunday school movement* ne sont pas dans une logique de marché mais, reposant sur le mécénat, elles privilégient la diffusion de leurs idées par rapport au profit. Périodiques et ouvrages sont soit distribués gratuitement, soit vendus à un prix inférieur au coût de production, il existe même des lots d'une centaine d'ouvrages vendus à faible prix qui constituent un fonds de bibliothèque. Cette division

---

<sup>294</sup> Rachman, Stephen, « *Tom Sawyer and the Problems of Nineteenth Century Juvenile Literature* », *Shaping the Values of Youth: Sunday School Books in 19<sup>th</sup> century America*, URL: [http://digital.lib\\_msu.edu/ssb/about.cfm?id=essay](http://digital.lib_msu.edu/ssb/about.cfm?id=essay). Stephen Rachman est professeur au département d'anglais de l'Université du Michigan. Le site web est placé sous l'égide de *The Library of Congress* et de *Michigan State Libraries*. Il regroupe de nombreux ouvrages consultables en ligne.

<sup>295</sup> Kelly, xxii.



n'est pas sans rappeler la distinction établie par Bourdieu au sein du champ littéraire français à la même époque, entre les éditeurs impliqués dans le commerce d'art « pur » et les entreprises « économiques » : « Commerce des choses dont il n'y a pas de commerce, le commerce d'art « pur » appartient à la classe des pratiques où survit une logique de l'économie précapitaliste [...]»<sup>296</sup> Cette logique, dominante dans le secteur des publications religieuses n'est pas totalement étrangère au courant séculier. Pat Pflieger, auteur d'une thèse sur le magazine pour enfants *Merry's Museum* (1841-1872) soutenue à l'université du Minnesota en 1987, déclare, citant un autre spécialiste, que ce secteur était laissé au soin de « a sort of well-educated gentry elite » :

Though many periodicals—such as *Our Young Folks*, the *Riverside Magazine for Young People*, and the *Museum*—were associated with publishing houses, most of their editors were associated with a sort of well-educated gentry elite which saw in these periodicals an opportunity to mold the next generation to a “code of the gentleman” which emphasized “maintaining social order under democratic conditions” and stimulating “a sturdy self-reliance without threatening the stability of the community.”<sup>297</sup>

L'autre particularité des ouvrages distribués dans le cadre du mouvement *Sunday school* réside dans un contenu fortement didactique<sup>298</sup>. Sur le plan littéraire, ces ouvrages sont jugés d'un faible intérêt :

And it is not merely the fact that these books are little known that makes them obscure. The mode of moral instruction and the world in which they were valued is gone as well. From a strictly literary or aesthetic point of view, these books have little to recommend them<sup>299</sup>.

<sup>296</sup> Bourdieu, 1998, 247.

<sup>297</sup> Pflieger, Pat, *A Visit to Merry's Museum; or, Social Values in a 19<sup>th</sup> Century American Periodical for Children*, Thèse de doctorat soutenue à l'université du Minnesota, 1987, URL : <http://www.merrycoz.org/papers/MM01.HTM> 30/07/02

<sup>298</sup> Ouvrages didactiques et créatifs trouvent leur différence dans le contrat de lecture qu'ils établissent avec le lecteur. Les textes créatifs sont caractérisés par l'existence de « vides » (*telling gaps*) qui doivent être comblés pour permettre une interprétation du texte et qui incitent le lecteur à participer à la reconstruction du sens. Dans les ouvrages didactiques ce travail de reconstruction est minimal, le sens et le contenu moral étant relativement univoques. Cette univocité qui est caractérisée par une transaction minimale entre auteur et lecteur trouve son corollaire dans la gratuité puisqu'à tous les niveaux, de l'acquisition à la lecture, la participation du destinataire est peu active. Puurtinen, 1995, 17.

<sup>299</sup> Rachman, 2. (La page donnée correspond à une consultation du document en format PDF.)

La parodie de ces ouvrages à laquelle se livre Twain précipite même la fin de ce mouvement qui périclité depuis la Guerre de Sécession. Il s'agit d'une occurrence remarquable d'un ouvrage qui, à lui seul, met fin à tout un courant littéraire et lui porte un coup fatal :

This then is the common impression of this literature. Because precious little of the mass of Sunday school literature has actually filtered down to us, when people think about it at all, the *Tom Sawyer* version of it prevails. Indeed a good deal of this literature has many of the stylistic and rhetorical features that Twain dismisses<sup>300</sup>.

Cependant, si l'usage parodique que fait Twain de cette littérature est indéniable et constitue un élément dynamique dans son écriture, il faudrait se garder de toute vision unilatérale qui tendrait à y voir une forte opposition idéologique. En effet, un ouvrage à paraître cette année et signé Harold K. Bush, Professeur à l'université de Saint Louis, Missouri, doit s'intituler *Mark Twain's Religious Quest, a Moralism in Disguise*, ce qui suggère une dualité du discours de l'écrivain sur le plan de la morale.

Enfin, l'existence de ce mouvement littéraire contribue à considérer *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* comme orientés vers un lectorat adulte. En effet, la littérature *Sunday school* ayant connu son apogée avant la Guerre de Sécession, de nombreuses références intertextuelles demandaient une certaine maturité au lecteur pour être pleinement récupérables. Twain bâtit ses romans en opposition à un genre littéraire précis, immédiatement reconnaissable de ses lecteurs adultes et principalement pour le parodier. Cependant, un autre courant découlant lui-même d'une aventure éditoriale majeure du dix-neuvième siècle américain se trouve également aux sources des romans : la littérature populaire telle qu'elle s'exprime au travers des *dime novels*.

## 2. Les *dime novels*

Ce sont les contemporains de Twain et surtout ses détracteurs qui ont les premiers observé l'influence des *dime novels* sur ses romans. Dans un

---

<sup>300</sup> Rachman, 4.

journal de Nouvelle Angleterre le *Springfield Daily Republican*, paru le 17 mars 1885, figure un article, dont l'auteur, qui considère *Tom Sawyer* comme déjà dégradant, s'insurge contre *Huckleberry Finn* :

The advertising samples of this book, which have disfigured the *Century* magazine, are enough to tell any reader how offensive the whole thing must be. They are no better than the dime novels which flood the blood-and-thunder reading population [...]<sup>301</sup>

Ce rapprochement avec les *dime novels* est fondamental car il relie les ouvrages de Twain à la littérature populaire. Quelques années plus tard, en 1913, dans un ouvrage peu favorable à Mark Twain puisque nombre de ses ouvrages y sont sévèrement critiqués, l'auteur, William Long, parle à propos de *Tom Sawyer* de *dime-novel sensationalism*<sup>302</sup>. Il existe un ouvrage traitant de l'histoire de la maison d'édition *House of Beadle and Adams*. Cet ouvrage appartient donc à ce que Ian Willison nomme des *house histories*, des livres retraçant l'histoire de maisons d'édition isolées ce qui en fait des témoignages de première main. Cependant, commandités par les maisons d'édition elles-mêmes, ces ouvrages sont chargés d'en faire la promotion<sup>303</sup>. Le livre en question ne manque pas de souligner que *House of Beadle and Adams* fut pionnière dans la diffusion des *dime novels*, et démontre, textes à l'appui, l'influence de celles-ci sur les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. La présence d'un intertexte identifiable par les lecteurs contemporains est avérée dans le discours critique<sup>304</sup> mais l'ouvrage de Johannsen permet d'établir ce lien de façon formelle. Ainsi l'auteur cite-t-il un extrait du chapitre 13 de *Tom Sawyer* :

'Who goes there?'

'Tom Sawyer, the Black Avenger of the Spanish Main. Name your names.'

<sup>301</sup> An., « Concord Library Committee Concludes *Huckleberry Finn* Trashy », *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, Laurie Champion éd., Wesport Londres, Greenwood Press, 1991, p. 14.

<sup>302</sup> Long, William J., *American Literature: A Study of the Men and the Books that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit*, Boston New York, Ginn, 1913. (HFAC 366.)

<sup>303</sup> Willison, Ian, « Publishing Histories of the Book in English-Speaking Countries » *Cahiers Charles V*, 32, p. 15.

<sup>304</sup> Da Ponte, Durant, « Life Reviews *Huckleberry Finn* », *American Literature*, 31, mars 1959, p. 78-81. (HFAC 329.)

'Huck Finn the Red Handed and Joe Harper the Terror of the Seas.' Tom had furnished these titles from his favourite literature. *TS* 88

Johanssen explique d'où proviennent ces surnoms : « The titles are familiar. Ned Buntline wrote "The Black Avenger of the Spanish Main; or The Fiend of Blood", in 1847 and "The Terror of the Coast" in 1872. » Il s'agit, dans ce cas, de simples références qui montrent comment *Tom Sawyer* se situe au confluent de la littérature *Sunday school* et de la littérature populaire. Dans *Huckleberry Finn* le processus va beaucoup plus loin puisque Johanssen démontre que le célèbre passage du *Shakespearean Revival* est directement inspiré d'un roman de Albert W. Aiken<sup>305</sup> : « For evidence that Mark Twain knew the Beadle Novels, compare the following excerpt from a novel by Albert W. Aiken, published in 1880, with one from "Huckleberry Finn," published in 1884 [...]»<sup>306</sup> » Non seulement la mise en page de l'affiche et son contenu humoristique sont ressemblants, mais l'intrigue qui entoure l'épisode, c'est-à-dire le thème des faux artistes conspués par le public, est identique. Un aspect important des *dime novels* est qu'ils présentent également la mise en commun des moyens de production constatée au niveau des périodiques puisque chez *House of Beadle and Adams*, il y eut bien une collection destinée aux jeunes, qui fut d'ailleurs de courte durée, mais ses titres étaient identiques à ceux édités par ailleurs.

Cette esquisse de l'arrière-plan éditorial dans la production et la diffusion des romans aussi bien que le rappel des genres les inspirant donnent des éléments de compréhension sur l'horizon d'attente de Twain et permettent de mieux mesurer les transformations qui ont affecté les romans au cours de leur(s) traduction(s) et de leur transfert transatlantique.

---

<sup>305</sup> Aiken, Albert W., « Richard Talbot of Cinnabar; or The Brothers of the Red Hand », *Saturday Journal*, 530, 14 Août 1880.

<sup>306</sup> Johanssen, Albert, *The House of Beadle and Adams and its Dime Novels: The Story of a Vanished Literature*, University of Oklahoma Press, 1950. URL: <http://libws66.lib.niu.edu/badnp/chap2.html> (29/07/02)

## CHAPITRE 9 :

### POLE SCOLAIRE ET POLE LOISIRS

#### A. Édition française au XIX<sup>e</sup>, traits généraux

En France, l'édition pour enfants est beaucoup plus structurée, et spécialisée ; elle obéit à une volonté étatique et bénéficie donc des subsides de l'État, qui compte sur elle pour organiser la scolarisation de masse. Il existe dans les années 1870 et 1880 un ensemble d'éditeurs qui, travaillant de concert avec l'État, se spécialisent dans les ouvrages pour la jeunesse. Isabelle Jan a souligné la structure de l'édition française, basée sur la segmentation des publics :

La liaison livres scolaires-livres de loisir est un phénomène propre à l'édition française et explique en grande partie le caractère conservateur de l'édition enfantine française par rapport aux éditions étrangères, où la littérature pour enfants est beaucoup plus liée à la librairie générale<sup>307</sup>.

Par ailleurs, Shavit Zohar signale que la littérature pour enfants, à la différence de celle pour adultes, est conçue comme appartenant en même temps aux systèmes littéraires et éducatifs, ce dernier pouvant avoir un caractère religieux ou non<sup>308</sup>. Dans le contexte de la France du XIX<sup>e</sup> siècle, la traduction des romans de Twain est indissociable du développement d'une littérature et d'une édition pour enfants dans le cadre de la politique éducative et éditoriale menée par l'État. De même qu'il existe aux États-Unis une littérature d'inspiration religieuse s'adressant aux enfants à laquelle se rattachent, par la parodie, les romans de Twain, la France connaît au XIX<sup>e</sup> siècle un profond clivage entre éditions religieuse et laïque. Isabelle

---

<sup>307</sup> Jan, 1977, 13.

<sup>308</sup> Zohar, 1993.

Nières, auteur d'une thèse sur Lewis Carroll en France<sup>309</sup>, rappelle dans un article, l'existence de grandes lignes de partage à cette époque : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, une ligne de partage se fait entre culture religieuse et culture laïque et, à l'intérieur de la culture religieuse, entre culture catholique et culture protestante.<sup>310</sup> » Ces lignes de partage globales expliquent pourquoi, du fait de la différence entre culture catholique et protestante, la littérature *Sunday school*, ne fut l'objet de pratiquement aucune traduction. En effet, celle-ci était doublement inéligible ; elle fut exclue du fait de son contenu religieux par les laïques et de par son caractère protestant par les catholiques :

La littérature enfantine anglaise et américaine est florissante et dynamique, mais elle a parfois le tort d'être protestante. Elle n'est pas traduite par les maisons catholiques et peu traduite par les maisons à forte clientèle catholique comme Hachette. On la trouve pour l'essentiel chez des éditeurs laïques comme Hetzel ou chez des éditeurs protestants de Suisse romande<sup>311</sup>.

La France n'est pas exempte de partitions puisqu'elle connaît une bipolarisation avec d'une part des éditeurs religieux établis en province et d'autre part des éditeurs laïques établis à Paris<sup>312</sup>. Les éditeurs catholiques vont d'ailleurs très vite disparaître ou reculer fortement au profit des éditeurs parisiens travaillant de concert avec l'Instruction Publique, si bien que la bipolarisation fait graduellement place au monopole des éditeurs parisiens. La structuration de la littérature et de l'édition pour enfants en France, qui accompagne la scolarisation de masse, se situe très tôt dans le siècle et se caractérise par l'emprise de l'État sur les éditeurs et « l'essor du marché des “ livres de prix ” aux jolis cartonnages, offerts aux meilleurs élèves, et surtout le développement de l'édition pour l'enfance.<sup>313</sup> » Le lien

---

<sup>309</sup> Nières, Isabelle, *Lewis Carroll en France 1870-1985. Les ambivalences d'une réception littéraire*, thèse pour le doctorat sous la direction de Jean Bessière, Université de Picardie, 1988.

<sup>310</sup> Nières, Isabelle, « Traduction et création », *Mythes, traduction et création ; La littérature de jeunesse en europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 1996, p. 110.

<sup>311</sup> Nières, 1996, 111.

<sup>312</sup> Renonciat, Annie, « Au fil de l'histoire », *Livres d'enfance, livres de France*, Annie Renonciat éd., Paris, Hachette, 1998, p. 18.

<sup>313</sup> Renonciat, 17-18.

entre scolarisation et édition pour enfants est, en France, très étroit. Dans un article concernant l'intervention de l'État au niveau des bibliothèques et de la lecture publique, Jean Hébard confirme que ce développement simultané du système éducatif et de l'édition pour la jeunesse est bien une particularité française<sup>314</sup>. Cette situation permet à certains éditeurs une spécialisation quasi exclusive dans le domaine de l'édition pour enfants : « L'édition enfantine progressera au point de permettre à Hetzel de renoncer, dès 1872, à l'exception de trois écrivains à tout ce qui ne confine pas à l'enfance et à la jeunesse.<sup>315</sup>»

Dans les études portant sur l'édition française de cette époque, il est généralement question de deux maisons d'édition dont l'importance et / ou la longévité sont remarquables : Hachette et Hetzel. Sans faire l'amalgame entre ces deux maisons qui, comme le signale Isabelle Nières ont des clientèles différentes, ces deux maisons se situent, dans le contexte de bipolarisation évoqué plus haut, sur le pôle laïque. Leur profil est indissociable de la scolarisation et il éclaire du coup une autre maison qui a moins retenu l'attention, mais qui, dans l'histoire de la traduction française de la littérature américaine peut être vue comme pionnière : A. Hennuyer. Cette maison fut la première à publier les traductions de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* et c'est sur elle que va désormais se pencher l'analyse.

---

<sup>314</sup> Hébard, Jean, « Intervention de l'État et histoire de la lecture », *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, Jean Perrot et Pierre Bruno eds., Luisant, Imprimerie Durand, 1995, p. 27.

<sup>315</sup> Ottevaere-van Praag, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale : 1750-1925 ; histoire sociale et courants d'idées; Angleterre, France, Pays-Bas, Allemagne, Italie*, New York Paris, Lang, 1987, p. 187.

B. *Tom Sawyer, Huckleberry Finn* et le pôle scolaire

1. Hennuyer et la « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse », cohérence et innovation

Le chapitre 2 de *Mark Twain et la parole noire*, de Judith Lavoie s'ouvre sur cette remarque :

Publiée en 1886 aux éditions Bibliothèque nouvelle de la jeunesse sous le titre *Les aventures de Huck Finn*, la traduction de William-Little Hughes constitue la toute première traduction française du roman de Twain. Irlandais d'origine, le traducteur avait déjà traduit *The Adventures of Tom Sawyer* et prêté sa plume à d'autres auteurs comme John Habberton et Edgar Allan Poe<sup>316</sup>.

Cette citation contient un certain nombre d'informations qu'il est possible d'étoffer et d'organiser à la lumière des structures de l'édition. Il est important d'établir la distinction entre « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse », qui est une collection, et A. Hennuyer qui est l'éditeur de cette collection. La couverture de l'édition originale de *Les aventures de Huck Finn l'ami de Tom Sawyer* fait apparaître, à la suite du nom de l'éditeur A. Hennuyer, la mention « Éditeur à Paris ». Cette mention, loin d'être anecdotique, situe d'emblée l'éditeur par rapport au contexte de bipolarisation que connaît l'édition française à cette époque. La précision du lieu d'édition a un certain poids et signale qu'il s'agit d'un éditeur laïque installé dans la capitale et non d'un éditeur religieux de province. Par rapport à l'ensemble des activités de Hennuyer, la publication des romans de Twain est relativement marginale car cette maison se spécialisait principalement dans la publication de thèses, d'ouvrages de botanique, d'anthropologie, et de récits de voyage. C'est en marge de ces livres d'érudition que Hennuyer lança sa petite collection intitulée « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse ». Le nom de cette collection indique clairement le public visé, situe l'éditeur dans le mouvement de scolarisation et suggère une collaboration avec l'État. L'existence de cette collaboration est

---

<sup>316</sup> Lavoie, 61, citant : Arnavon, Cyrille, *Les Lettres américaines devant la critique française* (1887-1917), Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 73.



confirmée par le fait qu'un autre ouvrage de la collection porte en couverture la mention : « République française, liberté, égalité, fraternité<sup>317</sup> ». Cet ouvrage précis était commandé par, et imprimé pour l'État, et peut-être destiné à une utilisation en classe. Par ailleurs, la publication des romans de Twain ne découle pas d'un intérêt particulier pour cet auteur mais entre dans une logique globale. En effet, la collection Bibliothèque nouvelle de la jeunesse est parcourue par une thématique centrée autour des aventures et du voyage, elle prolonge, en quelque sorte, les récits de voyage et de découverte édités par ailleurs et en offre le pendant ludique. En outre, cette collection apparaît comme le fruit d'une démarche concertée puisqu'il existe une cohérence dans le choix des auteurs. Parurent dans cette collection essentiellement des œuvres issues de la littérature américaine : *Les Œuvres choisies* d'Edgard Allan Poe, deux ouvrages de John Habberton, *Les Bébés d'Hélène*, et *Récits d'un Humoriste* ainsi que *Les aventures de Tom Sawyer* et *Les aventures de Huck Finn l'ami de Tom Sawyer*. Il faut souligner que si, de nos jours, la réputation de John Habberton est moindre que celle de Twain, ils étaient pour leurs contemporains relativement similaires. Tous deux doivent leur renommée à leurs écrits journalistiques dans l'Ouest américain, leur excellence dans l'art du *tall tale*, et ils connurent un succès national puis international. Comme il a été noté dans l'introduction, les traductions d'œuvres américaines sont assez rares au XIX<sup>e</sup> siècle si bien que la collection Bibliothèque nouvelle de la jeunesse en présente une concentration étonnante. La création de cette collection marque même un tournant dans l'histoire de la traduction pour enfants en France, car pour la première fois, le fonds constitué d'ouvrages anglais ou allemands est délaissé :

Jusqu'aux années 1880, les éditeurs français puisent à parts égales dans les littératures enfantines anglaise et allemande. Puis, les provenances se diversifient avec quelques textes traduits du russe, du norvégien, du suédois, de l'italien, en même temps que s'affirme l'hégémonie anglo-américaine... que nous connaissons aujourd'hui<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Il s'agit de : Bart, Lucien, *Le fleuve d'or : voyages et aventures*, Paris, A. Hennuyer, 1885.

<sup>318</sup> Nières, 1996, 105.

À l'époque, la démarche est d'autant plus audacieuse que la traduction et la publication d'œuvres étrangères peu connues étaient jugées risquées par les éditeurs. Ceux-ci accompagnaient d'ordinaire les traductions d'un important paratexte visant à préparer le lecteur, ce qui n'empêcha pas Hachette, par exemple, de connaître un cuisant échec :

Aussi, on notera avec quel soin l'éditeur, pour prévenir tout mouvement de rejet, multiplie les préfaces et les avertissements qui présentent le livre à leur clientèle et leur assurent qu'ils ont tout intérêt à adopter cet ouvrage qui a eu tant de succès dans d'autres pays. L'éditeur prend là un véritable risque. Non pas s'il traduit Andersen ou Grimm, auteurs déjà reconnus. Mais les efforts d'Hachette en 1865 pour présenter les contes américains de Miss Mac Intosh (la tante Catherine) ont tourné au fiasco<sup>319</sup>.

Dans le cas de Hennuyer, c'est certainement le caractère marginal de la collection par rapport à l'ensemble des activités de la maison qui a permis cette aventure éditoriale dénotant une certaine audace et une certaine inventivité. Par ailleurs, contrairement à la tendance générale indiquée par Gourévitch, la traduction française de *Huckleberry Finn* n'est précédée d'aucun paratexte visant à préparer le lecteur. Ceci semble confirmer le fait que le public destinataire était suffisamment captif pour ne pas être ménagé outre mesure. La cohérence qui caractérise l'ensemble de la collection n'est pas anecdotique mais est ressentie par les éditeurs, y compris ceux évoluant dans le cadre sécurisant de la collaboration avec l'État, comme une garantie de succès :

Cependant, chez Hachette, les collections sont multiples et respectent une grande diversité d'inspiration. L'éditeur Hetzel apparaît plus soucieux de construire un ensemble cohérent. À partir de 1864, il est vraiment le maître d'œuvre de la "Bibliothèque d'éducation et de récréation" et du journal, le *Magasin d'éducation et de récréation*, dirigé en collaboration avec l'écrivain Jules Verne et le fondateur de la Ligue de l'enseignement, Jean Macé<sup>320</sup>.

De même, le choix de faire intervenir un seul traducteur, William-Little Hughes, pour traduire les ouvrages américains de cette collection découle

<sup>319</sup> Gourévitch, 41.

<sup>320</sup> Marcoin, Francis, « La littérature française, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles », *Livres d'enfance, livres de France*, Annie Renonciat éd., Paris, Hachette, 1998, p. 40-41.

d'un souci de cohérence. L'analyse des traductions de Hughes pour cette collection pourrait d'ailleurs constituer un sujet d'étude qui permettrait peut-être de faire apparaître une uniformisation des styles, un certain formatage. Il convient maintenant de s'intéresser au soin apporté à chaque ouvrage.

## 2. Des livres de prix ?

Dans un article sur les traductions françaises de *Huckleberry Finn*, Claire Maniez<sup>321</sup> fait apparaître que Hughes HF1886 fut mentionné dans la *Revue des Deux Mondes* sous la rubrique « Les livres d'étréne »<sup>322</sup>. Cette parution, peu avant les fêtes de fin d'année, fait indéniablement de l'ouvrage une idée de cadeau, d'autant que celui-ci se distingue par la qualité de son cartonnage et de ses illustrations. Il n'est pas impossible qu'il fût également destiné à être un livre de prix :

[...] la littérature de jeunesse n'en est encore à cette époque qu'à ses débuts, et elle se donne pour tâche non seulement le divertissement, mais aussi l'éducation des enfants, d'où la nécessité pour le traducteur de substituer à l'idiote de Huck une langue qui puisse servir de modèle aux écoliers à qui l'on offrira le livre pour leurs étrennes ou en guise de prix<sup>323</sup>.

En effet, livres d'étréne et de prix sont, dans les ouvrages traitant de cette période de l'histoire du livre, pris pour synonyme. Raymond Perrin signale la polysémie de l'expression « livre de prix » : « [...] et le mot 'prix' doit être pris dans ses deux sens puisqu'il renvoie à un objet de luxe offert comme récompense scolaire [...] »<sup>324</sup> De la même manière, dans son travail sur *Peter Pan*, Jaqueline Rose utilise les termes de *gift* et *prize book* comme interchangeables. Le point commun entre ces deux utilisations, qui peuvent

<sup>321</sup> Maniez, 1998.

<sup>322</sup> *Revue des Deux Mondes*, « Les livres d'étréne », 15 décembre 1886.

<sup>323</sup> Maniez, 1998, 76-77.

<sup>324</sup> Perrin, Raymond, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 41.

sembler correspondre à des objectifs différents, se situe sur le plan matériel, c'est-à-dire au niveau du livre en tant qu'objet ou marchandise. Il s'agit, dans les deux cas, d'ouvrages répondant à certains critères de qualité et de présentation qui expliquent qu'un même livre pouvait être distribué des deux façons.

La Bibliothèque nouvelle de la jeunesse se distingue effectivement par la qualité de ses cartonnages et de ses illustrations. Pour *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, il fut fait appel à un illustrateur renommé, Achille Sirouy, dont la réputation était sans nul doute supérieure, en France, à celle de Twain, et dont la seule collaboration apportait vraisemblablement un intérêt et une caution à ces publications. Ces ouvrages étaient « dorés sur tranche<sup>325</sup> », ce qui semble être également un indice de leur appartenance à la catégorie des livres de prix destinés à être décernés aux élèves les plus méritants. Ce fait peut sembler aujourd'hui anecdotique car la remise de prix est depuis tombée en désuétude, cependant, dans le contexte des lois Jules Ferry, les livres de prix sont doublement emblématiques. Ceux-ci étaient jusqu'alors le monopole des éditeurs catholiques et incarnaient une certaine injustice sociale tel que : « Le livre de prix 'rouge et or', à destination d'enfants aisés socialement et culturellement [...]»<sup>326</sup> » Décriés car perçus comme symboliques des différences sociales, les livres de prix n'en sont pas pour autant abandonnés par l'Instruction Publique, laquelle, en les reprenant à son compte, les transforme en emblèmes de l'école laïque :

Après les lois Jules Ferry rendant ses droits à l'école publique [...] non seulement le livre de prix, surtout conçu pour la minorité fortunée, connaît une telle défaveur qu'on en conteste la validité, mais les éditeurs catholiques perdent leur monopole. Place à une littérature « laïcisée », orientée vers un large lectorat qui, dans les années 80 accède à l'école publique<sup>327</sup>.

<sup>325</sup> La période étudiée par Perrin est légèrement postérieure à celle de la publication des romans, mais certaines de ses remarques montrent que la qualité de ces ouvrages a périclité après 1900. Ceci implique que les premiers livres de prix étaient d'une qualité supérieure : « [...] les livres de prix de fin d'année scolaire se multiplient au rythme accru des palmarès, sans cesse étirés, afin que tout élève reçoive sa récompense, et comme les crédits alloués à cet effet restent stables, la qualité de ces livres de quatre sous s'en ressent, même s'ils restent *dorés sur tranche*, tant au niveau de la forme que du contenu. » Perrin, 44.

<sup>326</sup> Perrin, 41.

<sup>327</sup> Perrin, 41.

Les livres de prix participent d'un idéal scolaire tourné vers l'excellence comme le signale Jacqueline Rose : « One of the chief ways of ensuring the circulation of children's books has been their use as prizes, with the book as a reward for a correctness which it intended to encourage.<sup>328</sup> » Par ailleurs, en plus de servir l'idéal scolaire, ces ouvrages sont emblématiques d'une industrie du livre qui se tourne davantage vers ce nouveau marché constitué par les enfants et dont la conquête semble facilitée par la scolarisation mais aussi les techniques liées aux illustrations :

The value of these glossy books of the late nineteenth century, of which Barrie's text [*Peter Pan*] was one, can therefore be seen as the celebration of an expanding industry, the spectacle-on-paper of a growing financial concern. Books, no less than theatre, were part of a visual display in which children offered up some of the richest potential for the trade<sup>329</sup>.

Les éditions originales de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* étaient elles-mêmes à la pointe de la technique.

La question de l'enfance, généralement associée à des valeurs telle que l'innocence, prend ici une tournure plus polémique. L'édition pour enfants, c'est-à-dire la création d'un public exclusivement composé d'enfants (enfance-public) d'une part, et la représentation de ceux-ci (enfance-image) d'autre part, constituent les deux facettes d'un même phénomène éminemment contradictoire. Il existe un courant de pensée qui considère que l'enfance est utilisée à la façon d'un masque pour nier un intérêt et des enjeux matériels sous-jacents<sup>330</sup>. D'ailleurs, à propos de l'utilisation de l'image de jeunesse par certains agents du champ littéraire, Pierre Bourdieu résume cette tension en une phrase décisive :

Il est clair que le primat que le champ de production culturelle accorde à la jeunesse renvoie, une fois encore, à la dénégalation du pouvoir et de l'« économie » qui est à son fondement : si, par les attributs vestimentaires et leur hexis corporelle notamment, les écrivains et les

---

<sup>328</sup> Rose, 105.

<sup>329</sup> Rose, 105.

<sup>330</sup> « [...] children were now considered 'worthy of loveliness, not to say aesthetic luxury' (Darton (1932) 1982, p.311)—as if they could assimilate into themselves, and render innocent (again), the more glaring commercial realities of the trade. » Cité dans Rose, 107.

artistes tendent toujours de se ranger du côté de la « jeunesse », c'est que, dans les représentations comme dans la réalité, l'opposition entre les âges est homologue de l'opposition entre le sérieux « bourgeois » et le refus intellectuel de l'esprit de sérieux, et, plus précisément, la distance à l'argent et aux pouvoirs [...]<sup>331</sup>

C'est dire la complexité des phénomènes liés à la représentation et à l'utilisation de l'image de l'enfance ou de la jeunesse. Ici peut s'expliquer comment Twain fut, en France, aiguillé dans une voie qui n'était pas la sienne. Twain, littérateur et homme d'affaire entreprenant, exploite habilement l'image linguistique de l'enfance dont il offre une construction verbale inédite convertie en romans à succès inondant le marché domestique par son réseau de démarchage à domicile, le soin apporté aux illustrations et, dans le cas de *Huckleberry Finn*, créant sa propre compagnie. Il y a donc deux modes d'utilisation, voire d'exploitation, de l'enfance, qui s'effectuent en des termes différents. Dans les romans de Twain, l'enfance-image (et plus précisément l'image linguistique de celle-ci) est première et l'enfance-public est seconde, alors qu'en France, la forte structuration de l'édition autour de l'enfance-public se fait sans exploitation verbale de l'enfance. Parce qu'il représentaient des enfants, les romans de Twain ont été perçus comme s'adressant à eux mais tout le paradoxe a consisté à vider ces romans de l'image linguistique de l'enfance.

### 3. William-Little Hughes

Il existe diverses informations sur la biographie et la bibliographie de Hughes :

Irlandais de naissance, William Little Hughes (1822-1887) s'était établi en France vers 1857, et travaillait au Ministère de l'Intérieur tout en traduisant Dickens, Poe et Twain et en collectionnant les ouvrages sur Shakespeare parus dans le monde entier<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> Bourdieu, 1998, 258.

<sup>332</sup> Maniez, 1998, 75.

Au travers de cette courte biographie, se dessine le portrait d'un traducteur au profil complexe. Il jouissait vraisemblablement du statut de fonctionnaire puisqu'il était employé au Ministère de l'Intérieur. Ce fait, loin d'être anecdotique, doit être rapproché de sa collaboration avec l'éditeur Hennuyer, maison elle-même liée à l'État. Il a, pour ainsi dire, un statut de traducteur « officiel », laïque et républicain. Cependant, ceci n'est qu'une des facettes du personnage. Comme le suggère sa passion pour la bibliophilie, William-Little Hughes est indéniablement un homme de lettres. En effet, il collabora, au début des années 1860, à une revue éditée par les Goncourt, à laquelle participa également Monselet, consacrée à la gastronomie et à l'art de vivre : *L'almanach du gourmet*. Cette revue impliquait entre les collaborateurs, plus que de simples relations de travail mais une véritable adhésion à un art de vivre basé sur une philosophie épicurienne concrétisée par la tenue de banquets. Hughes faisait donc plus que fréquenter les cercles littéraires, il en faisait partie intégrante. Il collabora également avec Jules Verne qui publia ses traductions de Poe alors qu'existaient déjà d'autres traductions jugées aujourd'hui plus prestigieuses.

C'est dans l'optique de toutes ces données que peuvent s'apprécier et s'analyser les aménagements que le traducteur Hughes apporte aux textes. Le contexte idéologiquement lourd de la scolarisation ne pouvait qu'influer sur la traduction des romans. Il ne faut pas s'étonner, dès lors que *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* rejoignent la liste des ouvrages qui furent considérablement modifiés :

Il y aurait toute une recherche à faire sur les cohérences entre une littérature que la France a largement exportée, notamment dans l'empire colonial et la francophonie, et une littérature qu'elle a importée non sans résistances et sans tripatouillages et dont les réécritures de *Robinson* ou de *La Case de l'oncle Tom* donnent un aperçu<sup>333</sup>.

Il s'agit donc d'analyser en quoi les « tripatouillages » dans les premières traductions des romans découlent du contexte éditorial mis en lumière au travers du paratexte. Le contexte de l'édition et son rapport avec le système éducatif est indissociable du travail réalisé individuellement par le

---

<sup>333</sup> Gourévitch, 40-41.

traducteur William-Little Hughes. Dès lors, les modifications qui affectent les œuvres entrent dans une logique et reflètent d'une certaine manière les conditions de production et les objectifs attribués aux ouvrages. Les dates de parution des versions de Hughes, 1884 et 1886, sont significatives. Les Lois Jules Ferry qui culminent en 1881, rendent l'école gratuite, obligatoire, et laïque. C'est pourquoi le texte doit s'accorder avec un certain nombre d'impératifs et se retrouve lui-même scolarisé.

### C. *Tom Sawyer et Huckleberry Finn* scolarisés

Les divergences entre Hughes *TS*1884 et l'original apparaissent de façon explicite dans la conclusion. En effet, c'est à cet endroit de *Tom Sawyer* que Twain révèle la nature de son entreprise :

#### Exemple 1

So endeth this chronicle. It being strictly the history of a **boy**, it must stop here; the story could not go much further without becoming the history of a **man**. *TS* 198

Chez Twain, il y a une claire opposition entre les termes *boy* et *man* qui apparaissent comme les deux pôles d'un processus dynamique de maturation. L'enfance est perçue dans sa globalité comme une étape vers l'âge adulte. La traduction de Hughes révèle une démarche différente :

Ainsi finit cette chronique. Comme je n'ai voulu raconter que l'histoire d'**un écolier**, il me serait difficile d'aller plus loin sans sortir du cadre que je me suis tracé. *TS* 181

La suppression de l'opposition *boy / man* et leur fusion en un unique terme « écolier », aboutit à une vision plus restreinte que dans l'original. Le terme *boy*, assez neutre et général, est rendu en français par un mot désignant un statut social. D'une manière significative, le terme « écolier » s'applique aux enfants dans des situations où ils ne sont ni à l'école ni en chemin vers l'école. Tout au long de Hughes *TS*1884, le mot « écolier » est d'ailleurs récurrent et vient se substituer à une variété de noms tels que *boy / girl / pet model* ou tout simplement les prénoms des personnages (voir *FTR*, exemple



VI). L'exemple 2 est, de ce point de vue, très parlant. Il s'agit du passage où le narrateur donne une idée au lecteur de l'importance du trésor trouvé par les enfants :

Exemple 2

A dollar and a quarter a week would board, lodge, and **school a boy** in those old simple days—and clothe him and wash him, too, for that matter. *TS195*

Un dollar et quart par semaine suffisaient en cet heureux temps pour l'entretien et l'instruction d'un **écolier**. Hughes *TS1884* 175

Dans cet extrait, le passage du syntagme verbal *school a boy* au syntagme nominal « l'instruction d'un écolier » représente, de façon iconique et au niveau micro-textuel, le chassé-croisé dont le roman est l'objet sur le plan macro-textuel. En effet, l'apparition de « écolier » suggère que c'est *schoolboy* qui se trouve dans le texte de départ, et non *school a boy*. Chez Twain, la scolarisation est seconde, elle fait partie du quotidien de l'enfant mais n'est pas tout. Dans le texte de Hughes, l'inverse est vrai, c'est le statut d'écolier et l'instruction qui priment. La scolarisation du texte implique également une prise en compte de la vision des enseignants. Au-delà du fait que la pauvreté de l'instituteur est passée sous silence et que son penchant pour la bouteille est atténué, il faut souligner l'absence, dans la version de Hughes, des chapitres 22 et 23. Le chapitre 23 a sans doute été écarté car il contient des éléments liés à la civilisation que la version ethnocentriste de Hughes ne se soucie pas de préserver. En revanche, le recours à T0 pour le chapitre 22 est dû au fait que celui-ci décrit l'humiliation de l'instituteur, Monsieur Dobbins, par les élèves. Ce chapitre ne pouvait être conservé dans le cadre d'une scolarisation du texte et encore moins s'il devait être remis à des élèves dans le cadre de l'école<sup>334</sup>.

T+1 joue également un rôle dans cette scolarisation, laquelle contamine le domaine des images. Ainsi, pour illustrer la versatilité de Tom en matière de sentiments lorsqu'il oublie sa petite amie Amy Lawrence en

---

<sup>334</sup> Tout comme T+1 peut être un instrument fiable et objectif pour mesurer le degré de ressemblance entre les textes, ce cas de T0 peut lui aussi jouer un rôle dans une généalogie des versions. La présence ou l'absence dans les versions de la série *Tom Sawyer* du chapitre 22, peut servir d'indicateur du degré de scolarisation du texte souhaité par le traducteur et l'éditeur. Sur l'ensemble du corpus, seules Gail *TS04* et Maury *TS63* conservent le chapitre 22.

voyant Becky Thatcher pour la première fois, Hughes introduit une image confinant à une poétique scolaire :

Exemple 3

A certain Amy Lawrence vanished out of his heart, and left not even a memory of herself behind. *TS* 32

L'image d'une certaine Amy Lawrence s'effaça aussitôt de son cœur. **Un coup d'éponge sur une ardoise n'enlève pas plus promptement, plus efficacement les chiffres que l'on y a tracés.** Hughes *TS*1884 26

Au dernier chapitre de *Tom Sawyer*, Hughes tempère les propos de Huckleberry sur l'école en intercalant au sein de son monologue une phrase sentencieuse attribuée à Tom :

Exemple 4

And besides, that school's going to open, and I'd a had to go to it; well I wouldn't stand that Tom. Looky here, Tom, being rich ain't what it's cracked up to be. *TS* 196

Par-dessus le marché, cette satanée école va ouvrir, et l'on veut m'y faire aller. Il ne manquait que ça ! Tu vois je n'avais qu'à filer.

- **Quand on est riche il faut bien savoir lire et écrire, autrement tout le monde te volerait.**

- Tom, ce n'est pas aussi amusant qu'on le dit d'être riche. Hughes *TS*1884 178

Cette remarque, signalant que la fortune ne dispense pas d'aller à l'école, renforce le bien-fondé de l'institution scolaire et signale une égalité de tous devant l'instruction, nul ne pouvant se passer de celle-ci, quelle que soit sa condition sociale. Comme le montre l'exemple VII du *FTR*, l'utilité de l'école est également rappelée à l'aide de T+1 dans Hughes *HF*1886. C'est peut-être dans cette même version, que les traces laissées par la scolarisation sont les plus profondes, Miss Watson étant notamment transformée en ancienne maîtresse d'école (*FTR* VIII). La valorisation de la lecture et de l'écriture conduit également Hughes à mettre dans la bouche de Huckleberry des informations contraires à celles de l'original :

Exemple 5

**Ma mère m'avait un peu appris à lire et à écrire ; mais comme mon père refusa de me laisser aller à l'école, c'était presque à recommencer ; grâce à miss Watson, je me rattrapai vite. Les leçons s'allongeaient et ne m'ennuyaient plus autant.** Hughes *HF*1886 5

Pourtant, dans l'original Pap déclare à Huckleberry :

Your mother couldn't read, and she couldn't write, nuther, before she died. *HF* 219

Hughes instaure par ailleurs, dans un cas de T+1, l'existence d'une saine émulation scolaire entre Huckleberry et Tom (*FTR IX*). Une étude portant plus précisément sur Hughes *HF1886* signée Lucile Garbagnati<sup>335</sup> propose une description fort détaillée du recours à T0 au sein des chapitres : « L'omission n'est pas rare. Dans le seul chapitre 16, qui est devenu le chapitre 13, on peut en relever une cinquantaine », et fait apparaître des phénomènes de regroupement : « Cette réduction s'opère en concentrant deux chapitres en un seul chaque fois qu'ils portent sur un même sujet : l'intitulé donne son sens à cette nouvelle unité. Il est d'ailleurs essentiellement narratif [...]»<sup>336</sup> »

Les versions de Hughes, qui constituent le point d'origine des traductions, sont aussi le point extrême de la scolarisation car toutes les versions ne s'y situent pas à un tel degré. Avec le reflux graduel (mais non total) de T+1, seul T0 va être utilisée pour faire correspondre le texte au projet de traduction, la différence notable résidant dans l'existence d'un mouvement allant du + scolaire au + loisirs.

#### D. *Tom Sawyer, Huckleberry Finn* et le pôle loisirs

##### 1. Exemplarité de Meker *TS62*

Pour faire apparaître l'existence d'un mouvement allant du + scolaire au + loisirs dans le corpus, il est commode de prendre appui, dans la série *Tom Sawyer*, sur Meker *TS62*. En effet, la démarche de Geneviève Meker, tout en se situant dans le cadre de l'adaptation est très différente, sinon à

---

<sup>335</sup> Cet article « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif : Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* » fut publié une première fois dans *Société des anglicistes de l'enseignement supérieur, Actes du congrès de Poitiers*, Paris, Didier-Érudition, 1984, p. 215-222. La présente étude utilise « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif : *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) traduit par W. L. Hughes (1886) », *Cahiers du CERULEJ*, 1, Denise Escarpit dir., 1986.

<sup>336</sup> Garbagnati, 164.

l'opposé de celle de Hughes. Dans Meker *TS62*, présentée à la fois comme une adaptation et une traduction, l'adaptation consiste en un recours massif à T0 et une utilisation nulle de T+1. Alors que le texte original est bâti autour d'une alternance entre aventures scolaires et extrascolaires, la sélection de certaines parties du texte montre que les efforts de Meker se sont concentrés sur le déroulement de l'intrigue principale, la chasse au trésor et l'enquête autour de l'assassinat du docteur Robinson. Du coup, la majorité des épisodes concernant les péripéties de Tom à l'école et à l'école du dimanche est supprimée. Meker utilise là un procédé qui consiste à concentrer le récit autour d'une intrigue très resserrée. Cette sélection rigoureuse aboutit à une version très abrégée du roman qui peut du coup convenir à des lecteurs très jeunes, même si la couverture porte la mention : « à partir de 14 ans ». Meker s'approche davantage d'une narration pure à la façon d'un conte, comme le montre le choix du passé dans sa traduction de la conclusion :

Most of the characters that perform in this book still live, and are prosperous and happy. *TS198*

Ainsi se termine cette chronique. La plupart des personnages de ce livre vécurent longtemps encore, dans le bonheur et la prospérité [...] Meker *TS62*  
187

Cependant, le changement primordial ne réside pas dans la technique adoptée ni dans l'absence de T+1 chez Meker. La primauté accordée à la logique du récit avait déjà été remarquée par Garbagnati à propos de Hughes *HF1886* : « En effet, il [Hughes] résume tout ce qui pour des raisons de logique du récit ne peut être supprimé.<sup>337</sup> » Le changement essentiel entre Hughes *TS1884* et Meker *TS62* consiste en ce que cette dernière version appréhende l'enfant non plus comme un écolier mais comme un aventurier enquêteur. L'ouvrage sort du cadre scolaire afin de toucher le jeune lecteur dans la sphère de ses loisirs. Cette démarche reflète une évolution dans la conception de l'enfance après la Seconde Guerre mondiale. Comme le signale Isabelle Jan :

---

<sup>337</sup> Garbagnati, 165.

Lorsqu'on s'est rendu compte que l'école n'était pas le seul lieu éducatif et que, à la suite des enquêtes et des travaux sociologiques américains et, en France, de Georges Friedmann et de son équipe, on a admis, de bon ou de mauvais gré, que, en France comme aux États-Unis et dans tout autre pays industrialisé, l'enfant s'instruisait autant à "l'école parallèle" qu'entre les quatre murs de l'institution<sup>338</sup>.

Par ailleurs, il faut noter que, dans cette adaptation, les parties effectivement traduites sont bien le fait de Meker. Contrairement à ce qui se passe chez d'autres traducteurs<sup>339</sup>, Meker semble ne pas tenir compte des traductions précédentes<sup>340</sup>. Son travail, basé sur une sélection rigoureuse et la redéfinition d'un fil conducteur ne lui permet pas de reprendre le travail de ses prédécesseurs afin de ne pas gêner la compréhension du lecteur en conservant des éléments devenus indésirables<sup>341</sup>. Situées à près de 80 ans d'intervalle, Hughes *TS1884* et Meker *TS62* révèlent un glissement dans la conception de l'enfance. Chez Hughes le texte est un instrument scolaire visant à l'éducation des élèves français, la composante éducationnelle y est dominante, chez Meker l'enfant est perçu hors du cadre scolaire.

Cependant, le parcours du + scolaire au + loisirs est loin d'être linéaire mais plutôt accidenté. Si pour les besoins de l'analyse, les deux pôles extrêmes ont été illustrés par Hughes *TS1884* et Meker *TS62*, cela ne signifie pas que chaque version intermédiaire constitue une étape dans un processus gradué. En effet, la seconde version française de *Tom Sawyer*, Gaïl *TS04*, prend d'emblée le contre-pied de Hughes *TS1884* et semble pencher sur le versant loisirs. Si Hughes *TS1884* était une version « pour tous » destinée à être remise à des élèves dans le cadre résolument neutre de l'institution scolaire en termes de distinction sociale, Gaïl *TS04* peut être vue comme une version s'adressant à un public bourgeois aisé.

---

<sup>338</sup> Jan, 1977, 11-12.

<sup>339</sup> Voir chapitre 11 de cette étude.

<sup>340</sup> Meker est d'ailleurs une traductrice confirmée ; elle travailla essentiellement avec l'éditeur Julliard pour qui elle produisit des traductions de romans américains, d'ouvrages à caractère politique ou d'histoire récente.

<sup>341</sup> Pour un exemple du travail de sélection et de réduction effectué par Meker, voir *FTR* exemple X qui porte sur une partie conséquente de texte.

## 2. Gaïl TS04, loisirs et élitisme

Cette version de *Tom Sawyer* chez Mercure de France s'inscrit dans une série de traductions des écrits de Twain puisque François de Gaïl traduisit, *Contes Choisis* (en collaboration avec Gabriel de Lautrec, 1900<sup>342</sup>) puis, *Une aventure de Tom Sawyer détective* (1902) et *Un pari de milliardaires et autres nouvelles* (1905). Ces traductions faisaient partie de l'ensemble « Collection d'auteurs étrangers », dont l'intitulé témoigne d'une volonté d'ouverture à l'Autre. En l'absence de la version originale de Gaïl TS04 et donc de paratexte exploitable, il est difficile de savoir si les romans de Twain faisaient partie d'un sous-ensemble destiné aux enfants. Plusieurs éléments à l'intérieur du texte portent cependant à le croire, tels que la négociation de la préface et un cas particulièrement parlant de T+1 au deuxième chapitre, qui va être analysé ci-dessous. Par ailleurs, lors de sa réédition toujours chez Mercure de France en 1969, l'ouvrage faisait partie de la collection « Le Médaillon » aux côtés d'ouvrages de Grimm et Louis Pergaud<sup>343</sup>. Contrairement à ce qu'entreprit Hennuyer *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* sont dissociés dans la mesure où ce dernier roman n'est pas inclus dans l'ensemble. Il s'agit cependant d'un exemple de cohérence remarquable car aucun traducteur français n'est intervenu sur autant d'écrits de Twain que Gaïl. Par ailleurs, il faut signaler que l'ordre chronologique des traductions n'est pas sans incidence car dans *Une aventure de Tom Sawyer détective* parue en 1902, Gaïl transforme *Huck Finn* en « Huck Jinn », une transformation qui n'est pas maintenue dans Gaïl TS04. Bien que Huckleberry soit le narrateur de *Tom Sawyer; Detective*, le peu d'occurrences de son patronyme a peut-être encouragé Gaïl à le transformer, puis, en traduisant *Tom Sawyer*, il s'est rendu compte rétrospectivement de l'importance du personnage et a opté pour le report<sup>344</sup> de son nom. Gaïl a

<sup>342</sup> Un ensemble dont fait partie *Le meurtre de Jules César en faits divers et autres contes* réédité isolément en 1997 chez Mercure de France.

<sup>343</sup> Ce qui pourrait être un cas de rétrogradation, mais la promotion de cette version à partir des années 1980 permet d'en douter.

<sup>344</sup> Au sens où l'entend Michel Ballard dans « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, 11, *Traduire la culture*.

donc traduit *Tom Sawyer; Detective* sans avoir pris connaissance de *Tom Sawyer*. Ceci rappelle la nécessité de la notion de « réseau », mise en avant par Antoine Berman, mais aussi tout le soin qui doit être apporté à la délimitation de celui-ci. En effet, dans le cas de Twain, les titres sont trompeurs et *Tom Sawyer; Detective*, dont le titre suggère une affinité avec *Tom Sawyer*, est, sur le plan stylistique et énonciatif beaucoup plus proche de *Huckleberry Finn*. Plus globalement, ces attermolements autour de *Huckleberry Finn* entrent dans le cadre d'un phénomène d'acclimatation de ce personnage, dont le nom semble justement avoir été jugé difficile à appréhender par un public francophone<sup>345</sup>.

Au sein de la série *Tom Sawyer*, Gaïl TS04 est, après Maury TS63, la version la plus achevée. De par son exhaustivité et sa qualité, elle constitue un cas précoce et unique sur l'ensemble du corpus. Gaïl TS04 est la version d'avant 1948 qui témoigne de la plus grande convergence entre statut affiché et statut réel, c'est pourquoi elle a rejoint le groupe des traductions. Comparée aux traductions d'après 1948, le recours à T0 n'y est pas plus grand, cependant, et contrairement aux autres traductions, le recours à T+1 n'y est pas nul. Figure dans Gaïl TS04, un rajout qui, sans s'intégrer à la rhétorique enfantine, témoigne d'un aménagement du texte pour le public jeune.

Le chapitre 2, celui où est décrit l'épisode du badigeonnage de la palissade par Tom, se termine par des considérations générales sur la nature humaine et le rapport entre plaisir et travail. L'épisode présente une attitude ironique et condescendante envers la vie et les adultes éclairée par un exemple chez les enfants. Voici les dernières lignes de ce passage :

There are wealthy gentlemen in England who drive four-horse passenger coaches twenty or thirty miles on a daily line in the summer, because the privilege costs them considerable money; but if they were offered wages for the service, that would turn it into work, and they would resign. TS 31

---

<sup>345</sup> Dans la série *Huckleberry Finn*, deux versions utilisent dans le titre le diminutif du personnage : Huck Finn (Hughes HF1886 et Surleau HF50) ; deux autres altèrent son orthographe : Hukleberry Finn (Laury HF79) et Huckelberry Finn (Costes HF80). Seules les versions pour adultes et La Gravière HF79 transcrivent le patronyme dans son intégralité et sans en altérer l'orthographe.

En vertu sans doute du parti pris d'exhaustivité qui est le sien, Gaïl ne renonce pas à traduire ce passage mais l'augmente de T+1 :

[...] ils considéreraient cela comme un travail et dédaigneraient de s'y adonner. **Tom réfléchit un instant aux changements qui venaient de s'opérer dans sa situation sociale, puis il se dirigea vers le quartier général pour s'y faire porter rentrant.** Gaïl *TS04* 16

Par ce rajout, le traducteur récupère l'adresse directe du narrateur au lecteur adulte pour la transformer rétrospectivement en pensées de Tom. La relation narrateur-lecteur adulte est court-circuitée au profit de la relation narrateur-lecteur enfant. Il y a donc dans Gaïl *TS04*, une tendance à privilégier la relation narrateur-lecteur enfant qui fait apparaître le projet de traduction. Adapter le texte à la compréhension de l'enfant, c'est pour Gaïl opérer un passage de l'ambivalence à la monovalence. Il faut rappeler, par ailleurs, qu'afin de séduire les adultes, Twain avait introduit dans son texte un certain nombre d'éléments qui s'adressent à eux par-delà le public infantin. Le texte atteint un certain degré de sophistication sous la forme de l'ironie, celle-ci étant principalement perçue par les adultes. Twain parvient ainsi à ménager un double auditoire. La négociation de cette ironie est un des outils permettant d'évaluer le degré d'adaptation comme le signale Shavit Zohar :

In addition, many translators feel uneasy in presenting ironical attitudes toward life and toward grown-ups that do not suit the values a child should be acquiring through literature. They justify their omission of irony by suggesting that such sophisticated attitudes, which demand a two-dimensional confrontation, cannot be understood by the child. Hence, whenever it is possible, the level of irony is totally excluded so as to make the text less complicated<sup>346</sup>.

Le texte de Twain est précisément bâti autour de cette confrontation bidimensionnelle, il est ambivalent. C'est en ce sens que bien que se rapprochant du modèle en vigueur dans la traduction de textes pour adultes, Gaïl *TS04* reste en partie une adaptation dans sa négociation de l'ironie. Le respect de l'intégralité du texte entraîne cependant une prise en compte quantitative plus importante du discours enfant que chez Hughes et Meker. Cette situation explique comment Gaïl *TS04* peut aujourd'hui offrir la

---

<sup>346</sup> Shavit, Zohar, *The Poetics of Children's Literature*, Londres, The University of Georgia Press, 1986, p. 124.



particularité d'être présent dans les domaines jeune (chez Gallimard avec la collection Folio junior) et adulte (chez Flammarion dans la collection GF).

Le contexte éditorial peut apporter encore un complément d'information. Gaïl *TS04* est parue au Mercure de France, une maison qui se distingue par la qualité de ses publications. Suivant l'axe allant du + scolaire au + loisirs, Gaïl *TS04* peut être vue comme un texte anticipant la tendance loisirs. La présence dans Gaïl *TS04* du chapitre 22 confirme que cette version s'entend comme dissociée du monde scolaire et que l'humiliation de l'instituteur ne représente pas un tabou. Cependant, une ironie trop flagrante visant les adultes comme elle apparaît à la fin du chapitre 2 est ressentie comme subversive et doit être manipulée. Là où Hughes *TS1884* ne craignait pas d'égratigner les classes sociales supérieures puisqu'il rendait ce passage sans ménagement, Gaïl *TS04* aménage et tempère. Un des sous-titres utilisé par Raymond Perrin dans son ouvrage consacré à l'édition jeunesse s'applique idéalement à Gaïl *TS04* : « une version sur mesure pour enfants 'rangés' des bonnes familles.<sup>347</sup> » Le lectorat destinataire de Gaïl *TS04* est jeune et surtout aisé, il jouit d'une avance dans l'alphabétisation et les loisirs et peut prétendre à des lectures sophistiquées.

La série *Tom Sawyer* s'est prêtée à la mise en lumière de l'existence d'un mouvement allant du + scolaire au + loisirs car dans cette série, les versions paraissent de façon plus régulière. Cependant, la série *Huckleberry Finn* connaît le même phénomène, celui-ci s'exprimant différemment.

#### E. *Huckleberry Finn*, roman a-scolaire ?

Le profil de la série *Tom Sawyer* permet d'éclairer la série *Huckleberry Finn*. La parution de Hughes *HF1886* est suivie d'une lacune relativement longue au regard de la fréquence des versions que connut *Tom Sawyer*. Quelque 62 ans s'écoulèrent avant que *Huckleberry Finn* ne fasse une brutale irruption dans le paysage littéraire français avec la version

---

<sup>347</sup> Perrin, 66.

adulte Nétillard HF48. Encore deux ans s'écoulèrent avant la nouvelle version jeunesse Surleau HF50. Pourquoi cet effet retard affecte-t-il la traduction de ce roman ?

Il est permis de penser que *Huckleberry Finn* fut initialement traduit à la suite de *Tom Sawyer* pour la collection « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse » dans le souci de cohérence qui semble avoir gouverné les décisions éditoriales de la maison Hennuyer, et peut-être suite au succès de *Tom Sawyer*. Cependant, dans le contexte historique et social qui a été décrit, *Huckleberry Finn* se prête mal à une scolarisation ou une péri-scolarisation jusqu'aux années 1950. L'absence d'épisodes liés à l'école, le nombre de remarques négatives sur l'éducation et le fait que les épisodes se déroulent sur le temps scolaire, font de *Huckleberry Finn* le roman de l'école buissonnière nécessitant un grand nombre de manipulations. La proportion de T0 et T+1 qui est encore plus grande dans Hughes HF1886 que dans Hughes TS1884 indique les difficultés de formatage rencontrées par le traducteur. C'est sans doute pourquoi le roman échappa à l'emprise des éditions scolaires ou parascolaires pour ne rejoindre la littérature enfantine qu'en 1950 chez Istra, avec Surleau HF50. C'est également pourquoi, la première (re)traduction, Nétillard HF48, s'adresse directement aux adultes, ceux-ci étant situés *de facto* sur le pôle loisirs. Ce n'est qu'avec l'avènement de la société de loisirs que ce roman, coupé du monde scolaire, va pouvoir enfin être perçu comme accessible aux enfants, au prix de quelques aménagements néanmoins.

Le parcours du + scolaire au + loisirs de *Huckleberry Finn* est en définitive identique à celui de *Tom Sawyer* mais la tendance y est sous-jacente et contrariée. De même que Hughes TS1884 et Meker TS62 illustrent les deux pôles de ce parcours, ceux-ci seraient incarnés dans la série *Huckleberry Finn* par Hughes HF1886 et Costes HF80 (cette dernière paraissant chez Dargaut, éditeur spécialisé dans la bande dessinée). Autour du pôle scolaire constitué de Hughes TS1884 et Hughes HF1886, gravitent les versions Caillé TS38<sup>348</sup>, Lamour TS47, Holter TS48, et Surleau HF50.

---

<sup>348</sup> Caillé TS38 appartient dès l'origine à la Bibliothèque Verte de Hachette et y est toujours disponible actuellement. Il s'agit d'un cas remarquable de stabilité dans le

Autour du pôle loisirs constitué de Meker *TS62* et Costes *HF80* gravitent Simon *TS84*, Laury *HF79*, La Gravière *HF79*, Breton *TS46* et toutes les versions adultes.

Si la tendance qui va du + scolaire au + loisirs est présente dans les deux séries, la série *Huckleberry Finn*, avec trois versions adultes et des publications chez G.P. et Dargaut penche davantage sur le pôle loisirs.

## CHAPITRE 10 :

### T0 ET T+1, OUTILS POUR UNE GENEALOGIE DES TRADUCTIONS

Lorsqu'une version d'un texte est déjà existante, le nouveau traducteur peut s'y reporter afin de voir quelles solutions ont été dégagées par son prédécesseur. Un tel travail peut ponctuellement laisser des traces dans le texte et entre dans un phénomène d'intertextualité traductionnelle. Il ne s'agit pas ici de recenser ce type d'occurrences mais bien de faire apparaître l'existence de versions « mères » auxquelles se rattachent les autres versions, Hughes *TS1884* et Gaïl *TS04* étant à la tête de deux lignées distinctes. Dans le cas de la lignée Hughes *TS1884*, la filiation est si étroite qu'il est permis d'affirmer que Breton *TS46* et Lamour *TS47* sont des avatars de la première.

#### A. Les avatars de Hughes *TS1884*

Pour mesurer ce phénomène de mimétisme par rapport à Hughes *TS1884*, c'est T+1 qui offre le meilleur instrument d'analyse. En effet, l'observation des ajouts apporte une certaine objectivité au propos. Dans la mesure où T+1 est un supplément, sa réapparition dans une version postérieure ne peut s'interpréter comme une convergence de vue, une coïncidence découlant du fait que les traducteurs, traduisant dans la même langue, disposent d'un panel commun de solutions. La reprise apparaît de façon flagrante dans les cas de T+1.

### 1. Lamour *TS47*, réécriture et maintien de la scolarisation

Il existe, dans certaines versions du corpus, un phénomène qui consiste à créer de toute pièce des dialogues entre enfants ou à transformer certains types de discours en discours direct<sup>349</sup>, phénomène illustré par l'exemple XIa du *FTR*. Il s'agit, dans Hughes *TS1884*, de la création d'un dialogue entre Tom Sawyer et Joe Harper qui vient se rajouter à l'épisode dans lequel ceux-ci prennent la décision de rallier Huckleberry pour gagner Jackson's Island. Or, ce dialogue, qui est un cas de T+1 et une pure création de la part de Hughes, fait une réapparition dans Lamour *TS47*. Dans l'exemple XIb, le texte original est donné en représentation « trouée » afin de faire apparaître la longueur du rajout dans les versions de Hughes et Lamour. Le contenu rigoureusement identique des rajouts chez Lamour et Hughes constitue un premier élément qui amène à penser à une reprise de Hughes *TS1884*. La simple coïncidence ou la convergence de vue entre les deux traducteurs est à exclure et tout porte à croire qu'il s'agit plutôt d'un phénomène de reprise.

Par ailleurs, ce cas de T+1 permet de révéler la technique mise en place par Lamour dans l'élaboration de l'ensemble de son *Tom Sawyer*. En effet, dans les cas où il n'y a pas reprise des mêmes mots ou expressions, il semble que Lamour se soit en fait livré à une nouvelle formulation du texte de Hughes. Sa technique a consisté à écrire une nouvelle version non pas à partir de *Tom Sawyer* mais à partir de Hughes *TS1884*. Lamour *TS47* est davantage une réécriture, une retranscription du français au français qu'une traduction de l'anglais au français. La réécriture est parfois très élaborée et développe des trésors de synonymie si bien que dans certains endroits du texte, le processus n'est perceptible qu'au travers de T+1 comme dans l'extrait suivant :

---

<sup>349</sup> Voir chapitre 13, partie D, « Théâtraliser le texte ».

## Exemple 1

[...] his boots toes were turned sharply up, in the fashion of the day, like <b>sleigh-runners</b> —an effect patiently and laboriously produced by the young men by sitting with their toes pressed against a wall for hours together. <i>TS 39</i>	Et des bottes dont les bouts, selon la mode du jour, se relevaient comme <b>le brancard d'un traîneau moscovite</b> . Les jeunes gens de l'époque n'arrivaient pas sans peine à donner à leurs chaussures cette courbe élégante et peu commode. Hughes <i>TS1884 33</i>	Selon la mode de l'époque, il portait des bottes aux bouts arqués comme <b>les patins d'un traîneau russe</b> . En ce temps-là, les jeunes gens se donnaient une peine inouïe pour gâter leurs chaussures. Lamour <i>TS47 37</i>
--	---	--

La traduction chez Hughes de *sleigh-runners* par « le brancard d'un traîneau moscovite », qui dénote un décentrement des références culturelles, devient chez Lamour « les patins d'un traîneau russe ». Dans la mesure où toute référence à la culture russe est absente de ce passage dans le texte original, l'utilisation de l'adjectif « russe », par Lamour, montre qu'il se situe dans une recherche synonymique à partir de Hughes *TS1884*, sans référence au texte de Twain. Ceci confirme que Lamour travaillait sans le texte de Twain, et se livrait à une traduction exclusivement intralinguale<sup>350</sup>. Par ailleurs, il est possible de montrer en quoi le choix de reprendre Hughes *TS1884* et non Gaïl *TS04*, par exemple, découle de décisions éditoriales mais se révèle quelque peu paradoxal.

La maison d'édition Istra, basée à Paris et Strasbourg a une double localisation présentée de façon iconique dans son nom (**Paris-Strasbourg**), qui témoigne d'un ancrage régional et d'un rattachement à la capitale. Dans le contexte de bipolarisation évoqué plus haut, cette maison est donc laïque bien que située en province<sup>351</sup>. Cette maison avait, dans la période entourant la publication de Lamour *TS47*, plusieurs centres d'activité. Outre la publication d'ouvrages traitant de la culture régionale, qui semble peu pertinente par rapport à cette étude, Istra publiait essentiellement des manuels scolaires toutes matières et niveaux confondus<sup>352</sup>. Cette activité

<sup>350</sup> Voir également *FTR* exemple XII où le surlignage indique les rajouts.

<sup>351</sup> Istra semble avoir vu le jour après la Première Guerre Mondiale, aucune publication n'étant antérieure à 1920, date à laquelle la bipolarisation était peut-être encore effective en dépit du déclin des éditeurs religieux.

<sup>352</sup> Deux exemples : Le Bart, Louis, *Istra's first English book : 1ère année d'anglais à l'usage de l'enseignement du second degré, programme de 1938*, Strasbourg, Librairie Istra, 1945 et Jacquelin, Pierre, *Exercices de cartographie*.

principale la situe sur le pôle scolaire et explique le recours à Hughes *TS1884*. Cependant, la publication de Lamour *TS47* se fait en marge du scolaire puisqu'elle paraît initialement dans la collection « Charme des jeunes<sup>353</sup> », qui comprend une autre version du corpus : Surleau *HF50*. Il faut par ailleurs signaler l'existence d'une version de *Le prince et le pauvre*, signée Surleau et également datée de 1950<sup>354</sup> ; il y a donc dans cette collection un intérêt certain pour Twain. Le profil d'Istra et sa collection « Charme des jeunes » ne sont pas sans rappeler ceux de Hennuyer et sa « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse ». Comme il a été montré, nombre d'aménagements à l'intérieur de Hughes *TS1884* découlent de ce qui a été nommé la scolarisation du texte ; par ailleurs il existe un mouvement général allant du + scolaire au + loisirs. La technique de réécriture qui caractérise Lamour *TS47* trahit son statut interlope, puisque cette version, tout en suivant la tendance loisirs, conserve des éléments qui étaient justement le résultat de la scolarisation du texte. Ainsi, Hughes attribuait-il un âge précis aux personnages, ce dont se gardait Twain. Par ailleurs, Hughes se livrait à une réorganisation du réseau des références intertextuelles en mentionnant des classiques de la littérature française comme Paul et Virginie (*FTR*, exemples XIIIa et XIIIb). Le maintien de ces cas de T+1 dans Lamour *TS47* confirme la technique de réécriture et la persistance d'éléments liés à la scolarisation. Sur le plan de la rhétorique enfantine, il est évident que les maisons d'édition à tradition scolaire ne peuvent présenter le discours enfant oralisé de l'original et la tendance est à une élévation du niveau de langue. Dans le travail de réécriture qui fut celui de Lamour, le parler des enfants n'a fait l'objet d'aucune recherche particulière. C'est en ceci que la démarche de Breton est très différente de celle de Lamour car s'il reprend également Hughes *TS1884*, il le fait à la fois de façon moins voilée et avec davantage de discrimination, évitant notamment l'écueil de la scolarisation.

---

*Terres et mers du monde. Grandes puissances mondiales. Classe de fin d'études*, Strasbourg, Librairie Istra, 1948.

<sup>353</sup> Elle fut ensuite rééditée dans la collection Nouveaux Horizons.

<sup>354</sup> Outre ces romans de Twain, la collection compte des ouvrages de Charles Deulin : *Contes d'un buveur de bière* en 1946, et *Contes du roi Cambrinus* en 1947.

## 2. Breton *TS46*, déscolarisation de Hughes *TS1884*

La version de Breton est également affiliée à Hughes *TS1884*. Comme précédemment, ce sont les cas de T+1 qui font apparaître cette filiation, laquelle s'effectue néanmoins selon des modalités différentes. Alors que Lamour reformulait systématiquement Hughes *TS1884* et semble avoir travaillé sans l'original, Breton reprend des passages entiers de Hughes *TS1884* tout en étant plus proche de l'original sur certains détails. L'exemple XIV du *FTR*, extrait de l'incipit du roman, fait apparaître l'identité entre les versions de Breton et de Hughes, perceptible au travers des cas de T+1 surlignés. La coïncidence entre le texte de Breton et celui de Hughes est complète et dépasse les rajouts. L'ensemble du premier chapitre de Breton *TS46* est d'ailleurs une reprise non masquée de Hughes. Cependant, Breton pratique quelques retouches puisque, dans ce chapitre, certains mots tels que « rotin » ou « retenir à la maison » chez Hughes deviennent respectivement « bâton » et « punir » chez Breton. S'il est difficile de trouver une cohérence et un objectif précis à ces manipulations, une autre série de modifications par rapport au texte de Hughes indique, en revanche, une vigilance dans le domaine des détails liés à la scolarisation du texte comme le montre l'exemple XV du *FTR* où sont regroupés les énoncés ayant servi à montrer le processus de scolarisation chez Hughes. Il apparaît que Breton veille à déscolariser sa version. Il est intéressant de noter que le rapport mimétique n'est pas aveugle et se concentre essentiellement sur les passages narratifs. C'est pourquoi la version de Breton n'est pas dénuée de créativité. C'est dans les passages dialogués entre enfants que Breton s'affranchit de Hughes *TS1884* et développe une stratégie autonome. Les passages narratifs traduits par Hughes sont perçus comme relativement stables, non amendables par Breton, qui reconnaît implicitement une supériorité à Hughes. Par contre, les passages relevant de la rhétorique enfantine sont eux frappés d'instabilité, ils sont d'une certaine manière retraduisibles à l'infini. La première occurrence d'un dialogue entre enfants dans le roman et dans la version de Breton illustre bien ce phénomène :



"I can lick you!" "I'd like to see you try it." "Well, I can do it." "No you can't, either." "Yes I can." "No you can't." "I can." "You can't." "Can." "Can't." TS 22	- Tu es plus grand que moi mais je te <b>rosserais</b> si je voulais. - <b>Essaye un peu</b> , répondit <b>l'autre</b> . - Ça ne serait pas difficile. - Seulement tu n'oses pas essayer. - Tu crois ? - J'en suis sûr.  Hughes 18	- Je suis assez fort pour te <b>rosser</b> . - <b>Essaie un peu</b> , dit <b>l'autre</b> . - Oui, je <b>peux</b> le faire... - Non tu ne le <b>peux</b> pas. - Oui je le <b>peux</b> . - Tu ne le <b>peux</b> pas. - Je <b>peux</b> ...  Breton 12-13
---	---	---

Tout en continuant à s'inspirer de Hughes, Breton s'en éloigne davantage que dans les parties narratives. Non seulement Breton rajoute un tour de parole (6 tours chez Hughes contre 7 chez Breton) mais en plus il se rapproche du texte de Twain puisque Breton traduit l'alternance et la répétition du modal *can*, lequel joue un rôle essentiel dans l'original.

Hughes TS1884 ne fut pas la seule à essaimer dans les autres versions comme en atteste ce qu'il convient de nommer la lignée Gaïl TS04.

#### B. La lignée Gaïl TS04

C'est l'occurrence de T+1 en fin de chapitre 2, décelée plus haut et dont voici le rappel, qui va permettre de situer les versions influencées par Gaïl TS04 :

**Tom réfléchit un instant aux changements qui venaient de s'opérer dans sa situation sociale, puis il se dirigea vers le quartier général pour s'y faire porter rentrant.** Gaïl TS04 16

Ce rajout va devenir un élément incontournable dans nombre de traductions suivantes. En voici chronologiquement les variantes, la première se trouvant dans Caillé TS38 :

**Tom réfléchit un instant aux changements qui venaient de s'opérer dans son existence, puis il se dirigea vers la maison dans l'intention de rendre compte de son travail à Tante Polly.** Caillé TS38 29

Alors que le rajout de Gaïl filait la métaphore militaire en présentant la demeure de Tante Polly comme un quartier général et du coup caricaturait l'autorité de la figure parentale, Caillé reste plus neutre et opte pour un enchaînement diégétique avec le chapitre suivant. Rémi *TS84* utilise les deux rajouts précédents et en offre un mélange :

**Ayant médité ces fortes considérations, Tom se dirigea gaillardement vers la maison de sa tante afin de s'y faire porter rentrant.** Rémi *TS84* 18

Tout en éradiquant la dimension sociale, Rémi mélange l'enchaînement neutre de Caillé en utilisant « maison » et non « quartier général » mais maintient l'expression « s'y faire porter rentrant ». Comme il avait été observé dans la préface de Maury *TS63*, l'utilisation de versions précédentes nuit à la cohérence d'une version. Enfin, ce rajout apparaît également chez Holter *TS48*. Il est d'ailleurs inutile de citer ce rajout car il est strictement identique à celui de Gaïl *TS04*. La raison en est que l'ensemble de Holter *TS48* est elle-même identique à la version de Gaïl. En effet, Holter *TS48*, présentée comme une traduction signée Christian Holter n'est autre que Gaïl *TS04* sans le chapitre 22. Ce chapitre étant un passage sensible dans la représentation de l'instituteur et de l'école, sa suppression indique une volonté de pencher davantage vers le pôle scolaire qu'avec Gaïl *TS04*<sup>355</sup>.

L'observation du rajout au chapitre 2 permet d'affilier à Gaïl *TS04* les versions Caillé *TS38*, Holter *TS48*, et Rémi *TS84*. Ceci ne signifie pas que le mimétisme est aussi poussé que dans la lignée Hughes *TS1884*, ce que seul un examen détaillé des liens entre ces versions pourrait établir. Dans le cadre des présents travaux, il n'est pas essentiel d'aller plus avant dans la confrontation des textes de cette lignée, il s'agit simplement de montrer que les traducteurs / adaptateurs se rattachent, dans la plupart des cas, à une version précédente<sup>356</sup>. Il existe néanmoins des exceptions, Meker *TS62* et

<sup>355</sup> Les raisons possibles de ce cas tout à fait singulier sont évoquées au chapitre 11, partie E.1, « Hazan, l'énigme Holter *TS48* ».

<sup>356</sup> Ce phénomène semble très persistant puisque Caillé *TS38*, déjà influencé par Gaïl *TS04*, a été republié dans les années 1980 dans une version « revue et corrigée » dans laquelle les modifications, qui consistent à compléter le texte, semblent elles-mêmes avoir pour intertexte Gaïl *TS04*.

Maury *TS63* se situant en dehors de ces deux lignées. La stratégie de Meker consistait en un tel degré de sélection que la reprise de versions précédentes était impossible. Quant à Maury, il ne s'affranchit pas réellement des versions antérieures mais n'en suit aucune en particulier. Comme montré dans le cas de la préface et comme il apparaît dans d'autres endroits du texte, Maury, dont la version se caractérise par le sérieux et l'exhaustivité, a consulté plusieurs traductions existantes, puis en a fait la somme tout en conservant une véritable autonomie.

### C. Les raisons de la généalogie

L'existence d'une généalogie des versions dans la série *Tom Sawyer* se vérifie donc et il existe en fait deux versions « mères ». Gaïl *TS04* est à la tête d'une lignée incluant Caillé *TS38*, Holter *TS48* et Rémi *TS84*. L'autre lignée découle de Hughes *TS1884* et inclut Breton *TS46* et Lamour *TS47*. Ce schéma est-il spécifique à la série *Tom Sawyer* et une telle tendance se retrouve-t-elle dans la série *Huckleberry Finn* ?

Exception faite de Hughes *HF1886* (qui par la quantité de T0 et T+1 constitue une impasse traductive, un texte non exploitable), la série *Huckleberry Finn* émerge tardivement, toutes les autres versions étant datées d'après 1945. Le recours à T+1 est donc nul. Il est par conséquent impossible de prouver de façon irréfutable qu'une version s'inspire d'une autre déjà existante sans tomber dans la partialité. Par ailleurs, la traduction de *Huckleberry Finn* se produit dans un climat de forts clivages idéologiques. Les versions se suivent de très près et sont moins espacées que dans la série *Tom Sawyer*, ce qui conduit les traducteurs à davantage d'autonomie. Il est néanmoins fort probable que le procédé soit présent dans cette série. La Gravière *HF79* pourrait bien être une reprise de Nétillard *HF48*, une version abrégée et simplement retouchée par endroits. Cependant l'absence de T+1 chez Nétillard *HF48* et le fait que cette traduction est elle-même très proche de l'original en terme d'exhaustivité et de fidélité

contribue à rendre difficilement détectable cette méthode de reprise mimétique.

Par ailleurs, l'observation de la reprise mimétique permet, en situant les textes dans une lignée généalogique, de trouver leur point d'origine mais également de les situer sur un plan social et idéologique. De même que la présence en filigrane d'une version particulière a une signification, son absence aussi en a une. Pourquoi Breton a-t-il choisi de se rapprocher de Hughes *TS1884* plutôt que des deux autres versions existantes, Gaïl *TS04* et Caillé *TS38*, auxquelles il n'a pratiquement pas recours ? Inversement, pourquoi Caillé se rapproche-t-il de Gaïl et non de Hughes ? La distribution n'est pas le fruit du hasard et ce n'est pas forcément l'appréciation de la qualité du contenu qui gouverne ces choix. Ceux-ci sont conditionnés par les orientations des maisons d'édition en termes de public et d'idéologie. La reprise mimétique n'est pas sans rappeler la promotion, car, dans le contexte de versions multiples, de même que promouvoir une version *x* revient à occulter une version *y*, se rapprocher d'un texte revient à s'éloigner d'un autre.

Cette persistance des versions Hughes *TS1884* et Gaïl *TS04*, et notamment leur résurgence plus ou moins masquée dans des versions postérieures, peut avoir plusieurs explications. La première tient au domaine particulier de la littérature pour enfants où la reproduction des structures est de mise. À ce propos, Tiina Puurtinen a pu dire : « Instead of degrading the similarities to mere imitation, they can, however, be studied as intertextual relations, as Maria Nikolajeva (1992) has shown.<sup>357</sup> » Les emprunts non masqués aux textes de Hughes et Caillé sont davantage de l'ordre de la relation intertextuelle que du plagiat. Il faut d'ailleurs signaler que ces phénomènes de réécritures ne sont pas spécifiques au corpus étudié ici. En effet, dans son analyse des traductions et adaptations de *Huckleberry Finn*, Jean-Marc Gouanvic évoque l'existence de ces pratiques dans le champ traductif de *The Last of the Mohicans*<sup>358</sup>. Une autre raison réside dans un phénomène de canonisation des textes qui culmine avec la promotion vers le

---

<sup>357</sup> Puurtinen, 1995, 17.

<sup>358</sup> Gouanvic, à paraître.

secteur adulte, celle-ci se produisant en 1961 pour Hughes *TS1884*, et dans les années 1980 pour Gaïl. Une dernière explication vient des conditions matérielles dans lesquelles se trouve l'édition française au lendemain de 1945.

### 1. Canonisation de Hughes *TS1884*

Comparée aux autres versions, Hughes *TS1884* jouit d'un avantage considérable : la mention selon laquelle elle a été « traduite avec l'autorisation de l'auteur ». Il faut rappeler les deux premières phrases de la « Note des éditeurs », qui figure dans la réédition de 1961 : « *Les Aventures de Tom Sawyer* ont été traduites pour la première fois en français par William L. Hughes, en 1884. C'est cette traduction que nous avons choisie, parce qu'elle a paru avec l'autorisation de l'auteur. » Cette mention, qui figure également sur l'édition originale de Hughes *HF1886*, apporte une caution à la version de Hughes, car elle suggère une collaboration entre auteur et éditeurs du texte original et traducteur et éditeurs du texte d'arrivée. Une telle collaboration est avérée dans le cas de la traduction de *Alice au pays des merveilles* par Henri Bué :

La première traduction française d'*Alice au pays des merveilles* est faite en Angleterre à l'initiative et sous le contrôle de Lewis Carroll (Macmillan, 1869). La traduction de Henri Bué est intelligente et assez proche de nos exigences d'aujourd'hui en matière de traduction. Elle fut diffusée en France par les soins de la librairie Hachette et passa totalement inaperçue. Elle est totalement oubliée quand paraît en 1908-1909 la seconde « première traduction. » Celle-ci résulte à nouveau d'une collaboration entre un éditeur anglais — Heinemann cette fois — et la maison Hachette<sup>359</sup>.

Dans le cas de Twain, la caution apportée par la mention « traduit avec l'autorisation de l'auteur » est toute relative. En eût-il eu le temps, ses connaissances en français ne pouvaient en aucun cas lui permettre de se

---

<sup>359</sup> Nières, 1993, 117.

livrer à une comparaison de ses romans et de Hughes *TS1884* et *HF1886*. Cette formule renvoie à une transaction impliquant des droits commerciaux. Aucun élément ne permet de penser que l'autorisation de traduire se soit assortie d'une quelconque collaboration et elle ne garantit en rien la qualité du contenu ou le niveau de correspondance avec le texte de départ. La présence de cette mention lors de la réédition-promotion de Hughes *TS1884* en 1961, est la perpétuation d'un procédé qui vise simplement à donner une certaine autorité au texte. Le paradoxe que constitua la promotion de Hughes *TS1884* vers le secteur adulte, telle qu'elle eut lieu en 1961, ainsi que le maintien du label « traduction » lors de cette promotion, peuvent être davantage appréciés vu les aménagements qui ont été décrits. Il est dans la nature des textes littéraires de survivre au champ qui les a produits :

Some texts, after all, survive the fields in which they originated. They are edited and re-published in new forms, championed and read by new generations of readers who read in novel ways, and they find employment in other times and places and canons<sup>360</sup>.

Cependant, dans le cas de traductions, dont l'usure est plus rapide que celles des originaux, la reprise et la réédition de versions anciennes, sans lien avec leur champ de production, peuvent prêter à confusion. C'est ainsi que, confrontées à Hughes *HF1886*, Lucile Garbagnati et Judith Lavoie ont été amenées à émettre des jugements sévères sur le travail du traducteur. Les titres de leurs analyses, respectivement : « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif » et « Traduire pour aseptiser<sup>361</sup> », annoncent d'emblée ce jugement. Le texte est posé en victime qui subit des mauvais traitements : « Malgré les traitements qui lui sont infligés pour le rendre insipide, le texte résiste.<sup>362</sup> » Le traducteur est par ailleurs accablé quant à son style : « À une langue personnelle composée de différents parlars régionaux se substitue une langue banale tant par son vocabulaire que par sa syntaxe.<sup>363</sup> » Il a effectivement été constaté que Hughes *HF1886* contenait

---

<sup>360</sup> McDonald, Peter D., « Pierre Bourdieu and the History of the Book », *The Library; The Transactions of the Bibliographical Society*, 19.2, Oxford University Press, 1997, p. 120.

<sup>361</sup> Lavoie, chapitre 2, 61-127.

<sup>362</sup> Garbagnati, 169.

<sup>363</sup> Garbagnati, 168-169.

de fortes manipulations et s'éloignait de l'original. Cependant, ce qui desservait Hughes dans sa version de *Huckleberry Finn*, le sert dans sa version de *Tom Sawyer*. En effet, il serait faux de penser que Hughes TS1884 est absolument dénuée d'intérêt. L'autorité de Hughes TS1884 ne réside pas dans le fait qu'elle était « autorisée », mais bien dans le fait qu'elle était contemporaine de la production de l'original. Dans celui-ci, la représentation du langage des enfants est novatrice, tandis que les passages narratifs le sont beaucoup moins. Ces derniers sont, d'une certaine manière, stéréotypés et représentatifs d'une prose normative en vigueur au dix-neuvième siècle. Hughes, traducteur confirmé et introduit dans les cercles littéraires français avait intégré ce type de prose et était capable de la restituer d'une façon que les traducteurs suivants ne peuvent atteindre. Du fait du décalage chronologique qui s'est ensuite instauré, la version de Hughes a d'ailleurs été ressentie par Breton comme inégalable pour les parties narratives, d'où sa réutilisation non voilée. En revanche, son maniement du discours des enfants, comme le suggèrent Garbagnati et Lavoie, est perfectible. Par ailleurs, les deux critiques tendent à attribuer les aménagements du texte à la seule prise de position de l'agent traducteur :

La position idéologique du traducteur Hughes est en réalité contraire à celle révélée par le texte original. Là où l'anglais déstabilisait les idées reçues, le texte français les maintient et les renforce. Comme le constate Lucile Garbagnati, Hughes « veut transformer un texte subversif en un texte en tout point respectueux d'un certain conformisme social, et d'une certaine conception de l'enfance et de la littérature » (1984, p .22)<sup>364</sup>.

Il faut préciser que l'analyse de Garbagnati se base sur une réédition de 1976<sup>365</sup> dont le paratexte éditorial annonce : « La traduction de cet ouvrage est de William L. Hughues [*sic*]. » L'utilisation d'une transcription erronée du patronyme du traducteur, celui-ci étant « Hughes » et non « Hughues », aussi bien dans la réédition que dans l'analyse de Garbagnati résume la

---

<sup>364</sup> Lavoie, 2002.

<sup>365</sup> Twain, Mark, *Les aventures de Huckleberry Finn*, Neuilly, Éditions de Saint Clair, 1976.

moindre prise en compte du traducteur et de son contexte<sup>366</sup>. Le véritable étonnement ne peut naître de la lecture du contenu de Hughes *HF1886*, mais du fait qu'une traduction quasi centenaire et extrêmement tributaire de son cadre de production soit reprise sans avertissement envers le public, et que d'autres traductions plus en phase avec le goût du jour ne soient pas utilisées.

Du point de vue de la présente étude, les versions de Hughes illustrent simplement le point extrême du pôle scolaire auxquelles se rattachent à divers degrés d'autres versions. Étant donné le contexte général, les versions de Hughes sont le produit et le reflet d'un contexte éditorial et n'engagent pas forcément l'idéologie du traducteur ou plutôt elles n'engagent pas uniquement la sienne. Ceci ne signifie nullement que l'idéologie du traducteur ne puisse avoir une quelconque pertinence par rapport à sa traduction, comme l'analyse du parcours de la traductrice Suzanne Nétillard va le montrer.

## 2. L'édition française au lendemain de 1945

Ces phénomènes de reprise et réécriture perceptibles dans Breton *TS46*, Lamour *TS47* et Holter *TS48*, doivent être placés dans le contexte de la période d'après-guerre qui est particulière pour l'édition, car celle-ci est prise entre volonté d'expansion et pénurie :

Quel est l'état de la presse enfantine à cette époque ? Malgré les restrictions de toutes sortes, puisque c'est seulement en 1949 que sont supprimés les tickets de rationnement, et surtout les restrictions de papier, elle connaît une formidable expansion<sup>367</sup>.

Le contexte de l'immédiat après-guerre, caractérisé à la fois par une forte demande en livres pour enfants et des difficultés matérielles, explique le

---

<sup>366</sup> Cette erreur s'était déjà glissée dans la réédition de Hughes *HF1884* en 1961, chez Lucien Mazenod, où les deux orthographes sont présentes.

<sup>367</sup> Perrin, 133.



choix d'une réutilisation partielle de Hughes *TS1884* et Gail *TS04*. Ce bricolage réalisé dans l'urgence résulte de conditions matérielles difficiles. La demande croissante du marché français en romans américains ainsi que des critères économiques ont abouti à ces solutions. La reformulation d'un texte dans la même langue et / ou sa réutilisation totale ou partielle sont vraisemblablement moins coûteuses en temps et argent qu'une nouvelle traduction. Enfin, ce bricolage qui caractérisa les versions d'après-guerre entre, lui aussi, dans le cadre de la perception des adaptations comme jouets. Comme le signale Giorgio Agamben :

Tout comme le bricolage, le jouet utilise des « bricoles », des « pièces et morceaux » appartenant à d'autres ensembles structuraux (ou du moins à des ensembles structurellement modifiés) ; le jouet, lui aussi transforme en signifiants d'anciens signifiés, et réciproquement. En réalité, ce n'est pas simplement avec ces bricoles qu'il joue : comme le montre bien l'exemple de la miniaturisation, c'est (si l'on ose dire) avec la « bricolité » contenue sous forme temporelle dans l'objet et dans l'ensemble structural d'origine<sup>368</sup>.

En l'occurrence, les ensembles structuraux dont il est question sont les versions « mères », jugées maîtresses, qu'il est permis de dépecer et d'agencer par collage et bricolage dans le cadre de cet ensemble subalterne qu'est la littérature pour enfants.

---

<sup>368</sup> Agamben, 132.

## CHAPITRE 11 :

### LES ROMANS, ENJEUX D'UNE LUTTE

La pénurie d'après-guerre, si elle semble avoir affecté la série *Tom Sawyer* par l'apport de versions caractérisées par un certain bâclage traductif, n'est pas le seul fait marquant. Cette même période est également celle d'un affrontement et de nouveaux clivages idéologiques, dont la série *Huckleberry Finn* sortira grandie. Toutes les versions du champ réduit actuel de la série *Huckleberry Finn* découlent de cette période. C'est pourquoi certaines versions, qui font pourtant peu recours à T0 et un recours nul à T+1, sont analysées ici au travers de leur paratexte, afin de les situer dans leur contexte éditorial.

#### A. Nouveaux clivages après 1945

Dans un article paru dans la revue *The Translator*, Maria Tymoczko, soutient que les traductions sont forcément partiales, c'est-à-dire que partant de l'original elles en privilégient certains aspects plutôt que d'autres :

Indeed *partiality* is what differentiates translations of the same and similar works, making them flexible and diverse, enabling them to participate in the dialectic of power, the ongoing process of political discourse, and strategies for social change. Such representations and commitments are apparent from analyses of translator's choices word-by-word, page-by-page, and text-by-text, and they are also often demonstrable in the paratextual materials that surround translations, including introductions, footnotes, reviews, literary criticism and so forth. The very words associated with politics and ideology emphasized here suggest the nexus of metonymy and engagement in

the activity of translation, indicating that the partial nature of translations is what makes them also political<sup>369</sup>.

Tymoczko souligne l'importance des éléments contenus dans le paratexte des traductions afin de mettre à jour leur projet idéologique. Il n'est pas inutile de rappeler, avec Raymond Perrin, quel est le contexte général pour la période d'après 1945 :

Il serait temps de réévaluer globalement cette période que les puissants clivages idéologiques de l'après-guerre ont occulté. Tant dans la presse que dans l'édition, en ces temps de guerre froide, de chasse aux sorcières, de procès iniques et de menaces de nouvelle guerre mondiale, les courants de pensée sont davantage ressentis que la concurrence commerciale<sup>370</sup>.

De fait, en considérant globalement la période d'après-guerre, il apparaît qu'elle coïncide avec une intense activité traductionnelle et éditoriale autour des romans de Twain, puisque entre 1946 et 1963 paraissent pas moins de 9 versions<sup>371</sup>. Cet afflux pourrait être globalement pris pour un intérêt légitime du public français pour les œuvres américaines. Cependant, si la Seconde Guerre Mondiale marque effectivement un tournant dans les relations franco-américaines, qui se vérifie dans tous les secteurs de l'activité économique et culturelle, la succession linéaire et chronologique des versions des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* cache un parcours accidenté. Après 1945, les romans sont devenus l'enjeu d'une lutte dans un contexte idéologiquement marqué. Le mouvement du + scolaire au + loisirs, sur fond d'opposition laïque / religieux est supplanté par une bipolarisation centrée sur les sentiments pro- et anti-américains. Ces clivages qui gouvernent la production des différentes versions agissent comme le véritable moteur qui a fait avancer la traduction des œuvres de Twain, en tant que leur contenu a été perçu comme l'objet d'un enjeu. Cette

---

<sup>369</sup> Tymoczko, Maria, « Translation and Political Engagement; Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts », *The Translator*, 6.1, 2000, p. 24.

<sup>370</sup> Perrin, 143.

<sup>371</sup> Breton *TS46*, Lamour *TS47*, Holter *TS48*, Nétillard *HF48*, Surleau *HF50*, Bay *HF60*, Meker *TS62*, Maury *TS63* et Molitor *TS63*.

bipolarisation est si forte qu'elle conditionne directement ou indirectement toutes les versions de cette période.

Entre 1946 et 1950 seulement, cinq nouvelles versions apparaissent sur le marché, trois dans la série *Tom Sawyer* et deux dans la série *Huckleberry Finn*. Quatre de ces versions sont le fait de deux maisons d'éditions : Hier et Aujourd'hui d'une part et Istra de l'autre.

### B. Hier et aujourd'hui, une maison engagée<sup>372</sup>

Judith Lavoie signale que la préface de Nétillard *HF48*, rédigée par l'historien marxiste Jean Kanapa, souligne le caractère anti-esclavagiste du roman et dénonce la critique américaine, laquelle tendrait à présenter Twain uniquement comme un humoriste afin de cacher son vrai message subversif et revendicateur. Lavoie considère que le lien entre cette préface politiquement engagée et le contenu de la traduction est fortuit : « Cette citation montre le type de contrat de lecture que cherche à instaurer Kanapa. [...] Bien qu'on ne sache pas si Kanapa a lu ou non la traduction pour laquelle il a écrit la préface, il reste qu'elle semble tout à fait convenir au projet qui s'en dégage.<sup>373</sup> » Chez Lavoie, l'analyse de la préface de Kanapa permettait de déterminer le public destinataire de Nétillard *HF48*, et elle déduit qu'il devait s'adresser aux adultes<sup>374</sup>. Cette difficulté à établir un lien

---

<sup>372</sup> Dans cette partie et dans la suivante, le terme « engagé » s'entend au sens que lui donne Tymoczko : « The approach to engagement presupposed in this paper is in fact consistent with basic definitions of *engagement* as “the state of being engaged”. In turn, *engaged* is defined as “contracted for pledged”, “betrothed” and, more to the point for our purposes here, “involved in conflict or battle.” » p. 26.

<sup>373</sup> Lavoie, 187-188.

<sup>374</sup> Cette question est légitime vu la rétrogradation de Nétillard *HF48*. Dans son édition originale, Nétillard *HF48* ne présente aucun paratexte autre que la préface apportant des indices sur le public destinataire. Comparée à l'édition originale de Breton *TS46*, chez le même éditeur, Nétillard *HF48* paraît plus orientée vers les adultes puisqu'elle ne présente aucune illustration et que sa couverture, où figure une carte ancienne des États-Unis, est moins ludique que celle de Breton *TS46* qui est assortie d'illustrations, ce qui indique qu'elle ne sort pas tout à fait du secteur jeunesse. Cependant, l'absence d'indications précises sur un éventuel public destinataire dans le paratexte éditorial et la représentation, dans ces illustrations, de

formel entre la préface de Kanapa et le projet de la traductrice découle du fait qu'il n'est pas d'usage, pour le traducteur, de dévoiler lui-même son projet de traduction, comme le signale Isabelle Vanderschelden dans un article paru dans la revue *The Translator* et consacré à la traduction littéraire en France :

[...] translators rarely write prefaces and introductions, which means that the translation project is not normally outlined explicitly for the reader. This can lead to misunderstandings when assessing the quality of a translation<sup>375</sup>.

Par ailleurs, rejoignant Lucile Trunel lorsqu'elle déclare que les « [...] auteurs secondaires sont parfois à l'origine de la décision de publication<sup>376</sup> », il est permis d'affirmer que la convergence entre la préface de Kanapa et le contenu de Nétillard *HF48*, loin d'être fortuit, est au contraire absolument intentionnel. En effet, ce n'est pas simplement la préface de l'édition originale de Nétillard *HF48* qui a une visée marxiste, mais la maison d'édition Hier et Aujourd'hui dans son ensemble. Cette maison, née en 1944, se spécialisait dans la publication d'œuvres littéraires traduites du russe<sup>377</sup> mais aussi d'une revue<sup>378</sup> et d'ouvrages<sup>379</sup> faisant la promotion de l'U.R.S.S. Cette maison affichait donc son obédience communiste, faisait de la lutte de classe et de la diffusion des idées progressistes un credo, et occupait une place précise dans la bipolarisation du moment. La traduction d'un auteur américain tel que Twain par cette maison d'édition est hautement signifiante.

En effet, il n'existe chez Hier et Aujourd'hui que deux romanciers issus du monde anglophone : Mark Twain et Jack London. *Le talon de fer*

---

personnages ayant les traits d'adolescents, indiquent qu'il s'agit d'une version relativement ouverte. Par contraste, les illustrations des autres versions de *Tom Sawyer* dans la même période sont beaucoup plus naïves et dépeignent des personnages beaucoup plus jeunes.

<sup>375</sup> Vanderschelden, Isabelle, « Quality Assessment and Literary Translation in France », *The Translator*, 6.2, 2000, p. 281.

<sup>376</sup> Trunel, 222.

<sup>377</sup> Quelques exemples de traductions parues chez Hier et Aujourd'hui : Gorbatov, Boris Leontievitch, *Les indomptés : roman*, 1947 ; Tolstoï, Léon, *Les récits d'Ivan Leontievitch*, 1945 ; Gorki, Maksim, *Œuvres Complètes*, 1949.

<sup>378</sup> *Connaissance de l'U.R.S.S.*, 1946-1948.

<sup>379</sup> Sayers, Michael, *La grande conspiration : la guerre secrète contre la Russie soviétique*, 1947 ; Cathala Jean, *L'U.R.S.S contre la guerre*, 1948.

de Jack London paraît en 1946 et pourrait avoir constitué un début d'ensemble cohérent avec Breton *TS46*. Quel lien existe-t-il entre Mark Twain, la littérature russe et les idées communistes qui font par ailleurs l'objet de publications ? Il se trouve que Twain et London sont à cette époque les deux auteurs américains préférés de la Russie soviétique. Dès les années 1920 et 1930, Twain est traduit, connu et lu en U.R.S.S :

10,000,000 copies of the works of Jack London and 3,000,000 copies of the works of Mark Twain circulated in the USSR between the early twenties and 1940, these two authors being consistently the favourite American writers of this country<sup>380</sup>.

Cette diffusion s'inscrit bien entendu dans une réflexion politique : « [...] Soviet critics tried to exploit the social criticism of these authors.<sup>381</sup> » Les romans de Twain font donc partie d'une sorte de liste officielle des écrivains dont la diffusion est souhaitable. Les traductions de Twain sont prises dans l'arène d'un affrontement idéologique international qui dépasse le simple cadre de l'édition française. *Huckleberry Finn*, le roman fondateur de la littérature américaine fait son entrée sur la scène française par le biais des ennemis du moment : l'U.R.S.S et le parti communiste. Ce phénomène de réception détournée n'est pas sans rappeler la complexité des phénomènes accompagnant l'essor du jazz dans la France d'après-guerre :

Si les amateurs de jazz sont fascinés par le Nouveau Monde, il serait simpliste de les considérer comme des américanophiles impénitents, leur passion pour la musique noire étant aussi l'occasion de marquer leur différence vis-à-vis d'une puissance devenue dominante au lendemain de 1945. Pionnière dans la reconnaissance du jazz, la critique française tient à marquer la différence entre une forme d'art originale dont elle a su distinguer les qualités, et la culture de l'Amérique *mainstream* qui ne lui inspire que du mépris<sup>382</sup>.

---

<sup>380</sup> Ignatieff, Leonid, « American Literature in the Soviet Union », *Dalhousie Review*, 25, printemps 1955. (HFAC 354.) Sur le même sujet : Brown, Deming, *Soviet Attitudes towards American Writing*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1962.

<sup>381</sup> HFAC 354.

<sup>382</sup> Tournès, Ludovic, « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *RFEA*, Hors-série, décembre 2001, p. 75.

De même, la réception des romans de Twain est-elle complexe. Comme les critiques de jazz évoqués par Tournès, Kanapa propose dans sa préface une nouvelle lecture de *Huckleberry Finn*. Le transfert de l'œuvre et sa traduction s'accompagnent d'une réévaluation de son contenu. C'est pourquoi *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* ne tirèrent pas de cette période le même bénéfice en terme de qualité traductionnelle. *Tom Sawyer*, dont le contenu est perçu comme moins polémique que *Huckleberry Finn*, dans la mesure où la question de l'esclavage en est absente, put souffrir un remaniement hâtif et fut sans doute conçu dans la précipitation, d'où la reprise de Hughes TS1884 et les remaniements constatés plus haut. La reprise d'une version s'assimilant à une forme de promotion atténuée, laquelle implique l'occultation d'une autre version, choisir Hughes TS1884 comme version de base revient à écarter *de facto* Gaïl TS04 et Caillé TS38. Pourquoi ce choix ? Dans l'optique de la lutte de classe qui anime Hier et Aujourd'hui, ces deux versions peuvent être qualifiées, pour reprendre une expression de Kanapa, de « petites-bourgeoises ». Gaïl TS04 est parue au Mercure de France et vise un public bourgeois aisé tandis que Caillé TS38 est parue dans la Bibliothèque Verte chez Hachette, dont l'orientation est partiellement laïque mais aussi catholique. Ces deux versions et ces deux maisons sont idéologiquement éloignées de Hier et Aujourd'hui. Se rapprocher de Hughes TS1884, c'est choisir une version qui fut produite dans un souci républicain, laïque et égalitariste, donc offrant une plus grande convergence de vue avec la politique éditoriale de Hier et Aujourd'hui que les autres.

Pourquoi *Huckleberry Finn* fait-il, quant à lui, l'objet d'une nouvelle traduction et non d'un remaniement de Hughes HF1886 ? Il a été observé que les modifications apportées au texte de Twain par Hughes en terme de T0 et T+1 sont telles que sa réutilisation est pratiquement impossible. Par ailleurs, le traitement de la représentation du personnage de Jim par Hughes n'est pas suffisamment humaniste, comme démontré par Lavoie, pour convenir au projet affiché par Kanapa. Il y a donc nécessité de faire sortir le roman de la lacune traductionnelle dans laquelle il se trouve. Une version de qualité, notamment dans le traitement de la polyphonie, semble avoir été

souhaitée, et il se pourrait qu'entre le projet de traduction et la publication, tout le temps nécessaire ait été accordé à la traductrice. En effet, pour une première traduction, Nétillard *HF48* place la barre très haut. Parue en novembre 1948, elle a forcément été, vu son contenu et au contraire de Breton *TS46*, le fruit d'un long travail de la part de Suzanne Nétillard.

Il apparaît désormais que la publication de cette version par Hier et Aujourd'hui n'est pas le fruit du hasard. Nétillard *HF48* ne fait pas l'objet d'une récupération à des fins politiques après coup, mais tout porte à croire que cette traduction a été commandée et élaborée dans le but décrit par Kanapa dans sa préface, c'est-à-dire dénoncer les États-Unis de l'intérieur, à l'aide du plus américain de ses auteurs : Mark Twain. Dans la réalisation de ce projet, Suzanne Nétillard pourrait ne pas être un simple agent passif qui a su se plier aux exigences de son commanditaire. Il semblerait qu'elle-même n'était pas insensible aux idées défendues par la maison Hier et Aujourd'hui.

### C. Suzanne Nétillard, une traductrice engagée

C'est le parcours de Suzanne Nétillard après la publication de son *Huckleberry Finn* qui peut éclairer ses choix idéologiques. L'existence de la maison d'édition Hier et Aujourd'hui fut de courte durée puisqu'elle fusionna, dans les années 1950, avec les Éditeurs Français Réunis. Cette dernière maison réédita la plupart des ouvrages d'Hier et Aujourd'hui et se trouve idéologiquement dans sa continuité. Figurent sur la liste des publications : Louis Aragon, Jules Vallès, Gorki ainsi que de nombreuses oeuvres des littératures du tiers-monde notamment les pays en cours de décolonisation ou en conflit avec l'Occident : Vietnam, Maghreb ainsi que des ouvrages issus des Antilles françaises ou francophones<sup>383</sup>. À la différence d'Hier et Aujourd'hui, Les Éditeurs Français Réunis sont moins

<sup>383</sup> Un titre est emblématique de l'engagement de cette maison : *Eugène Varlin : militant ouvrier, révolutionnaire et communard*, de Jean Bruhat publiée en 1975.



axés sur la Russie et l'U.R.S.S et offrent un panel plus large de littérature anglophone. C'est dans ce cadre que Suzanne Nétillard traduit en collaboration avec Paul Vigroux, *Les aventures de Joseph Andrews* de Henry Fielding, publié en 1955. La dernière collaboration entre Nétillard et Les Éditeurs Français Réunis prend la forme d'une réédition de Nétillard HF48 en 1960 assortie d'une nouvelle préface signée Renaud de Jouvenel qui fut également traducteur de Twain<sup>384</sup>. Par ailleurs, Renaud de Jouvenel publia en 1980 chez Julliard : *Confidences d'un ancien sous-marin du P.C.F.*, dont le titre indique clairement une appartenance passée au Parti Communiste. Suzanne Nétillard travaille donc jusqu'à la fin des années 1950 avec des maisons d'édition idéologiquement ancrées à gauche et les préfaciers de sa version de *Huckleberry Finn* sont membres du Parti Communiste. Ces éléments sont-ils suffisants pour conclure que Suzanne Nétillard appartient elle-même à la cette mouvance politique ?

Cette question s'avère difficile à trancher dans un premier temps puisque la carrière de Suzanne Nétillard connaît un brusque changement dans les années 1960, lorsqu'elle rejoint une maison au profil beaucoup plus conservateur : Gallimard. Cette maison réédite ses traductions et lui en commande de nouvelles qui semblent être d'une grande neutralité idéologique. Ce tournant pourrait indiquer qu'il n'y a pas lieu de faire l'amalgame entre la traductrice et les idées défendues par ses deux premières maisons d'édition. Or, en 1977, se produit un événement qui achève de faire basculer la perception de Suzanne Nétillard comme politiquement engagée. Elle publie à Lausanne, chez l'éditeur A. Eibel, une version d'un ouvrage américain paru en 1950 : *L'écrivain citoyen*. Il s'agit de la traduction d'un ouvrage polémique et contestataire classé *radical* aux États-Unis, dont le titre original est *The Citizen Writer: Essays in Defence of American Culture* de Albert Maltz, romancier et scénariste à Hollywood. Victime de la chasse aux sorcières, Maltz est célèbre pour avoir été porté sur la liste noire des *Hollywood Ten* et fut de fait prisonnier politique avant de connaître l'exil. Entre la collaboration avec les maisons d'édition

---

<sup>384</sup> Twain, Mark, *Mes folles années : « Roughing It »*, Les Éditeurs Français Réunis, 1955.

communistes à son début de carrière et cette traduction tardive d'un ouvrage contestataire, il semble exister dans le trajet de Suzanne Nétillard une cohérence qui autorise à penser que son engagement fut réel, (même si la seule traduction engagée ne constitua pas l'essentiel de sa carrière), confirmant par là l'hypothèse avancée par Tymoczko, selon laquelle :

[...] it can be argued that most translators undertake the work they do because they believe the texts they produce will benefit humanity or impact positively upon the receptor culture in ways that are broadly ideological. This is true especially of literary translators who select texts to translate, translators of technical manuals, and Bible translators<sup>385</sup>.

Le fait que sa traduction d'Albert Maltz ne fut pas publiée chez Gallimard, avec qui Suzanne Nétillard travaillait pourtant exclusivement à partir des années 1960, mais chez un éditeur Suisse, indique qu'une publication de cet ouvrage n'était pas souhaitée par son employeur habituel mais pouvait correspondre à un choix personnel. Pierre Bourdieu déclare d'ailleurs à propos de Gallimard :

[...] le poids que les exigences de la diffusion et de la gestion font peser sur l'institution et sur les modes de pensée des responsables tend à exclure les investissements risqués, lorsque les auteurs qui pourraient les occasionner ne sont pas d'avance détournés vers d'autres éditeurs<sup>386</sup>.

Vu le parcours de Suzanne Nétillard, la publication et la réédition désormais constante de Nétillard *HF48* dans la collection Folio Junior constitue à la fois une consécration et une relégation. En effet, n'intègrent la collection Folio que les produits consacrés, comme le signale Pierre Bourdieu :

Une maison qui entre dans la phase d'exploitation du capital symbolique accumulé fait coexister deux économies différentes, l'une tournée vers la production et la recherche (c'est, chez Gallimard, la collection fondée par Georges Lambrichs), l'autre orientée vers l'exploitation du fonds de diffusion des produits consacrés (avec des collections comme « La Pléiade » et surtout « Folio » ou « Idées »)<sup>387</sup>.

---

<sup>385</sup> Tymoczko, 25-26.

<sup>386</sup> Bourdieu, 1998, 241.

<sup>387</sup> Bourdieu, 1998, 241.

En revanche cette consécration, qui est une reconnaissance de la qualité de son travail de traductrice, est assortie d'une relégation, puisque c'est au sein de Folio Junior que paraît sa version. Nétillard *HF48* est désormais assortie d'illustrations et d'un habillage l'identifiant automatiquement comme « jeune ». De surcroît, elle est, dans les librairies, physiquement séparée du rayon adulte. Nétillard *HF48* est véritablement confinée au secteur jeunesse, un confinement qui se répercute *de facto* sur l'accès aux bibliothèques (notamment universitaires, qui, en dehors des centres spécialisés dans l'édition jeunesse, font plus spontanément l'acquisition de versions parues dans le secteur adulte). La publication de Nétillard *HF48* pour la jeunesse et donc sa rétrogradation au profit de Bay *HF60* apparaît, dans la perspective de l'engagement de la traductrice, comme un compromis qui dépasse les enjeux personnels. L'existence d'une lutte autour de *Huckleberry Finn*, esquissée dans l'introduction et qui avait été ramenée à des enjeux matériels, une lutte d'influence entre agents, se double d'un enjeu symbolique fort. L'omniprésence de la version Bay *HF60* pourrait être, au regard du projet qui anima Nétillard *HF48*, le triomphe d'un conservatisme réactionnaire.

Reste à évaluer l'impact de cet engagement sur la traduction de la rhétorique enfantine par Suzanne Nétillard. Judith Lavoie a démontré que Nétillard *HF48* se caractérise par un travail de qualité en ce qui concerne la voix de Jim, mais qu'aucun traducteur n'a rendu véritablement sa voix à *Huckleberry*. Or, dans la préface, qui peut maintenant être lue comme une énonciation du projet de traduction de Nétillard, Kanapa associe bel et bien communauté noire et enfance dans leur rapport à la petite-bourgeoisie :

*Il [Twain] déteste la discrimination raciale et s'arrange (on le constatera dans Huckleberry Finn) pour le dire. Il déteste l'asservissement des êtres, particulièrement des enfants, aux tyrannies petites-bourgeoises : et c'est encore une des leçons de Huckleberry Finn que cette revanche que prennent les enfants à la recherche d'un monde libre, heureux et sain, sur le monde terne et pesant de leurs parents*<sup>388</sup>.

<sup>388</sup> Kanapa, Jean, « Préface », dans Mark Twain, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, trad. Suzanne Nétillard, Paris, Hier et Aujourd'hui, 1948, p. III.

Les troisième et quatrième parties de cette étude vont donc consister, entre autres choses, à évaluer si le travail accompli par Nétillard vis-à-vis de *Huckleberry* est comparable à celui accompli vis-à-vis de Jim, et si le discours des jeunes accède, dans Nétillard *HF48*, à un niveau de représentation comparable à celui de l'original.

Avant cela il convient de poursuivre l'évaluation de l'impact des clivages sur les traductions de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Les éditions Hier et Aujourd'hui sont, d'une certaine manière, à l'origine de l'avalanche de versions des deux romans en France, car ils sont les premiers à éditer *Tom Sawyer* en 1946 et les premiers à présenter *Huckleberry Finn* à un public adulte en 1948. Cependant, ces romans emblématiques de la culture américaine ne sauraient rester bien longtemps le monopole des seules maisons d'édition communistes. D'autres éditeurs vont, à leur tour, prendre part à cette lutte idéologique par traductions interposées, et ne vont avoir de cesse que de répondre à cette récupération en fournissant des versions successives qui vont finalement occulter complètement Breton *TS46* et partiellement Nétillard *HF48*.

#### D. Istra : le contre-pied pro-américain

La première réponse vient de la maison Istra qui remanie à son tour, dans l'urgence et dans le contexte de pénurie déjà évoqué, Hughes *TS1884*. C'est ici que le nouveau clivage idéologique supplante et remplace les oppositions d'hier. En effet, la reprise ou le remaniement de Hughes *TS1884* ne préjuge en rien de l'orientation politique d'une maison d'édition. Istra utilise Hughes *TS1884*, mais à des fins opposées à celles de Hier et Aujourd'hui. L'utilisation ou la réédition des versions s'inscrit désormais dans un contexte politique et social qui conditionne les choix éditoriaux.

Les activités scolaires et parascolaires de Istra font de Hughes *TS1884* une version compatible avec ses activités générales, mais dans le nouveau clivage idéologique, cette maison se situe bel et bien sur le versant pro-

américain. En effet, Istra consacra une part énorme de ses activités à la diffusion d'ouvrages concernant les États-Unis. Elle publia des analyses sur ce pays<sup>389</sup> mais celles-ci sont très minoritaires, la traduction d'ouvrages américains étant bien plus importante en volume. Ces traductions concernent des ouvrages de vulgarisation scientifique traitant des problèmes liés aux ressources alimentaires, à la faim dans le monde et à la conquête spatiale. Mais Istra édite à la fin des années 1950 et au début des années 1960<sup>390</sup>, tout un fonds d'ouvrages qui sont traduits dans des délais très brefs et qui expriment la doctrine officielle des États-Unis. Les présidents américains sont l'objet d'une attention toute particulière puisque paraissent dans cette période : l'autobiographie de Benjamin Franklin, deux biographies de Lincoln, une de Jefferson, une de Lyndon B. Johnson, un ouvrage signé John Fitzgerald Kennedy et un autre signé Richard Nixon, sans oublier les femmes des présidents<sup>391</sup>. Paraissent également des ouvrages consacrés à Porto-Rico, au grand barrage, au procès Zenger, à l'O.N.U et aux pionniers. Nul besoin d'allonger la liste pour montrer qu'Istra participe à la diffusion d'une image officielle et constitue un relais dans l'entreprise de communication et d'information conduite par les États-Unis alors en pleine guerre froide. Même si ce flot d'ouvrages est légèrement postérieur à la parution de Lamour TS47 et Surleau HF50, il est doublé de plusieurs rééditions de ces versions qui peuvent justement être perçues comme des signes avant-coureurs d'une orientation qui va ensuite aller croissante. En outre, cette orientation favorable aux États-Unis est perceptible dès 1946 avec la parution d'un ouvrage dont le titre est emblématique : *Pour que la France vive, conversation entre « Free*

<sup>389</sup> Tocqueville ou *Réflexions sur l'Amérique* de Jacques Maritain.

<sup>390</sup> Années qui voient la réédition de Lamour TS47 et Surleau HF50.

<sup>391</sup> Means, Marianne, *Les premières dames des États-Unis : douze portraits*, 1964 ; Kennedy, John Fitzgerald, *Le courage dans la politique : quelques grandes figures de l'histoire politique américaine* ; Money, Booth, *Lyndon B. Johnson : portrait d'un président*, 1964 (*The Lyndon Johnson Story*) ; Padover, Saul Kussiel, *Jefferson, un militant de la liberté*, 1963 (*Jefferson: a great American's Life and Ideas*) ; North, Sterly, *Un jeune homme nommé Lincoln, (Abe Lincoln, From Log Cabin to White House)*.

*French* » par un français libre signé L'abbé de Darstein<sup>392</sup>. Par ailleurs, les années de parution des versions de Istra semblent répondre aux publications de Hier et Aujourd'hui. Breton *TS46* est suivie de Lamour *TS47* et Nétillard *HF48* est suivie de Surleau *HF50*. Le bâclage traductif qui caractérise Lamour *TS47*, encore plus grand que celui de Breton *TS46*, peut être perçu comme l'indice d'une précipitation. Quant à Surleau *HF50*, le soin apporté à sa réalisation pâlit devant le travail de Nétillard. Étant donné le profil particulier d'Istra, qui associe édition scolaire et promotion de la culture américaine, ni Hughes *HF1886* ni Nétillard *HF48* ne sont éligibles et une nouvelle traduction est nécessaire, d'où cette nouvelle version qui, au contraire de Nétillard *HF48*, s'adresse explicitement aux jeunes.

#### E. En marge des clivages ?

##### 1. Hazan, l'énigme Holter *TS48*

Holter *TS48*, parue aux éditions Hazan et dont il a été montré qu'il s'agissait en fait du texte de Gaïl *TS04*, constitue une sorte d'énigme. Le terme d'énigme n'est pas abusif, car contrairement aux autres versions qui ont été étudiées, la recherche à partir du paratexte et du contexte éditorial immédiat ne permet d'apporter aucune réponse aux questions que soulève cette

---

<sup>392</sup> À l'intérieur de ce courant, il faut noter le grand nombre d'ouvrages consacrés aux noirs américains et à la question noire. *Famous American Negroes* de Hughes Langston ; *Les poètes noirs des Etats-Unis* de Jean Wagner, *Puissance de la non-violence : Thoreau, Gandhi et les noirs américains* traduit de *The Peaceful Revolution* de Betty Schechter, Istra 1964 ; *Où vont les noirs américains ?* de William Haywood Burns en 1969. Au sein de l'activité d'édition scolaire d'Istra, il faut noter une production continue et massive d'ouvrages destinés à l'Afrique francophone, et ce, avant et après la décolonisation. Il existe donc, pour Istra, un horizon africain francophone qui peut constituer un paramètre supplémentaire dans le traitement des personnages noirs.

version. Pourquoi avoir attribué cette traduction à Christian Holter (qui n'a, semble-t-il, pas signé d'autres traductions) et non reprendre le nom de Gaïl ? Qu'est-ce qui amène cette maison à publier *Tom Sawyer* alors qu'elle se spécialise essentiellement dans les ouvrages sur l'art, en particulier la peinture et l'architecture ? La publication de romans est plus que marginale chez Hazan et se concentre autour de l'année 1948 : *Orgueil et préjugé* de Jane Austen, *Les malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur, *La mère* de Pearl Buck. La maison Hazan tentait-elle de se diversifier et de construire un ensemble cohérent ? Il est difficile de dire si cette maison se positionne réellement dans la bipolarisation. Cependant, par ses activités principales et le choix de ses rares romans, elle est relativement élitiste et se situe davantage dans la lignée de Mercure de France, ce qui justifierait la reprise de Gaïl TS04. S'il fallait positionner cette version et cette maison, elles pourraient incarner une continuité bourgeoise. Cette version est une sorte de coquille vide, une anomalie dans le champ traductif. Toujours est-il que la parution de ce *Tom Sawyer* contribue un peu plus à noyer Breton TS46, qui est désormais en compétition avec deux autres versions.

## 2. A. Gérard et co. : recréer la communauté de lecture

Si, comme il a été constaté jusqu'à présent, la traduction des romans est marquée par une dichotomie jeune / adulte découlant des structures de l'édition en France et du décalage instauré dès l'origine par la scolarisation des textes, il faut souligner l'existence d'une exception dans ce schéma général qui mérite d'être éclairée. Il s'agit de la réunion en un seul volume des versions Maury TS63 et Molitor HF63 publiées par Gérard et co. dans la collection Marabout Géant. Cette publication est remarquable sur le plan de la forme aussi bien que du contenu. Le caractère original de cette publication a été noté par Judith Lavoie :

Deux ans plus tard [1963], la collection « Bibliothèque Marabout Géant » de la maison Marabout publiait un livre au titre plutôt déroutant : *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*. Il

s'agissait là en fait d'un format combiné incluant les deux romans de Twain<sup>393</sup>.

Comme c'était le cas pour Hennuyer et sa collection Bibliothèque Nouvelle de la Jeunesse, il est important de distinguer entre éditeur et collection. L'éditeur est Gérard et co., basé à Verviers en Belgique, un détail qui peut avoir son importance. Cet éditeur est particulièrement novateur car il saisit tout l'intérêt du format de poche qui est alors balbutiant, et il apporte sa contribution à l'histoire de l'édition par le biais de l'ensemble de collections Bibliothèque Marabout. La particularité de cet ensemble est que, contrairement aux autres maisons qui ont entrepris de publier les romans de Twain et profitant sans doute de la nouveauté et de la souplesse du format poche, il présente une structure relativement ouverte en terme de public destinataire :

En Belgique, en 1951, pourrait bien naître un souffle nouveau lorsque l'éditeur André Gérard, crée la « Bibliothèque Marabout », forte de près de 400 titres en 1972. Bien que destinée aux adultes, elle offre certains titres, en particulier dans les récits d'aventures ou dans les ouvrages fantastiques ou de science-fiction, qui seront très lus par les adolescents. Des éditeurs qui ne s'adressent [sic] en priorité à des adultes publient parfois des œuvres susceptibles de séduire bien des adolescents<sup>394</sup>.

Il existe bien au sein de la bibliothèque Marabout une branche jeune : Marabout Junior, mais ce n'est pas dans celle-ci que paraissent *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Les romans paraissent dans Marabout Géant, une subdivision qui, comme signalé par Raymond Perrin, est susceptible de s'adresser à un large public. Le lecteur attentif cherche d'ailleurs en vain sur la couverture et dans le paratexte de l'édition originale de *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, des signes permettant d'identifier le public destinataire. La forme est à la fois ludique et sérieuse, les caractères du titre évoquant le style *western*, tandis que le célèbre *Notice* (traduite par « Avis »), qui inaugure *Huckleberry Finn*, figure en quatrième de couverture. Il s'agit d'une entrée en matière particulièrement brute qui met

---

<sup>393</sup> Lavoie, 150.

<sup>394</sup> Perrin, 150.



le texte en avant et rien que le texte. La publication des deux romans en un seul volume existe aux États-Unis mais il s'agit là d'un exemple unique en français. Cette volonté de réunir tous les publics est illustrée par la réunion des deux romans en seul volume, ce qui constitue une tentative singulière de faire accéder *Tom Sawyer* à un public adulte. Jusqu'alors les romans étaient soit parus isolément chez un éditeur, soit chez le même éditeur dans des collections pour enfants (Hennuyer, Istra), soit dans deux collections séparées (Hier et Aujourd'hui). Pour souligner cette perméabilité en terme de public gouvernant la Bibliothèque Marabout (cas remarquable au sein du corpus), il convient de signaler que la branche Marabout Junior est présentée comme « La collection jeune pour tous les âges » :

Les Éditions Gérard créent « Marabout Junior », « La collection jeune pour tous les âges » peu coûteuse, d'abord bimensuelle puis hebdomadaire. Son objectif est de présenter « de façon moderne et pour un prix imbattable, une sélection de récits complets de palpitantes aventures à travers la vie, l'Histoire, l'univers, les techniques d'aujourd'hui et de demain ». On peut la considérer comme la première collection de poche pour la jeunesse<sup>395</sup>.

La Bibliothèque Marabout est donc composée de subdivisions, mais y domine une volonté de circulation, les livres pour jeunes étant ouverts aux adultes et inversement. Sur le plan traductif, ce volume réunit deux versions qui sont elles-mêmes inédites et qui sont, sans aucun doute, les plus intégrales de tout le corpus. En couverture se trouve d'ailleurs la mention « texte intégral », une mention qui n'est pas usurpée puisque hormis quelques élisions au niveau micro-textuel, Maury *TS63* est plus complète que Gaïl *TS04*, tandis que Molitor *HF63* comporte moins d'élisions que Bay *HF60* et paraît aussi intégrale que Nétillard *HF48*. Comme il sera analysé par la suite, Molitor *HF63* pourrait même pécher par excès d'intégralité, la traductrice pratiquant, dans le souci de ne rien oublier, un déploiement parfois excessif. Gérard et co. apporte donc au champ traductif des romans la seule version réellement intégrale de *Tom Sawyer* avec Maury *TS63*, et la troisième et dernière version intégrale de *Huckleberry Finn* avec Molitor *HF63*.

---

<sup>395</sup> Perrin, 158.

L'oubli dans lequel va tomber cette publication est inversement proportionnel aux mérites qu'il est objectivement possible de lui reconnaître. Elle ne fut pas rééditée sous cette forme et les deux versions la composant furent par la suite dissociées. La distribution du champ traductif des romans selon la structure à deux cases semble donc être, sur le long terme, une réalité trop puissante et trop ancrée pour qu'il soit possible de la contourner<sup>396</sup>. En dépit de ce destin quelque peu funeste au regard du sérieux du travail des traducteurs Paul Maury et Lucienne Molitor, il reste que ce projet constitue un cas exceptionnel et remarquable. Dans la mesure où cette publication est issue d'un pays où la segmentation des publics s'est peut-être effectuée en des termes différents de la France, apparaît dès lors l'intérêt d'étudier ces marges francophones que constituent la Belgique et la Suisse en matière de traduction<sup>397</sup>.

Les grandes lignes de force et les clivages idéologiques qui gouvernent la production des différentes versions du corpus étant posées et acquises, il est désormais possible de se pencher sur les manipulations internes apportées aux textes.

---

<sup>396</sup> Le devenir respectif de ces deux traductions a déjà été analysé dans l'introduction. Molitor *HF63*, venue trop tard, est définitivement occultée et ne peut trouver sa place dans la dichotomie jeune / adulte où les deux autres traductions Nétillard *HF48* et Bay *HF60* se partagent le marché. Maury *TS63* pour sa part, n'a trouvé place que dans une anthologie alors que Gaïl *TS04* est promue depuis peu au rang de version adulte et règne désormais sur les deux publics.

<sup>397</sup> Les traductions de Walter aux éditions Meyer à Genève, datées de 1945, qui n'ont pu être incluses dans cette étude, pourraient contenir des éléments intéressants d'analyse.

# **TROISIEME PARTIE**

*Traduire la mixité formelle*

## CHAPITRE 12 :

### LES VOIX DES ENFANTS

#### A. *Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, un micro-système

Les cas de T0 et de T+1 affectant le discours des enfants ayant fait l'objet de la partie précédente, il convient de se tourner vers les changements intervenant lorsqu'il est effectivement traduit. Suivant l'axe allant du macro-textuel au micro-textuel, la présente partie étudie comment les versions françaises opèrent une série de manipulations sur les différents types de discours porteurs de voix enfantines. La prise en compte du niveau suprasyntaxique et des différents types de discours fait écho aux remarques du linguiste et stylisticien Dolezel, selon qui une approche stylistique ne peut faire l'économie d'une prise en compte des plans supérieurs du message, car ceux-ci conditionnent le contenu des plans inférieurs :

*Comme on le sait, le domaine des moyens suprasyntaxiques est très peu exploré bien que ces moyens aient une importance essentielle pour la linguistique structurale. Le point de départ de l'analyse stylistique systématique doit être cherché dans les plans supérieurs du message linguistique, parce que seule leur analyse est en état d'expliquer les caractères fonctionnels des moyens des niveaux inférieurs<sup>398</sup>.*

C'est pourquoi cette partie s'intéresse principalement à la traduction de segments supérieurs ou égaux à la phrase, et en particulier à leur statut énonciatif. Cependant il existe un type de discours porteur de voix enfantines, le discours indirect mimétique (ou DIM) qui se manifeste par des syntagmes nominaux ou de simples mots. Bien que techniquement d'une dimension inférieure à la phrase, le DIM constitue une forme de

---

<sup>398</sup> Guiraud, Pierre et Rey, Alain, *Initiation à la Linguistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970, p. 192-193, citant Dolezel, L. « Vers la stylistique structurale », *Travaux linguistiques de Prague*, I, Paris, Klincksieck, 1966, p. 260-265. (Les italiques sont de Dolezel.)

discours à part entière et il trouve donc sa place dans la présente partie. Préoccupée principalement par les types de discours, cette partie n'en néglige pas pour autant d'autres aspects tels que les choix concernant la syntaxe et la ponctuation lorsqu'ils s'inscrivent dans une stratégie traductive globale. Les choix opérés par les traducteurs peuvent aboutir à deux résultats opposés, parfois même au sein d'une même version, en présentant un supplément de voix d'une part et en entraînant un déficit de voix d'autre part. Pour apprécier ces gains et ces déperditions, il est primordial d'analyser comment sont organisés les textes de départ ; c'est pourquoi il faut dans un premier temps se pencher sur la répartition des voix enfantines entre *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*.

Au sein des deux romans, la rhétorique enfantine ne se présente pas d'un seul tenant mais il est possible de distinguer entre quatre plans différents. La parole des enfants se manifeste au travers du discours direct (DD), du discours indirect (DI), du discours indirect mimétique (DIM) et du discours indirect libre (DIL)<sup>399</sup>. Le profil particulier de chacun des deux romans fait que ces quatre formes se rencontrent dans *Tom Sawyer* et que *Huckleberry Finn* ne présente que du DD, du DI, des cas quantitativement très marginaux de DIL mais pas de DIM. Le large éventail de discours offert par *Tom Sawyer* provient de son statut de roman à la troisième personne, dans lequel la narration omnisciente encadre le discours des enfants et leur cède la parole sous diverses formes et à divers degrés. L'éventail restreint offert par *Huckleberry Finn* provient du fait qu'il s'agit d'un roman à la première personne, ce qui ne favorise pas l'épanouissement de toutes les formes de discours, une donnée compensée par la présence quantitativement plus importante de discours enfant. En dépit de ces profils différents, il n'y a pas lieu de dissocier les deux romans car ceux-ci peuvent être vus comme formant un système au sein duquel ils sont solidaires, leur unité sur les plans thématique et onomastique étant complétée par une continuité stylistique. Il

---

<sup>399</sup> La terminologie utilisée pour désigner les différents types de discours est celle en vigueur dans les travaux récents portant sur ce domaine, en particulier ceux qui sont utilisés dans la présente étude tels que Banfield, Folkart, Poncharal et Taivalkovski.

est même possible de poser l'existence d'un micro-système au sein duquel les deux romans sont complémentaires.

La genèse commune de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* a été soulignée dans l'introduction au travers de la correspondance entre Howell et Twain, l'auteur souhaitant déléguer la narration du récit à un personnage qui s'exprimerait à la première personne. En effet, hormis le paratexte auctorial, *Huckleberry Finn* se présente comme une longue énonciation à la première personne posant l'existence d'un co-énonciateur matérialisé dans le texte par le pronom *you*, lequel occupe une place de choix puisqu'il inaugure littéralement le récit. À l'autre extrémité du roman, l'excipit imite la forme épistolaire, ce qui suggère une tendance du texte à se figer dans l'écrit mais témoigne également du maintien d'un acte de communication. Ces caractéristiques font de *Huckleberry Finn* un texte feignant de se rapprocher d'un modèle oral, ce que Banfield nomme, dans son ouvrage *Phrases sans paroles* et à la suite des formalistes russes : un récit en *skaz*<sup>400</sup>. Le terme de *skaz* est emprunté aux formalistes car ce type de récit semble avoir été plus florissant en langue russe qu'en anglais et a donc particulièrement retenu l'attention de ce courant critique. *Huckleberry Finn*

---

<sup>400</sup> Voici la définition complète du *skaz* donnée par Banfield : « Selon les formalistes russes, un récit en *skaz* ne correspond pas exactement à un récit 'oral'. Il s'agit plutôt d'une imitation à l'écrit (littéraire) d'un discours, le plus souvent oral, bien sûr, mais éventuellement écrit (comme par exemple une lettre), se déroulant dans le cadre de ce que l'on peut décrire comme de l'ordre de la communication. C'est ce qu'Eichenbaum (1924) entend par l'« illusion du *skaz* » (ou de la parole). Le narrateur fictif, qu'il soit censé s'exprimer oralement ou écrire une lettre, adresse son récit à un destinataire qui apparaît dans le récit lui-même. Outre la forme épistolaire, le *skaz* est le seul type de récit littéraire à la première personne où apparaisse clairement une deuxième personne. Le narrateur (ou raconteur) s'adresse à un interlocuteur éventuel qui peut ou non lui répondre. L'important est ici la possibilité même de voir cette réponse s'inscrire dans le texte, à côté de la voix du locuteur premier, possibilité inhérente à la forme de dialogue qui sert de cadre aux phrases de la communication. Dans le *skaz*, l'auditeur n'est souvent autre que l'auteur lui-même (par opposition au narrateur). C'est ce qu'on peut observer dans les contes de Cholem Aleichem ou dans « The Celebrated Jumping Frog » de Mark Twain ; à travers la forme du *skaz*, la littérature se fait le reflet d'une tradition populaire orale avec laquelle elle prend en même temps ses distances. » Banfield, 260.

serait, d'après Banfield, un des rares récits de ce type en langue anglaise. À lui seul, Twain en produisit deux qui sont particulièrement notables<sup>401</sup>:

En anglais, en revanche, les exemples sont très rares et ceux qui reviennent le plus souvent sont le « Haircut » de Ring Lardner, ou encore « The celebrated Jumping Frog » et *Huckleberry Finn* de Mark Twain<sup>402</sup>.

Selon Banfield, ce modèle oral a pour conséquence principale que *Huckleberry Finn* se présente comme une longue énonciation, qu'il est théoriquement possible de flanquer de guillemets et de considérer comme intégralement au DD. Ce modèle présuppose la présence d'un auditeur puisque le *skaz* est un acte de communication entre JE et TU. Outre sa présence inaugurale, le pronom de deuxième personne *you* est récurrent à l'intérieur de *Huckleberry Finn* si bien que le contact initial établi avec le destinataire du récit est régulièrement maintenu. Du point de vue de la traduction, la façon dont ce lien entre Huckleberry et le destinataire incarné par le pronom *you* a été rendue va faire l'objet d'une attention particulière, car c'est dans le cadre de cet acte de communication fondamental que s'épanouit le dire de Huckleberry. Cependant, si le simple statut de *Huckleberry Finn* comme récit en *skaz* peut éclairer la traduction, d'autres éléments de l'analyse de Banfield renforcent et approfondissent la perception des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* comme formant un « réseau<sup>403</sup> ». La notion de réseau permet d'affiner l'analyse des traductions existantes et de rationaliser les propositions visant à préparer l'espace de jeu d'une retraduction. En effet, dans son ouvrage, Banfield étudie les rapports qui unissent deux textes de Faulkner, une nouvelle en *skaz* et un chapitre de roman :

Mais c'est la première version de la nouvelle de Faulkner « Spotted Horses » qui va nous fournir l'exemple de *skaz* le plus intéressant. En effet, ce texte va pouvoir être comparé à la version remaniée qu'en a donné Faulkner dans le chapitre « The Peasants » [Les Paysans] de son

---

<sup>401</sup> Il faut signaler par ailleurs que *Tom Sawyer Abroad* et *Tom Sawyer; Detective* sont tous deux des récits en *skaz*. C'est-à-dire qu'en dépit de leur titre qui les rapproche de *Tom Sawyer*, ils sont, sur le plan discursif, bien plus proches de *Huckleberry Finn*.

<sup>402</sup> Banfield, 261.

<sup>403</sup> Berman, 1995b, 25.

roman *Hamlet*. Il est vrai que si cette seconde version n'est plus un récit à la première personne, mais à la troisième personne, elle offre l'énorme avantage de nous mettre en présence d'une véritable construction expérimentale qui nous permet de comparer deux formes littéraires qui ne se distinguent que par le remplacement de la première personne par la troisième<sup>404</sup>.

La succession chronologique mise à part, il semble que les liens qui existent entre ces deux textes de Faulkner sont d'une nature similaire à ceux unissant *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Sans affirmer que *Huckleberry Finn* est « une version remaniée » de *Tom Sawyer*, le souci qui fut celui de Twain de passer à une narration à la première personne ainsi que les nombreux points communs qu'entretiennent les deux romans témoignent d'une réflexion qui s'apparente également à une expérimentation littéraire. Les remarques de Banfield au sujet des deux textes de Faulkner peuvent efficacement éclairer le réseau formé par *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* et ont d'autant plus d'intérêt que Banfield envisage, dans son étude, la traduction vers le français. Pour montrer comment les deux réseaux de textes de Twain et de Faulkner ont un fonctionnement similaire, il suffira d'évoquer la question du dialecte<sup>405</sup> puisque Banfield remarque une répartition différente des occurrences dialectales dans les deux textes de Faulkner :

Du point de vue stylistique, le récit de *The Hamlet* est très différent de la version *skaz*. Dans le roman, les particularités dialectales et la deuxième personne n'apparaissent jamais en dehors des dialogues<sup>406</sup>.

Banfield considère que l'utilisation du dialecte découle directement de la forme *skaz* :

Seul le *skaz* permet d'attribuer des mots de dialecte au narrateur-énonciateur, comme si l'ensemble du récit était entre guillemets, ce qui est précisément le cas de la totalité du récit de Marlow dans *Heart of Darkness* de Conrad<sup>407</sup>.

---

<sup>404</sup> Banfield, 263.

<sup>405</sup> La question des liens entre dialecte, vernaculaire et sociolecte générationnel a été traitée dans la première partie, où ils ont été posés comme complémentaires dans le système lectal des romans.

<sup>406</sup> Banfield, 267.

<sup>407</sup> Banfield, 272.



La même remarque s'applique au réseau formé par *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Le transfert des observations de Banfield va plus particulièrement permettre d'éclairer la traduction du pronom *you*, le choix et la répartition des temps entre les deux romans, certains points touchant au DIL, et permettre de proposer des solutions de traduction susceptibles de s'appliquer pour les deux ouvrages.

### B. Les quatre discours des enfants

Il existe sur l'ensemble des deux romans, deux pôles extrêmes formés respectivement par le discours du narrateur et par le discours des enfants. Ces deux pôles sont dans un système d'imbrication et de solidarité étroite si bien qu'il est impossible d'exclure le pôle de la narration omnisciente et de le séparer du discours des enfants pour deux raisons principales.

Tout d'abord, la narration omnisciente, théoriquement absente de *Huckleberry Finn*, fait parfois un retour spectaculaire au sein des traductions. Par ailleurs, le DIM et le DIL, qui vont faire l'objet d'une attention particulière et dont *Tom Sawyer* offre de nombreux exemples, ne se conçoivent que dans un rapport avec le discours du narrateur. Les deux pôles sont dans une relation circulaire et, bien que séparés pour les besoins de l'analyse, leur efficacité se conçoit dans un rapport de continuité, lequel conditionne l'existence même des discours.

Tout d'abord il convient d'apporter quelques précisions sur la nature de l'instance narrative. Selon Banfield, la narration, discours uniquement chargé du récit, est désincarnée dans le sens où tout point de vue particulier en est absent, d'où le titre de son ouvrage *Phrases sans paroles*. Cette position très tranchée ne fait pas l'unanimité et certains théoriciens comme Oswald Ducrot y sont opposés. Il semblerait que dans *Tom Sawyer*, le discours du narrateur est le lieu de la bienveillance, de la distance, du jugement moral non exempt de paternalisme, de la condescendance et de l'aparté nostalgique, autant de traits contribuant à en faire un pôle adulte. Le

point de vue du narrateur se confond avec le point de vue adulte au contact des voix enfantines, et il se situe au sommet dans une hiérarchie des discours. Gardant à l'esprit cette hiérarchie sous-jacente, il est possible de distinguer entre quatre niveaux de discours enfant.

Le premier niveau correspond à celui où la parole des enfants est donnée au DD. Dans *Tom Sawyer* il s'agit des passages où les enfants échangent des paroles entre eux, sans interaction avec les adultes et indépendamment du narrateur omniscient. Dans *Huckleberry Finn*, il correspond à l'ensemble de la narration dans la mesure où c'est Huckleberry qui en est chargé<sup>408</sup>.

Le second niveau est constitué des passages où le discours des enfants est rapporté au DI, soit par un autre enfant, soit par le narrateur. Il est donc également commun aux deux romans.

Le troisième niveau correspond au discours indirect mimétique ou DIM, forme mixte entretenant des liens typographiques avec le DD, syntaxiques avec le DI et qui est proche du DIL. Par ailleurs, c'est uniquement dans *Tom Sawyer* que le DIM est véritablement porteur de voix enfantines et il s'y rencontre exclusivement au sein du DN.

Le quatrième niveau est constitué du DIL et concerne essentiellement *Tom Sawyer*.

Dans les versions françaises, aucun des deux romans n'échappe à un certain nombre de bouleversements et la traduction s'accompagne de changements de types de discours.

### C. Des enfants aux enfants et des enfants aux adultes

Étant donné les quatre niveaux de discours enfant qui viennent d'être dégagés à côté du DN, il existe, au cours de la traduction, un grand nombre de transformations possibles. Le DN peut se transformer en DD et DI, le

---

<sup>408</sup> Dans ce roman il faut rappeler que l'enfant est non seulement chargé de la narration mais qu'il sert en plus de filtre aux paroles des adultes.

DIM et le DIL en DN. Cependant, ces modifications n'ont pas toutes la même valeur dans l'optique de la rhétorique enfantine. Il peut y avoir une circulation d'un type de discours enfant à l'autre, et du discours enfant au discours du narrateur. Il existe donc un double mouvement qui va des enfants aux enfants et des enfants aux adultes. Le passage d'un type de discours enfant à l'autre, qui va en général dans le sens d'une oralisation, n'a pas les mêmes conséquences que le passage d'un discours enfant au discours du narrateur qui résulte en un renforcement de la narration et en un recul des voix enfantines. C'est ainsi que le DIM, le DIL ou même le DD peuvent basculer dans le DN, le paroxysme étant atteint lorsque le DN affecte le discours de Huckleberry dans *Huckleberry Finn*. En effet, même si cela paraît techniquement improbable et paradoxal, il peut y avoir dans les traductions de *Huckleberry Finn* des endroits où la narration s'apparente davantage à un point de vue omniscient qu'à celui d'une première personne. Certaines manipulations affectent le discours des enfants d'une façon moindre comparée à celles qui aboutissent à une résorption du discours des enfants dans le DN. Cette modification du réseau des voix, qui est multidirectionnelle, peut être rapprochée des analyses de Folkart et Lane-Mercier<sup>409</sup>, qui considèrent la traduction comme une forme de discours rapporté. Dans une étude consacrée au discours rapporté dans les premières traductions françaises de Fielding, Kristiina Taivalkoski-Shilov résume ainsi le problème :

Si la traduction elle-même est conçue comme du DR [Discours Rapporté], les transformations qui sont courantes dans la traduction du DR deviennent plus compréhensibles. Étant donné que le texte de départ entier est le discours cité primaire dans la traduction, les discours des personnages se trouvent à un niveau plus profond dans le texte d'arrivée que dans le texte de départ comme le fait remarquer Gillian Lane-Mercier (1995 : 85). Il s'agit en réalité d'une mise en abyme du DR<sup>410</sup>.

<sup>409</sup> Lane-Mercier, Gillian, « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes*, 9, 1995b, p. 75-91.

<sup>410</sup> Taivalkoski-Shilov, Kristiina, « Traduire le mixité formelle : l'exemple des premières (re)traductions de Fielding en France », *Faits de Langues*, 19, Le discours rapporté, Laurence Rosier dir., Paris, Ophrys 2002, p. 86.

Par ailleurs, Taivalkoski fait remarquer l'existence d'un phénomène contradictoire dans les traductions : « il y a souvent d'une part, davantage de voix (celle du traducteur), et d'autre part moins de voix (de mixité, de plurilinguisme ou de polyphonie) dans la traduction<sup>411</sup> », une constatation qui est valable pour le corpus étudié ici. La complexité des passages d'un type de discours à l'autre fait que le principe d'une prolifération et d'une résorption simultanées est l'axe le plus économique permettant d'aborder cette question. Seront examinés tout d'abord les moments où les traductions présentent plus de voix que l'original, et ensuite ceux où elles en présentent moins. Certaines stratégies ne sont pas communes à tous les traducteurs, comme le traitement de la ponctuation qui est particulier chez Nétillard, ou bien l'usage du présent qui est typique de Bay. Ces stratégies participent de l'oralisation du texte mais ne sont pas partagées par les autres traducteurs. L'approche étant comparative, les autres versions servent, dans ce cas, de contrepoint à l'analyse, font ressortir l'originalité de la démarche adoptée, et témoignent de la multiplicité des solutions développées face à un même problème.

---

<sup>411</sup> Taivalkoski-Shilov, 86.

## CHAPITRE 13 :

### PLUS DE VOIX

#### A. La voix du traducteur

Le premier adulte venant altérer la voix des enfants est le traducteur lui-même. Dire que le traducteur laisse son empreinte sur le texte est une évidence qui mérite d'être illustrée. Il y a tout d'abord un phénomène de coloration, de teinte générale donnée au texte. Cette coloration peut s'appréhender en terme d'habitus tel que défini par Bourdieu comme un ensemble de dispositions et de prédispositions acquises et intégrées par un individu<sup>412</sup>. Ce sont les renseignements sur la biographie et / ou la bibliographie des traducteurs qui permettent de mieux connaître leur habitus.

Ainsi André Bay était-il non seulement traducteur mais également écrivain et critique littéraire. Comme auteur, le genre littéraire qui était le sien était relativement marqué : « Son œuvre romanesque, portant principalement sur le thème amoureux, comprend des titres comme *La fonte des neiges* et *La carte du tendre* publiés respectivement en 1953 et 1959 chez Gallimard.<sup>413</sup> » Il est permis de penser que Bay avait donc des habitudes d'écriture et une conception du fait littéraire formant chez lui un ensemble de dispositions acquises, lesquelles ont pu influencer sa façon de lire et traduire *Huckleberry Finn*. Claire Maniez a déjà remarqué dans son analyse de la traduction de l'incipit du roman que la version de Bay montrait une nette tendance à « intellectualiser » la voix de Huckleberry : « il prête au narrateur un lexique peu compatible avec son inculture, l'adjectif

---

<sup>412</sup> Bourdieu, 1997, p. 170-175, 256 et 259.

<sup>413</sup> Lavoie, 150.

“intitulé” par exemple [...]»<sup>414</sup>. Dans la deuxième partie des présents travaux, le constat d’une lutte sous-jacente entre les versions et les traducteurs français de *Huckleberry Finn* avait conduit à conclure que la canonisation de Bay HF60 s’assimilait, sur le plan idéologique, au triomphe d’un conformisme « réactionnaire »<sup>415</sup>. Ce conformisme se ressent également à la lecture du texte, comme le signale Claire Maniez, qui compare les versions d’André Bay et de Suzanne Nétillard dans la traduction du parler de Jim : « Il fait cependant preuve de plus de conformisme qu’elle dans les dialogues, renonçant notamment à différencier la diction de Jim de celle des autres personnages.<sup>416</sup> » Il peut être fructueux de poursuivre cette comparaison entre les deux traducteurs, tout en précisant que Suzanne Nétillard était agrégée d’anglais et occupait dans le champ littéraire la simple fonction de traductrice<sup>417</sup>. Elle n’avait, en dehors de sa formation de spécialiste de l’anglais, pas de prédisposition particulière par rapport au fait littéraire et sans doute une connaissance moins intime des goûts du public. Le domaine de la traduction des images, qui est également analysé au chapitre 18 de la présente étude dans le cadre de la comparaison, peut fournir un exemple du plus grand conformisme de Bay par rapport à Nétillard :

Exemple 1

When they got there they swarmed into the graveyard and washed over it **like an overflow**. HF 370

En arrivant au cimetière, la foule envahit tout, **comme l’eau d’une rivière qui déborde**. Nétillard 266

En arrivant au cimetière, ils se sont répandus un peu partout **en un clin d’œil**. Bay 328

Dans le contexte d’un roman où le fleuve joue un rôle primordial, l’image de la montée des eaux, *like an overflow*, n’est pas anodine. Or, de cette image, Bay retient uniquement l’idée de rapidité et traduit par « en un clin

<sup>414</sup> Maniez, 1997, 96.

<sup>415</sup> Jean-Marc Gouanvic note, pour sa part, que la préface de Bay à sa propre traduction est beaucoup moins polémique que celle de Kanapa. (Gouanvic, à paraître.)

<sup>416</sup> Maniez, 1998, 81.

<sup>417</sup> Maniez, 1998, 80.

d'œil », syntagme qu'il est possible de qualifier de cliché<sup>418</sup> et qui ne maintient pas la comparaison gouvernée par *like* se trouvant dans le texte de départ. Le cliché rejoint le conformisme dans la mesure où, par la banalité de sa forme et de son contenu, il agit comme un « lieu commun » tendant vers l'unanimité collective, c'est-à-dire que le point de vue du groupe (ou l'absence de tout point de vue) en fait un énoncé flottant, que chacun peut s'appropriier et qui crée l'illusion d'une harmonie collective<sup>419</sup>. Pour sa part, Nétillard reste très proche du texte en proposant une solution dont il est permis de douter qu'elle puisse être grandement améliorée : « comme l'eau d'une rivière qui déborde. » La tendance, chez Bay, à utiliser le cliché dans la traduction des images se double du recours à T0 comme l'illustre l'exemple suivant :

#### Exemple 2

[...] and sure enough it was Tom Sawyer, and I stopped alongside and waited till he come along. I says, 'Hold on!' and it stopped alongside, and his mouth opened <b>like a trunk</b> , and stayed so; and he swallowed two or three times <b>like a person that's got a dry throat</b> , and then says [...] HF 387	
[...] pas d'erreur, c'était Tom Sawyer ! Je m'arrêtai pour l'attendre et je lui criai : - Stoppe ! Je vis alors <b>sa bouche s'ouvrir comme un four</b> ; il ne la referma pas, mais il fit trois fois le mouvement d'avalier <b>comme s'il avait la gorge sèche</b> . Puis il me dit [...] Nétillard 296	- oui, c'était bien lui — Tom Sawyer ! Je l'arrête, et le voilà qui me regarde <b>la bouche grande ouverte</b> , puis qui avale sa salive plusieurs fois de suite avec effort,  et qui me dit [...] Bay 342

Traduisant la première image, *like a trunk*, par « la bouche grande ouverte », Bay efface à nouveau la comparaison et recourt à une expression certes moins figée que « bouche bée » par exemple, mais qui constitue néanmoins une collocation<sup>420</sup>. Bay reste donc dans le domaine des formes stables. Avec

<sup>418</sup> Il s'agit ici d'une définition large du cliché, car, comme l'exprime Henri Quéré : « S'interroger sur le cliché, c'est soulever en même temps une question beaucoup plus large qui est celle des formes stables. » Quéré, 101.

<sup>419</sup> Voir Martin s'appuyant sur Plantin et Zijdeveld.

<sup>420</sup> La collocation est définie comme suit chez Demanueli : « Unité associative composée de deux ou plusieurs termes compatibles entre eux et constituant un syntagme de langue plus ou moins figé (chez V.D., « groupement unifié » / « par affinité », p. 39-40), souvent proche du cliché (ou de l'idiotisme) : ex. « pain (flèche) sec / frais / rassis... ». Si d'un point de vue interlinguistique, le principe de collocation permet au traducteur d'arriver au terme connu, il n'est pas sans embûches : le calque est souvent générateur d'incompatibilités et débouche sur une collocation qui n'est ni viable, ni plausible (cf rupture) », Demanueli, 1991, 233.

« comme un four », Nétillard conserve la comparaison et propose une solution moins figée, donc plus créative. Le choix de Bay peut découler d'une crainte de calquer une collocation qui ne serait « ni viable ni plausible ». Cependant, il est un fait que les images utilisées par Twain dans le texte de départ ne sont pas elles-mêmes dénuées de créativité. Bay tend vers une dissociation de la forme du sens et du message, démarche qui correspond en tous points à ce que Gilles Gaston Granger définit comme un style académique, celui-ci étant la négation du style :

L'académisme est d'abord un usage du style qui peut être négation de style :

L'académisme consiste en effet à se donner comme fixée la grammaire latente du sens second des messages. Donc suppression de cette organisation comme moyen d'expression d'une singularité ; perte de la liberté d'interprétation par l'introduction de conventions préalables. Tout se passe comme si la grammaire rigide du message premier était doublée par une autre grammaire rigide réglant la signification des redondances<sup>421</sup>.

En ramenant les images à leur sens et en effaçant leur singularité par le recours à des expressions conventionnelles, Bay efface la singularité de la voix de Huckleberry<sup>422</sup>. Si le recours à T0, qui concerne un tiers des images chez Bay, est *de facto* une négation totale du style, le recours au cliché en est une négation partielle. En effet, le recours au cliché peut être vu non tant comme une négation du style que le remplacement d'un style par un autre. Dans le cadre de la traduction littéraire, le recours au cliché peut être critiqué : « ce que l'on condamne dans le cliché, c'est le manque

---

<sup>421</sup> Granger, Gilles Gaston, « Qu'est-ce qu'un style académique ? », *Le cliché*, Gilles Mathis éd., Interlangues Littératures, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 16. Dans le même article, l'auteur définit les fonctions du style comme suit : « un auxiliaire de la compréhension du contenu du message de base ; par exemple : un niveau de langue, des connotations affectives non explicitées dans le message littéral », p. 15.

<sup>422</sup> Les exemples de XLIV à VLI du *FTR* confirment que les deux stratégies prioritairement adoptées par Bay dans la traduction des images sont T0 et le recours au cliché, et ce dans une plus grande proportion que chez Nétillard et Molitor.



d'originalité qui produit la platitude et, à la limite, le vide.<sup>423</sup> » Cependant, même marqué par une certaine platitude, le cliché reste tout de même une figure de style comme le signale Ruth Amossy à la suite de Riffaterre :

Les travaux consacrés à ce sujet depuis les années 1970 montrent que les éléments stéréotypés continuent à être utilisés et à remplir des fonctions importantes tantôt malgré leur usure, et tantôt grâce à elle. Ainsi Michaël Riffaterre soutient dans ses *Essais de stylistique structurale* (1971) que la banalité du cliché, défini comme figure de style lexicalisée et figée, ne l'empêche en rien de produire un effet stylistique<sup>424</sup>.

Quel est l'effet produit par le cliché ? Le cliché est une façon de privilégier le stable à l'instable, le connu à l'inconnu, l'ancien au nouveau. Il éloigne donc la version qui en fait usage du texte de départ, mais étant lui-même une figure de style stable et repérée, il permet au traducteur de miser sur une récupération de la part du lecteur, lequel évolue en terrain connu au lieu d'être confronté à la nouveauté et à l'étranger. Cette stratégie confère à la version de Bay une certaine efficacité :

Toutes les formes de stéréotypie : clichés verbaux, stéréotypes comme schèmes collectifs figés, idées reçues, participent d'une doxa qui doit être exploitée à des fins persuasives. Elles ne sont plus jugées en termes de banalité ou d'originalité, de prêt-à-penser ou d'innovation : l'évaluation se fait en termes d'efficacité<sup>425</sup>.

Un autre exemple issu de la version de Bay montre comment la traduction d'une image peut aboutir à un niveau de langue complètement étranger à celui du texte de départ. Il s'agit, au chapitre 7, du passage où est décrit le canoë qui va permettre à Huckleberry d'échapper à son père par la rivière :

Exemple 3

Well, all at once, here comes a canoe; just a beauty, too, about thirteen or fourteen foot long, **riding high like a duck**. HF 228

Et qu'est-ce que je vois ? Un canoë, une merveille ! Quatre mètres de long, au moins, et qui **voguaît comme un cygne**. Bay 208

<sup>423</sup> Molino, Jean, « La culture du cliché : Archéologie critique d'une notion problématique », *Le cliché*, Gilles Mathis éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 36.

<sup>424</sup> Amossy, Ruth, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », *Le cliché*, Gilles Mathis éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 21-22.

<sup>425</sup> Amossy, 26.

La traduction de cette image présente, de façon emblématique, le phénomène de coloration dû à l'habitus du traducteur, qui prend ici la forme d'un embellissement et d'un ennoblissement du texte. L'utilisation du verbe « voguer » pour *ride* présente de façon saisissante le processus d'intellectualisation repéré par Claire Maniez. Par ailleurs, le passage d'un nom désignant un gibier, *duck*, qui reflète le cadre sauvage et la rusticité de la vallée du Mississippi au « cygne », qui connote la domesticité et les plans d'eau des parcs ou jardins, altère la vision du fleuve et suggère des représentations mentales qui sont plus qu'improbables chez Huckleberry. La traduction de cette image dénote davantage les habitudes d'écriture du traducteur-écrivain André Bay qu'autre chose. Dans leurs versions, les deux traductrices, Nétillard et Molitor, ont conservé l'image et ont choisi de ne pas traduire *ride* :

Tout d'un coup, voilà un canot qui s'amène, une merveille d'environ treize ou quatorze pieds de long, **haut sur l'eau comme un canard**. Nétillard 49

Tout à coup, je vis venir un canoë — un fameux canoë admirable, qui pouvait avoir treize ou quatorze pieds de long, et qui allait, qui allait, **droit comme un canard**. Molitor 275

La coloration est donc un phénomène qui teinte l'intégralité du texte et se joue dans une accumulation de détails et de choix lexicaux qui permettent de détecter les apports supplémentaires de voix. Cette coloration a été d'autant plus facile à déceler chez Bay, que sa position même au sein du champ littéraire fait que de nombreuses informations concernant son habitus sont disponibles<sup>426</sup>.

Il existe un autre type d'occasions où le traducteur peut apporter un supplément de voix dans la traduction, en faisant littéralement irruption dans le texte et en y laissant la trace de son travail et des choix qu'il opère. Dans les traductions récentes, c'est à la suite d'une manipulation forte du texte que le traducteur introduit de tels changements. Un passage du chapitre 29 de *Huckleberry Finn*, dépeignant la fuite de Huckleberry après que le roi et le duc aient été confondus dans leur projet d'imposture, permet d'illustrer ce

---

<sup>426</sup> L'exemple XVI du *FTR* montre comment André Bay introduit dans un passage de sa traduction, une métaphore filée sur le thème du théâtre et de la théâtralité, absente du texte de départ, et qui intègre la même perspective d'embellissement et d'ennoblissement du texte.

point (*FTR* exemple XVIIa). Comme le montre la représentation trouée, il apparaît d'emblée que le texte a subi une suppression importante. Il faut préciser que le recours à T0 dans la version de Bay est plus grand que dans celles de Nétillard et Molitor, mais qu'il se rencontre généralement à l'intérieur de la phrase et rarement sur des segments de la taille de celui présenté ici. Il s'agit donc d'un exemple extrême, et c'est justement l'importance de cette suppression qui a pu causer l'irruption de la voix du traducteur. Après la coupure qu'il vient d'effectuer, Bay reprend le texte au niveau de *but at last*, syntagme qui découle du fait que la cavale de Huckleberry vient de faire l'objet d'un développement conséquent. La solution proposée par Bay, « en rien de temps », qui implique une contraction du temps, la perception que tout est allé très vite, s'oppose à *but at last* qui suggère qu'une digression vient d'avoir lieu. Les deux syntagmes ont donc un sens opposé. « En un rien de temps » renvoie au raccourci que le traducteur vient d'opérer et à son travail, davantage qu'à la réalité du texte de départ. Il s'agit d'un commentaire du traducteur sur sa propre pratique. L'expression « en un rien de temps » est une formule qui lui permet de se débarrasser de ce qui, dans l'éthique moderne de la traduction, n'est pas souhaitable : la suppression d'un passage entier. À cet endroit, le traducteur se trahit<sup>427</sup>.

Il semblerait, par ailleurs, que les traces laissées dans le texte par le travail du traducteur ne sont pas toujours conscientes. La culpabilité par rapport à un faire théoriquement banni peut aussi prendre la forme d'un lapsus. Ainsi dans la traduction du passage suivant :

---

<sup>427</sup> Il existe des occurrences de ce type de manipulation dans Hughes *TS1884*, à cette différence que, comme l'a montré la partie précédente, les irrptions du traducteur y sont moins rares. Dans l'exemple XVIIb du *FTR*, l'adverbe « bref » n'est pas, contrairement à ce qui se passait plus haut chez Bay, l'indice d'une contraction, dont Hughes est de toutes façons coutumier et qui fait partie intégrante de son traduire, mais plutôt une trace laissée par sa décision de segmenter et de créer une nouvelle phrase là où l'auteur avait placé une virgule.

## Exemple 4

<p>One night we caught a little section of a lumber raft—<b>nice pine planks</b>. It was twelve foot wide and about fifteen or sixteen foot long, and the top stood above water six or seven inches, a solid level floor. <i>HF</i> 243</p>	<p>Un soir, on a attrapé une moitié de radeau qui passait — <b>neuf planches de pin</b> clouées sur des solives.</p> <p>Bay 221</p>
---	---

Dans ce passage, fidèle à une stratégie qui vise à effacer les références à la navigation fluviale, Bay supprime les détails afférents aux dimensions exactes du radeau qui suivent le segment *nice pine planks*. Du coup, la traduction de l'adjectif *nice* par le chiffre « neuf » dans « neuf planches de pin » peut être vue comme une sorte de lapsus traductif qui proviendrait d'une certaine culpabilité engendrée par la suppression des dimensions précises du radeau. Le chiffre neuf serait alors une résurgence des chiffres supprimés, un retour presque inconscient, un lapsus qui rappelle à quel point traduction et psychanalyse sont proches<sup>428</sup>.

### B. Les voix des (re)traducteurs

Comme il a été montré dans l'introduction et dans la deuxième partie de cette thèse, les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* sont pris dans ce qu'il convient de nommer, avec Antoine Berman, un « cycle de retraductions » :

[L]es traductions sont des « reprises d'énoncés produits antérieurement » (Folkart 1991 :15) mais elles sont également sujettes à la réitération : il est rare que la toute première traduction d'un classique reste la seule dans la langue d'arrivée. La première traduction est plutôt vouée à être remplacée par un « cycle de retraductions » (Berman 1995 : 57), chaque génération des lecteurs ayant ses propres retraductions des ouvrages canoniques de la littérature étrangère<sup>429</sup>.

<sup>428</sup> Rozenberg, Simone, « Traduction et psychanalyse : traducteur ou interprète ? », *RFEA*, 18, novembre 1983.

<sup>429</sup> Taivalkoski-Shilov, 86.

Cette activité laisse des traces, comme en attestent la reprise de pans entiers de versions antérieures, pratique qui est principalement du domaine de l'adaptation dans le cadre de la littérature pour enfants. Cependant, si les liens entre les différentes versions successives, qui ont été mis à jour dans la partie précédente, relevaient d'une réutilisation systématique et réfléchie, la simple consultation peut suggérer des solutions de traduction. C'est pourquoi, il existe dans les versions identifiées comme traductions véritables, un système d'échos et de reprises découlant de l'accumulation des voix des traducteurs aboutissant à une polyphonie. La traduction de la préface dans Maury *TS63* a déjà été analysée sous cet angle mais un nouvel exemple peut illustrer ce phénomène. Il s'agit du passage du chapitre 4 de *Tom Sawyer*, où est dépeinte l'effervescence occasionnée dans la petite communauté de Saint Petersburg par la présence d'un invité de marque. Ce chapitre, essentiellement narratif, utilise de façon récurrente l'expression *show off* mise entre guillemets<sup>430</sup> :

Mister Walters fell to '**showing off**' with all sorts of official bustling and activities, giving orders, delivering judgements, discharging directions here, there and everywhere that he could find a target. *TS* 41

Voici la traduction de ce passage chez Hughes :

M. Walters crut devoir se distinguer à son tour, et **il remplit le rôle de la mouche du coche** avec une activité peu commune. Hughes 34

Hughes choisit d'instaurer un lien intertextuel avec une fable de La Fontaine, supposée bien connue des jeunes écoliers, et supprime les guillemets qui entouraient '*show off*', ce qui entre dans le cadre général d'une résorption du discours enfant vers le discours du narrateur. Dans Maury *TS63*, ce lien avec la fable de La Fontaine réapparaît dans la traduction d'un segment situé un peu plus bas au sein du même passage :

The librarian 'showed off,' running hither and thither with his arms full of books and making a good deal of the splutter and fuss that insect authority delights in. *TS* 41

---

<sup>430</sup> La traduction de '*show off*' est évoquée en détail au chapitre suivant, à l'occasion de l'étude du DIM (intrusion du discours enfant dans le discours du narrateur).

Le bibliothécaire faisait le paon, lui aussi, courant de droite et de gauche, les bras pleins de livres et goûtant de véritables délices dans cette vaine **agitation de mouche du coche**. Maury 31

Cette expression pourrait être vue simplement comme une trouvaille répondant particulièrement bien aux exigences du passage, cependant, il est également possible d'y voir une résurgence de la version de Hughes. Il s'agit d'un cas concret de polyphonie traductive découlant de l'accumulation et de la consultation de versions précédentes.

Il n'est pas utile, dans le cadre de cette étude, de poursuivre plus avant la recherche des lapsus traductionnels, des interférences plus ou moins volontaires et de la polyphonie traductive. Au-delà de ces occurrences qui échappent pour partie au contrôle du traducteur, il convient de s'intéresser désormais aux différentes stratégies, convergentes ou divergentes, qui ont été mises en place d'une version à l'autre, pour rendre la rhétorique enfantine plus alerte, pour l'oraliser. La première de ces stratégies, qui n'est pas partagée par tous, concerne le traitement de la ponctuation.

### C. Donner de la voix : la ponctuation

Sans constituer une voix supplémentaire, la ponctuation peut contribuer à donner de la voix au texte traduit. La présente partie s'intéresse à des signes tels que le point d'exclamation, le point d'interrogation et les guillemets.

La question du rapport de la ponctuation avec l'oral et / ou la syntaxe en français est loin d'être fermée et résolue, comme l'ont montré les auteurs d'un article paru dans la revue *Langue Française*, qui rappellent que le Grevisse définit la ponctuation comme : « l'ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de la langue orale comme les pauses et l'intonation ou à marquer certaines coupures et certains

liens logiques.<sup>431</sup> » Les auteurs de l'article reprennent les résultats d'une enquête menée auprès d'agents du champ littéraire, soit 40 écrivains français : « [...] à la question : « Ont-elles (les règles de ponctuation), selon vous, plus de rapport avec l'oral ou avec la syntaxe ? », 18 disent l'oral, 14 la syntaxe, 7 avec les deux.<sup>432</sup> » Il ressort de ces remarques que plus de la moitié des personnes interrogées considèrent que la ponctuation entretient des liens avec l'oral, une perception qui est reflétée dans les versions du corpus, puisque celles-ci démontrent une tendance générale à augmenter le nombre de signes de ponctuation. Ceci est particulièrement vrai dans le cadre de la traduction de *Huckleberry Finn*, d'où sont tirés la plupart des exemples de cette partie<sup>433</sup>. Néanmoins, rares sont les traducteurs qui ont délibérément fait un usage intensif et systématique de la ponctuation, comme c'est le cas de Nétillard. Comparée à Bay et Molitor, Nétillard semble avoir considéré la ponctuation comme véritablement porteuse d'oralité.

### 1. Point d'interrogation et point d'exclamation

Dans le rapport entre écrit et oral, le point d'interrogation et le point d'exclamation sont les deux signes privilégiés :

En effet, si l'on ne retient que le point d'interrogation et le point d'exclamation comme marques d'intonation, on sera contraint de reconnaître la pauvreté de notre système de signes, mais il est d'autres signes qui marquent une rupture intonative, qu'il y ait ou non, interruption de la chaîne syntaxique<sup>434</sup>.

---

<sup>431</sup> Pinchon, Jacqueline et Morel, Mary-Annick, « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue Française*, L'oral dans l'écrit, Paris, Larousse, Février 1991.

<sup>432</sup> Pinchon et Morel, 5.

<sup>433</sup> Le rôle de la ponctuation est également évoqué dans ce même chapitre, partie C, « Les voix superposées » qui s'intéresse plus particulièrement à *Tom Sawyer*.

<sup>434</sup> Pinchon et Morel, 5.

Dans l'optique de la traduction, l'anglais semble faire preuve d'une plus grande parcimonie dans l'usage de ces deux signes :

Il [l'anglais] n'hésite pas non plus, semble-t-il, à neutraliser les signes les plus communément reconnus comme expressifs ou connotatifs (point d'exclamation, point de suspension, voire point d'interrogation), ne retenant que l'aspect conclusif et délimitateur du ponctème, sans se soucier de la modalité d'énonciation, soit parce qu'il dispose d'autres moyens (intonatifs, sémantiques...), soit parce qu'il les considère comme des surcharges indiscretes du message<sup>435</sup>.

Dès lors, il semble relativement logique de constater que les traductions du corpus ont tendance à accroître le nombre de ces signes de ponctuation. Ainsi, la dernière phrase du chapitre 6 de *Huckleberry Finn*, qui décrit le désarroi de Huckleberry séquestré par son père, est rendue fortement expressive par la présence de *how* mais ne contient pas de point d'exclamation :

Exemple 1

And how slow and still the time did drag along. *HF* 227

Sur les trois traducteurs, Nétillard et Molitor ont toutes deux ajouté un point d'exclamation :

Et avec quelle lenteur et quel silence s'écoulèrent les heures, cette nuit-là !  
Nétillard 46

Mais que le temps s'écoula lentement, dans ce silence ! Molitor 273

Le temps ne marchait plus, il se traînait. Bay 207

Chez Nétillard, l'apparition du point d'exclamation découle des choix syntaxiques effectués par la traductrice, c'est-à-dire l'introduction de « avec quelle... » et « que », qui appellent une construction exclamative ainsi que l'inversion entre le sujet et le verbe. Chez Molitor, le choix du point d'exclamation est moins justifié que chez Nétillard. Dans un autre endroit du texte, confronté à une construction similaire, Nétillard est la seule à opter pour ce signe de ponctuation :

Exemple 2

And my souls, how the people yelled, and laughed, and kept it up. *HF* 364

Et, juste ciel, comme les gens riaient, comme ils criaient ! Nétillard 258

Les gens criaient, braillaient, se tenaient les côtes à force de rire. Bay 322

<sup>435</sup> Demanuelli, 1991, 58.



Je ne comprenais pas qu'il y eût là de quoi rire et je craignais l'indignation du roi et du duc. Molitor 458

Chez Nétillard, l'apparition du point d'exclamation découle de contraintes identiques à celle énoncées pour l'exemple 1, ce qui fait apparaître que l'analyse de la ponctuation est difficilement dissociable d'autres facteurs. Néanmoins, tout en étant très courts, ces deux exemples reflètent la tendance globale à augmenter le nombre de signes de ponctuation, tendance que l'analyse d'un extrait plus long permet de confirmer. Par exemple, alors que l'incipit de *Huckleberry Finn* ne compte aucun signe de ponctuation fort, c'est-à-dire ni point d'interrogation ni point d'exclamation, les traductions en font apparaître beaucoup plus, en particulier celle de Nétillard :

#### Exemple 3

Si vous n'avez pas lu *Les Aventures de Tom Sawyer*, vous ne savez pas qui je suis, mais ça n'a pas d'importance. C'est M. Mark Twain qui a fait ce livre, et ce qu'il y raconte, c'est la vérité vraie, presque toujours. Il exagère quelquefois, mais il n'y dit guère de menteries. Bah ! ce n'est pas grave... Ça arrive à tout le monde de mentir de temps à autre, sauf à Tante Polly peut-être, où à la veuve, ou encore à Mary ? On parle de tante Polly dans ce livre — la tante Polly de Tom — et de Mary, et de la veuve Douglas ; et presque tout ce qui s'y passe est vraiment arrivé, malgré quelques exagérations, je vous l'ai déjà dit.

Eh bien ! voici comment finit le livre : l'argent que les voleurs avaient caché dans la caverne, Tom et moi, nous l'avons trouvé. Nous étions riches. Nous avons partagé six mille dollars en pièces d'or ! Quel tas d'argent ça faisait quand on les mettait en pile ! Alors le juge Thatcher les a emportés pour les mettre à la banque, et depuis nous touchons un dollar d'intérêt, Tom et moi, chaque jour que Dieu fait. Qui pourrait dépenser tout ça ! Nétillard 7

Ce passage de la version de Nétillard totalise cinq points d'exclamation et un point d'interrogation. Les versions de Bay et de Molitor augmentent également le nombre de signes mais dans des proportions bien moindres. Sur le même extrait, la version de Bay fait apparaître trois points d'exclamation, dont deux sont disposés à des endroits identiques à ceux choisis par Nétillard :

On avait six mille dollars chacun, – en pièces d'or ! Ça faisait plutôt une belle pile ! Bay 185

Le troisième apparaît dans l'intertitre<sup>436</sup> :

Miss Watson me civilise ! Bay 185

C'est Molitor qui fait preuve de la plus grande sobriété dans ce domaine avec le rajout d'un unique point d'exclamation :

– et l'on se demande vraiment ce que l'on pourrait faire de tant d'argent ! Molitor 241

Il existe donc une tendance globale des traductions à augmenter le nombre de ponctèmes forts, avec, à l'intérieur de cette tendance, une gradation, puisque chacun gère cette augmentation de façon différente. Nétillard semble avoir fait un recours fréquent à la ponctuation, tandis que Bay et Molitor ont été beaucoup plus parcimonieux dans ce domaine. La pratique de Nétillard peut être qualifiée dans un premier temps de « surcodage » :

En résumé, il semble que l'on puisse dans ce domaine, parler d'une aptitude du français à la diversification et à la discrimination, en ce qu'il explique ou clarifie sa langue par le recours à un « surcodage ». Conscient de ses lacunes et de ses limites en matière d'accentuation et de d'intonation, il choisit de les pallier par le biais des ressources spécifiques du système ponctuationnel et agit de manière moins automatique, moins stéréotypée, en même temps que plus spontanée et plus affective<sup>437</sup>.

Il est aisé de constater que cet usage de la ponctuation n'est pas cantonné au seul incipit et il peut être illustré par un passage plus court :

#### Exemple 4

She told me to pray every day, and whatever I asked for I would get. But it warn't so. I tried it. Once I got a fish-line, but no hooks. It warn't any good to me without hooks. *HF* 210

Elle prétendait que, si je priais tous les jours, j'obtiendrais tout ce que je demanderais. Loin de là ! J'ai pourtant essayé. J'ai bien eu une ligne un jour, mais sans hameçons. Que voulez-vous faire d'une ligne sans hameçons ?  
Nétillard 21

L'usage intensif des points d'exclamation et d'interrogation chez Nétillard pourrait correspondre à un projet visant à rendre le texte plus spontané et affectif. La stratégie de Nétillard apparaît comme délibérée, réfléchie et

<sup>436</sup> La question du rajout des intertitres est évoquée dans ce même chapitre, partie D, « La narration confisquée ».

<sup>437</sup> Demanuelli, 1991, 58.

systematique, elle traverse l'ensemble de sa version et a été chez elle un des moyens d'oraliser le texte.

Cette stratégie s'oppose à celle du transcodage de Molitor, chez qui le rajout de ponctuation est minimal<sup>438</sup>. Par ailleurs, ce transcodage peut parfois amener Molitor à conserver des signes typographiques dont le français ne fait pas forcément un usage spontané comme dans l'extrait ci-dessous :

Exemple 5

I had to skip around a bit, and jump up and crack my heels a few times, I couldn't help it; but about the third crack I noticed a sound that I knewed mighty well—and held my breath and listened and waited—and sure enough, when the next flash busted out over the water, here they come!—and just a-laying to their oars and making their skiff hum! It was the king and the duke.  
*HF 372*

Je ne pus m'empêcher de sauter de joie sur le radeau, de frapper des talons trois ou quatre fois, ... mais à la quatrième, il me semble, j'entendis un bruit que je ne connaissais que trop — et je retins mon souffle, et j'écoutais, et j'attendis — et, à n'en plus douter, au premier éclair, je les vis qui s'approchaient, pagayant au plus vite. Le roi et le duc ! Molitor 467-468

La technique du transcodage de la ponctuation qui est celle de Molitor apparaît assez clairement dans l'usage des tirets longs qui sont beaucoup plus fréquents en anglais qu'en français, langue dans laquelle il existe une gamme de solutions de remplacement :

En revanche, le français rejette *a priori* ce même tiret dont l'anglais use et abuse et lui préfère [...] tout autre trait susceptible de le remplacer : virgules (ou parenthèses) pour signaler les incises ou la postposition, points de suspension pour les phrases non achevées, les hésitations ou supputations, deux points préexplicatifs pour introduire un résumé ou une conclusion destinés à expliciter ce qui précède<sup>439</sup>.

L'analyse de la traduction du même passage chez Nétillard peut permettre d'affiner la description de sa technique qui avait été qualifiée, dans un premier temps, de « surcodage », car celui-ci n'implique pas de « transcodage ». En effet, Nétillard peut, à certains endroits, choisir de ne pas traduire tous les signes de ponctuation :

Je ne pus m'empêcher de faire quelques sauts de carpe et de danser une gigue, mais, au troisième saut, j'entendis un bruit que je connaissais bien ; je

<sup>438</sup> L'analyse de la traduction de la mise en relief, partie A du présent chapitre, montre que le transcodage souffre une exception.

<sup>439</sup> Demanuelli, 1991, 58.

retins mon souffle pour tendre l'oreille ; pas d'erreur, quand l'éclair éclata sur l'eau, je les vis qui arrivaient, souquant sur leurs rames et faisant bondir leur bateau. C'était le roi et le duc. Nétillard 270-271

Comparativement à Molitor, Nétillard se situe moins dans une technique de « transcodage » puisqu'elle traduit les tirets par des points-virgules et qu'elle décide de pas rendre les points d'exclamation<sup>440</sup>.

Cette comparaison entre les solutions développées par les différents traducteurs, qui montre l'existence d'une stratégie spécifique chez Nétillard, n'implique pas une absence d'oralisation dans les autres versions. Si la ponctuation n'a pas fait l'objet d'une attention particulière chez Bay c'est parce que ses efforts se sont portés sur d'autres domaines, tels que le recours au cliché et la syntaxe. Cependant, d'autres signes de ponctuation jouent un rôle tout aussi important dans l'oralisation que le point d'exclamation et le point d'interrogation, il s'agit des guillemets. La différence majeure entre ces signes réside dans le fait que la manipulation des guillemets peut être l'indice de changements sur le plan discursif qui altèrent encore plus profondément la nature du texte.

## 2. Les guillemets

Les conventions typographiques qui gouvernent la représentation du DD en anglais et en français sont différentes, c'est pourquoi la traduction des dialogues implique forcément certaines manipulations qui sont de l'ordre de la servitude. Par ailleurs, les guillemets ont ceci de particulier que leur rajout ou leur suppression a des conséquences qui vont au-delà de la ponctuation et touchent aux types de discours. Il s'agit d'étudier, dans un

---

<sup>440</sup> Proposition de traduction :

5'. J'ai fait quelques petits pas, obligé, pis j'ai sauté en l'air pour taper des talons une paire de fois, j'pouvais pas m'en empêcher ; mais au troisième clac j'ai remarqué un bruit que je connaissais trop bien ; j'ai retenu mon souffle pis j'ai écouté et j'ai attendu ; et vlan, pas d'erreur, quand l'éclair suivant a éclaté au-dessus de l'eau, les v'là qui arrivent !... ils étaient là à souquer ferme et faire vrombir leur esquif. C'étaient le roi et le duc.

premier temps et suivant une gradation, les cas où les guillemets ont été rajoutés sans que cela n'altère fortement le statut énonciatif du passage traduit.

Il existe de nombreux énoncés au discours direct libre (DDL) dans *Huckleberry Finn*, c'est-à-dire de passages où des paroles au DD sont rapportées sans appareil typographique particulier, ainsi que des cas de discours indirect libre. Le recours aux guillemets, pour rendre certaines formes de DIL ou de DDL, a parfois fait l'objet d'un choix unanime, comme dans l'extrait suivant où les trois traducteurs ont opté pour la même solution :

Exemple 1

Thinks I, maybe it's pap, though I warn't expecting him. *HF* 231

Je me dis : « Peut-être bien que c'est Pap », mais sans le penser vraiment. Nétillard 53

Je me suis dit: « Peut-être bien que c'est le paternel », mais je n'y croyais pas trop. Bay 211

« Peut-être est-ce papa ? » me dis-je ; pourtant, je ne pensais pas qu'il pût revenir cette nuit là. Molitor 279

Dans le texte, le caractère intérieur des pensées de Huckleberry est spécifié par la nature du verbe *think* et renforcé par l'usage du présent dans le segment *maybe it's pap* qui a un statut différentiel puisque le reste de la phrase est au passé. Il faut noter que les trois traducteurs ont été vigilants dans le maintien de cette rupture temporelle qui semble être passé par l'introduction des guillemets. Par ailleurs, *thinks I* a été rendu chez les trois traducteurs par « dire » à la forme pronominale, verbe qui tout en renvoyant à un processus mental connote tout de même la parole. L'introduction de guillemets accentue l'effet de DD et, combinée à l'emploi du verbe « dire », contribue à oraliser les pensées de Huckleberry. Molitor rajoute un point d'interrogation afin de fixer définitivement le statut de cet énoncé<sup>441</sup>. Dans ce passage, le rétablissement des guillemets a pu être ressenti comme une nécessité et il ne s'écarte pas de façon radicale de l'original dans lequel les

<sup>441</sup> La relative similitude de traitement de ce passage chez les trois traducteurs ne peut s'interpréter comme une influence des versions les unes sur les autres dans la mesure où les retraducteurs Bay et Molitor ont chacun adopté des stratégies différentes, et où les similitudes entre les trois textes sont rares. L'utilisation du même procédé sur ce segment précis peut être vu comme une convergence de moyens face au même problème traductif.

guillemets pourraient être rétablis sans altérer gravement la nature énonciative du segment. Tout au plus, les traducteurs dans un souci de correction et de clarté, ont-ils perçu comme légitime ce rétablissement. L'usage des guillemets dans ce passage permet aux traducteurs de rendre le discours intérieur tout en ajoutant deux points, conformément à l'usage en français :

[L]e discours intérieur précédé de deux points est encadré de guillemets sans aucune autre démarcation avec le texte. Contemporain de l'action, il se produit en simultanéité avec elle et forme une sorte de parenthèse décrivant l'attitude et le comportement du locuteur<sup>442</sup>.

Un autre extrait, issu de *Tom Sawyer*, montre également l'application de cette règle par les traducteurs, à la différence que les paroles rapportées dans le texte sont déjà entre guillemets :

Exemple 2

He said to himself, 'Now it's coming.' *TS* 33-34

Il se dit : « Nous y voilà ! » Gaïl 21

Il pensa : « Maintenant ça va venir ! » Maury 24

Gaïl et Maury ont, conformément à l'usage, ajouté les deux points et ont, par ailleurs, assorti le segment d'un point d'exclamation ce qui contribue à augmenter son expressivité. Le rajout des deux points est habilement évité par Caillé qui donne plus de vivacité à son texte en antéposant les paroles rapportées :

« Voilà le moment ! » se dit-il [...] Caillé 34

Chez Hughes, le procédé est très différent et c'est uniquement le tiret qui est utilisé :

- Bon, nous allons rire, pensa Tom ; elle ne s'attend pas à trouver son chéri en faute. Hughes 28

Les deux exemples cités jusqu'à présent mobilisaient des phénomènes de l'ordre de la contrainte. Cependant, la manipulation de la ponctuation va parfois au-delà de celle-ci et relève de choix de traduction. Ainsi de l'exemple suivant qui, parce que très court, permet de mettre à jour un

---

<sup>442</sup> Silliam, 35-36.

phénomène qui affecte également des segments beaucoup plus importants. Il s'agit d'un extrait du chapitre 4 de *Huckleberry Finn* où Huckleberry encourage Jim à lui révéler une prophétie :

Exemple 3  
I says, go on. HF 216

Il s'agit ici d'un cas de DDL, c'est-à-dire que les paroles de Huckleberry sont rapportées sans indication typographique particulière, hormis la virgule qui sépare les paroles de l'incise. Face à ce procédé, la gradation relevée dans les traductions jusqu'ici dans l'usage de la ponctuation se confirme. Bay rejoint Nétillard dans le recodage mais chacun représente les paroles de façon différente :

Je lui répondis : « Vas-y ! » Nétillard 31  
- Vas-y, ai-je répondu. Bay 198

Nétillard choisit d'introduire les paroles à l'aide de deux points tandis que la traduction de *go on* est encadrée de guillemets ouvrants et fermants, le tout assorti d'un point d'exclamation qui rajoute à l'expressivité du passage. Bay a opté pour le tiret qui ne se trouve normalement que dans des échanges assez longs. Bay ménage une certaine expressivité en postposant l'incise « ai-je répondu », ce qui contribue à mettre en relief les paroles de Huckleberry. Cet effet est partiellement annulé par l'inversion entre le sujet et le verbe qui connote un style élevé. Les deux techniques, bien que différentes, ont pour fonction de signaler la présence de DD, et n'altèrent la nature discursive du segment que de façon minimale. Tout juste y a-t-il une transformation du DDL au DD. Il se passe tout autre chose pour le même segment chez Molitor. Cohérente avec sa stratégie de transcodage, la traductrice ne recourt à aucun signe typographique mais modifie la nature énonciative du passage puisque Huckleberry fait un compte rendu de ses paroles au DI :

C'était, répondis-je, tout ce que j'attendais. Molitor 260

Il s'agit ici d'une forme intermédiaire de DI dans la mesure où l'incise « répondis-je », qui vient s'insérer au milieu de paroles rapportées, dispense la traductrice d'utiliser une forme canonique telle que : « Je répondis que

c'était tout ce que j'attendais ». L'absence de coordination conserve donc au passage une partie de son rythme et de son expressivité, mais la transformation d'une phrase au présent à une phrase entièrement au passé a bien eu lieu.

La traduction de ce passage, chez les trois traducteurs, montre comment la manipulation de la ponctuation entraîne un changement de type de discours, ou bien comment la ponctuation est l'indice d'un tel changement. Dans l'exemple 3, les métamorphoses sont minimales puisque l'extrait est relativement court et qu'il y a passage du DDL au DD d'une part, et au DI de l'autre. Néanmoins, ces métamorphoses illustrent la double tendance des traductions à diminuer le nombre de voix (comme le fait Molitor) et à l'augmenter (comme le font Bay et Nétillard). La ponctuation a été un des moyens utilisés par les traducteurs pour rendre l'oralité du texte, ce qui va se trouver confirmé par l'analyse de la mise en relief et du DIL.

Davantage que le changement de plan énonciatif, c'est l'effet visuel sur le lecteur et l'impact des guillemets en tant qu'indicateurs du fait oral qui sont ici d'un intérêt pour les traducteurs. C'est pourquoi le rajout de guillemets sur des segments au DIL ou au DD constitue une manipulation qui peut être considérée comme minimale au regard d'autres procédés qui ont pour conséquence un changement radical de la nature énonciative du passage. Un tel changement a été illustré dans l'exemple 3 chez Molitor, qui transformait du DD en DI. Une transformation dans ce sens est assez rare dans les traductions du corpus et c'est plutôt le phénomène inverse, c'est-à-dire la transformation de DI en DD qui est la plus fréquente. Ainsi du passage suivant, extrait du chapitre 6 de *Huckleberry Finn*, dans lequel Huckleberry tente de convaincre son père, atteint d'hallucinations, qu'il est bien son fils et non « l'ange de la mort » :

Exemple 4

I begged and told him I was only Huck [...] HF 227

Dans cette phrase, Huckleberry rapporte ses propres paroles au DI et l'énoncé est homogène sur le plan discursif. Sa traduction a cependant provoqué deux types de réponses. Nétillard et Molitor conservent le DI :



Je me mis à le supplier, à répéter que j'étais Huck. Nétillard 46  
 C'est moi qui le suppliai, en lui rappelant que je n'étais que Huck [...]  
 Molitor 272

C'est chez Bay qu'intervient la modification la plus importante puisque le traducteur a opté pour le DD :

Moi je le suppliais, je lui disais: « Je suis Huck. » Bay 207

La manipulation ne concerne pas ici le simple rajout de signes typographiques comme précédemment, mais il s'agit d'une modification en profondeur de l'énoncé dont la structure des temps est altérée et qui change de plan discursif. Cette manipulation, qui influe sur le type de discours, rejoint le phénomène observé chez Molitor dans l'exemple 3 mais s'en éloigne dans le sens où, en passant du DI au DD, Bay apporte un surcroît de voix à sa version. Embryonnaire dans cet exemple, le procédé qui consiste à transformer du DI en DD peut atteindre des proportions très significatives et devenir une véritable stratégie traductive utilisée principalement dans la traduction de *Huckleberry Finn* à des degrés divers par les différents traducteurs.

#### D. Théâtraliser le texte

La traduction, en tant que réénonciation impliquant la manipulation et la transformation d'un texte premier, est un phénomène qui entretient de nombreuses affinités avec le discours rapporté et entraîne des transformations discursives. Il s'agit maintenant de traiter des changements discursifs qui aboutissent à un supplément de voix sous la forme de DD. Ce type de transformation a déjà été remarqué par Judith Lavoie dans un extrait de *La Gravière HF79* :

Justifié peut-être par une exigence de la littérature jeunesse voulant que les dialogues soient plus vivants que la narration, ce déplacement entraîne une intensification aussi bien de la présence verbale de Jim

que de son ascendant sur Huck car l'impact produit par une réplique est généralement plus fort que du discours indirect<sup>443</sup>.

L'« intensification » de la présence verbale impliquée par la transformation du DI en DD constitue un phénomène qui augmente le nombre de voix et il est possible de le voir comme une théâtralisation du texte. En effet, Anne Ubersfeld explique dans *Lire le théâtre*, qu'il est théoriquement possible de théâtraliser un roman :

[...] on peut toujours « romaniser » une pièce comme on peut inversement théâtraliser un roman : « on peut faire théâtre de tout » dit Vitez, construisant *Catherine* avec *Les Cloches de Bâle* d'Aragon. Ce qui signifie qu'on effectue sur le texte romanesque un travail de transformation textuelle, analogue et de sens inverse à celui qu'on exécute en construisant la fable de la pièce comme une sorte de récit romanesque, faisant abstraction de la théâtralité<sup>444</sup>.

Le DD étant le discours du théâtre et ayant pour effet de rendre présents les personnages, la théâtralisation désigne, dans le cadre de la présente étude, tout procédé contribuant à augmenter la part de DD dans les traductions, toute manipulation énonciative créant dans le texte d'arrivée du DD là où le texte n'en présentait pas. La théâtralisation, par la création de dialogue qu'elle implique, participe d'une augmentation du nombre de voix. Les sources énonciatives aboutissant à la théâtralisation peuvent être diverses et vont du DDL au DN, mais la source la plus fréquente est le DI, qu'il soit le fait d'un des personnages (DI dans DD) ou du narrateur (DI dans DN). Il existe entre les diverses sources énonciatives une différence qualitative dans la mesure où le passage d'un type de discours enfant à l'autre représente une manipulation moindre que le passage du DN au DD enfant.

Dans l'hypothèse évoquée par Judith Lavoie où ce procédé se rencontre dans la littérature de jeunesse, il semble assez naturel de constater de nombreuses occurrences du phénomène dans Hughes *TS1884*. L'extrait ci-dessous intervient au moment où les enfants s'apprêtent à rejoindre Jackson's Island :

---

<sup>443</sup> Lavoie, 175.

<sup>444</sup> Ubersfeld, 16.

## Exemple 1

The Black Avenger of the Spanish Main said it would never do to start without some fire. That was a wise thought; matches were hardly known there in that day. *TS* 89

Cet extrait mêle DI et DN proprement dit, comme en témoigne le commentaire soulignant le temps écoulé entre les événements et le temps de la narration. Voici la traduction de ce passage par Hughes :

Corsaire–Noir, à la vue d’un foyer qui couvait sur la plage, s’écria :  
- Mille sabords ! J’ai oublié d’emprunter un briquet et de l’amadou. Il faut nous procurer les moyens d’allumer un feu de bivouac. Que serions nous devenus si je n’avais pas songé à cela. Hughes 78

Dans ce passage, l’augmentation des voix est multiple. Il y a création de DD à partir du DN, ainsi que de nombreux cas de T+1. Comme la voix du narrateur est supprimée au profit du discours enfant, il y a dans ce passage précis un exemple de recul du DN, contredisant au niveau micro-textuel la tendance générale qui est inverse. Ces décrochages soudains vers les voix enfantines dans la version de Hughes semblent entrer en contradiction avec la stratégie de réduction qui prédomine par ailleurs. Cependant, ils peuvent avoir pour but d’offrir une compensation pour ces disparitions et font passer la parole enfantine sous le contrôle du traducteur et du narrateur puisque ces dialogues prennent leur source dans l’instance narrative. D’autres traducteurs ont ponctuellement arbitré en faveur du discours des enfants. Ainsi, dans le passage suivant il y a une alternance entre DN et DIM :

## Exemple 2

[...] and giving orders in dismal whispers that if ‘the foe’ stirred, to ‘let him have it to the hilt’, because ‘dead men tell no tales’. *TS* 89

Dans ce passage, le panachage qui se manifeste par la grande densité de DIM<sup>445</sup> a été diversement traduit. La version de Meker fait basculer l’énoncé dans le DN tandis que Breton et Gaïl reproduisent la mixité à l’identique<sup>446</sup>. Maury fait partiellement basculer le segment dans le discours enfant en faisant passer *stirred*, traduit par « bouge », entre guillemets :

<sup>445</sup> Le fonctionnement et de la traduction du DIM sont analysés au chapitre 14.

<sup>446</sup> Voir *FTR* exemple XVIIIa.

[...] et donnant des ordres dans d'effrayants murmures tels que « Si l'ennemi bouge, plonge-le lui jusqu'à la garde » parce que « les morts ne parlent pas ». Maury 76

Deux autres versions vont plus loin et transforment entièrement la phrase en DD, privilégiant le discours des enfants :

- Chut ! Disait Tom ; si l'ennemi bouge, enfoncez la lame jusqu'à la garde. Hughes 78<sup>447</sup>  
 [...] et se transmettaient leurs instructions à voix basse. « Si l'ennemi se montre, enfoncez-lui votre lame dans le ventre jusqu'à la garde. Les morts ne parlent pas. » Caillé 113

Les exemples 1 et 2 ne résultent pas forcément d'une volonté d'augmenter les voix enfantines mais rentrent plutôt dans une stratégie d'évitement de la mixité et de la polyphonie. Davantage que de donner de la voix aux enfants, ces segments ont avant tout la particularité d'être homogènes sur le plan énonciatif. Ces exemples illustrent bien la technique générale de Hughes qui vise à uniformiser les discours plus qu'à éradiquer l'un ou l'autre. Il peut donc y avoir ponctuellement plus de voix enfantines, mais le résultat final est dans une moindre polyphonie.

Par ailleurs, la théâtralisation n'est pas cantonnée aux seules versions destinées à la jeunesse, dont il a par ailleurs été constaté qu'elles privilégient au contraire la narration sur toute autre forme de discours. Ainsi, en se basant sur Nétillard *HF48* et Bay *HF60*, versions orientées vers le public adulte et parmi les plus achevées du corpus, il est aisé de constater que cette technique ne se limite pas au seul domaine de la littérature pour enfants. Un extrait du chapitre 2 de *Huckleberry Finn* où Huckleberry relate tout un échange avec Tom au discours indirect illustre bien le propos :

Exemple 3

Then Tom said he hadn't got candles enough, and he would slip in the kitchen to get some more. I didn't want him to try. I said Jim might wake up and come. *HF 206*

Voici la traduction de ce passage chez Nétillard :

Ensuite il me dit :

<sup>447</sup> L'exemple XVIIIb du *FTR* montre qu'une telle mixité peut aussi bien faire l'objet de T0 chez ce traducteur.

- J'ai pas assez de chandelles, je vais me faufiler dans la cuisine pour en prendre d'autres.

Moi je répondis :

- N'essayes pas, Jim pourrait se réveiller et te trouver là. Nétillard 13

Cet extrait obéit à un schéma de transformation de DI en DD identique à celui observé chez Bay dans l'exemple 4 de la partie précédente, mais il atteint ici des proportions beaucoup plus grandes. La structure du discours indirect et le système de temps qui en découle, (usage du plus-que-parfait *hadn't* et de *would*) à été transformé en un échange au DD entièrement au présent. La seconde occurrence de *say* a été remplacée par « répondis ». Les remarques de Judith Lavoie sur l'intensification, la présence verbale, ainsi que la plus grande force d'impact d'une réplique par rapport au DI se retrouvent donc, sauf que ce dispositif apparaît dans un texte destiné aux adultes. Par ailleurs, il est important de remarquer que sur ce passage précis, la traduction introduit une langue relâchée par l'intermédiaire de la suppression de « ne » dans « J'ai pas assez de chandelles » alors que l'original ne présente, à cet endroit, aucun signe de relâchement de la langue.

La transformation du DI en DD correspond plus à un choix de traduction qu'à une servitude, une nécessité absolue. Il s'agit d'un moyen utilisé par les traducteurs, et en particulier Suzanne Nétillard, pour rétablir l'oralité du texte et, dans ce cas, la verve enfantine. De telles manipulations sont fréquentes chez Nétillard et peuvent concerner des extraits relativement longs comme en témoigne l'exemple suivant où les enfants sont réunis dans la caverne au début du roman :

#### Exemple 4

Everybody said it was a real beautiful oath, and asked Tom if he got it out of his own head. He said, some of it, but the rest was out of pirate books, and robber books, and every gang that was high-toned had it. Some thought it would be good to kill the families of boys that told the secrets. Tom said it was a good idea, so he took a pencil and wrote it in. *HF* 208

On était tous d'avis que, pour un serment, c'était un serment, et on voulait savoir si Tom avait trouvé tout ça tout seul :

- Presque tout, dit-il ; le reste, je l'ai tiré de bouquins de pirates et de voleurs, car toutes les bandes dignes de ce nom font pareil.

Il y en avait qui pensaient que les familles des traîtres devaient être exécutées :

- C'est une bonne idée, répondit Tom, qui prit un crayon pour l'ajouter au reste. Nétillard 16

Dans ce passage, les paroles du chœur formé par l'ensemble des enfants, représenté par *everybody / some thought*, sont maintenues au DI et seules les paroles de Tom, qui est l'unique locuteur clairement identifié, sont rendues au DD, ce qui aboutit ponctuellement à une amplification du rôle joué par ce personnage. La transformation de DI en DD chez Nétillard a un caractère aléatoire dans la mesure où le procédé n'est pas systématique, c'est-à-dire que tout passage au DI n'est pas forcément théâtralisé. Dans le passage suivant Nétillard ne convertit qu'une partie des paroles rapportées<sup>448</sup> :

Exemple 5

But Tom Sawyer he hunted me up and said he was going to start a band of robbers, and I might join if I would go back to the widow and be respectable.  
*HF 203*

Mais Tom Sawyer m'a retrouvé : il voulait former une bande de brigands: « Tu seras des nôtres, me dit-il, si tu retournes chez la Veuve et si tu te conduis bien. » Nétillard 8<sup>449</sup>

Si le procédé avait été systématique chez Nétillard, le segment *said he was going to start a band of robbers* aurait lui aussi pu être théâtralisé. L'extrait suivant fait apparaître le caractère partiel de la théâtralisation chez Nétillard tout en montrant que cette stratégie est plus fréquente chez cette traductrice :

---

<sup>448</sup> Les extraits sélectionnés ici concernent le passage du DI au DD impliquant des voix enfantines et l'exemple XIX du *FTR* illustre plus avant le phénomène. Cependant, chez Nétillard le procédé n'est pas limité aux seuls personnages enfants comme le montrent les exemples XXa et XXb du *FTR* qui impliquent respectivement les paroles de Miss Watson, du Juge et de Pap Finn.

<sup>449</sup> Proposition de traduction :

5'. Mais Tom Sawyer y m'a débusqué pis il a dit qu'il allait monter une bande de brigands, et que je pourrais venir si je retournerais chez la veuve et que je serais respectable.

## Exemple 6

Jim said he didn't believe he could go any further—so scared he hadn't hardly any strength left, he said. But I said come on, if we get left on this wreck, we are in a fix, sure. <i>HF</i> 262		
Jim répétait qu'il ne pouvait plus continuer, qu'il n'avait plus de force, mais moi je lui disais : « <b>Allons, dépêche-toi ; si nous restons sur cette épave, nous sommes jolis.</b> » Nétillard 100	Jim a protesté qu'il ne pouvait pas aller plus loin, que la frousse lui ôtait tous ses moyens. Mais moi j'étais d'avis qu'il fallait sortir de là coûte que coûte ; pas question de rester coincés sur cette épave. Bay 236	Jim dit qu'il ne croyait pas pouvoir aller plus loin, qu'il avait si peur que toutes ses forces l'abandonnaient. Mais je lui rendis un peu de courage en lui montrant que notre malheur serait plus grand encore si nous restions à bord. Molitor 321

Bay et Molitor n'optent pas pour la théâtralisation mais il apparaît que leurs versions ne sont pas d'une neutralité totale sur le plan discursif. Les traces du discours rapporté (qu'il mène au DI ou au DDL) que sont *he said* et *but I said* sont effacées, si bien que ce qui apparaît clairement comme des paroles rapportées dans le texte de départ bascule vers le contrôle absolu du narrateur<sup>450</sup>. Il s'agit, comme le dit Taivalkovski d'un « résumé paraliptique où le narrateur refuse de rapporter les propos du personnage.<sup>451</sup> » Ainsi, dans la version de Bay, le segment « Mais moi j'étais d'avis qu'il fallait sortir de là coûte que coûte ; pas question de rester coincés sur cette épave » ne permet pas de reconstruire l'échange verbal qui a eu lieu et peut tout aussi bien être du discours intérieur, un commentaire sur des pensées qui n'ont pas été verbalisées. Le procédé est relativement identique chez Molitor où le segment « en lui montrant » ne contient pas de verbe de parole mais suggère l'existence d'un échange verbal tout en effaçant les traces concrètes de celui-ci, ce qui accroît le rôle de la narration. Il y a une instabilité énonciative qui touche les traductions à divers degrés. Si la théâtralisation découle d'une volonté d'oraliser le texte, de le rendre plus vivant par l'intermédiaire d'échanges dialogués, une absence de choix dans ce sens

<sup>450</sup> Proposition de traduction :

6'. Jim il a dit qu'il pensait pas pouvoir aller plus loin ... tellement la frousse qu'il avait presque plus de force, qu'il a dit. Mais j'lui ai dit allez, si on s'retrouve abandonnés sur cette épave, on est dans le pétrin, à tous les coups.

<sup>451</sup> Taivalkoski, 88.

n'est pas garante de stabilité discursive puisque le texte peut basculer vers le contrôle du narrateur<sup>452</sup>.

Enfin, un cas extrême de théâtralisation chez Lamour mérite d'être cité puisque dans sa traduction de l'incipit de *Tom Sawyer*, la narration elle-même tend à être ramenée au statut d'indications scéniques :

Exemple 7

Lunettes en bataille, balai au poing une vieille dame pénètre dans la pièce en criant :

- « Tom ! » puis encore : « Tom Sawyer ! »

Pas de réponse. Elle continua : « Te montreras-tu, garnement ? » Lamour 9

La théâtralisation est donc un phénomène qui connaît une intensité variable selon les versions et qui n'a été érigée en stratégie que chez Nétillard. Il s'avère que cette traductrice est celle qui a le moins hésité à manipuler à la fois la ponctuation et le statut énonciatif. Cette prédominance de Nétillard ne signifie pas, chez les autres traducteurs, l'absence de stratégies visant à rendre leur version plus alerte, c'est le cas de Bay qui a choisi de faire porter ses efforts sur le plan syntaxique.

## E. Dynamiser le récit

### 1. Le présent historique

Les parties précédentes ont montré comment Nétillard avait adopté deux stratégies contribuant à donner de la voix à sa version : la manipulation de la ponctuation et la théâtralisation du texte. La présente partie se propose

---

<sup>452</sup> L'exemple XXI du *FTR*, où les passages théâtralisés sont surlignés, montre comment le procédé n'est pas spécifique à Nétillard, mais qu'elle est la traductrice qui en fait l'usage le plus intensif. Dans cet exemple, le premier segment du texte de départ qui est au DDL a été rendu au DD par les trois traducteurs, pendant que Nétillard théâtralise la suite (il semblerait qu'un segment au DDL aura de toutes façons davantage de chances d'être théâtralisé). Les versions de Bay et Molitor respectent le statut discursif des énoncés suivants, avec chez Bay un emploi spontané de DIM sur « par enchantement » et « magiciens ». Le dernier segment de l'extrait est au DI et Nétillard ainsi que Bay le théâtralisent.



d'analyser comment les efforts d'André Bay se sont portés sur le domaine syntaxique et en particulier les temps.

Claire Maniez a déjà souligné le profil particulier de Bay *HF60* qui utilise une alternance entre passé composé et présent : « Dès lors même si le passé composé remplace le passé simple comme temps du récit, même si de nombreuses utilisations du présent rendent la narration plus alerte, une dimension essentielle se trouve perdue<sup>453</sup> ». L'emploi du présent et du passé composé dans la version de Bay est particulier en ceci que toutes les autres versions, traductions et adaptations confondues, ont opté pour le passé simple. Cependant, comme le signale également Claire Maniez, le choix du passé composé et du présent n'est pas constant chez Bay, et il existe de très nombreuses occurrences de passé simple dans cette version. Inversement, la version de Nétillard bien que dominée par le passé simple connaît des passages au présent voire au passé composé. Seule la version de Molitor semble relativement homogène dans la mesure où le passé simple y est employé de façon quasi systématique. Il conviendrait de parler de schéma dominant dans l'usage de l'un ou de l'autre des temps, mais en aucun cas d'un d'emploi systématique. Cependant, il est certain que la stratégie de Bay, qui consiste à ne pas faire du passé simple un choix prioritaire, et à lui préférer une alternance passé composé / présent, correspond davantage à l'esprit du texte. En effet, il est possible de trouver à la suite de Banfield, des fondements linguistiques pour bannir l'emploi du passé simple de la traduction de *Huckleberry Finn*. Cependant, il est également possible de montrer comment l'emploi des temps chez Bay semble être devenu un choix de traduction qui, tout en étant fondé, s'est développé indépendamment du texte de départ jusqu'à devenir par endroits incohérent.

Tout d'abord, il convient de s'interroger sur la raison pour laquelle l'emploi du présent donne le sentiment d'une narration « alerte », comme le dit Claire Maniez, ou « dynamise » le texte comme le suggère le titre de la présente partie, autant de termes correspondant à des premières impressions de lecture qui méritent d'être précisées.

---

<sup>453</sup> Maniez, 1997, 95.

Si l'emploi du présent dans la traduction est pertinent, c'est parce que le texte de départ en fait lui-même usage. Dans un contexte de récit, lorsque le présent simple renvoie au révolu, il est d'usage de parler de « présent historique ou de narration<sup>454</sup> », les linguistes anglophones parlant de *historical present*. Par ailleurs, il ne semble pas exister, même si sa fréquence semble plus grande en anglais, de différence dans le fonctionnement du présent historique et du *historical present*<sup>455</sup>, c'est pourquoi les commentaires des linguistes des deux langues sont convergents. Barbara Johnstone, dans un article consacré au présent historique explique la pertinence de son emploi dans un contexte de récit :

The point of a story is what makes it worth telling and worth listening to. A speaker points up the tellability of a story by means of evaluative devices—ways of drawing attention to key characters and events. One such device is the use of HP [Historical Present]<sup>456</sup>.

Une autre remarque de Lapaire et Rotgé s'avère extrêmement pertinente par rapport à la forme de récit en *skaz* qui est celle de *Huckleberry Finn*. Situait le prétérit comme partie prenante d'une logique qui coupe le récit du moment d'énonciation, les auteurs précisent :

Mais il peut aussi refuser ce mode de présentation d'événements passés en utilisant le présent et en abolissant de la sorte toute distance temporelle entre YOU (le co-énonciateur) et le récit. Ici l'énonciateur fait comme si les événements se déroulaient sous ses yeux et qu'il se contentait de les relayer. Ils sont relatés avec une immédiateté qu'exclut le prétérit<sup>457</sup>.

Le présent historique permet d'abolir la distance entre le co-énonciateur et les événements narrés. Il faut également noter que, dans le texte de départ, le présent permet au récit de s'afficher comme discours, notamment par le jeu de connotations dialectales.

---

<sup>454</sup> Lapaire et Rotgé, 403.

<sup>455</sup> Lapaire et Rotgé, 403.

<sup>456</sup> Johnstone, Barbara, « 'He says ...so I said': verb tense alternation and narrative depictions of authority in American English », *Linguistics*, 25.1, Berlin New York Amsterdam, Mouton Publishers, 1987, p. 43.

<sup>457</sup> Lapaire et Rotgé, 403.

## 2. Présent historique et dialecte

Une caractéristique importante du fonctionnement du présent historique dans *Huckleberry Finn* est sa capacité à connoter le dialecte par l'intermédiaire du « s » de première personne, comme dans l'extrait suivant :

Next I noticed that Buck was up and gone. Well, **I gets up**, a-wondering, and **goes** down stairs—nobody around; everything as still as a mouse. Just the same outside; **thinks I**, what does it mean? Down by the wood-pile **I comes across** my Jack, and **says** [...]

Si dans ce passage, le « s » de première personne connote bien le dialecte, son usage correspond également à une logique du discours et du récit. Les verbes au présent forment une série d'actions prises dans leur déroulement chronologique et ils relatent le fil des événements. Johnstone indique, à la suite de travaux d'autres linguistes, que la chronologie impliquée par les verbes au présent les font apparaître comme étant dans une suite où les références temporelles sont suffisamment claires pour ne pas être précisées par un temps du passé :

Schiffrin points out that the use of the HP is almost completely restricted to the clauses in a story which forms its backbone, the clauses, that is, in which the central events are related in chronological order (1981:51). This is the case, for one thing, because it is only in these 'complicating action' clauses (Labov 1972) that the actual temporal reference is clear and does not need to be encoded in the verbs<sup>458</sup>.

Dans ce cas, l'irruption du présent correspond à une logique du récit mais il affiche également le statut de discours par l'intermédiaire des connotations dialectales. L'usage du présent historique dans le texte de départ a pour conséquence de donner l'illusion d'une coïncidence entre le temps du récit et les événements narrés, il attire l'attention de l'auditeur / lecteur, permet de flécher les événements importants et d'imprimer un rythme à la narration. Par ailleurs, dans son analyse, Johnstone apporte une précision très intéressante sur l'emploi de la forme dialectale du verbe *say* :

---

<sup>458</sup> Johnstone, 35.

Footnote 5: The tellers of the stories in this corpus are all speakers of Northern/North Midland American English [...]. *I say* is the usual form for the first person singular in these dialects, except, it seems in stories. I have no explanation for this. My intuition as a native speaker of a Northern Midland dialect is that *I say* as a dialog introducer would have a habitual reading like that of *I'm always saying*; none of the dialog introducers used in the corpus introduce habitual talk<sup>459</sup>.

Même si le statut du verbe *say* est différent de celui des autres verbes lexicaux, il n'est pas impossible que la fonction première du « *s* » dialectal de première personne soit justement de souligner le statut différentiel du verbe dans l'économie du récit. En effet, dans les dialogues, l'emploi du « *s* » de première personne est loin d'être systématique chez Huckleberry :

'I don't know; leastways I kinder forget; but I think it's—' » HF 362

Dans ce passage, *I think* s'oppose aux nombreuses occurrences de *thinks I / I thinks*. Du point de vue des traductions, c'est dans sa fonction liée au récit que le présent historique a été conservé par Nétillard et Bay :

Et puis je m'aperçus que Buck était déjà parti. Tout étonné, je me lève, je descends : personne nulle part, pas un son. Dehors, la même chose. Je me dis : « Qu'est-ce que ça signifie ? » Mais, près du tas de bois, je trouve mon Jack et je lui demande : [...]	Ce n'était pas ordinaire. Je remarque aussi que Buck s'était levé et qu'il était sorti. Je me lève tout intrigué, et je descends, — personne ; tout est tranquille comme une souris. Dehors, pareil. Qu'est-ce que ça veut dire ? Je me le demande. Là-bas, du côté de la pile de bois, je rencontre Jack et je lui dis : [...]	Puis je remarquai que Buck n'était plus dans son lit. Qu'est-ce que cela signifiait ? Je me levai, descendis au rez-de-chaussée — personne ! Silence complet. Et la même chose dehors. Près du bûcher, je rencontrai Jack. Molitor 367
Nétillard 155	Bay 267	

Cet extrait montre chez Nétillard et Bay une coïncidence remarquable avec le texte de départ au niveau de l'usage des temps, ainsi que le choix du passé simple comme temps privilégié chez Molitor<sup>460</sup>.

Cependant, la pertinence de l'emploi du présent découle non seulement de ses valeurs intrinsèques, mais également de l'alternance entre

<sup>459</sup> Johnstone, 51.

<sup>460</sup> Proposition de traduction :

Ensuite, j'ai r'marqué que Buck s'était l'vé et était parti. Alors, j'me lève, tout intrigué, pis j'descends en bas... personne alentour ; pas un chat. Dehors, même chose ; j'me fais comme ça, qu'est-ce que ça veut dire ? Du côté du bûcher j'rencontre mon Jack, pis j'fais : [...]

lui et les autres temps, ce que les linguistes anglophones nomment le *switch* (ou alternance).

### 3. Présent historique et alternance

Le présent historique possède un certain nombre de caractéristiques qui ont pour effet d'abolir les distances entre récit, co-énonciateur et énonciateur. Une partie de l'effet produit par le présent historique ne réside pas dans ses valeurs intrinsèques mais dans l'alternance dans laquelle il se situe :

Traditional analyses of the HP [Historical Present] explain the use of the present tense for events in the past as a way of making events appear to be in the present so that they seem to be happening as the story is being told, giving the impression that the speaker imagines that the events are actually happening again. Wolfson's claim is that what is significant is the SWITCH between past and present<sup>461</sup>.

Il ressort de cette citation que ce n'est pas l'emploi du présent historique seul qui dynamise le récit mais le passage d'un temps à l'autre. Au chapitre 13 de *Huckleberry Finn*, qui relate l'épisode de l'épave du Walter Scott, se trouve un exemple d'alternance. Huckleberry vient de pousser le capitaine du bac à secourir les bandits qui se trouvent piégés sur l'épave. Huckleberry surveille donc de loin les manœuvres de sauvetage<sup>462</sup> :

Exemple 1

**Then here comes the ferry-boat**; so I shoved for the middle of the river on a long down-stream slant; and when I judged I was out of eye-reach, I laid on my oars, and looked back and see her go and smell around the wreck for Miss Hooker's remainders, because the captain would know her Uncle Hornback would want them; and then pretty soon the ferry-boat give it up and went for shore, and I laid into my work and went a-booming down the river. *HF* 266

Selon la notion d'alternance (*switch*), le syntagme au présent historique *here comes the ferry-boat* met en relief un événement important qui constitue un

<sup>461</sup> Johnstone, 35. (Les majuscules sont de Johnstone.)

<sup>462</sup> Le passage qui précède cet extrait est au passé dans le texte.

tournant dans la narration: « When a speaker changes from past to HP or from HP to past, the switch operates 'to partition off important events or points in the story from one another' (Wolfson 1982:36) »<sup>463</sup>. Dans l'économie de l'original, l'arrivée du bac a donc un statut différentiel par rapport aux autres faits relatés. Dans la traduction de ce passage, Molitor est cohérente avec son choix de passé simple :

Puis je vis arriver le ferry-boat ; je m'éloignai donc, et quand je jugeai qu'on ne pouvait plus me voir, je cessai de ramer et me retournai, curieux d'assister à la manœuvre du capitaine du ferry qui essaierait certainement de localiser l'odeur du cadavre de Miss Hooker, car il savait que l'oncle Hornback le réclamerait, mais le ferry renonça immédiatement à toute recherche et retourna vers son point de départ. Pour moi, je n'en avais pas encore fini de voguer cette nuit-là, et c'est dans le canot bondissant que je me remis à descendre le fleuve. Molitor 326

Nétilard n'a pas recours au présent, peut-être du fait qu'il s'agit d'un segment court :

Le vapeur suivit bientôt, aussi je filai vers le milieu de la rivière pour me laisser porter par le courant. Dès que je fus hors de vue, je posai mes rames et regardai en arrière : je le vis qui allait flairer autour de l'épave pour chercher les restes de miss Hooker, car l'oncle Hornback voudrait la revoir, le capitaine n'en doutait pas. Mais il ne tarda pas à y renoncer et à regagner la rive ; et moi-même, j'en mis un coup pour redescendre. Nétilard 106

Bay utilise le présent, lequel s'étend à l'ensemble du passage :

**Arrive le bac. Je m'éloigne** de façon à n'être pas vu, mais **j'observe** ce qu'ils font. **Je me dis** que le vieux voudra récupérer les restes de Miss Hooker, pour être sûr que son oncle Hornback paiera. Mais **je crois** qu'ils **abandonnent** la partie. Alors à force de rame, je **redescends** le courant. Bay 239<sup>464</sup>

Alors que dans l'original un seul segment était au présent, Bay choisit de tout traduire à ce temps. L'usage du présent peut donc être étendu à l'ensemble d'un passage à partir d'une occurrence dans le texte de départ mais son emploi peut également être anticipé :

---

<sup>463</sup> Johnstone, 35.

<sup>464</sup> Ce passage est également caractérisé par la suppression de la plupart des détails afférents au fleuve.

## Exemple 2

By and by the men stopped cavorting around and yelling. They started riding towards the store; <b>then up gets one of the boys, draws a steady bead over the wood-rank, and drops one of them out of his saddle.</b> HF 296		
Bientôt les cavaliers cessèrent leurs cris et se dirigèrent vers le magasin, mais alors un des garçons se leva, visa posément par-dessus, et je vis l'un d'eux tomber de la selle. Nétillard 156	<b>Au bout de quelques temps, les cavaliers cessent leur manège et ils se dirigent vers une remise qui était là tout près. Alors l'un des gars se met debout, prend un point d'appui sur la pile de bois, tire et abat l'un des hommes à cheval.</b> Bay 268	Tout à coup, les cavaliers s'arrêtèrent de caracoler et de crier. Ils se dirigèrent vers le débarcadère ; alors, un des garçons sortit de sa cachette, tira, et fit tomber de sa selle un cavalier. Molitor 368

Dans ce passage, l'emploi du présent a été anticipé par Bay, ce qui conforte l'idée que l'usage de ce temps peut aboutir, dans certains cas, à un fonctionnement complètement dissocié de celui du texte de départ. C'est-à-dire que le présent historique peut être employé pour traduire des segments qui sont en fait au passé. Ainsi, l'extrait ci-dessous qui clôt le chapitre 10 de *Huckleberry Finn*, relate l'épisode où, affublé de vêtements féminins, Huckleberry entreprend d'aller glaner des renseignements concernant d'éventuelles recherches menées pour retrouver Jim ou lui-même :

## Exemple 3

I started up the Illinois shore in the canoe just after dark. I started across to the town from a little below the ferry landing and the drift of the current fetched me in at the bottom of the town. I tied up and started along the bank. There was a light burning in a little shanty that hadn't been lived in for a long time, and I wondered who had took up quarters there. I slipped up and peeped in at the window. There was a woman about forty years old in there, knitting by the candle that was on a pine table. I didn't know her face; she was a stranger, for you couldn't start a face in that town that I didn't know. Now this was lucky, because I was weakening; I was getting afraid I had come; people might know my voice and find me out. But if this woman had been in such a little town two days she could tell me all I wanted to know; so I knocked at the door, and made up my mind I wouldn't forget I was a girl.  
HF 249

Cet extrait, entièrement au passé, ne contient aucune occurrence de présent historique et donc aucune alternance. Bay donne une version très différente de ce passage sur le plan des temps, comme le fait apparaître le surlignage qui indique les verbes au présent :

**Je pointe** sur la ville qui est un peu plus bas que le bac ; le courant m'entraîne tout au bout de la ville. **J'amarre et je pars** le long de la rive. **Je vois** une lumière dans une cabane toute délabrée, et **je me demande** qui peut bien habiter là. **Je m'approche et je glisse** un coup d'œil par la fenêtre. Il y avait là une femme d'une quarantaine d'années qui tricotait, avec une chandelle sur une table de bois blanc. Elle n'était pas de la ville car je connaissais tout le monde. J'étais pas tranquille, craignant que ma voix ne me trahisse. Pourtant, si cette femme était dans la ville depuis deux ou trois jours, elle pourrait me dire ce que je voulais savoir. **Donc, je frappe** à la porte, sans oublier qu'il fallait que je me tienne comme une fille. Bay 224

La dynamisation du texte de Bay provient de la création de nombreuses alternances passé / présent, une stratégie efficace mais qui se développe indépendamment du texte de départ. Cette stratégie, en plus de ne pas coïncider avec le texte de départ a d'autres limites. L'une d'elles réside dans la tendance à considérer que la dynamisation du récit par l'introduction du présent est suffisante pour en rendre l'oralité. Ainsi, dans l'exemple 4, qui est entièrement au passé, Bay introduit le présent historique dans la première phrase :

#### Exemple 4

So they dug and dug like everything; and it got awful dark, and the rain started, and the wind swished and swushed along, and the lightning come brisker and brisker, and the thunder booded; [...] HF 371		
Ils creusaient, ils creusaient comme des enragés ; il faisait terriblement noir ; la pluie se mit à tomber, le vent sifflait et cinglait, les éclairs se rapprochaient et le tonnerre grondait dans le ciel ; [...] Nétillard 267	<b>Donc, ils creusent</b> ; il faisait de plus en plus noir, la pluie s'est mise de la partie, le vent balayait tout de plus en plus fort, les éclairs se sont multipliés, et le tonnerre éclatait à tout instant. Bay 328	Ils creusaient, ils creusaient avec acharnement, et l'obscurité était telle que l'on ne voyait pas à deux pas devant soi, et il commençait à pleuvoir, et le vent sifflait dans les branches, et les éclairs se suivaient l'un après l'autre, et le tonnerre grondait ; [...] Molitor 466

Dans le texte de départ, le premier segment *so they dug and dug like everything; and it got awful dark*, le rythme du passage est dû à la répétition de *dug* et de *and*. Par ailleurs, le syntagme comparatif *like everything* ainsi que l'adjectif *awful* jouent un rôle important dans le parler de Huckleberry et dans la rhétorique enfantine<sup>465</sup>. Bay semble avoir estimé que l'emploi du

<sup>465</sup> Voir chapitre 18, partie C, « Comparaison à l'absent » et chapitre 19, partie A, « Adjectifs hyperboliques ». Pour un autre exemple du traitement des temps dans les trois traductions de *Huckleberry Finn*, voir exemple XXII du *FTR*.



présent insufflait suffisamment de rythme pour que le redoublement de *dug* ne soit pas maintenu tandis que la suppression de *like everything* et *awful* aboutit à un énoncé beaucoup plus sec et laconique que ce n'est le cas dans l'original. Par comparaison, la version de Nétillard (à l'imparfait et au passé simple) et celle de Molitor (entièrement à l'imparfait) sont plus soucieuses de conserver l'intégralité des éléments lexicaux. Il y a chez Bay un rendu uniquement syntaxique de ce qui est aussi lexical.

## CHAPITRE 14 :

### MOINS DE VOIX

Les différentes techniques mises en place par les traducteurs pour oraliser leur version ayant été analysées, il convient de se tourner vers le phénomène inverse, c'est-à-dire la réduction du nombre de voix.

#### A. La mise en relief

La mise en relief peut prendre des formes très différentes, « on sait que la mise en relief en anglais : (« emphasis ») est l'ensemble des moyens servant à insister sur un segment de l'énoncé. Ces moyens sont de trois sortes : phoniques, syntaxiques et lexicaux.<sup>466</sup> » Il s'agit ici d'étudier en particulier la façon dont a été traduite la transcription des moyens phoniques de l'anglais au travers du procédé typographique de mise en italiques : « Une certaine partie de ces moyens phoniques passe dans le message écrit : l'anglais indiquera en italiques une syllabe ou un mot accentués : « *I told you so* : Je vous l'avais bien dit.<sup>467</sup> » Ce type de mise en relief est commun en anglais et ne saurait être considéré comme une spécificité de la rhétorique enfantine. Cependant elle y joue un rôle non négligeable d'oralisation du message qui doit être pris en compte. *Huckleberry Finn* présente de nombreuses occurrences de mise en relief du fait de son statut de récit en *skaz*, tandis que dans *Tom Sawyer*, celles-ci sont globalement cantonnées aux dialogues. Ce domaine particulier de la mise en relief dans le cadre de la traduction entre l'anglais et le français est relativement bien

---

<sup>466</sup> Vinay et Darbelnet, 207.

<sup>467</sup> Vinay et Darbelnet, 207.

connu. Tout d'abord, « le français n'a pas le loisir d'accentuer n'importe quel élément du message.<sup>468</sup> » Par ailleurs, l'anglais semble avoir la même souplesse dans la transcription de la mise en relief qu'à l'oral : « en général notre mise en relief est moins mécanique, moins concise. Elle manque de souplesse en face de l'anglais qui peut déplacer l'accent le long de la phrase comme le curseur d'une règle à calculer.<sup>469</sup> » Au niveau de la transcription dans le message écrit, les usages sont très différents d'une langue à l'autre puisque « Ces marques sont moins nettes en français où les italiques et les majuscules n'indiquent pas forcément un procédé phonique, mais plutôt une mise en relief graphique.<sup>470</sup> »

Étant donné cette situation, il est peu étonnant de constater que la mise en relief au moyen d'italiques semble avoir été globalement considérée comme intraduisible et n'a fait l'objet d'aucune stratégie cohérente. Il est néanmoins possible de distinguer entre différentes attitudes. L'exemple 1, extrait de *Huckleberry Finn*, contient quatre mises en relief et peut fournir un exemple des différentes solutions adoptées<sup>471</sup> :

#### Exemple 1

The brute! Come—don't waste a minute—not a <i>second</i> —we'll have them tarred and feathered, and flung into the river!		
Says I:		
'Cert'nly. But do you mean, <i>before</i> you go to Mr. Lothrop's or—'		
'Oh' she says, what am I <i>thinking</i> about! She says, and set right down again.		
'Don't mind what I said—please don't—you <i>won't</i> , now, <i>will</i> you? HF 358		
- La brute ! Viens ne perdons pas une minute, pas une seconde, nous allons les faire rouler dans le goudron et la plume et jeter dans la rivière.	- L'animal ! Venez, ne perdons pas une minute, <b>même</b> pas une seconde. On va les faire badigeonner au goudron, rouler dans les plumes, et jeter dans le fleuve !	- La brute ! fit-elle. Allons ! Ne perdons pas une minute... pas une seconde... Nous allons leur faire savoir ce que nous pensons en les jetant à l'eau !
- Sûrement, je dis, mais pas avant d'être allé chez Mr. Lothrop, n'est-ce pas ?	- Certainement, répondis-je. Mais, vous voulez dire, <b>avant</b>	- Certainement, fis-je, enthousiaste. Mais..., voulez-vous dire que cela sera fait avant que vous

<sup>468</sup> Vinay et Darbelnet, 208.

<sup>469</sup> Vinay et Darbelnet, 290.

<sup>470</sup> Vinay et Darbelnet, 208.

<sup>471</sup> L'interlocutrice de *Huckleberry* est l'aînée des sœurs Wilks âgée de 19 ans. Son discours, qui contient trois occurrences d'emphase sur les quatre du passage ne relève donc pas de la rhétorique enfantine. Cependant, la traduction de l'emphase, typique du discours oral, peut être appréhendée au travers de cet exemple.

<p>- Oh ! fit-elle, qu'est-ce que je dis ? Et elle se rassit aussi vite qu'elle s'était levée. Ne fais pas attention à ce que j'ai dit, oublie-le. Tu vas l'oublier n'est-ce pas ? Nétillard 248</p>	<p>d'aller vous installer chez Mr. Lothrop, ou... - À quoi est-ce que je pense ! s'est-elle exclamée. Elle s'est rassise. Ne faites pas attention à ce que je dis, elle a ajouté. Vous voulez bien dites ? Bay 317</p>	<p>n'alliez chez Mr. Lothrop ? ou bien... - Oh ! À quoi pensais-je donc ! – Elle se rassit. Ne faites pas attention à ce que je viens de dire, je vous en supplie, n'y faites pas attention ! Vous me le promettez, n'est-ce pas ? Molitor 449</p>
--	--	--

Ni Molitor ni Nétillard ne développent de stratégie sur le plan lexical pour rendre la mise en relief contrairement à Bay (comme l'indique le surlignage en gras). Cependant, c'est peut-être la ponctuation qui est, une fois de plus, chargée de transmettre l'oralité chez les traductrices. Nétillard est, dans ce passage, fidèle à sa stratégie globale de recodage de la ponctuation qui a été observée par ailleurs<sup>472</sup>. Pendant ce temps, Molitor, dont la tendance au transcodage stricte de la ponctuation avait été observée, déroge à sa règle et se livre à un surcodage plus important que Nétillard, notamment par le biais du point d'exclamation. Vinay et Darbelnet signalent déjà que la ponctuation peut être un moyen de rendre la mise en relief sans pour autant évoquer le point d'exclamation :

On peut penser toutefois que les guillemets (vous trouvez ça « formidable », vous ?), les points de suspension (Permettez...J'ai aussi mon mot à dire !), certains accents ou graphies insolites (c'était hénaurme ; elle se pââmait d'aise) sont les signes graphiques non codifiés de la mise en relief en français<sup>473</sup>.

Bay, qui pratique sur ce passage un transcodage stricte de la ponctuation va jusqu'à utiliser les italiques dans « *avant* d'aller vous installer » pour *before you go*. Les autres procédés courants pour traduire la mise en relief sont d'après Vinay et Darbelnet<sup>474</sup> : la répétition lexicale, le renforcement lexical obtenu par d'autres moyens que la répétition, la répétition syntaxique avec le plus souvent dédoublement du pronom, le tour de présentation qui permet de détacher l'élément jugé important. Bay a recours au « renforcement

<sup>472</sup> Il semble y avoir chez cette traductrice une tendance à utiliser la ponctuation, et le point d'exclamation en particulier, comme un moyen universel d'oralisation, ce qu'illustre également l'exemple XXIII du *FTR*.

<sup>473</sup> Vinay et Darbelnet, 208.

<sup>474</sup> Vinay et Darbelnet, 209.

lexical obtenu par d'autres moyens que la répétition », en traduisant *not a second* par « même pas une seconde ». Ensuite, il recourt aux italiques (transcodage), tandis que les deux dernières mises en relief dans *you won't, now will you ?* n'ont pas retenu son attention. Sur l'extrait suivant, seule Nétillard utilise le renforcement lexical avec une exclamation :

## Exemple 2

So, in two seconds, away we went, a-sliding down the river, and it <i>did</i> seem so good to be free again and by ourselves on the big river and nobody to bother us. HF 372		
Deux secondes plus tard, nous descendions le courant ; <b>ah !</b> ça nous semblait bon d'être de nouveau seuls tous les deux, sur la grande rivière, sans personne pour nous embêter. Nétillard 271	Deux minutes après, le radeau s'engageait dans le courant. J'étais heureux de nous sentir libres, et d'être enfin seuls avec Jim, sans personne pour nous embêter. Bay 329	Deux secondes plus tard, nous glissions sur l'eau. Que c'était agréable d'être à nouveau libres et seuls, Jim et moi, sur le grand fleuve ! Libres de faire ce que nous voulions ! Molitor 467-468 <sup>475</sup>

Le recours au renforcement lexical pour traduire la mise en relief par le biais des italiques est une pratique aléatoire et non systématique qui n'est ignorée d'aucun des traducteurs comme le montre l'extrait suivant :

## Exemple 3

If you get here before eleven, put a candle in this window, and if I don't turn up, wait <i>till</i> eleven, and <i>then</i> if I don't turn up it means I'm gone, and out of the way, and safe. HF 359		
Si vous rentrez avant onze heures, mettez une chandelle à cette fenêtre-ci et, si vous ne me voyez pas, attendez jusqu'à onze heures. Si je ne suis pas là à cette heure là, c'est que je serai en sûreté loin d'ici. Nétillard 249	Si vous arrivez ici avant onze heures du soir, mettez une bougie allumée sur le rebord de la fenêtre. Si vous ne me voyez pas arriver, attendez jusqu'à onze heures ; si je n'arrive pas à ce moment là, ça voudra dire que je suis parti, et en sécurité. Bay 318	Si vous êtes rentrée avant onze heures, mettez une bougie à cette fenêtre, et attendez jusqu'à onze heures <b>sonnées</b> ; si, alors vous ne me voyez pas encore, c'est que je suis bel et bien parti, et hors de danger. Molitor 450

Molitor est la seule à rendre une des mises en relief en traduisant *till eleven* par « onze heures sonnées », tandis que les deux occurrences sont non-traduites dans les autres versions et qu'aucune stratégie, pas même ponctuationnelle, n'est mise en place. Cependant, c'est sans doute dans une

<sup>475</sup> Proposition de traduction :

3'. Alors, en deux secondes, on est parti, à descendre la rivière, et vraiment ça semblait si bon d'être à nouveau libre pis tous seuls sur la grande rivière pis personne pour nous embêter.

combinaison de la ponctuation et du renforcement lexical que peut se trouver la solution de traduction. L'exemple 4 est extrait du chapitre 13 de *Tom Sawyer*, il s'agit du moment où les enfants se retrouvent autour du feu sur l'île Jackson et entament une conversation sur ces mots :

Exemple 4

'*Ain't* it jolly ?'

'It's *nuts*.' *TS* 91

En dehors de T0 chez Hughes<sup>476</sup>, ce passage a appelé une suite de réponses très différentes, avec cependant comme point commun l'usage du point d'exclamation pour rendre la mise en relief. Gaïl opte pour un échange laconique reposant sur des adjectifs :

- Épatant, hein ? dit Joe.

- Fameux ! dit Tom. Gaïl 102

Cette approche minimaliste, qui imprime un certain rythme, n'est pas adoptée par Caillé :

« On s'amuse fameusement, hein ? dit Joe

- C'est épatant ! s'exclama Tom. Caillé 114

Deux autres traducteurs ont utilisé le renforcement lexical pour rendre la mise en relief :

- C'est épatant, hein ! dit Joe.

- J'te crois, c'est chouette ! répondit Tom. Breton 82

- N'est-ce pas magnifique ? fit Joe

- C'est trop beau ! fit Tom. Maury 77

Les deux solutions répondent particulièrement bien au problème posé par la mise en relief dans le cadre d'un échange entre enfants. Le choix de l'augmentatif « trop », chez Maury, rend cette caractéristique du discours des jeunes qui va au dépassement, et coïncide avec le fait que la mise en relief phonique, transcrite par les italiques, indique elle-même que le seuil d'accentuation habituel a été dépassé. Le choix de Breton avec « j'te crois » se focalise sur l'enchaînement des deux phrases et montre comment il y a entre les deux locuteurs une surenchère méliorative dans laquelle chacun

---

<sup>476</sup> Un plus large extrait de ce dialogue et de ses traductions se trouve dans le *FTR* exemple IIb.

rivalise pour souligner le bien-être dans lequel il se trouve. Dans ce passage, ce sont dans doute les connotations familières attachées à *nuts* qui ont déclenché ces stratégies autant que la mise en relief<sup>477</sup>. En dépit des limitations apparentes du français face à l'anglais dans ce domaine, Vinay et Darbelnet soulignent que la langue parlée connaît de nombreux moyens d'effectuer des mises en relief, moyens qui peuvent éventuellement passer dans la langue écrite :

[...] surtout dans un style familier, dans les dialogues, au théâtre, dans la publicité, etc. Parmi ces moyens, que nous retrouverons sur le plan littéraire, notons le redoublement intensif du français : « Si, si ; Si, Si, Si, Si ! ; « c'est très, très bien » [...] ; le choix de certains diminutifs et augmentatifs qui peuvent d'ailleurs varier très rapidement avec la mode : « formidable », « féodal », « carré », « hurfe » ; « rather », « you bet », « stupendous », etc.<sup>478</sup>

Étant donné le statut oral de la rhétorique enfantine et de *Huckleberry Finn* en particulier, il semble qu'à côté du renforcement syntaxique l'utilisation de diminutifs ou d'augmentatifs soit indiquée.

## B. Les voix enchâssées

### 1. Le DIM, une forme mixte

Le discours indirect mimétique ou DIM est porteur de voix enfantines. Il s'agit d'un type de discours où, comme le signale Taivalkoski, « le narrateur fait semblant de 'reproduire' partiellement le style de 'l'énoncé original'.<sup>479</sup> »

Il existe des cas de DIM dans *Huckleberry Finn* mais c'est uniquement dans *Tom Sawyer* que son emploi obéit à une stratégie globale visant à représenter la parole des enfants. En effet, dans *Huckleberry Finn* le DIM ne

<sup>477</sup> Proposition de traduction :

4' - C'est pas chouette ?

- C'est trop dément !

<sup>478</sup> Vinay et Darbelnet, 208.

<sup>479</sup> Taivalkoski, 90.

véhicule pas spécialement leur parole car l'une de ses fonctions est de signaler une rupture stylistique avec le reste du discours. L'ensemble de *Huckleberry Finn* étant du discours enfant, il n'y a pas lieu de souligner une rupture stylistique. Inversement, c'est la présence du DN dans *Tom Sawyer* qui permet l'apparition d'un emploi systématique du DIM car celui-ci se conçoit dans un rapport à l'instance narrative. Voici une première définition du DIM :

Le DIM est un discours indirect avec « effet de DD » (Rosier 1999 : 237) [...] la « voix » du personnage y est perceptible (à la différence du DI) et d'autre part, il subit les mêmes lois syntaxiques que le DI (à la différence du DIL)<sup>480</sup>.

Il convient de montrer les liens entre le DIM et les autres formes de discours rapporté qui contribuent à enchâsser la voix des enfants dans le discours du narrateur. Dans l'extrait ci-dessous, Jeff Thatcher vient de se battre avec Tom et lui lance des menaces qui sont rapportées par le narrateur et identifiées grâce aux guillemets :

Exemple 1

The new boy went off brushing the dust from his clothes, sobbing, snuffing, and occasionally looking back and shaking his head, and threatening what he would do to Tom the '**next time he caught him out.**' TS 26

Ce passage est particulièrement intéressant dans la mesure où il s'agit d'un syntagme verbal, ce qui permet de faire apparaître la structure de DI sous-jacente. Tout en conservant une trace de l'énonciation originale par l'intermédiaire des guillemets, les paroles sont grammaticalement enchâssées dans le discours du narrateur à la façon d'un DI pur, comme l'indique la présence du verbe de parole *threaten* et la marque du passé dans *caught him out*. Les guillemets ménagent pour leur part un « effet de DD » et signalent l'existence d'un acte d'énonciation précis, mais leur présence n'empêche en rien une structure de DI. Les guillemets ne sont nullement chargés de rapporter l'énonciation telle quelle, mais ont pour fonction de signaler le caractère hétérogène de l'expression sur un plan stylistique. En effet, les indices du DIM peuvent être grammaticaux, typographiques ou stylistiques :

---

<sup>480</sup> Taivalkoski, 90.



Les indices du DIM sont tantôt grammaticaux (décalages temporels ou déictiques), tantôt stylistiques (termes bas, dialectaux ou étrangers mélangés dans le style neutre du narrateur) et tantôt typographiques (guillemets, points d'interrogation ou d'exclamation, points de suspension, italiques, majuscules...). Ils peuvent naturellement coexister<sup>481</sup>.

La réunion des indices grammaticaux, typographiques et stylistiques comme dans l'exemple 1 est assez rare dans *Tom Sawyer*, car la plupart des occurrences de DIM concernent des syntagmes nominaux qui ne présentent que les indices typographiques et stylistiques<sup>482</sup>. C'est pourquoi les guillemets jouent ici un rôle primordial, renforcé par le fait qu'ils ne sont pas chargés de rapporter telles quelles des paroles mais attirent l'attention sur un statut stylistiquement différent ; ils sont connotatifs et non dénotatifs. Les guillemets dénotatifs sont des « marqueurs de discours direct » tandis que les guillemets connotatifs sont porteurs d'une « valeur ajoutée » :

Le lecteur ne peut repérer la présence de modalisateurs, marques d'une assertion seconde ou d'une distance (du narrateur vis-à-vis de son personnage ou de son énoncé), et identifier la connotation ou « valeur ajoutée » que si l'énonciateur prend le soin de baliser son énoncé à l'aide de guillemets, d'italiques ou de majuscules<sup>483</sup>.

La valeur ajoutée du DIM pourrait se paraphraser ainsi : attention il y a ici un langage qui n'est pas strictement celui de la narration ! Dans les cas où le DIM est employé dans le cadre de paroles ou de pensées émanant d'enfants qui sont formellement identifiables, il n'est pas impossible de les interpréter comme des occurrences idiolectales davantage que sociolectales. Cependant, dans le roman, il est le plus souvent impossible de rattacher le DIM à un énonciateur particulier. Ce type de discours a paradoxalement le pouvoir d'atteindre un statut assez proche du DN puisque, détaché de tout acte d'énonciation attribuable à un énonciateur, il connote l'enfance et le

---

<sup>481</sup> Taivalkoski, 90.

<sup>482</sup> En voici un autre exemple :

At last the enemy's mother appeared, and called Tom a bad, vicious, vulgar child, and ordered him away. So he went away, but he said he "lowed" to "lad" for that boy. *TS* 26

<sup>483</sup> Demanuelli, Claude et Jean, *La traduction, mode d'emploi : Glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995, p. 82.

langage des jeunes en général. À ce titre, le DIM peut être vu comme annonciateur de la délégation de la narration à un enfant, laquelle aura lieu dans *Huckleberry Finn*, et il signale un effritement de l'instance narrative.

Gardant à l'esprit les dimensions typographiques et stylistiques du DIM, il est désormais possible de voir comment l'exemple 1, qui a illustré le rapport entre ce discours et le DI, a été rendu dans les traductions. Deux traducteurs se sont contentés de supprimer les guillemets, ce qui aboutit à une forme de DI canonique :

[...] Tom verrait la prochaine fois qu'il le rencontrerait. Breton 14

[...] menaçant Tom de tout ce qu'il lui ferait la prochaine fois qu'il le rencontrerait. Maury 17

La suppression des guillemets ne permet pas de déceler dans ces phrases la présence langagière de Jeff, mais s'interprète nécessairement comme un résumé provenant de l'instance narrative. Ce procédé est poussé plus avant chez Hughes qui, en nominalisant *caught* en « rencontre » fait complètement basculer le segment dans le giron du discours du narrateur :

Arrivé à une certaine distance, il s'arrêta et menaça de prendre sa revanche à la prochaine rencontre. Hughes 19

Par ailleurs, trois versions ont rendu le DIM à l'identique, une proportion très élevée sans doute due au fait que l'énonciateur est clairement identifié :

[...] les menaces les plus terribles pour « **la prochaine fois qu'il l'attraperait** ». Gaïl 9

[...] criait à Tom ce qu'il lui réservait le jour où il le « **repincerait** » [...] Caillé 20

[...] et lançant des menaces à Tom pour « **la prochaine fois qu'il le rencontrerait** ». Meker 14

Dans ces trois traductions, les indices grammaticaux et typographiques du DIM ont été conservés. Sur le plan stylistique, le choix du verbe « rencontrer » chez Meker (qui se retrouve chez Breton et Maury), ne rend pas les connotations familières et plus particulièrement enfantines qui sont véhiculées par *catch out*. Gaïl, avec « attraper », restitue bien *catch* mais pas

*catch out*. Caillé décide de donner une tonalité spécifique avec un tour légèrement argotique : « repincerait »<sup>484</sup>.

## 2. Le DIM, une façon de parler

Le DIM a également le pouvoir de renvoyer, non à un moment d'énonciation précis comme c'était le cas dans le premier exemple, mais à une série d'occurrences. Il est alors accompagné d'un syntagme indiquant une façon de parler en général :

### Exemple 2

It was a large beetle with formidable jaws—a '**pinch-bug**' he called it. *TS* 46

L'instance narrative signale par le biais du syntagme *he called it*, que c'est de cette façon que, dans son parler, Tom s'exprimait, et justifie ainsi l'intrusion d'un vocable dont les connotations provoquent un décrochage par rapport au niveau de langue employé par ailleurs dans la narration. Ceci peut être vu comme une sémantisation ou une explicitation du rôle des guillemets à l'intention du lecteur. Le narrateur signale qu'il puise dans un domaine langagier précis, le parler de Tom, et en extrait un mot dont le caractère hétérogène est marqué par le biais de guillemets qui ne renvoient pas à un acte d'élocution précis. Dans les traductions, seule Meker abandonne à la fois les guillemets et l'indication de la source énonciative, ce qui aboutit à une résorption totale du DIM dans le DN :

[...] un énorme scarabée enfermé dans une boîte à amorces. Meker 26

Chez Breton, seuls les guillemets sont abandonnés :

C'était un énorme hanneton noir aux formidables mandibules, **un hanneton à pincés**, comme il l'appelait [...] Breton 33-34

Une grande proportion des traductions a conservé les indices typographiques du DIM, seul Hughes préférant les italiques aux guillemets :

<sup>484</sup> Proposition de traduction : 1'. [...] et le menaçant de ce qu'il lui ferait "la prochaine fois qu'il le chopperait".

C'était un grand scarabée noir à mâchoires formidables, qu'il appelait un *hanneton à pincés* [...] Hughes 40

C'était un énorme cancrelat, aux mandibules formidables, un « *cafard à pincés* » comme il le disait. Gaïl 39

[...] qu'il avait baptisé du nom de « *hanneton à pincés* ». Caillé 53

C'était un immense coléoptère noir avec de formidables mandibules, un cerf-volant qu'il appelait une « *bête à pincés* ». Maury 37

Si le DIM n'a pas posé de problème sur le plan typographique, il faut noter que c'est sur le plan lexical, avec les traductions de '*pinch-bug*', qu'apparaît la plus grande hésitation. Les traductions tendent à intellectualiser et à apporter davantage de précisions en cherchant un terme précis tel que « *hanneton / cafard* » pour traduire le très vague *bug*, dont la caractéristique principale et fascinante pour Tom est sa capacité à pincer. C'est pourquoi la solution de Maury semble la plus proche du texte.

L'exemple suivant est en tous points identique au précédent puisque le DIM est accompagné d'un syntagme renvoyant à une façon de parler, mais les réactions des traducteurs ont été différentes :

Exemple 3

One of his upper front teeth was loose. This was lucky; he was about to groan, as a '*starter*,' as he called it, when it occurred to him [...] TS 48

La proportion de disparition des guillemets et du syntagme *as he called it* signalant une série d'occurrences est beaucoup plus grande que précédemment :

Il découvrit qu'une de ses dents branlait, une dent de devant à la mâchoire supérieure. Bonne affaire ; il allait commencer à gémir pour créer un climat favorable. Gaïl 42

Quelle chance ! Il était sur le point d'entamer une série de gémissements bien étudiés quand il se ravisa. Caillé 55<sup>485</sup>

C'était une chance ; mais devant un tel argument, sa tante se contenterait d'arracher la dent, et cela ferait mal. Meker 28-29

Chez Gaïl et Caillé '*starter*' a complètement basculé dans le domaine de la narration avec respectivement « commencer » et « entamer une série » tandis que chez Meker la résorption dans le discours du narrateur est totale (même si une lecture de ce passage comme du DIL est possible). Breton

<sup>485</sup> Chez Caillé, la puissance élocutive de *this was lucky* a été rendue par l'adjonction de ce signe de ponctuation fort qu'est le point d'exclamation sur le syntagme « Quelle chance ! »

conserve les guillemets mais efface *as he called it*, ce qui empêche d'attribuer le DIM à Tom :

C'était une affaire ; il allait commencer à gémir quand il lui vint à l'idée que s'il utilisait cet « **argument** », sa tante saurait le lui arracher... Breton 37

Ici, le terme « argument » peut s'attribuer aussi bien à Tom qu'à sa tante. Seuls Hughes et Maury rendent intégralement le DIM :

Une de ses dents de devant branlait. Heureuse aubaine ! Tom allait se mettre à gémir, à « **sonner la cloche d'alarme** », pour employer son expression, quand il se ravisa. Hughes 42

Quelle aubaine ! Il allait commencer à gémir pour « **faire un commencement** » comme il disait, [...] Maury 38

En dépit de la traduction du syntagme *as he called it*, c'est sur le plan lexical que se produit néanmoins une perte. Le choix d'une expression imagée chez Hughes avec « sonner la cloche d'alarme » ne connote guère l'enfance ou le discours enfant<sup>486</sup>. Maury tente de rétablir les connotations en créant le syntagme « faire un commencement » dont le caractère incorrect est chargé de suggérer le langage des jeunes. Les limites de ce procédé résident dans le fait que le discours enfant apparaît dès lors comme une simple corruption du langage adulte, le domaine de l'erreur et non celui de l'appropriation et de l'emploi spécifique<sup>487</sup>. L'analyse d'un autre cas de DIM renvoyant à une façon de parler peut montrer comment les traductions instaurent une dissociation entre les plans typographique et stylistique :

<sup>486</sup> La version espagnole, qui fait partie des versions étrangères servant de contrepoint aux versions du corpus, présente le même procédé que chez Hughes et Breton :

Era una circunstancia feliz, y estaba a punto de empezar a quejarse, « para dar la alarma », como él decía, cuando se le ocurrió que [...]

À propos de cette version, il faut signaler que la compétence en langue espagnole qui est celle de l'auteur de cette thèse est insuffisante pour statuer sur l'ensemble des connotations attachées aux mots traduits dans le cadre du DIM. En revanche, la typographie est quant à elle directement observable. Il s'avère que dans cette version de 1923, les guillemets apparaissent de façon systématique au même endroit que dans l'original. Le taux de traduction des guillemets est plus élevé que dans les deux versions les plus intégrales du corpus français signées Gail et Maury.

<sup>487</sup> Proposition de traduction :

3°. C'était de la chance, il allait se mettre à gémir "d'entrée" comme il disait, quand il lui vint à l'esprit que [...]

## Exemple 4

[...] and a boy of German parentage had won four or five. He once recited three thousand verses without stopping, and he was little better than an idiot from that day forth—a grievous misfortune for the school, for on great occasions before company, the superintendent (**as Tom expressed it**) had always made this boy come out and ‘**spread himself**’. *TS* 39

Ce passage, dans lequel les références à la bible sont nombreuses, a été supprimé chez Hughes, Breton et Meker. Dans les autres cas, le DIM a été conservé :

[...] l’inspecteur, **comme disait Tom**, faisait « **briller** » son élève. Gaïl 29  
 [...] le directeur faisait toujours appel à ce garçon pour « **parader** », **ainsi que le disait Tom en son langage**. Caillé 43  
 [...] le superintendant avait l’habitude (**comme disait Tom**) de sortir ce garçon des rangs « **pour qu’il se fasse valoir** ». Maury 29

Cependant, alors que les guillemets indiquent théoriquement une rupture stylistique préparée par le syntagme *as Tom expressed it*, les termes « briller / parader / se faire valoir » sont en contradiction avec les précautions oratoires prises par l’instance narrative dans le texte de départ. Il n’y a pas, dans les traductions, de véritable rupture stylistique et ces termes auraient aussi bien pu apparaître hors DIM au sein du discours du narrateur<sup>488</sup>. Cependant, il est possible de constater par endroits, des tentatives de rendre la rupture stylistique et ses connotations enfantines. Ainsi, dans l’exemple suivant, la source énonciative est clairement identifiée puisque le segment au DIM est une reprise de paroles qui viennent d’être prononcées par Tom :

## Exemple 5

‘You bet you that’s so, Mary. All right, I’ll tackle it again.’  
 And he did ‘tackle it again’ [...] *TS* 37

Gaïl et Maury conservent le procédé à l’identique :

- Bon, je vais m’y mettre.  
 Et il « s’y mit » [...] Gaïl 26  
 - Si tu le dis, ça va, Mary. Bon, eh bien ! Je vais m’y remettre.  
 Et Tom s’y « remit ». Maury 27

<sup>488</sup> Voir *FTR XXIVa* pour ce passage chez Hughes, Breton et Torroba.

Proposition de traduction :

4’. [...] le superintendant (comme disait Tom) avait toujours incité ce garçon à venir “faire de l’épate”.

Chez Caillé, le procédé est anticipé puisque dès la traduction de la partie dialoguée, *tackle it again* est rendu par un syntagme entre guillemets :

- Eh bien ! ça va, Mary. Je vais « repiocher ma leçon. »  
Tom « repiocha » donc sa leçon [...] Caillé 39

Dans ce passage, Caillé a choisi de puiser dans le champ lexical, très riche en français, permettant d'exprimer le travail dans un cadre scolaire : « bûcher / chiader / piocher / potasser. » Il s'agit donc d'un décrochage vers la langue familière et enfantine. Cependant ce décrochage s'accompagne de lourdes précautions typographiques comme en témoigne l'usage des guillemets au sein même du discours direct à l'occasion de la première occurrence de la traduction de *tackle it again*<sup>489</sup>. En dépit de ce cas marginal de rajout, la disparition des guillemets est la règle dominante. Il est possible d'affirmer à l'observation des traductions du corpus que la disparition des guillemets constitue une norme et que l'exception consiste à les conserver. La perte des connotations est double, typographique et stylistique, et le lecteur du texte français ne dispose d'aucun moyen de savoir à quel ensemble langagier se rattache le segment dont les guillemets ont été supprimés, et celui-ci ne peut s'interpréter que comme appartenant au DN. Il est possible que cette norme découle en partie de la nature différente des guillemets dans les deux langues. Ainsi les Demanuelli rappellent que :

Dans un texte français, le dialogue est signifié par la présence d'un guillemet (dit français) ouvrant (« ») et d'un guillemet fermant (»»). Les répliquent intervenant entre ces signes seront introduites par des tirets (qui tendent d'ailleurs à se substituer aux guillemets dans tous les cas.) A l'inverse, l'anglais place toutes les paroles rapportées au discours direct entre guillemets (simples ou doubles — ces derniers étant plus fréquents en anglais-américain), mais dissocie les incises (verbes introducteurs du discours direct entre autres) de la chaîne parlée<sup>490</sup>.

Il apparaît que les guillemets dits français sont utilisés plus rarement et avec davantage de parcimonie que leurs homologues anglais. Les guillemets français connotent fortement l'oralité car ils ont le pouvoir d'ouvrir et de fermer un dialogue entier et d'inclure les incises. Les guillemets anglais ont

<sup>489</sup> Il existe des exemples de rajout de guillemets dans Gaïl, voir *FTR* XXIVb et c.

<sup>490</sup> Demanuelli, 1991, 58.

un pouvoir beaucoup plus limité puisqu'il est nécessaire de les faire apparaître à chaque tour de parole. Le moindre signalement de l'oralité côté anglais, ainsi qu'un fort pouvoir côté français, pourraient expliquer la réticence des traducteurs à recourir à ce qui est, pour eux et leurs lecteurs, un signe d'oralité trop fort pour être appliqué à des segments qui ne sont pas véritablement des paroles<sup>491</sup>.

### 3. Le DIM dans un contexte de DIL

Les cas de DIM cités jusqu'à présent étaient des reprises de dialogue ou étaient accompagnés soit d'un verbe de parole soit d'un syntagme indiquant une façon de parler. Cependant, le DIM peut également apparaître dans un contexte de DIL comme dans l'exemple ci-dessous, où Tom se réjouit à l'idée que Sid va être puni par sa Tante :

#### Exemple 1

[...] and there would be nothing so good in the world as to see that pet model 'catch it.' TS 33

Dans ce passage, le contexte de DIL est marqué par *there would be / that* et le processus de pénétration dans les pensées de Tom est couronné par l'expression 'catch it'. Dans les traductions, nul n'a recours aux guillemets :

Ce serait drôle de voir enfin l'écolier modèle **recevoir une bonne correction**. Hughes 28

[...] quel plaisir n'éprouverait-il pas à voir ce frère modèle **recevoir un juste châtiement** ! Gaïl 21

[...] rien ne serait plus doux que de voir le chou-chou de Tante Polly, le garçon modèle **pris en flagrant délit**. Caillé 34

[...] ce serait le spectacle le plus drôle que d'assister à **la punition** du petit chou-chou. Breton 28

T0. Meker 21

[...] il n'y aurait rien de meilleur au monde que de voir le chou-chou **puni comme il le méritait**. Maury 24

La suppression des guillemets efface le point de vue de Tom au profit du discours du narrateur, même si l'ironie et le contexte de DIL restent

<sup>491</sup> C'est pourquoi, les propositions de traduction concernant le DIM utilisent : "...".



perceptibles dans l'ensemble<sup>492</sup>. Il faut noter que le syntagme '*catch it*' combine un verbe et un pronom qui sont en eux-mêmes relativement vides (ils sont en quelque sorte en attente de remplissage et ce sont les guillemets qui leur donnent toutes les connotations nécessaires). Outre la disparition des guillemets, les traductions font apparaître des syntagmes qui sont beaucoup plus marqués et dont le sens est donné d'avance : « juste châtiment / flagrant délit / punition / correction ». Les deux premiers termes ont respectivement des connotations religieuses et judiciaires et renvoient au monde adulte alors que, dans le texte, il y a adéquation entre le personnage qui est à l'origine des pensées et l'expression elle-même. C'est le surgissement au sein du DN d'une expression signalée comme enfantine qui est productive de sens et novatrice. Seul « correction », chez Hughes, renvoie véritablement au châtiment corporel qui attend le coupable. Cependant, ce terme partage avec les autres choix la particularité de connoter davantage le point de vue adulte qu'enfant<sup>493</sup>.

Un autre cas de DIM dans un contexte de DIL peut montrer comment, sur le plan lexical, il existe une tendance dans les traductions à rendre plus concret ce qui ne l'est pas. Ainsi de l'exemple suivant où Sid assiste au retour de Tom, lequel est dépité d'avoir essuyé des déconvenues alors qu'il courtisait Becky Thatcher :

Exemple 2

Sid woke up; but if he had any dim idea of making '**references to allusions,**' he thought better of it [...] TS 35

Dans ce passage, le contexte de DIL est posé par la présence de *thought* et il est possible d'établir un lien entre les pensées de Sid et le syntagme *references to allusions*, même si ce passage peut également être vu comme du DN. Le syntagme *references to allusions*, qui constitue une collocation inhabituelle, est caractérisé par une certaine redondance dans la mesure où les deux termes qui le composent sont relativement synonymes. Il s'ensuit

<sup>492</sup> Cette ironie est soulignée occasionnellement par le recours au point d'exclamation chez Gaïl, mais surtout par les choix lexicaux.

<sup>493</sup> Exemple dans le Robert : *Si tu n'es pas sage, tu va prendre une correction !* Proposition de traduction :  
1'. [...] il n'y aurait rien de meilleur au monde que de voir ce chou-chou "s'en prendre une".

une circularité qui confine au non-sens, à l'absurde. Or, comme dans l'exemple 1, c'est le choix de trois traducteurs que de préciser le sens de cette expression :

S'il eut un instant la moindre velléité de faire de près ou de loin **aucune allusion aux événements** de la journée. Gail 24

Mais s'il eut un moment l'idée de faire une **allusion aux événements** de l'après-midi, il tint sa langue. Breton 25

Mais s'il avait jamais eu la moindre idée de faire **allusion à certains incidents**, il préféra y renoncer et se tut. Maury 26

Alors que la saveur de l'expression *references to allusions* réside justement dans sa circularité, l'irruption de termes aussi précis que « événements / incidents » brisent cette circularité en établissant un lien explicite avec les faits qui ont précédé dans le récit. Deux traducteurs restent volontairement dans le vague mais ne conservent qu'un seul des deux éléments de départ, n'allant donc pas jusqu'au non-sens :

[...] mais si l'idée lui vint de faire **quelque observation peu agréable**, il changea d'avis [...] Hughes 30

Sid se réveilla, mais si jamais l'idée lui vint de se livrer à **quelques commentaires**, il préféra les garder pour lui [...] Caillé 37<sup>494</sup>

L'analyse de la traduction du DIM montre que la tendance réside dans une résorption vers le DN qui est d'autant plus forte quand le lien avec une source énonciative explicite est lâche. Très traduit dans un contexte de DI, le DIM l'est moins lorsqu'il est accompagné de syntagmes signalant une façon de parler et encore moins en contexte de DIL. Les traits dominants affectant la traduction du DIM sont les suivants : disparition des guillemets et modifications stylistiques qui aboutissent soit à une neutralisation du discours enfant, soit à une inversion de perspective le faisant basculer dans le discours adulte. Comme la majorité des cas de DIM apparaît au sein du DN sans lien avec une source énonciative, c'est la résorption qui caractérise sa traduction.

Cette tendance étant repérée, il peut être fructueux, dans l'optique de la rhétorique enfantine, d'établir une typologie des occurrences du DIM.

---

<sup>494</sup> Proposition de traduction :

2'. Sid se réveilla, mais s'il avait eu la moindre idée d'"insinuer des sous-entendus", il se ravisa.

C'est pourquoi, désormais, tout en examinant les traductions, il conviendra de voir si les cas de DIM obéissent à une logique et reflètent des priorités dans la représentation de l'enfance et des enfants.

#### 4. Typologie du DIM

La majorité des cas de DIM ne sont accompagnés d'aucune indication autre que typographique et apparaissent sans lien avec une quelconque source énonciative. Le DIM surgit alors au sein du DN dans une technique qui s'apparente au collage sans qu'aucun indice ne permette de l'attribuer à un personnage précis. Dès lors, la notion de « valeur ajoutée » caractérisant le DIM ne peut plus s'interpréter comme faisant référence à un individu (idiolecte) mais bien à un ensemble de locuteurs enfants (sociolecte).

Il existe une certaine unité entre les différentes occurrences du DIM, l'évaluation d'un écart entre l'être et le paraître étant une constante, de même qu'il est utilisé pour accompagner un lexique spécialisé dans la description de la réalité scolaire et / ou des jeux<sup>495</sup>. L'écart entre l'être et le paraître se retrouve au travers de marqueurs récurrents tels que *like* et *kind*, analysés dans la quatrième partie, si bien que les différents types de discours composant la rhétorique enfantine sont traversés par une même thématique.

##### a. Le paraître

Le DIM sert à décrire et / ou à dénoncer une attitude affectée, un paraître. Dans l'exemple 1, les enfants gagnent Jackson's Island à bord d'un radeau et emploient, pour décrire leurs manœuvres, un jargon tiré de la navigation maritime ce qui entraîne le commentaire suivant dans le discours du narrateur :

---

<sup>495</sup> Il existe également une catégorie recouvrant le lexique concernant les relations interpersonnelles.

## Exemple 1

As the boys steadily and monotonously drove the raft towards mid-stream, it was no doubt understood that these orders were given only for ‘**style**,’ and were not intended to mean anything in particular. *TS* 89

Dans cet extrait, le mot ‘*style*’ s’intègre de façon abrupte à la narration et n’a pas de source énonciative précise. Selon le schéma désormais bien repéré, la plupart des traducteurs suppriment les guillemets, ce qui neutralise le DIM et provoque une inversion de perspective. Alors que dans l’original, le narrateur effectue un décrochage vers le point de vue enfant, dans les traductions, le discours reste homogène et entièrement du point de vue du narrateur :

[...] il semblait entendu que ces ordres n’étaient donnés que pour **la forme**.  
Hughes 78

[...] il ne s’agissait bien entendu que d’ordres **de fantaisie** [...] Gaïl 101-102

[...] tous ces ordres n’étaient donnés que pour la **forme** [...] Caillé 113

Seul Maury maintient le procédé :

[...] il était bien entendu que tous ces ordres n’étaient donnés que pour le « **style** » [...] Maury 76<sup>496</sup>

L’excès de paraître peut déboucher sur la vanité, une notion qui se décline à l’aide de différents termes. Le cas de ‘*show off*’, déjà évoqué, est exemplaire en ce sens qu’il est le cas de DIM le plus récurrent (au moins dix occurrences dont 7 dans le même passage du chapitre 4<sup>497</sup>), mais surtout, il sert dans la narration à décrire l’attitude des adultes. La récurrence de ‘*show off*’ suggérant un point de vue enfant sur les adultes, permet au discours enfant d’accéder à un statut similaire à celui du DN. Au chapitre 3, les deux premières occurrences de ‘*show off*’ apparaissent alors que Tom entreprend, depuis la rue, d’attirer l’attention de Becky Thatcher, laquelle se trouve chez elle :

<sup>496</sup> La solution de Maury paraît satisfaisante, mais peut-être est-il possible d’aller un peu plus loin vers le discours enfant. Voici une proposition de traduction :

1’. Alors que les enfants dirigeaient fermement et avec monotonie le radeau vers le milieu de la rivière, gageons que ces ordres n’étaient lancés que pour “faire style” et qu’aucune signification précise ne leur était attribuée.

<sup>497</sup> Voir *FTR* XXVa pour ce passage et ses traductions et XXVb pour une autre occurrence de ‘*show off*’.

## Exemple 2

[...] then he pretended he did not know she was present, and began to ‘**show off**’ in all sorts of absurd boyish ways, in order to win her admiration. [...] He returned now and hung about the fence till nightfall; ‘**showing off**’ as before [...] *TS* 32-33

Cette occurrence de ‘*show off*’ est particulièrement intéressante car elle est redoublée dans le DN par le syntagme *all sorts of absurd boyish ways*, lequel explicite ‘*show off*’ en même temps qu’il établit une distance ironique avec la réalité décrite par ce dernier. Il s’agit d’une sorte de doublon narratif, la même réalité étant appréhendée avec le DIM et le point de vue adulte. De cette coexistence de deux points de vue, les traductions vont globalement privilégier celui du narrateur :

<p>[...] dès lors il fit comme s’il ne l’avait pas vue et se livra à toutes sortes d’excentricités en vue de provoquer son admiration. [...] Il revint et jusqu’à la tombée de la nuit recommença <b>son manège</b> devant la grille [...] Gaïl 20</p>	<p>[...] il se mit à faire toutes sortes de singeries afin d’avoir droit à son admiration. [...] Il revint alors sur ses pas, et resta près de la palissade jusqu’à la tombée de la nuit mais la fille ne se montra pas. Meker 20</p>	<p>[...] et essaya, par toutes sortes de manières puérides, de se faire admirer d’elle. [...] Ensuite il revint et flâna le long de la palissade jusqu’à la tombée de la nuit <b>en faisant le fanfaron</b> comme précédemment. Maury 23-24</p>
--	---	---

Dans ces trois extraits, la première occurrence de ‘*show off*’ a disparu au profit de son doublon narratif *all sorts of absurd boyish ways* traduit par « toutes sortes de singeries / manières puérides / d’excentricités ». La seconde occurrence n’est pas rendue chez Meker pendant que Gaïl et Maury la traduisent par « son manège » et « en faisant le fanfaron ». C’est Caillé qui, sur ce passage précis, rend le plus fidèlement la première occurrence de DIM en maintenant la typographie mais en introduisant une expression moins familière :

[...] et, recourant à toutes sortes de gamineries ridicules, il se mit à « **faire le paon** » pour forcer son admiration. Il retourna **se pavaner** devant la clôture du jardin et s’y attarda jusqu’au crépuscule [...] Caillé 33

L’expression « faire le paon » ne connote pas particulièrement l’enfance, en tout cas moins que d’autres qui sont possibles, telles que « crâner », teintée cependant d’argot, ou « faire l’intéressant », voire « faire son intéressant ». Par ailleurs, le choix initial de Caillé n’est pas maintenu puisqu’il passe à

« se pavaner » sans guillemets pour la seconde occurrence pendant que ce verbe ne rend pas uniquement *'show off'* mais fait l'amalgame avec le syntagme *hung about*, lequel est bien du DN proprement dit. L'expression « faire le paon » pour *'show off'* est réutilisée par Caillé (45) au chapitre 4, mais dès que celle-ci s'applique à d'autres que Tom, une gamme d'expressions vient s'y substituer et l'usage des guillemets disparaît totalement<sup>498</sup>.

L'existence de doublons couplant discours du narrateur et enfant est avérée dans d'autres passages qui visent à mesurer un écart entre l'être et le paraître. Dans l'exemple 3, Tom règne en maître sur la cour de récréation après ses exploits sur l'île Jackson et son retour spectaculaire au moment de ses funérailles :

Exemple 3

It gratified all the vicious vanity that was in him; and so, instead of winning him it only **'set him up'** the more and made him the more diligent to avoid betraying that he knew she was about. *TS* 116

L'attitude et les sentiments de Tom sont à nouveau l'objet d'un feu croisé puisque *vicious vanity* et *'set him up'* fonctionnent de pair dans la description du même phénomène. Le premier syntagme, non exempt de jugement moral, exprime un point de vue adulte pendant que le second se contente de décrire la même réalité au travers du langage des enfants. *'Set him up'* surgit au sein du DN car il n'y a ici aucune trace de DIL. Les notions de valeur ajoutée, de mention et d'emprunt à un domaine lexical défini et identifié fonctionnent donc à plein. Dans les traductions, la résorption vers le DN peut prendre la forme de T0 :

Ce manège ne fit que stimuler sa vanité ; au lieu de l'amadouer cela fut cause qu'il persévéra dans sa résolution de faire celui qui n'y voyait rien. Gaïl 140

Caillé utilise le verbe « se pavaner » qui, comme étudié dans l'exemple 2, lui avait déjà servi pour *'show off'* :

<sup>498</sup> Proposition de traduction :

2'. [...] puis il fit comme s'il ne savait pas qu'elle était présente et commença à "faire son intéressant" par toutes sortes de façons saugrenues de garçonnet pour gagner son admiration. [...] Il était maintenant de retour et s'attarda à la palissade jusqu'à la nuit tombée ; "faisant son intéressant" comme précédemment.

Bien entendu, il ne broncha pas et continua de **se pavaner** et de discourir.  
Caillé 145

Maury utilise un syntagme qui ne connote en rien le discours enfant :

Cela satisfait toute sa vanité. Aussi, au lieu de l'attirer vers elle, elle ne réussit qu'à **augmenter sa résistance** et à lui faire éviter soigneusement de montrer qu'il l'avait vue. Maury 101<sup>499</sup>

Un dernier exemple se trouvant non loin de l'exemple 2 peut clore cette liste de termes décrivant une attitude vaniteuse ou affectée :

Exemple 4

[...] the two heroes were not long in becoming '**stuck up.**' TS 116

Cette occurrence surgit à nouveau au sein du DN, hors contexte de DIL et constitue un décrochage vers le discours enfant. Certains traducteurs ont opté pour une résorption totale dans le DN :

[...] les héros ne tardèrent pas à devenir **purement insupportables**. Gaïl 139  
[...] les deux héros ne tardèrent pas à afficher une **jactance insupportable**.  
Maury 100

L'effacement des guillemets a contribué à transformer l'occurrence de discours enfant en jugement du narrateur, ce qui est particulièrement perceptible dans le choix du terme « jactance », synonyme littéraire de vanité. « Jactance » désigne donc la même réalité que '*stuck up*' mais se situe exactement à son opposé en terme de registre. La résorption vers le DN s'accompagne d'une élévation considérable du niveau de langue contribuant à inverser la perspective du point de vue enfant vers le point de vue adulte. Seul Caillé décide de maintenir les guillemets et utilise un terme ambigu :

[...] les deux héros de l'aventure devinrent vite « puants » d'orgueil. Caillé 145

L'ambiguïté vient du fait que le terme « puant » peut avoir des connotations argotiques mais aussi, au figuré, le sens de « odieux de prétention / vanité ».

---

<sup>499</sup> Proposition de traduction :

3'. Toute la méchante vanité qui était en lui en fut satisfaite ; et alors, au lieu de le gagner cela fut cause qu'il "s'y croyait" encore plus et le rendit plus prompt à éviter de se trahir en montrant qu'il savait qu'elle était alentour.

Caillé semble jouer sur cette ambiguïté. Cependant, le maintien des guillemets et l'utilisation de termes familiers à d'autres endroits du texte (« repiocher » ou « type »), invitent à voir dans cet exemple un décrochage stylistique semblable à celui du texte de départ<sup>500</sup>.

#### b. Jeux et vie scolaire

Le second ensemble cohérent auquel se rattachent les occurrences de DIM est composé d'un lexique spécialisé dans la description des activités ludiques et de faits liés au monde scolaire. Cet ensemble n'est pas en rupture avec le premier puisque le jeu implique aussi d'adopter une attitude ou d'incarner un personnage. Les termes désignant des activités ludiques ne sont pas entièrement séparés de la problématique du paraître puisqu'ils impliquent de « faire comme si / prétendre / jouer à », comme dans l'extrait suivant :

##### Exemple 1

The next instant, he was '**going on**' like an Indian; yelling, laughing, chasing boys [...] *TS* 86

Les traductions effacent les indices du DIM si bien qu'il est impossible de distinguer entre discours enfant et DN :

[...] et l'instant d'après il était déchaîné : il chantait, il criait à tue-tête [...] Gaïl 96-97

Riant, glapissant comme un indien [...] Caillé 109

L'instant d'après, il était dehors, et il gesticulait comme un indien, criant, riant [...] Maury 73<sup>501</sup>

Une autre expression permet également de faire la jonction entre les domaines du paraître et du jeu, dans la mesure où elle se soucie de souligner l'authenticité d'un objet destiné à un usage ludique : '*sure (e)nough*'. La première des deux occurrences de cette expression dans *Tom Sawyer*,

<sup>500</sup> Proposition de traduction :

4'. [...] les deux héros ne tardèrent pas à devenir "bêcheurs".

<sup>501</sup> Une solution pourrait résider dans l'emploi de l'imparfait ludique :

1'. L'instant d'après, il "disait" qu'il était un indien.



apparaît au chapitre 4, alors que Mary, désireuse d'enseigner à Tom des passages de la bible en vue de l'école du dimanche, promet de lui remettre un couteau de la marque Barlow (visiblement très prisée au temps de la Frontière) :

Exemple 2

[...] it was a **'sure enough'** Barlow. *TS* 37

Cette occurrence n'est pas traduite chez Caillé (39), Meker (24), Breton (27) et Hughes (31), une proportion qui s'explique par le fait que l'expression apparaît dans un contexte de nombreuses références à la bible. Chez Maury, les guillemets ont été déplacés et encadrent le nom de la marque du couteau, tandis que chez Gaïl la résorption suit le schéma général :

Mais c'était un authentique « Barlow » [...] Maury 27

[...] un véritable Barlow [...] Gaïl 26<sup>502</sup>

La seconde occurrence de *'sure (e)nough'* se situe dans un contexte qui a moins suscité T0 :

Exemple 3

[...] and one of that kind of marbles known as a **'sure 'nough crystal.'** *TS* 99

La présence du syntagme *one of that kind of marbles known as* renvoie, comme le faisaient les verbes *call* et *express*, à une façon de parler. (Ici, il s'agit de la façon de parler non d'un individu mais d'un groupe précis.) La valeur ajoutée sur *'sure 'nough crystal'* apparaît comme le point d'orgue d'une progression vers le monde de l'enfance. Le syntagme *'sure 'nough crystal'* véhicule un rapport affectif à l'objet que le discours du narrateur ne rendrait pas. Contrairement à certaines occurrences de DIM, qui redoublent le point de vue du narrateur comme dans les exemples 2 et 3 de la partie précédente (4.1), *'sure 'nough crystal'* apparaît comme la seule solution pour transmettre une réalité qui ne pourrait être dite autrement, elle a donc le pouvoir remarquable de nommer. Dans la majorité des traductions, le syntagme *one of that kind of marbles known as* disparaît ce qui occasionne un basculement vers le DN :

<sup>502</sup> Une expression redondante pourrait rendre un effet similaire : 2'. [...] c'était un Barlow "de chez Barlow".

- [...] une bille d'agate. Caillé 122  
 [...] et une douzaine de billes dont deux de cristal. Hughes 85  
 [...] et une bille en agathe. Breton 89  
 [...] une bille de verre. Gaïl 113

Seul Maury rend partiellement compte des précautions oratoires contenues dans *one of that kind* mais ne traduit pas *known as* :

[...] et une de ces grosses billes de verre si précieuses. Maury 83<sup>503</sup>

À l'image de *crystal*, terme désignant une bille de verre ayant des qualités de transparence et de pureté qui la distinguent d'autres billes en verre ou de celles qui sont en terre ou en porcelaine, les noms de jeux relèvent d'un emploi très spécialisé. Celui-ci s'apparente à un jargon technique (technolecte) tant il permet de désigner avec précision une activité qui ne pourrait être nommée autrement, et définit en même temps une communauté de désignation :

Exemple 4

Next they got their marbles, and played 'knucks' and 'ringtaw' and 'keeps,' till that amusement grew stale. *TS* 103

Outre un cas de T0 chez Hughes (89), aucune des versions ne tente d'atteindre un niveau de précision similaire par l'établissement d'une liste comparable, les trois jeux (qui renvoient à trois activités différentes<sup>504</sup>) étant regroupés sous des appellations générales (ou hyperonymes<sup>505</sup>) telles que « jeux » « parties » ou « billes » :

Ensuite ils jouèrent au cirque puis **aux billes**. Caillé 128

Après quoi il y eut **une partie de billes**. Puis Joe et Huck retournèrent à l'eau. Gaïl 121

<sup>503</sup> Proposition de traduction :

3'. [...] et une de ces billes connue sous le nom d'"agate de chez agate".

Cependant, cette solution, bien que valable pour *Tom Sawyer*, ne le serait pas pour *Huckleberry Finn* où l'expression est tout aussi récurrente mais liée à des personnes ou des lieux.

<sup>504</sup> *Knucks* est un jeu qui consiste pour un des participants à poser le poing à terre et à placer des billes entre les phalanges. L'adversaire est alors chargé de tirer et de toucher les billes et non les phalanges. Il s'agit donc d'un jeu où gagner est douloureux puisque recevoir une bille sur les phalanges signifie que l'adversaire a perdu. *Ringtaw* est un jeu dans lequel la ligne (*taw*) d'où sont tirées les billes forme un cercle ; l'aire de jeu est donc circulaire. *Keeps* est vraisemblablement un jeu où contrairement à d'autres qui reposent uniquement sur l'adresse, les billes sont gardées par le vainqueur en fin de partie.

<sup>505</sup> Demanuelli, 1991, 236.

[...] puis ce fut **une** merveilleuse **partie de billes** qui dura un bon bout de temps. Breton 95

Ensuite, ils prirent leurs billes et se mirent à jouer à **toutes sortes de jeux**. Maury 88<sup>506</sup>

Avec « toutes sortes de jeux », Maury est le seul à garder une trace des différentes activités du texte de départ sans cependant entrer dans le détail.

Dans la version espagnole, la démarche est la même que chez Maury :

Mas tarde sacaron las canicas y jugaron con ellas **a todos los juegos conocidos**, hasta que se hastiaron de la diversion. Torroba 81

L'exemple 4 pourrait bien présenter un cas concret de recoupement entre parlars de groupes (sociolectes) et parlars spécialisés (technolectes). En effet, il y a, dans cet extrait, une spécialisation terminologique liée au facteur générationnel qui opère une double partition. Comme le signale Jacky Martin dans un article paru dans la revue *Palimpsestes*, les sociolectes et les technolectes posent tous deux la différence en principe :

Il y a, par exemple, dans le cas des technolectes, à travers la définition d'une communauté de désignation (le domaine terminologique), une nette partition du social entre une communauté de savoir définie par le recours à une terminologie spécifique et une communauté de profanes qui s'en trouve exclue<sup>507</sup>.

En l'occurrence, le recours à une terminologie spécifique découle directement de l'âge des personnages. Ce chevauchement entre sociolecte et technolecte (*overlap* chez Leppihalme) permet de confirmer que l'idée d'un « agrégat de lectes », qui suggère l'existence de zones et de caractéristiques communes, décrit avec plus de précision la réalité que celle de la « grille lectale » de Folkart, laquelle suggère une délimitation nette et tranchée<sup>508</sup>. Il n'est pas inintéressant de se pencher sur un exemple

---

<sup>506</sup> Proposition de traduction :

4'. Ensuite ils prirent leurs billes, et jouèrent au "massacre" au "cercle" et à "rafle-tout" jusqu'à ce que ce divertissement perde sa saveur.

<sup>507</sup> Martin, 119.

<sup>508</sup> Il est dès lors peu étonnant de constater que le DIM, notamment dans sa dimension typographique, est utilisé dans *Tom Sawyer* pour accompagner des termes techniques. C'est le cas des mots empruntés au domaine de la navigation dans le passage du chapitre 15 décrivant la traversée clandestine de Tom à bord du bac, entre la rive de l'Illinois et celle du Missouri :

d'énumération d'activités ludiques tiré de *Huckleberry Finn*, qui témoigne, une fois encore, de la continuité stylistique entre les deux romans. Dans cet extrait du chapitre 34, les noms de jeux ne sont pas accompagnés des marques du DIM dans la mesure où ils ne sont pas dans un rapport d'hétérogénéité avec le reste du discours :

## Exemple 5

‘It’s as simple as <b>tit-tat-toe</b> , <b>three-in-a-row</b> , and as easy as <b>playing hooky</b> . HF395		
- Bien sûr dit Tom, c’est simple comme bonjour, c’est plus facile que de jouer au bouchon ! Nétilard 308	- Ça serait bien trop simple, simple comme bonjour, et pas drôle du tout. J’espère qu’on peut trouver mieux que ça. Bay 348	- Tu rêves, ma parole ! Ce serait simple comme bonjour et aussi facile que de faire l’école buissonnière. Molitor 501

Les traducteurs effacent la présence des trois activités ludiques distinctes que sont *tit-tat-toe*, *three-in-a-row* et *playing hooky*. Elles disparaissent toutes chez Bay, tandis que Nétilard et Molitor n’en conservent qu’une. Les traducteurs ont privilégié la comparaison avec le recours unanime à l’expression « simple comme bonjour ». Il s’agit, dans le cadre de traductions qui ont par ailleurs peu de similitudes, d’un point de convergence remarquable qui montre comment un même cliché est capable de s’imposer à tous, et comment celui-ci apparaît comme une solution de traduction universelle résolvant une gamme étendue de problèmes différents.

L’exemple XXVI du *FTR* témoigne d’une précision identique dans les termes désignant des activités ludiques. Les lecteurs des traductions sont doublement exclus de la communauté générationnelle et de savoir puisque l’extrême précision des termes ‘*hi-spy*’ et ‘*gully-keeper*’ est rendue de façon unanime par le nom « jeu », le verbe « jouer » ou « s’amuser ». Les exemples XXVII et XXVIII du *FTR* témoignent du même déséquilibre entre

---

[...] and climbed into the skiff that did ‘yaw!’ duty at the boat’s stern. [...] Presently the cracked bell tapped, and a voice gave the order to ‘cast off.’ TS 100  
Le procédé se retrouve également au chapitre 23 lorsque Tom, après avoir été malade, se rend compte qu’il y a eu un réveil évangélique dans le village :  
There had been a ‘revival’ and everybody had ‘got religion.’ TS 133

la précision du texte de départ et les traductions, dans le cadre, cette fois, des détails liés à la vie scolaire<sup>509</sup>.

### C. Les voix superposées

Le DIL est techniquement le discours le plus autonome, puisque les énoncés au DIL ne sont pas enchâssés dans le DN mais juxtaposés à celui-ci et non signalés par la ponctuation. Comme l'ont montré les travaux de Bruno Poncharal<sup>510</sup>, l'anglais dispose de moyens stylistiques lui permettant d'entretenir une plus grande ambiguïté sur la nature énonciative d'un énoncé que le français ; Poncharal parle de superposition dans une langue et de juxtaposition dans l'autre. En traduction française, l'ambiguïté ne peut parfois être maintenue. Par ailleurs, les travaux de Banfield montrent que le DIL n'apparaît que marginalement dans les récits en *skaz*, c'est pourquoi il sera uniquement question ici de *Tom Sawyer*. Contrairement à ce qui se passait dans la partie précédente où le DIM pouvait s'appréhender au travers de syntagmes courts, l'appartenance au DIL s'apprécie sur des extraits assez longs, de l'ordre du paragraphe. Pour des raisons pratiques, un seul paragraphe, jugé exemplaire tant dans le texte de départ que dans la façon dont il a été rendu dans les différentes traductions, a été sélectionné pour figurer dans cette partie<sup>511</sup>.

---

<sup>509</sup> Dans l'exemple XXVIII du *FTR*, l'expression « mots les plus élémentaires » chez Gaïl suggère un recul par rapport à l'apprentissage qui connote davantage le discours adulte voire professoral. L'effacement du discours enfant est parachevé par le recours à T0 pour le syntagme *mere baby words*. Chez Maury, l'inverse se produit puisque *mere baby words* est rendu, mais pas 'turned down'. Dans les deux cas il y a résorption totale dans le DN. Propositions de traduction :  
XXVII'. [...] et la cloche de l'école sonnait la "reprise" tinta faiblement à son oreille.

XXVIII'. [...] puis au cours d'orthographe, il "sécha" sur une série de simples mots de bébé [...]

<sup>510</sup> Poncharal 1998 et 2003.

<sup>511</sup> L'exemple XXIXa du *FTR* présente un autre paragraphe obéissant au même schéma que celui sélectionné ici. Les passages au DIL dans le texte de départ ainsi que les textes d'arrivée sont surlignés. Par ailleurs, l'exemple XXIXb présente un passage relativement riche en terme de mixité formelle.

Au chapitre 8 de *Tom Sawyer*, Tom, éconduit par Becky Thatcher, fait l'école buissonnière et entretient des pensées morbides avant de s'imaginer partir pour de lointaines aventures. Le passage retenu, bien qu'entièrement au DIL, suit un mouvement du plus ambigu au moins ambigu, c'est-à-dire que son interprétation est, vers la fin, strictement celle d'un passage au DIL alors que dans le premier mouvement, son appartenance est plus subtile. Le basculement dans le DIL est signalé formellement par la présence de l'incise *he thought* :

It seemed to him that life was but a trouble, at best, and he more than half envied Jimmy Hodges, so lately released; **it must be very peaceful**, he thought, **to lie and slumber and dream forever and ever, with the wind whispering through the trees and caressing the grass and the flowers over the grave, and nothing to bother and grieve about, ever any more. If he only had a clean Sunday-school record he could be willing to go, and be done with it all. Now as to this girl. What had he done? Nothing. He had meant the best in the world, and been treated like a dog—like a very dog. She would be sorry some day—maybe when it was too late. Ah, if he could only die temporarily!** TS 64

Quelles sont les stratégies adoptées par les différents traducteurs face à ce passage ? Elles sont au nombre de quatre : T0, remplacement par un passage au DN, panachage avec recours aux marques du DD, traduction à l'identique sur le plan du statut énonciatif. Le seul cas de T0 se trouve chez Breton qui supprime entièrement le passage, ne conservant que le tout premier segment et enchaînant directement sur le paragraphe suivant :

La vie n'était que tracas.  
S'il disparaissait mystérieusement, s'il s'en allait très loin dans des pays inconnus, au-delà des mers ? Breton 52

Hughes supprime également ce passage mais décide de le remplacer par un rajout sous la forme d'une longue digression qui n'a que peu de rapport avec le texte de départ. Le traducteur ne revient au texte que sur le dernier segment :

L'idée lui vint d'échapper à tous les tracas de l'existence en se construisant une cabane dans ce bois, où il vivrait comme Robinson Crusoë dans son île déserte<sup>512</sup>. Il dut renoncer à ce projet ; de longues explorations lui avaient

---

<sup>512</sup> L'irruption d'une référence au roman de Defoe n'est pas anodine et peut être rapprochée de cette remarque de Annie Renonciat : « L'idée d'une spécificité enfantine fut défendue par Jean-Jacques Rousseau, dans son célèbre traité d'éducation, l'*Emile*, publié en 1762. En dépit des controverses qu'il suscita, il

prouvé que la forêt ne lui fournirait d'autres provisions de bouche que des mûres et des noisettes, nourriture dont il n'était nullement disposé à se contenter. D'ailleurs, ses camarades ne lui laisseraient pas la libre jouissance de son île imaginaire, rendez-vous ordinaire des écoliers en rupture de ban, qui ne manqueraient pas de le déranger et révéleraient sa retraite. **Ah ! s'il pouvait mourir – rien que pour un jour ou deux – Becky se repentirait peut-être quand il serait trop tard.** Hughes 54-55

Il est assez remarquable que, partant dans une digression relativement conséquente, Hughes revienne au texte à l'occasion des deux dernières phrases du passage et les rende au DIL. Il conviendra de s'interroger sur les particularités de ces deux phrases dans le texte de départ qui ont non seulement été rendues par Hughes, mais également par l'ensemble des traducteurs (hormis Breton). Maury choisit de rendre une partie du passage à l'aide des marques du DD sous la forme de guillemets, ce qui donne un effet de panachage absent du texte de départ :

Il lui semblait que la vie n'était au mieux qu'une source d'ennuis, et il enviait presque Jimmy Hodges qui venait de la quitter. « Ce devrait être tellement paisible, songeait-il, de reposer, de dormir et de rêver pour toujours et toujours, sous le vent qui murmurait dans les arbres et qui caressait l'herbe et les fleurs de la tombe, et sans plus devoir se soucier de rien, ni se chagriner, plus jamais, jamais. » Si au moins il avait eu un bon bulletin à l'école du dimanche, il ne lui aurait pas déplu de partir et d'en avoir fini pour toujours. **Et cette fille ! Qu'avait-il fait ? Il avait eu les meilleures intentions du monde, et il avait été traité comme un chien... vraiment comme un chien ! Elle le regretterait un jour ? mais peut-être quand il serait trop tard. Ah, s'il pouvait mourir – l'espace de quelques jours.** Maury 52

L'intervention des guillemets repousse le basculement du passage dans le DIL si bien que la phrase « Si au moins il avait eu un bon bulletin à l'école du dimanche, il ne lui aurait pas déplu de partir et d'en avoir fini pour toujours » peut s'interpréter comme du DN, ce qui aboutit à juxtaposer trois

---

contribua à une appréhension nouvelle de l'enfance, non plus comme un état inachevé et imparfait, mais comme un âge doté de besoins, de capacités et de goûts propres. Plus difficile à cerner est l'influence de ce texte sur le développement de la littérature enfantine à la même époque, tant Rousseau s'y montrait opposé à la lecture, ce "fléau de l'enfance": "Point d'autre livre que le monde ; point d'autre instruction que les faits," recommandait le philosophe. Seul *Robinson Crusoe*, de l'Anglais Daniel Defoe, ce "traité d'éducation naturelle", lui paraissait digne d'être mis entre les mains de la jeunesse [...] » Renonciat, Annie, « Au fil de l'histoire », *Livres d'enfance, livres de France*, Annie Renonciat éd., Paris, Hachette, 1998, p. 12-13.

types de discours là où le texte n'en présente qu'un. Chez Meker, il y a une gestion tout à fait particulière car le passage dans lequel Tom s'identifie à feu Jimmy Hodges est contracté, si bien que les pensées morbides de Tom sont d'une part largement circonscrites, et d'autre part cantonnées au DN. En revanche, le reste du passage bascule nettement dans le DIL :

La vie lui paraissait pleine de soucis et il enviait le sort de Jimmy Hodges qui dormait paisiblement, bercé par le vent qui caressait l'herbe et les fleurs ornant sa tombe. **Si seulement il était mieux noté au catéchisme, il ne demanderait qu'à partir, lui aussi pour un monde meilleur... Mais cette fille, que lui avait-il fait ? Rien. Il avait été animé envers elle des meilleures intentions et avait été brutalement repoussé... Comme elle aurait renvoyé un chien ! Elle le regretterait un jour..., trop tard, peut-être. Si au moins il pouvait mourir *provisoirement* !** Meker 42

Les textes de Hughes, Maury et Meker font apparaître le DIL chacun à un endroit différent, c'est-à-dire que le moment où le texte bascule dans ce discours est apprécié différemment par chaque traducteur. Seules deux traductions, celles de Caillé et Gaïl respectent entièrement la nature énonciative du passage, c'est-à-dire qu'ils sont au DIL du début à la fin :

La vie lui semblait un fardeau insupportable ; il se prenait à envier Jimmy Hodges, qui venait de disparaître. **Oh ! s'assoupir pour toujours, ne plus penser à rien, ne plus s'inquiéter de rien ! Rêver pour l'éternité sous les arbres du cimetière tandis que le vent agiterait les feuilles et ferait onduler l'herbe sur la tombe... Ne plus avoir d'ennuis, ne plus avoir de soucis ! Si seulement il avait un carnet intact à l'école du dimanche, il eût volontiers consenti à disparaître et à en finir avec tout ça. Et cette petite ! Que lui avait-il fait ? Rien. Il avait agi dans les meilleures intentions du monde, et elle l'avait traité comme un chien. Un jour, trop tard peut-être, elle regretterait ce qu'elle avait fait. Ah ! si seulement il pouvait mourir *momentanément* !** Gaïl 63

L'existence ne lui disait plus rien et il enviait Jimmy Hodges qui l'avait quitté depuis peu. **Comme cela devait être reposant de mourir et de rêver pour l'éternité sous les arbres du cimetière caressés par le vent, sous l'herbe et les fleurettes ! Si seulement il avait eu la conscience en repos, il eût volontiers consenti à mourir. Et cette petite fille ? Que lui avait-il donc fait ? Rien. Il avait eu les meilleures intentions du monde et elle l'avait traité comme un chien. Elle le regretterait un jour... peut-être lorsqu'il serait trop tard. Ah si seulement il pouvait mourir temporairement !** Caillé 78

Le changement de type de discours est donc la pratique majoritaire, avec une préférence pour le DN qui apparaît dans trois traductions et le recours au DD dans une seule. La traduction intégrale du DIL dans les versions de Caillé et Gaïl ne se fait pas sans manipulations. Il y a, dans ces



deux textes, disparition de l'incise *he thought*, qui agit pourtant dans le texte de départ comme déclencheur du DIL. Cette suppression est compensée chez Gaïl par l'interjection « Oh ! », suivie d'un point d'exclamation et l'apparition d'un deuxième point d'exclamation en fin de première phrase. Chez Caillé, cette première phrase comporte également un point d'exclamation. La ponctuation apparaît donc pour les traducteurs comme le moyen privilégié de rendre le DIL en français. Ceci est confirmé par la densité des signes de ponctuation observée dans l'ensemble des traductions. Alors que le texte de départ comporte quatre signes de ponctuation forts, plus le recours aux italiques sur un mot, les traductions en comportent beaucoup plus comme l'indique ce tableau :

	<i>TS</i>	Hughes	Maury	Meker	Caillé	Gaïl
Point d'interrogation	1	0	2	1	2	1
Point d'exclamation	1	1	2	2	2	6
Points de suspension	0	0	1	3	1	1
Tiret	2	2	1	0	0	0
Italiques	1	0	5	1	0	1

Le nombre élevé de signes de ponctuation / oralité forts des textes de Maury et Meker doit s'apprécier par rapport au fait que le volume effectivement rendu au DIL y est peu élevé comparativement à d'autres traductions. Le rôle de la ponctuation dans le marquage du DIL est d'ailleurs double. Il sert à signaler le DIL dans le texte d'arrivée mais il sert également de repère pour les traducteurs dans le texte de départ. C'est-à-dire qu'est reconnu par les traducteurs comme faisant partie du DIL de manière non ambiguë et incontournable, un passage constitué de segments relativement courts faisant usage de signes de ponctuation forts ou, dans ce cas précis, d'italiques. C'est pourquoi seules les deux dernières phrases du texte de départ sont communes à toutes les traductions. C'est la densité croissante de ces marqueurs vers la fin du texte qui va déclencher chez les traducteurs l'emploi du DIL. C'est également pourquoi son emploi est échelonné à différents endroits selon les traductions, le texte de départ devenant de moins en moins ambigu, les traducteurs se trouvent confortés dans leur choix.

Les différentes stratégies observées sur ce passage ne permettent pas d'extrapoler et de stigmatiser l'attitude de chaque traducteur mais de mettre à jour une palette d'attitudes possibles. La confrontation avec un panel d'exemples plus large issu des traductions de *Tom Sawyer* montre que l'approche n'est pas systématique chez un même traducteur tout au long de sa version, mais que chacun a recours alternativement à l'une de ces stratégies. Un traducteur qui a opté dans ce passage pour une dominante de DN peut très bien à un autre endroit rendre intégralement le DIL et inversement. L'intérêt de ce passage réside dans le fait qu'il permet de dégager une tendance générale : le rôle de la ponctuation dans le repérage et la traduction du DIL et de permettre de faire l'inventaire du large éventail de solutions développées par les traducteurs dans la mesure où il semble ne pas en exister d'autre à l'intérieur du corpus.

Par ailleurs, l'orientation globale dans une traduction n'engage en rien la compétence du traducteur. Même le recours à T0 démontre l'aptitude du traducteur à distinguer entre les différentes parties du texte. Ainsi, chez Hughes et Breton, les suppressions interviennent au moment précis où le texte bascule au DIL. Le caractère précoce de la traduction de Hughes a déjà été souligné, celui-ci traduisant à une époque où le DIL est encore un phénomène nouveau qui n'a pas été théorisé. Cependant, il a compétence à le décoder autant que Twain avait compétence à le produire. Banfield parle à ce propos de « compétence linguistique » :

Pour rendre compte de la structure de ce modèle commun à l'auteur et à son lecteur, la grammaire générative offre un concept à la fois plus précis et plus vaste que la notion béhavioriste d'« habitude linguistique » posée par Pascal : on aura reconnu le concept de compétence linguistique du locuteur ; c'est-à-dire la façon dont il a intériorisé les règles de la grammaire et, tout particulièrement, les principes de la grammaire universelle. Faute de cette notion abstraite de compétence, les premiers observateurs du style indirect libre n'ont pu dépasser le stade de l'intuition et n'ont donc pas pu découvrir les principes formels qui constituent la source, tant historique que synchronique, de ce style<sup>513</sup>.

---

<sup>513</sup> Banfield, 343.

Les traducteurs disposent du recours à la ponctuation pour rendre le DIL mais ne l'utilisent que dans une minorité de cas. Un classement prenant en compte le volume de DIL effectivement traduit est difficile à réaliser, cependant un tel classement donnerait un ordre sensiblement différent de celui qui apparaît dans l'analyse du passage du chapitre 8. Hughes et Meker arriveraient en tête des suppressions, dans la mesure où ils pratiquent largement T0, suivis de Caillé et Breton qui pratiquent également T0 et le changement de type de discours. Maury et Gaïl, par leur parti pris d'exhaustivité, pourraient arriver de ce fait en tête, avec néanmoins beaucoup de changements de type de discours.

Il s'avère que le schéma général d'une résorption du discours enfant dans le DN se trouve également dans la traduction du DIL.

#### D. La narration confisquée

Le DIM et le DIL sont, par définition, liés au DN et ne peuvent exister que dans un rapport avec lui, ce qui explique leur présence dans *Tom Sawyer* et leur résorption totale ou partielle au cours de la traduction. Cependant, la narration peut également faire un retour inattendu dans *Huckleberry Finn*. L'analyse du présent chez Bay a montré comment tout en constituant un progrès notable, ce procédé avait tendance à se développer de façon autonome par rapport au texte de départ, notamment en ne tenant pas compte de l'alternance des temps (*switch*), qui autant que l'emploi du présent historique participe de la dynamisation du récit<sup>514</sup>. Il s'agit maintenant de voir pourquoi le choix du passé simple chez Molitor et Nétillard constitue justement un retour de la narration.

---

<sup>514</sup> Chapitre 13, partie E 1.

## 1. Le passé simple

Quelles sont les limites du passé simple et en quoi est-il incompatible avec le discours de Huckleberry ? Il y a deux réponses possibles et complémentaires, la première tenant à la cohérence du personnage, la seconde ayant un fondement linguistique lié à la forme en *skaz*. Tout d'abord, comme le signale André Martinet, le passé composé est la forme de passé qui s'impose le plus facilement dans un contexte de discours oral :

Dans le système traditionnel du verbe français, la forme dite « passé simple » s'oppose comme un perfectif à l'imperfectif, dit simplement « imparfait ». On trouve donc *il écrivit* en face de *il écrivait*. Mais, dans l'usage quotidien de la majorité des francophones, à Paris notamment, le passé simple ne s'emploie pas et cède la place au « passé composé » construit avec le participe passé précédé des auxiliaires *avoir* ou *être* : *il a écrit, il est parti*. On serait tenté de parler ici d'un résultatif qui a souvent la valeur d'un présent accompli lorsqu'il n'est pas accompagné d'un indicateur de temps passé<sup>515</sup>.

Toujours selon Martinet, le passé simple se trouve cantonné à un usage littéraire car le système compliqué de désinences qui le caractérise interdit un emploi spontané :

La limitation du passé simple aux usages littéraires et soutenus s'explique assez bien du fait d'une tendance normale à éviter, dans le parler, les désinences grammaticales que le choix du verbe ne permet pas de deviner à coup sûr<sup>516</sup>.

Étant donné le profil de Huckleberry, à savoir son « inculture » comme l'a exprimé Claire Maniez, il est hautement improbable qu'il maîtrise le passé simple de la façon dont le suggèrent les versions de Nétillard et Molitor. En effet, l'emploi du passé simple chez ces traductrices entraîne à son tour la manipulation de l'imparfait du subjonctif. La maîtrise de la langue littéraire, suggérée par l'usage de ces temps élaborés et complexes, a également pour conséquence d'entraîner *de facto* une élévation du niveau de langue sous peine de voir le texte devenir totalement incohérent. En effet, la maîtrise d'une syntaxe aussi complexe implique un certain niveau lexical et bloque

<sup>515</sup> Martinet, André, « Remarques sur l'usage oral du « passé simple » français », *La linguistique*, 35, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 87.

<sup>516</sup> Martinet, 88.

en partie les potentialités de rendre pleinement le parler de Huckleberry. Rendre à Huckleberry sa voix en français passe donc par un réaménagement total de la répartition des temps dans les traductions. C'est ici que l'analyse des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* comme formant un micro-système au sein duquel ils sont complémentaires peut apporter des informations. Dans *Tom Sawyer*, le narrateur omniscient est chargé du récit tandis que *Huckleberry Finn* est un discours autant qu'un récit, voire un discours avant d'être un récit. Dans son étude du système formé par la nouvelle « Spotted Horses » et le chapitre de *The Hamlet*, Banfield a envisagé la traduction vers le français et conclut à une exclusion du passé simple (aoriste) pour la version *skaz* :

Il me semble par ailleurs que, dans la traduction en français de *The Hamlet*, les prétérits qui ne coïncident pas avec MAINTENANT devraient être rendus par l'aoriste, alors qu'aucun des prétérits de la version en *skaz* ne pourrait être rendu ainsi<sup>517</sup>.

En appliquant ces remarques aux deux romans de Twain, il découle que le passé simple peut être employé dans *Tom Sawyer* pour les parties narratives pendant qu'aucun des prétérits de *Huckleberry Finn* ne peut l'être. En effet, dans ce roman, le récit est indissociable du discours de Huckleberry et de sa subjectivité :

Si, dans le discours, le locuteur qui raconte n'est pas séparable de son expression, dans le récit, en revanche, un type de phrases a précisément pour fonction unique de raconter, tandis qu'un autre type de phrases a la fonction de représenter la subjectivité. Il suffit qu'un MAINTENANT intervienne dans le récit pour que la langue cesse de raconter pour se mettre à représenter<sup>518</sup>.

Dans *Huckleberry Finn*, comme le montrent les nombreux passages au présent (connotant le dialecte ou non) ainsi que la présence régulièrement réactivée du co-énonciateur incarné par *you*, le discours de Huckleberry est indissociable du moment d'énonciation<sup>519</sup>. Comme le signale Banfield pour

<sup>517</sup> Banfield, 267.

<sup>518</sup> Banfield, 271. (Les petites majuscules et les italiques sont de Banfield.)

<sup>519</sup> De ce point de vue un passage est emblématique de la coïncidence entre récit et énonciation, il s'agit du passage du chapitre 18 où Huckleberry relate l'assassinat de Buck Sherperdson par les Grangerford :

les textes de Faulkner, ce qui est créé dans le *skaz*, c'est avant tout la voix d'un personnage s'adressant à un auditoire :

Cette comparaison avec le *skaz* fait donc ressortir de façon plus aiguë les traits spécifiques de la narration. Ce qui est créé par la langue dans la version *skaz*, c'est la voix de Ratliff racontant l'histoire à un auditoire, c'est-à-dire l'imitation d'un discours. Mais il en va tout autrement de la narration, où le récit est produit par une langue descriptive qu'on pourrait qualifier de désincarnée. [...] la narration ne se situe pas dans le MAINTENANT des événements racontés<sup>520</sup>.

C'est pourquoi l'emploi du passé simple est non seulement incohérent avec le personnage de Huckleberry mais également déconseillé sur le plan linguistique. Dès lors, il est permis d'affirmer que l'emploi du passé simple, en ce que celui-ci représente le récit (donc d'après Banfield une instance désincarnée, et dans cette étude un point de vue plus adulte), peut être vu comme un retour de la narration. En effet, la narration confiée à Huckleberry se confond avec son discours et les deux ne font qu'un, alors que l'introduction du passé simple suggère une maîtrise irréaliste de la langue chez Huckleberry et instaure, au travers de cette maîtrise, une distanciation entre le récit et discours. Dans les versions de Nétillard et de Molitor, qui adoptent prioritairement le passé simple, cette distanciation est consommée, même si, chez Nétillard, elle est compensée par d'autres stratégies et que les deux traductrices ont été cohérentes envers le système choisi. Cependant, de même qu'il n'y avait pas, chez Bay, un emploi systématique de tel ou tel temps mais un panachage, il convient pour la version de Nétillard de parler de dominante plutôt que d'emploi systématique. En effet, Nétillard ne renonce pas au présent dans certains passages où il est utilisé dans le texte de départ tandis que chez André Bay, le passé simple fait parfois retour. Le manque de systématisme dans la version de Bay a déjà été remarqué par Claire Maniez qui signale dans une note de bas de page que :

---

It made me so sick. I most fell out of the tree. I ain't a-going to tell all that happened—it would make me sick again if I was to do that. I wished I hadn't ever come ashore that night, to see such things. I ain't ever going to get shut of them—lots of times I dream about them. *HF* 297

<sup>520</sup> Banfield, 271.

Quelques emplois du passé simple ont cependant échappé à la plume d'A. Bay : par exemple ch.15, « je perçus une faible réponse qui me redonna courage », ch. 18, « Le dimanche d'après, on partit tous à cheval à l'église », etc.<sup>521</sup>

Cette liste, qui suggère un retour isolé et ponctuel pourrait facilement être allongée pour montrer que le passé simple fait, en réalité, un retour relativement conséquent<sup>522</sup>. Il semble par ailleurs que le chapitre 15, d'où est extrait le premier exemple mentionné par Claire Maniez, constitue un tournant dans l'emploi des temps au sein de cette version. En effet le premier tiers de cette traduction emploie de façon systématique l'alternance passé composé / présent dans une organisation qui ne laisse aucune place au passé simple. Le retour effectué par le passé simple au chapitre 15 est donc aussi spectaculaire qu'inattendu et nuit véritablement à l'efficacité du texte. En effet, le passé simple ne vient pas se substituer à un autre temps mais s'ajoute au schéma dominant. C'est-à-dire qu'à une alternance « passé composé et / ou imparfait / présent » vient se substituer une alternance « passé simple / passé composé et / ou imparfait / présent ». La palette des temps utilisée devient plus large et les temps du passé deviennent plus nombreux, instaurant un déséquilibre dans le texte, dont le centre de gravité bascule vers le récit plus que vers le discours. La version de Bay offre le panel le plus large de temps ainsi que la plus grande confusion dans leur emploi.

La narration fait donc un retour spectaculaire dans les trois versions de *Huckleberry Finn*, retour qui s'assimile à une confiscation perceptible sur le plan syntaxique mais qui peut prendre d'autres formes, comme le rajout des intertitres qui participe d'une logique identique.

<sup>521</sup> Maniez, 1997, 96.

<sup>522</sup> Je me **dis** que c'était [...] je **perçus** [...] Je **pagayai** je l'**entendis**, je **compris** [...] je **continuai** à pagayer ferme jusqu'au moment où je **perçus** les réponses comme venant de derrière moi. Je **restai** tranquille [...] (244) Je **continuai** à lancer des appels de temps en temps. Au bout d'une demi-heure, **j'entendis** [...] (245) Mais on ne **vit** pas de radeau pendant des heures et des heures. La nuit devint grise et épaisse — une espèce de brouillard. (253)

## 2. Les intertitres

Dans leur version originale, les chapitres des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* n'ont pas d'intertitres alors que les traductions françaises en utilisent, à l'exception de Molitor *HF63*, Maury *TS63* et Meker *TS62*<sup>523</sup>. Les conséquences de la création des intertitres sur la perception de *Huckleberry Finn* ont été étudiées par Claire Maniez dans le cadre des travaux de Genette :

[L]'introduction d'intertitres ne va pas sans conséquences sur l'image que peut se faire le lecteur du narrateur du texte, selon que les titres sont à la première personne, et également selon qu'ils se présentent sous forme de propositions ou se trouvent réduits à un ou deux mots<sup>524</sup>.

C'est pourquoi le rajout des intertitres dans *Tom Sawyer* a de moindres conséquences que dans *Huckleberry Finn*. Dans *Tom Sawyer* le rajout renforce l'emprise de l'instance narrative qui est une réalité du texte de départ, tandis que dans *Huckleberry Finn* la nature du texte s'en trouve altérée. Par ailleurs, la distinction établie entre les intertitres à la première personne et les autres est primordiale, puisque dans la formulation de l'intertitre se joue le degré d'autonomie accordé à Huckleberry. Ainsi, chez Hughes, le titre du premier chapitre, « Huck Finn se présente au lecteur », « désigne le personnage-narrateur à la troisième personne » et « réintroduit par la bande la figure de l'auteur que le premier paragraphe du texte tente au contraire de congédier.<sup>525</sup> » La démarche est identique chez Surleau : « On retrouve le même procédé dans la traduction de Y. et R. Surleau : « Huck se civilise », sous-titre à la troisième personne, replace Huck sous l'autorité de

---

<sup>523</sup> Il faut souligner, à la suite de Claire Maniez, que certaines rééditions des romans en langue anglaise font apparaître des intertitres. Ceci mériterait une étude spécifique mais il est probable que la disparition des illustrations qui étaient abondantes dans les éditions originales ne soit pas étrangère à l'apparition d'intertitres, dont certains ont pu être en rapport avec les légendes des illustrations et avoir pour but d'illustrer indirectement le texte.

<sup>524</sup> Maniez, 1997, 94.

<sup>525</sup> Maniez, 1997, 94.



l'auteur [...] <sup>526</sup> » Cette démarche semble ne pas être suivie dans les versions de Nétillard et de Bay <sup>527</sup> :

À l'inverse, les titres du premier chapitre dans les traductions de S. Nétillard et de A. Bay sont du type propositionnel à la première personne, rattachant le récit de Huck d'une part au genre picaresque, d'autre part à la tradition des romans d'aventures pour enfants du type *L'île au trésor* <sup>528</sup>.

Cependant, s'il est vrai que l'intertitre du premier chapitre de la version de Bay est à la première personne et assorti d'un point d'exclamation : « Miss Watson me civilise ! » (ce qui en dépit de la rupture instaurée par ce type de rajout augure bien d'un récit à la première personne), il y a, par la suite, un glissement vers des intertitres à la troisième personne. Ainsi le titre du chapitre 15 est-il « Huck s'empare du magot », ce qui rejoint le schéma instauré par Hughes et Surleau. Par ailleurs, la première personne n'est pas clairement affichée chez Bay dans la mesure où le pronom de première personne du singulier « je » n'apparaît jamais dans les intertitres et que le pronom réfléchi « me » lui est préféré comme au chapitre 1 et au chapitre 32 : « On me prend pour un autre ». La cohérence est plus grande dans la version de Nétillard où la traductrice affiche clairement la première personne dans les intertitres, sa version totalisant 9 intertitres contenant « je » <sup>529</sup>. Une comparaison entre les intertitres des onze premiers chapitres des deux versions permet d'affiner l'analyse et de voir comment la distanciation passe également au travers d'autres indices que les pronoms personnels de première personne :

---

<sup>526</sup> Maniez, 1997, 94.

<sup>527</sup> On ne peut voir dans cette répartition une distinction entre adaptations et traductions puisque Costes *HF80* utilise également des intertitres à la première personne : « I. On me civilise / IV. Mon assassinat / VI. Je suis une fille. »

<sup>528</sup> Maniez, 1997, 95.

<sup>529</sup> XV. Je fais une farce au pauvre Jim, XVII. Je suis hébergé par les Grangerford, XXVI. Je vole le butin du roi, XXXIX. Je fuis dans la tempête, XXXII. Je change de nom, XLIII. Je n'ai plus rien à dire.

	Nétilard	Bay
I.	Je découvre Moïse et les roseaux	Miss Watson me civilise !
II.	Notre bande prête serment	Une bande de brigands
III.	On prend les Arabes en embuscade	Les génies
IV.	Les prédictions de la balle de crin	Huck Finn et le Juge
V.	Pap commence une nouvelle vie	Un tendre paternel
VI.	Pap lutte avec l'ange de la mort	Huck décide de prendre le large
VII.	J'emploie la ruse et je m'enfuis	Une évasion réussie
VIII.	Je fais une promesse à Jim	Exploration de l'île et rencontre de Jim
IX.	La maison de la mort descend la rivière	Une caverne et une maison flottante
X.	Ce qui arrive quand on touche la peau d'un serpent	Ce qui porte malheur
XI.	À nos trousses	Un déguisement plein d'enseignements

Aux indices de première personne du singulier chez Nétilard, viennent se rajouter les indices de la première personne du pluriel, ce qui indique une inclusion du point de vue des autres enfants (chapitres 2, 3) et de celui de Jim (chapitre 11). La stratégie initiale instaurée au premier chapitre est donc à la fois plus constante, plus affirmée et s'étend à davantage de personnages chez Nétilard que chez Bay. Chez Bay, une distanciation par l'utilisation de l'article indéfini dans « Une bande de brigand » contre « Notre bande », s'instaure dès le deuxième chapitre et est consommée par l'utilisation de la troisième personne pour désigner Huckleberry aux chapitres 4 et 6. Cette distanciation chez Bay permet l'instauration d'une certaine ironie, qui suggère elle-même un recul improbable chez Huckleberry, comme au chapitre 5 avec « Un tendre paternel ». En effet, le contenu du chapitre apprend au lecteur que le père de Huckleberry est tout sauf tendre. Les intertitres de Nétilard sont davantage en rapport direct avec le récit et s'y inscrivent plus concrètement au travers des articles définis, comme au chapitre 9 avec « La maison de la mort descend la rivière » en face de « Une caverne et une maison flottante ». Le même phénomène est observable au chapitre 10, où le titre de Nétilard fait référence à une anecdote très précise, tandis que l'intertitre de Bay reste vague, général et énigmatique, ce qui

peut correspondre à une volonté de mettre le lecteur en appétit mais contribue à accentuer la distance entre discours et narration<sup>530</sup>.

### 3. Les replis du texte

Si la confiscation de la narration s'appréhende au travers du choix des temps et du rajout d'intertitres, elle se joue aussi et surtout au niveau micro-textuel, où elle ne suit pas une stratégie d'ensemble mais se rencontre au détour du texte. Il s'agit ici d'illustrer brièvement le propos car le niveau micro-textuel fait l'objet de la quatrième partie.

Dans l'exemple ci-dessous, la présence de Huckleberry et la prééminence de son point de vue sont inscrites dans le texte par l'intermédiaire du syntagme *and I see* :

The doctor and several said 'Shucks !' **and I see** nobody didn't altogether believe him. *HF* 367

Chez Bay, non seulement l'expression *shucks* est supprimée mais le syntagme *and I see* est effacé au profit d'une phrase d'où tout point de vue particulier semble exclu :

Personne n'eut l'air de le croire. Bay 324

La solution de Bay évacue le point de vue de Huckleberry et pourrait aussi bien être le fait d'une narration omnisciente<sup>531</sup>. Il peut donc y avoir également un retour de la narration dans les replis du texte. Ce type de manipulations concerne des segments inférieurs à la phrase, c'est pourquoi il sera étudié dans la quatrième partie, laquelle vise à évaluer comment ont

<sup>530</sup> Ces remarques peuvent également s'appliquer à certaines manipulations accompagnant la réédition d'un même texte. Ainsi, la réédition chez Hachette en 1951 de Surleau *HF50* s'est accompagnée de phénomènes de réécritures, notamment au niveau des intertitres. Ainsi, le titre du premier chapitre était « Je découvre Moïse et les roseaux » mais est devenu « Huck se civilise ». (Gouanvic, à paraître.)

<sup>531</sup> Voici la traduction de ce passage chez Nétillard :  
Le docteur et beaucoup d'autres s'écrièrent : « Quelles balivernes ! » **et je voyais bien** que personne ne le croyait complètement. Nétillard 261

été rendus la somme de traits langagiers récurrents qui caractérisent les voix enfantines dans les deux romans. Un autre exemple concernant la suppression d'une phrase entière peut également illustrer le retour de la narration. Au chapitre 13, lors de l'épisode du Walter Scott, Huckleberry engage la conversation avec le responsable du bac qu'il a l'intention d'envoyer secourir les brigands en prétendant qu'il s'agit de membres de sa famille :

'They're—they're—are you the watchman of the boat?'  
 'Yes' **he says, kind of pretty-well-satisfied like.** 'I'm the captain [...] HF  
 264

Le segment surligné montre comment la réponse affirmative du gardien du bac est accompagnée d'un commentaire de la part de Huckleberry qui évalue l'état d'esprit de son interlocuteur. Voici la traduction de ce passage chez Bay :

- Y sont... , Y sont... Est-ce que c'est vous le garde ?  
 - Oui. Je suis le capitaine [...] Bay 237

La suppression du segment entier *he says, kind of pretty-well-satisfied like* aboutit à ce que la réponse du gardien apparaît comme laconique et surtout non accompagnée du processus d'évaluation de la part de Huckleberry. Il y a donc à nouveau effacement du point de vue particulier de Huckleberry ainsi que de la spécificité de son parler puisque des mots tels que *kind*, *pretty* et *like* sont loin d'être anecdotiques et peuvent être considérés comme liés à ces figures fondamentales de la rhétorique enfantine que sont la litote et la comparaison.

Enfin, le retour de la narration s'effectue également par l'effacement partiel du co-énonciateur dans *Huckleberry Finn*.

#### 4. Le pronom *you*

Il s'agit d'analyser la façon dont la présence du pronom *you*, lorsqu'il incarne le destinataire du récit dans *Huckleberry Finn*, a été négociée par les

traducteurs. Le pronom *you* ne constitue pas un discours en lui-même mais sa récurrence rend nécessaire l'élaboration d'une stratégie traductive globale car il est l'indice d'une situation discursive qui conditionne l'ensemble du roman. Comme le rappelle Banfield, la présence d'un co-énonciateur potentiel, qu'il soit auditeur ou lecteur, est indispensable à l'épanouissement de la forme de récit en *skaz* qui est celle de *Huckleberry Finn*. Le co-énonciateur incarné par le pronom *you* n'intervient pas directement sur le récit dans le sens où il n'est à l'origine d'aucun énoncé, il n'a pas directement de voix. Cependant, comme le signale Oswald Ducrot, la situation d'énonciation, le composant rhétorique d'un énoncé lié à la situation où il est proféré, est aussi important que son composant linguistique<sup>532</sup>. Or, ce composant rhétorique, à savoir le lien qui peut éventuellement être établi entre Huckleberry et *you* n'est pas sans incidence sur le parler de Huckleberry, sur son énonciation<sup>533</sup>.

Il existe, dans le cas de *you*, des différences morphologiques avec le français qui sont contraignantes et incontournables puisque la traduction doit choisir entre deux pronoms dont les implications en terme de relations inter-subjectives sont diamétralement opposées : « tu » et « vous ». Les problèmes posés par cette différence fondamentale entre les deux langues ont été sérieusement posés par Vinay et Darbelnet<sup>534</sup> dans un paragraphe intitulé « Le tutoiement en français ». Ils proposent de compenser les différences entre les deux langues par « un appel à des notations stylistiques familières » dont la liste est établie : utilisation du prénom, du surnom, de termes familiers et de la syntaxe. Par ailleurs, Vinay et Darbelnet semblent accorder un certain pouvoir au tutoiement puisque de nombreux termes « employés comme interjections ou en apposition, pourront disparaître purement et simplement en français grâce au tutoiement ». En effet, « le tutoiement place d'emblée

<sup>532</sup> Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1998.

<sup>533</sup> L'énonciation s'entend avec Benvéniste comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » indiquant « l'acte même de produire un énoncé, non le texte de l'énoncé, l'acte qui fait de l'énoncé un discours. Benvéniste, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, p. 11-12.

<sup>534</sup> Vinay et Darbelnet, 189-190.

deux interlocuteurs sur un certain plan de familiarité et d'intimité qui peut jouer un rôle essentiel dans le message ». Le vouvoiement implique une relation asymétrique entre les personnages et le tutoiement une relation symétrique qui favorise l'oralisation du discours :

[...] dans le discours de personnages occupant des places symétriques et entretenant des relations de type égalitaire, l'oralisation tient à l'emploi d'apostrophe et de termes de type affectif qui indique l'appel à l'allocutaire, la présence du locuteur et l'existence entre eux d'une forte corrélation subjective et de sentiments bienveillants<sup>535</sup>.

D'où l'importance des enjeux contenus dans la traduction du pronom *you* dans *Huckleberry Finn*. Ce pronom est présent dans deux points stratégiques du texte : l'incipit et l'excipit. Les voici regroupés sous forme de tableau, accompagnés de leurs traductions :

Exemple 1

	Incipit	Excipit
Twain	<b>You</b> don't know about me, without <b>you</b> have read a book by the name of <i>The Adventures of Tom Sawyer</i> , but that ain't no matter.	The end, <b>Yours Truly</b> , Huck Finn.
Nétillard	Si <b>vous</b> n'avez pas lu <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i> , <b>vous</b> ne savez pas qui je suis, mais ça n'a pas d'importance.	T0
Bay	<b>Vous</b> ne me connaissez pas encore si <b>vous</b> n'avez pas lu un livre intitulé <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i> , mais ça ne change rien.	À <b>vous</b> bien cordialement. Huck Finn.
Molitor	À moins que vous n'avez lu <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i> , vous ne me connaissez pas ; mais c'est sans importance.	Sincèrement <b>vôtre</b> , Huck Finn

S'il est permis, dans l'incipit, de se demander si le pronom *you* s'adresse à une ou plusieurs personnes, l'excipit, qui imite la forme épistolaire, lève cette ambiguïté. C'est pourquoi, dans les versions de Bay et de Molitor, le choix est clairement orienté vers un seul co-énonciateur, c'est-à-dire que « vous » renvoie à une seule personne dans un contexte de rapports polis et implique une distance liée au vouvoiement. « Vous » coïncide également avec la deuxième personne du pluriel et implique, dans ce cas, plusieurs co-énonciateurs. Chez Nétillard, le recours à T0 pour l'excipit ne permet pas de

<sup>535</sup> Silliam, 38.

décider formellement si « vous » renvoie à une ou plusieurs personnes, même si cette dernière hypothèse semble peu probable.

Les contraintes morphologiques du français poussent donc l'instance traductive à expliciter le type de relation qui existe entre Huckleberry et son co-énonciateur. Le choix du vouvoiement a été unanime et est la règle dans l'ensemble des versions du corpus, adaptations et traductions confondues. Or, ce choix qui semble s'être imposé de lui-même est d'une grande importance. En effet, l'utilisation d'un des deux pronoms permet immédiatement au lecteur de la traduction de se faire une idée sur le type de relation existant entre énonciateur et co-énonciateur et de savoir si celle-ci se situe dans un cadre égalitaire ou non, situation qui n'est pas sans influence sur le contenu des dialogues :

[...] lorsque les personnages occupent des places compatibles ou des places complémentaires, l'oralisation des discours témoigne de l'instauration entre eux de relations de supériorité ou d'infériorité, les discours comportent des ruptures, des reprises, des phénomènes d'auto-correction et de bruit, des phrases inachevées et des approximations<sup>536</sup>.

Dans le cas des traductions, l'emploi de « vous » crée une relation asymétrique entre Huckleberry et le co-énonciateur puisqu'il implique la présence d'un adulte qui lui serait étranger de surcroît. Le fait que le co-énonciateur soit inconnu de Huckleberry est plausible dans la mesure où l'incipit ne dit pas autre chose et place la relation entre Huckleberry et le destinataire dans un cadre livresque par une référence à *Tom Sawyer*. En revanche, l'idée que le co-énonciateur est forcément un adulte avec lequel il existerait une certaine distance matérialisée par « vous » ne s'est pas imposée dans toutes les langues. Le néerlandais, par exemple, connaît lui aussi la distinction morphologique entre deux pronoms pour rendre l'anglais *you* sous la forme de la paire *je (tu) / u (vous)*. Il existe au moins un cas où le traducteur néerlandais a opté pour le tutoiement. Il s'agit d'une version

---

<sup>536</sup> Silliam, 38.

relativement récente, signée S. Westerdijk<sup>537</sup>. Voici comment l'incipit et l'excipit s'y trouvent traduits :

	Incipit	Excipit
Westerdijk	<b>Je</b> weet niks van me af, as <b>je</b> geen boek gelezen heb dat <i>De Avonturen van Tom Sawyer</i> heet; maar dat geef niks.	Met alle achting Huck Finn

Le choix du tutoiement semble judicieux car, si comme l'indiquent Vinay et Darbelnet « la syntaxe peut refléter la familiarité, et par conséquent des tours syntaxiques compenseront l'absence de tutoiement en anglais », le relâchement syntaxique est justement une des caractéristiques du style de *Huckleberry Finn*.

Par ailleurs, le texte est parsemé de *you* intermédiaires contribuant au maintien du contact entre Huckleberry et le destinataire. Ces occurrences ont majoritairement engendré des stratégies de contournement chez les traducteurs, lesquels n'ont pas systématiquement réutilisé « vous », mais ont eu recours à des formes diverses comme en témoigne le passage suivant :

#### Exemple 2

Well, then, the old thing commenced again. The widow rung the bell for supper and <b>you</b> had to come to time. When <b>you</b> got to the table <b>you</b> couldn't go right to eating, but <b>you</b> had to wait for the widow to [...] HF 203		
Et la comédie a repris comme avant. La cloche sonnait pour le souper et <b>il</b> s'agissait d'être à l'heure. <b>En arrivant</b> à table, <b>on</b> pouvait manger tout de suite, <b>il fallait</b> d'abord attendre que la veuve [...] Bay 186	Et alors tout a recommencé comme avant. La veuve a sonné la cloche du dîner pour que <b>j'</b> arrive à la minute, mais, en nous mettant à table, <b>il a fallu</b> attendre <b>au lieu de</b> commencer à manger ; car la Veuve, comme d'habitude [...] Nétillard 8	Et puis, bien sûr, tout a recommencé. Quand la cloche du dîner a sonné, <b>il</b> a fallu descendre. Sans perdre une minute. La veuve en aurait fait une maladie. <b>À table</b> , pas question, une fois installé, de <b>se mettre</b> aussitôt à manger : <b>il fallait</b> laisser à la veuve [...] Molitor 242

Les trois traductions françaises font preuve d'une convergence remarquable dans leur stratégie de contournement du pronom *you*. Dans le texte de départ, l'emploi du pronom de deuxième personne, pour décrire une situation contraignante découlant des relations à l'adulte, témoigne d'un rapprochement des points de vue entre énonciateur et co-énonciateur. Dans

<sup>537</sup> Version néerlandaise de S. Westerdijk, *De Avonturen van Huckleberry Finn*, Utrecht Anvers, Het Spectrum, 1980.



les traductions, il y a un processus de neutralisation consistant à éviter de traduire le pronom *you*. La neutralisation s'échelonne de l'emploi de tournures impersonnelles gouvernées par les pronoms « il » et « on », jusqu'à l'emploi de l'infinitif ou de la nominalisation. Ces deux dernières formes sont les plus éloignées du texte car elles impliquent la disparition de tout pronom, même impersonnel. Bay va jusqu'à traduire *you* par « je », excluant ainsi le co-énonciateur. Cependant, cette traduction par « je » indique aussi que *you* a été interprété comme réflexif, ce qui suggère finalement que le traducteur a perçu une égalité entre *I* et *you*. Cette neutralisation témoigne également d'un manque de systématisme de la part des traductions françaises, car le choix initial de traduire *you* par « vous » n'est pas maintenu. Elle témoigne sans doute également d'une gêne par rapport à ce choix, car la connivence entre énonciateur et co-énonciateur, qui marque l'exemple 2, n'est pas compatible avec la distance instaurée par le vouvoiement. Pour revenir à la traduction de Westerdijk, laquelle sert de contrepoint à l'analyse, il apparaît que la systématisme y est plus grande puisque tous les *you* sont rendus par *je*, en concordance avec le choix initial :

Nou en toen begon het ouwe liedje weer van voren af aan. De weduwe belde voor het avondeten en dan moes **je** krek op tijd zijn. As **je** dan aan tafel zat, kon **je** niet gelijk medeen beginnen, maar moes **je** eerst wachten tot de weduwe [...] Westerdijk 9<sup>538</sup>

D'autres extraits tirés des traductions françaises montrent que la neutralisation de *you*, voire sa disparition, constitue le procédé majoritaire :

---

<sup>538</sup> Proposition de traduction :

3'. Bon alors, le même vieux truc a r'commencé. La veuve sonnait la cloche pour le dîner et t'avais intérêt à être à l'heure. Quand t'arrivais à table tu pouvais pas commencer à manger direct, mais tu devais attendre que la veuve [...]

## Exemple 3

At last they got out the coffin, and begun to unscrew the lid, and then such another crowding, and shouldering, and shoving as there was, to scrounge in and get a sight, <b>you</b> never see [...] HF 371	
Enfin, on sortit le cercueil et on commença à dévisser le couvercle, et <b>on</b> n'a jamais vu personne pousser, presser, bousculer comme ce soir-là, pour se faufiler au premier rang [...] Nétillard 267	Finally, they got out the coffin and began to unscrew the lid. Tout le monde s'est jeté en avant pour ne pas perdre une miette du spectacle ; <b>ça faisait une de ces mêlées !</b> Bay 328

Chez Nétillard, le choix de « on » ne permet pas de distinguer entre la description des hommes dans « on sortit le cercueil » et l'appel au co-énonciateur contenu dans *you never see* rendu par « on n'a jamais vu ». Chez Bay, le recours à une expression proche du cliché « ça faisait une de ces mêlées ! » neutralise totalement la présence du co-énonciateur. Sur le même passage, la version néerlandaise reste constante et cohérente avec le choix initial :

Uiteindelijk haalden ze de kist omhoog, en begonnen de deskel eraf te schroeven, en wat of er toen voor een drummen, en duwen, en wringen ontstond, voor d'russen te wurmen, en wat te zien te krijgen, dat heb **je** nog nooit beleefd [...] Westerdijk 191

Un dernier exemple peut montrer les différentes stratégies adoptées par chacun :

## Exemple 4

[...] and one minute <b>you</b> could see everything and every face in that crowd, and the shovelfuls of dirt sailing up out of the grave, and the next second the dark wiped it all out, and <b>you</b> couldn't see nothing at all. HF 371		
Il y avait des moments où <b>on</b> voyait toutes les figures de cette grande foule et les pelletées de terre jaillissant du trou ; et puis, une seconde après, <b>on</b> ne voyait rien du tout. Nétillard 267	T0  Bay 328	Tantôt, un éclair <b>vous</b> dévoilait chaque détail des alentours, chacun des visages présents, et chaque pelletée de terre que l'on rejetait sur les bords de la tombe ; tantôt la nuit à nouveau recouvrait tout — il <b>vous</b> était impossible de distinguer quoique ce fût. Molitor 466

Dans cet extrait, Nétillard recourt à une tournure impersonnelle tandis que Bay recourt à T0 et que Molitor utilise « vous » comme dans l'incipit<sup>539</sup>.

<sup>539</sup> Il peut arriver que Nétillard emploie également « vous » comme dans l'exemple suivant :

I had the road all to myself [...]; and sure as you are born I did clip it along. HF 371

Dans l'ensemble, l'usage du vouvoiement constitue une « rupture de contrat » supplémentaire pour reprendre l'expression employée par Claire Maniez. Le choix du tutoiement (en néerlandais mais aussi dans une possible retraduction française) crée une congruence, une adéquation entre le niveau de langue du récit et la situation d'énonciation ou situation rhétorique, le récit pouvant être vu comme les confidences de Huckleberry à un jeune (garçon) de son âge. Cette situation crée une relation symétrique et permet plus aisément de rétablir les caractéristiques du discours de Huckleberry, lequel mise justement sur une reconnaissance de la part du destinataire dans un processus d'auto-identification. Dans une étude sur le langage jeune dans l'Italie contemporaine, Martine Pelon considère l'auto-identification comme une des trois fonctions de ce sociolecte :

Ce langage est utilisé comme un jeu de différenciation par rapport au monde adulte de manière à donner une cohésion plus forte au groupe jeune ; il n'est jamais utilisé directement contre les adultes, la réunion prime sur l'antagonisme. À la suite de Sobrero (1992) on dégagera donc trois fonctions principales de ce langage : un signal d'auto-identification et d'hétéro-identification, un élément de complicité qui peut devenir un instrument d'exclusion, un jeu avec de temps en temps une fonction rituelle relevant des rites de passage propres à l'adolescence<sup>540</sup>.

C'est pourquoi l'usage du tutoiement permettrait d'instaurer un cadre pour l'ensemble de la traduction et contribuerait à libérer la parole de Huckleberry qui s'adresserait désormais à un pair. Le choix du tutoiement ne débouche pas sur une exclusion du lecteur adulte en enfermant le récit dans la littérature pour enfants bien au contraire. Tout au plus le lecteur est-il le témoin privilégié d'une relation langagière dont la teneur est conditionnée par l'appartenance commune des deux pôles à la même génération. Cette appartenance crée les conditions nécessaires à une libération de la parole en dehors des contraintes imposées par les conventions des adultes. Narrateur et destinataire peuvent échanger librement des signes de reconnaissance puisque, appartenant au même

---

J'avais la route pour moi tout seul [...] ; pourtant vous pouvez être sûr que je trottais ! Nétillard 267

<sup>540</sup> Pelon, Martine, « Le langage jeune en Italie », *Revue Langue Française*, 114, Les mots des jeunes observations et hypothèses, juin 1997, p. 119.

groupe, leur relation est symétrique, et donc propre à laisser s'épanouir tous les indices de l'oralisation. Dans le cas de la traduction de *Huckleberry Finn*, l'instauration du tutoiement permet d'emblée de donner une tonalité familière à l'ensemble du texte<sup>541</sup>.

---

<sup>541</sup> L'exemple XXX du *FTR* montre également les différents choix de pronoms dans les relations entre Tom et Becky ainsi que la richesse contenue dans l'alternance entre tutoiement et vouvoiement.

# QUATRIEME PARTIE

*Stylistique de la rhétorique  
enfantine*

## CHAPITRE 15 :

### ÉTUDES STYLISTIQUES ANTERIEURES

#### A. Bridgman et Fishkin

Les études de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* dont l'approche serait véritablement stylistique sont peu nombreuses. Certaines ne dépassent pas le cadre du paragraphe ou portent sur de courts passages comme celle de Leo Marx<sup>542</sup>. Les études signées Bridgman et Fishkin constituent, de par leur envergure, des exceptions que la présente étude se doit de présenter et d'intégrer à l'analyse. L'ouvrage de Bridgman, *The Colloquial Style in America*<sup>543</sup>, s'intéresse au style parlé dans la littérature américaine et consacre un chapitre entier à l'étude contrastive des styles de Henry James et de Mark Twain<sup>544</sup>. Bridgman considère *Huckleberry Finn* comme globalement emblématique du style vernaculaire, un style dont il dégage les traits généraux sans envisager l'existence d'une composante sociolectale de type générationnelle, les discours de différents personnages étant traités de façon relativement uniforme. Cependant, Bridgman souligne la dimension poétique du vernaculaire au travers des transformations phonographologiques<sup>545</sup>, ainsi que l'importance des phénomènes de répétition. Fishkin, dans son ouvrage intitulé *Was Huck Black?*<sup>546</sup>, se situe dans la continuité des travaux de Bridgman en se concentrant plus

---

<sup>542</sup> Marx, Leo, « The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and Style of *Huckleberry Finn* », *American Literature*, XXVIII, mai 1956, p. 129-146.

<sup>543</sup> Bridgman, Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press, 1966.

<sup>544</sup> Bridgman, Richard, « Henry James and Mark Twain », *The Colloquial Style in America*, p. 78-130.

<sup>545</sup> Voir première partie de la présente étude.

<sup>546</sup> Fishkin, Shelley Fisher, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, New York, Oxford University Press, 1993.

précisément sur les parler de Huckleberry et de Jim. Fishkin fait le point sur les contributions les plus importantes dans le domaine du parler de Huckleberry :

On a linguistic level; my discussion of what Huck and Jimmy have in common is indebted to the work of three critics whose sophisticated analyses of Huck's characteristic speech patterns provide invaluable points of departure: Richard Bridgman, Janet Holmgren McKay<sup>547</sup>, and David Carkeet<sup>548</sup>.

Tout en prenant appui sur les travaux de Bridgman, l'étude de Fishkin présente une vision originale sinon polémique de *Huckleberry Finn*, puisqu'elle propose de voir chez Huckleberry l'influence de la parole noire, mettant l'accent sur le rapport entre le discours de Huckleberry et un sociolecte qui lui est, a priori, étranger. À la différence de Bridgman, Fishkin resserre les liens entre le parler de Huckleberry et le dialecte, en l'occurrence le parler noir, tout en situant le prototype langagier de Huckleberry chez un jeune garçon. En effet, l'argument principal de son étude repose sur l'existence d'un texte court paru en 1874 dans le *New York Times* et intitulé « Sociable Jimmy », dans lequel Twain imite la parole d'un jeune garçon noir qu'il aurait vraisemblablement rencontré au cours d'un de ses déplacements. Fishkin veut montrer que « the model for Huck Finn's voice was a black child instead of a white one and that this child's speech sparkled in Twain a sense of the possibilities of a vernacular narrator.<sup>549</sup> » L'objectif avoué des travaux de Fishkin est de réconcilier les lecteurs noirs avec un roman qui, tout en étant fondateur pour la littérature américaine, pose des problèmes de réception. En valorisant l'apport langagier de la communauté afro-américaine qui, dans la lecture proposée, s'inscrirait dans le parler de Huckleberry, Fishkin apporte une solution à l'aspect considéré comme le plus problématique du roman. Cependant, la notion de classe d'âge n'est pas du tout évacuée par Fishkin, celle-ci soulignant le caractère

---

<sup>547</sup> McKay, Janet Holmgren, « "An Art So High": Style in *Adventures of Huckleberry Finn* », *New Essays on Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 61-81.

<sup>548</sup> Fishkin, 16.

<sup>549</sup> Fishkin, 4.

jeune de la parole de Huckleberry et prenant soin de la comparer à celle du personnage Jimmy de « Sociable Jimmy », avant que d'établir un rapprochement avec Jim. Cette approche sociolectale, présente en filigrane dans son analyse, est précisée dès les premières lignes de l'introduction :

Although commentators differ on the question of which models and sources proved most significant, they tend to concur on the question of how *Huckleberry Finn* transformed American Literature. Twain's innovation of having a vernacular-speaking child tell his own story in his own words was the first stroke of brilliance [...] <sup>550</sup>

Il y a donc, chez Fishkin, une lecture dialectale qui se situe néanmoins dans les limites d'une classe d'âge, ce qui est compatible avec l'idée de sociolecte littéraire de type générationnel qui sous-tend la rhétorique enfantine. Par ailleurs, l'approche stylistique de Fishkin est particulièrement remarquable dans la mesure où elle propose de se pencher concrètement sur le parler de Huckleberry, ce qui constitue une démarche relativement originale au sein du discours critique américain qui tend à privilégier le point de vue de ce personnage et moins son discours <sup>551</sup>:

What demands our notice is that although Tom Blankenship may have been the model for Huck's place in society, Twain never suggested that there was anything memorable about the nature of his "talk." Huck's talk, on the other hand, as many critics have noted, is the most memorable thing about him. I suggest that there was another "real boy talking out loud" whose role in the genesis of *Huckleberry Finn* has never been acknowledged <sup>552</sup>.

Cependant, l'approche de Fishkin est non seulement dialectale mais également idiolectale. Elle tente, par une suite de recoupements, de mettre à jour une somme d'idiosyncrasies dans le discours de Huckleberry, sans examiner comment ce discours peut entrer en résonance avec celui d'autres personnages appartenant à la même classe d'âge. La présente étude cherche à établir un ensemble de traits partagé par les enfants. Par ailleurs, tout en reconnaissant les mérites des travaux de Fishkin, la présente étude se situe, sur la question de la parole noire, davantage dans l'esprit des remarques de

<sup>550</sup> Fishkin, 3.

<sup>551</sup> Voir chapitre 4, partie A, « La voix et le regard ».

<sup>552</sup> Fishkin, 14.



Georges Steiner. Ce dernier a brièvement évoqué la question du rapport entre personnages noirs et enfants et les considère comme deux entités proches mais distinctes :

Mark Twain va bien plus loin dans la transcription des jargons publics et secrets de l'enfance. Les portraits de Huck Finn et Tom Sawyer débordent d'un génie de pénétration sympathique. [...] La différenciation est encore affinée par la "puériorité" voisine et pourtant bien distincte de l'expression des Noirs<sup>553</sup>.

Le rapport étroit entre enfants et communauté noire pourrait résider dans la vision que se faisait la communauté blanche de ces deux groupes, comme l'indiquent les travaux les plus récents dans ce domaine : « [...] many whites both before and after the Civil War perceived all blacks as essentially child-like [...] »<sup>554</sup>

Il s'agit ici d'aborder le discours des enfants, non comme une somme d'idiosyncrasies, mais comme un ensemble cohérent partageant des traits communs, une approche qui n'est pas exclusive des constatations faites par Fishkin. En effet, étant donné le statut interlope du groupe des *squatters*, auquel appartient Huckleberry, et sa proximité avec le groupe des noirs, il est logique de leur trouver des points communs sur le plan langagier. La présente étude complète les travaux de Fishkin dans la mesure où il s'agit d'établir une continuité stylistique entre *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, le premier roman n'étant pas pris en compte par Fishkin. En résumé, pour reprendre l'expression de David L. Smith dans son article intitulé « Humour, Sentimentality, and Mark Twain's Black Characters », la proposition de Fishkin peut se formuler comme suit « [...] Huck really is linguistically Black [...] »<sup>555</sup>, alors que le point de vue de la présente étude serait que « Huck really is linguistically young. »

Par ailleurs, la présence, dans l'intertexte twainien antérieur à *Huckleberry Finn* de locuteurs enfants, n'est pas limitée à l'article

---

<sup>553</sup> Steiner, 1998, 75.

<sup>554</sup> Fergusson Clement, Priscilla, « Review of Joseph E. Illick, *American Childhoods* », H-Childhood, H-net Reviews, janvier 2003. URL : <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=225891063871603> (25/09/2003).

<sup>555</sup> Smith David L., 162.

« Sociable Jimmy », et il existe notamment un article figurant un personnage fictif nommé Annie, qui montre tout l'intérêt de Twain pour ce type de personnage. D'autre part, alors qu'il était encore dans l'Ouest, Twain publia un texte dépeignant une conversation entre enfants, qui fit d'ailleurs scandale et qui apparaît sous une forme remaniée dans le premier chapitre de *Tom Sawyer*<sup>556</sup>. Albert Stone mentionne l'émoi provoqué par ce texte :

This brand of humor, pointedly personal and taking a jaundiced view of childish nature in general, upset genteel San Franciscans. Ada Care, a lady columnist for the *Golden Era*, took Twain to task on the second count, declaring him "guilty of misunderstanding God's little people." By accepted standards of the day, he did indeed misrepresent childhood. The impression left by most of his sketches is that boys (and girls, too, at times) share with adults a natural capacity for selfishness and cruelty<sup>557</sup>.

Si la recherche en amont de la production des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* peut s'avérer fructueuse, il existe également d'autres éléments qui permettent d'éclairer la question du sociolecte générationnel.

### B. L'exemple de *The Catcher in the Rye*

L'approche sociolectale est encouragée par les nombreux rapprochements effectués entre *Huckleberry Finn* et *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger (désormais abrégé en *Catcher*). En effet, *Catcher* est sans conteste l'ouvrage avec lequel le roman de Twain a été le plus souvent comparé. Les convergences sont nombreuses du point de vue thématique, tandis que sur le plan de l'énonciation, il s'agit de deux récits en *skaz* ayant pour narrateur un jeune garçon. La filiation entre les deux romans et les deux protagonistes, Huckleberry et Holden, est établie dans nombre d'articles qui voient, dans ces personnages, un archétype de la figure de

<sup>556</sup> Stone, Albert E., *The Innocent Eye, Childhood in Mark Twain's Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1961.

<sup>557</sup> Stone, 40.

l'adolescent : « Huck can be seen as a precursor of such characters as Holden Caulfield and those disaffected youths portrayed by James Dean in the movies.<sup>558</sup> » Dans les quelques années qui suivent la parution de *Catcher*, le parallèle est solidement établi<sup>559</sup> pour faire également l'objet d'études publiées au sein du *Mark Twain Journal*<sup>560</sup>. Si la plupart de ces analyses portent sur le plan thématique, c'est davantage l'aspect langagier de ce rapprochement entre les deux romans qui peut éclairer la problématique de la traduction. C'est ainsi que dans son ouvrage *The Innocent Eye*, Stone déclare en conclusion que : « Salinger has Twain's same quick ear for an adolescent's crude, vigorous unconsciously humorous talk.<sup>561</sup> » Dans une étude stylistique du parler de Holden, signée Donald Costello<sup>562</sup>, se trouve dressé un inventaire des traits caractéristiques du parler de Holden. L'article s'ouvre sur la remarque suivante :

Today, we study *The Adventures of Huckleberry Finn* (with which many critics have compared *The Catcher in the Rye*) not only as a great work of literary art, but as a valuable study in 1884 dialect. In coming decades, *The Catcher in the Rye* will be studied, I feel, not only as a literary work, but also as an example of teenage vernacular in the 1950's<sup>563</sup>.

Costello considère que les deux romans occupent deux aires langagières

---

<sup>558</sup> Kakatani, Michiko, « Adapting and Revising Twain's Huck Finn », *New York Times*, 24 février 1986, C11, cité dans *Champion*, 238.

<sup>559</sup> Branch, Edgar Marquess, « Mark Twain and J.D. Salinger: A Study in Literary Continuity », *American Quarterly*, 9, été 1957. Kaplan, Charles, « Holden and Huck: the Odysseys of Youth », *College English*, 18, novembre 1956. Wells, Arvin R., « Huck Finn and Holden Caulfield: The Situation of the Hero », *Ohio University Review*, 2, 1960. Olan, Levi A., « The voice of the Lonesome: Alienation from Huck Finn to Holden Caulfield », *South West Review*, 48, printemps 1963. Warner, Deane M., « Huck and Holden », *CEA Critic*, 27, mars 1965.

<sup>560</sup> Bellman, Samuel I., « Peripheral (?) Characters in *Huckleberry Finn* and *Catcher in the Rye* », *Mark Twain Journal*, 19, hiver 1977-1978. (HFAC 311.) Shaw, Patrick W., « Huck's Children: The Contemporary American Picaro », *Mark Twain Journal*, 21, automne 1983.

<sup>561</sup> Stone, 278.

<sup>562</sup> Costello, Donald P., « The Language of *The Catcher in the Rye* », *American Speech*, 34, octobre 1959, puis dans : Simonson, Harold P. et Hager, Philip E., eds., *Salinger's « Catcher in the Rye » Clamor vs. Criticism*, Boston, D.C Heath and Company, 1963.

<sup>563</sup> Costello, 33.

distinctes, le parler de Huckleberry étant essentiellement dialectal et celui de Holden étant avant tout représentatif d'un parler jeune contemporain. Les remarques de Costello sur *Huckleberry Finn* s'inscrivent dans le cadre de la lecture dialectale de l'œuvre, telle qu'elle culmine dans les années 1950 et 1960. La comparaison entre les deux romans n'est pas poussée plus avant par Costello, dont le souci principal est de dresser un inventaire des particularités du parler de Holden. Essentiellement lexicale et occasionnellement concernée par les figures, l'étude de Costello contient néanmoins nombre de remarques qui s'appliquent aussi bien au parler de Huckleberry, ce qui encourage à considérer les deux romans comme étant dans une continuité stylistique, et à voir les parlers des deux personnages comme relevant, en fait, d'un même sociolecte littéraire. Sans envisager une comparaison entre les deux romans, la convergence des traits dégagés par Costello avec ceux marquant le discours des enfants dans les romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* pourra servir de contrepoint à l'analyse.

Cependant, si ces rapprochements sont possibles et confortent l'idée d'un sociolecte littéraire de type générationnel, il est essentiel d'établir les différences fondamentales qui existent entre les parlers de Huckleberry et de Holden, celui du premier apparaissant comme moins correct sur le plan grammatical mais plus châtié que celui du second :

It is interesting to note how much more « correct » Holden's speech is than that of Huck Finn. But then Holden is educated, and since the time of Huck there had been sixty-seven years of authoritarian schoolmarms working on the likes of Holden<sup>564</sup>.

Hormis cette scolarisation, qui agit directement sur le niveau de langue des personnages et la grammaticalité de leurs discours, la différence essentielle réside dans le fait que Salinger se livre à une levée des tabous par une lexicalisation du sexe, si bien que le langage de Holden est caractérisé par une récurrence de termes à caractère injurieux voire obscène, ce qui n'est à aucun moment le cas chez Huckleberry et les autres enfants<sup>565</sup>. Ceci ne

---

<sup>564</sup> Costello, 34.

<sup>565</sup> Tous partagent cependant un goût très marqué pour les interjections, celles des enfants de Twain étant d'une grande diversité. Une étude systématique de ce

signifie pas que la représentation des enfants, chez Twain, ne provoqua pas la désapprobation de ses concitoyens, comme en témoigne la polémique venue de Nouvelle Angleterre qui suivit la publication de *Huckleberry Finn*. C'est-à-dire que s'il a été vu comme étant en opposition à une *genteel tradition* dont il aurait rompu les conventions, Twain n'en pratique pas moins un contrôle sévère de ses récits d'où toute référence à la sexualité est exclue, fût-ce par le biais d'expressions vidées de leur sens littéral. Il y a donc, chez Twain, une régulation qui peut s'assimiler à une autocensure, pendant que chez Salinger, le tabou relatif à la sexualité est moindre. Plusieurs études portant sur cet aspect de l'écriture de Twain et du parler de *Huckleberry Finn* confirment ce point de vue, telle que celle de Leslie Fiedler<sup>566</sup>, qui estime que *Huckleberry Finn* respecte les tabous sur la sexualité comme tous les ouvrages représentant des enfants au dix-neuvième siècle. Ce procédé d'autorégulation affleure à la surface du texte à la fin de *Tom Sawyer*, dans la tirade de Huckleberry contre la société et Miss Watson :

Well, I'd got to talk so nice it wasn't no comfort; I'd got to go up in the attic and rip out a while every day to git a taste in my mouth, or I'd a died, Tom.  
TS 196

Au-delà de la distribution entre dialecte et sociolecte, il pourrait y avoir entre le roman de Salinger et les romans de Twain, une opposition dont le pivot serait le développement et la prise de conscience de la psychanalyse. Le roman de Twain peut être considéré comme participant d'une description préfreudienne de l'enfance. Steiner souligne le rôle de précurseur et de pionnier qui fut celui de Twain dans l'exploration du monde infantin : « Grâce à Mark Twain s'ouvrait la voie de Piaget et de la psychologie de l'enfant.<sup>567</sup> »

Enfin, dans un article déjà évoqué et portant sur le « Langage Jeune » dans l'Italie contemporaine, Martine Pelon signale que les problèmes posés

---

système d'interjection n'a pu être entreprise ici, mais constitue une piste de recherche non négligeable.

<sup>566</sup> Fiedler, Leslie, « Boys Will Be Boys! », *New leader*, 41, 28 avril 1958. (HFAC 337.)

<sup>567</sup> Steiner, 1998, 75.

par la traduction de *Catcher* ont joué un rôle important dans la prise de conscience de l'existence de ce type de langage en Italie :

L'intérêt porté au langage jeune est assez récent en Italie. Comme le rappelle Lorenzo Coveri (1992), il y a quelques années, on ne parlait de ce phénomène qu'indirectement dans le domaine littéraire ; notamment à propos de la traduction en 1961 du roman de Salinger, *L'attrape-cœur* ou des publications des romans de Queneau<sup>568</sup>.

Ceci confirme que la traduction, en tant que déconstruction et reconstruction des textes, permet de faire apparaître l'existence de sociolectes.

---

<sup>568</sup> Pelon, 115.

## CHAPITRE 16 :

### LA REPETITION

Il s'agit d'analyser le fonctionnement de la répétition au sein des textes de départ, et la manière dont ce fonctionnement a été rendu dans les traductions. Il est nécessaire de distinguer entre les phénomènes de répétition liés à l'oralité et au fait littéraire, et ceux qui sont plus spécifiques à la rhétorique enfantine. La répétition de mots et de syntagmes est typique de tout discours oral ou oralisé, car celui-ci doit réitérer les informations pour qu'elles soient perçues et récupérées par le co-énonciateur ou le destinataire. La répétition étant un phénomène commun à tout discours oral, elle est nécessairement partagée par la rhétorique enfantine, laquelle se manifeste en priorité dans des parties dialoguées ou dans des textes feignant de s'adresser à un auditeur.

#### A. Traduction et répétition

L'importance des phénomènes de répétition dans *Huckleberry Finn* a été soulignée par Bridgman, et se trouve résumée comme suit par Fishkin :

One of the key elements Richard Bridgman identifies as emblematic of Huck's speech patterns and of Twain's organizing structure in the novel is *repetition*. Bridgman comments that repetition reaches a "conscious structural function in extended passages where phrases are repeated."<sup>569</sup>

Dans un article consacré aux phénomènes afférents au traitement de la répétition en traduction littéraire, paru dans la revue *Meta*, Nitsa Ben-Ari

---

<sup>569</sup> Fishkin, 16.

signale l'existence d'une contradiction dans ce domaine. Les traducteurs ont tendance à réduire le nombre de répétitions, mais peuvent également en introduire de nouvelles. Néanmoins, les cas de rajout sont marginaux et la suppression des répétitions peut être considérée comme une tendance commune à toutes les traductions :

Bien que la répétition joue un rôle majeur dans les textes littéraires, éviter les répétitions est l'une des normes les plus fréquentes en traduction. Au point qu'il serait plus approprié de parler d'un des « universaux » de la traduction<sup>570</sup>.

Dans la mesure où la suppression des répétitions est à ce point répandue que Ben-Ari y voit un des « universaux » de la traduction, il est peu étonnant de constater que les traductions françaises de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* rejoignent la tendance générale. Dans l'exemple 1, extrait de *Huckleberry Finn*, Huckleberry fait part de son dégoût devant la violence des Sheperdson et des Grangerford :

Exemple 1

It <b>made me so sick</b> I most fell out of the tree. I ain't a-going to tell <i>all</i> that happened—it would <b>make me sick</b> again if I was to do that. <i>HF</i> 297		
J'en étais tellement bouleversé que je faillis tomber de l'arbre. Je ne vais pas tout raconter, j'en serais <b>malade</b> une fois de plus. Nétillard 158	Ça m'a soulevé le cœur au point que j'ai failli tomber de l'arbre. Mais je ne vais pas vous raconter tout ce qui s'est passé — <b>ça me donnerait de nouveau des haut-le-cœur</b> . Bay 269	<b>D'effroi et prêt à m'évanouir</b> , je faillis tomber de mon arbre. Je ne vais pas vous raconter tout ce qui se passa alors — cela me ferait à nouveau <b>frémir d'horreur</b> . Molitor 369

Dans cet extrait, la tendance à éviter la répétition apparaît clairement au travers du fait que chaque traducteur recourt à la synonymie pour rendre les deux occurrences du syntagme *it made me (so) sick*.

Voici un autre exemple extrait du chapitre 29 de *Huckleberry Finn*. Ce passage dépeint le procès improvisé qui conduit à la découverte de l'imposture du roi et du duc :

<sup>570</sup> Ben-Ari, Nitsa, « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a 'Universal' of Translation? », *Meta*, XLIII.1, 1998.



## Exemple 2

Well, then they sailed in on the general investigation, <b>and</b> there we had it, up <b>and</b> down, <b>hour</b> in, <b>hour</b> out, <b>and</b> nobody never said a word about supper, nor ever seemed to think about it— <b>and</b> so they <b>kept it up and kept it up</b> ; <b>and</b> it was the worst mixed-up thing you <b>ever</b> see. <i>HF</i> 367		
Après ça, ils s'embarquèrent dans leur enquête <b>et</b> ça ne fut pas une petite affaire ; ils examinèrent tout de fond en comble. Les heures passèrent, <b>et personne</b> ne parlait de souper ; <b>personne</b> n'avait l'air d'y penser ; ils n'en finissaient pas ; je n'ai jamais rien vu d'aussi embrouillé. Nétillard 262	Là-dessus, ils se sont lancés dans un interrogatoire détaillé ; ça a duré des heures, sans que personne ait eu l'air de penser au dîner. J'avais jamais vu un pareil méli-mélo. Bay 325	Tous les gens se mirent alors à poser un tas de questions d'ordre plus général, <b>et</b> nous restâmes là, des <b>heures et des heures</b> , sans que <b>personne</b> non seulement parlât de souper, mais sans que <b>personne</b> semblât même y songer. Ils continuaient à <b>interroger et à interroger</b> , <b>et</b> ce fut le pire méli-mélo que j'aie jamais vu. Molitor 461.

Le premier constat est celui d'une disparition pure et simple d'un grand nombre de *and*, qui, avec six occurrences, est le terme le plus sujet à répétition. Sur ces six occurrences, Molitor et Nétillard en traduisent deux et Bay aucune. Il faut signaler que cette conjonction de coordination a un fonctionnement particulier, car elle joue un rôle essentiel comme organisateur de la parole et se substitue même à la syntaxe. C'est pourquoi cette question nécessite une étude spécifique<sup>571</sup>. Les trois versions réduisent considérablement les répétitions, en particulier celle de Bay où n'en figure aucune. Nétillard redouble le mot « personne » alors que dans le texte de départ son homologue *nobody* n'est pas réitéré. La version qui semble le plus à l'écoute des phénomènes de répétition, dans ce passage, est celle de Molitor avec trois occurrences, dont une portant également sur « personne ».

Les exemples 1 et 2 illustrent les phénomènes de répétition de mots ou syntagmes à l'intérieur du discours d'un même personnage, mais il peut être fructueux, dans l'optique d'un sociolecte littéraire qui serait le reflet d'un parler de groupe, d'analyser quel rôle peut jouer la répétition dans les échanges entre les personnages qui le composent. Il s'agit essentiellement des systèmes d'échos et d'effets miroir liant les discours enfants entre eux. Ceux-ci vont au-delà de la répétition liée à l'oralité, revêtant un aspect ludique et remplissant le rôle de signe de reconnaissance mutuelle. Il y a

<sup>571</sup> Voir partie D du présent chapitre : « Rôle et traduction de *and* ».

système d'échos lorsque la répétition porte sur un mot ou un phonème isolé ; il y a effet-miroir lorsque des syntagmes entiers sont répétés.

## B. Échos

Dans un ouvrage consacré à la poésie orale, Paul Zumthor établit une liste des points les plus récurrents de la tradition poétique enfantine<sup>572</sup>. Ces remarques portent sur la poétique enfantine, c'est-à-dire qu'elles s'appliquent avant tout aux chansonnettes, comptines, historiettes et autres formes essentiellement orales, plus ou moins stabilisées et codifiées dans diverses traditions :

Plus conservatrice que d'autres, la tradition poétique enfantine semble comporter plusieurs universaux : tendance à s'évader du langage adulte, du moins à discourir sur ses franges extrêmes, avec indifférence envers le sens dénotatif ; prédominance du rythme sur l'évocation et la demi-teinte ; jeux de mots, de syllabes, jongleries sonores, cocasseries ; usage ludique ou hyperbolique des nombres ; répétitivité ; perméabilité aux influences étrangères [...]<sup>573</sup>

Cette définition ne peut, à elle seule, décrire la rhétorique enfantine qui est du domaine du discours non poétique. Cependant, la dimension ludique et la jubilation du langage sont présentes dans les deux domaines. Les notions de 'rythme', 'd'indifférence envers le sens dénotatif', 'les jeux de mots et de syllabes confinant à la jonglerie sonore et à la cocasserie', sont des traits essentiels dont il est possible de trouver des exemples au sein du corpus étudié ici. Dans l'exemple 3, extrait de *Tom Sawyer*<sup>574</sup>, Tom essaie de

<sup>572</sup> Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du seuil, 1983.

<sup>573</sup> Zumthor, 92.

<sup>574</sup> Dans cette quatrième partie, les versions citées sont celles dans lesquelles les solutions sont les plus représentatives d'une pratique d'ensemble, ou bien celles qui, par leur caractère original, peuvent alimenter le propos. Le grand nombre de versions pour chaque roman interdit de les citer toutes. Dans la série *HF* seules les trois traductions sont représentées pendant que pour *TS*, sont cités principalement Gaïl et Maury ainsi que Caillé et Breton. Ce sont donc les traductions des deux séries qui retiennent le plus l'attention dans cette partie.

convaincre sa tante qu'il avait bien l'intention de lui signaler que lui et les autres enfants n'étaient pas noyés :

Exemple 3

'Indeed and 'deed I did, auntie—I wish I may never stir if I didn't.' <i>TS</i> 120		
- Si, ma tante ; c'était cela que je voulais faire. Gaïl 146	- Mais si, ma tante, je te l'affirme. Caillé 152	- Mais je te jure que si Tante ! Que je tombe mort si ce n'est pas vrai ! Maury 104

La jonglerie sonore prend, dans cet extrait, la forme d'un système d'allitération et d'assonances, qui n'a pas entraîné de stratégie particulière chez les traducteurs, puisque les versions françaises témoignent d'une destruction totale des rythmes qui en font la particularité. C'est dans *Tom Sawyer*, où sont dépeints des groupes d'enfants se livrant à des activités ludiques, que se trouve le plus grand nombre de traits rejoignant une poésie enfantine<sup>575</sup> ; il y a même, dans ce roman, l'inclusion d'une comptine<sup>576</sup>. Cependant, c'est sur d'autres phénomènes découlant de ce goût pour la jonglerie sonore qu'il est possible de se pencher, puisque la jonglerie se trouve à la base de répétitions jouant le rôle de lien entre les différents personnages enfants.

L'exemple 4, extrait d'un dialogue entre Huckleberry et Joanna (la plus jeune des filles Wilks, âgée de 14 ans<sup>577</sup>), deux personnages appartenant au même groupe générationnel, peut permettre d'illustrer le fonctionnement de l'écho. Cette appartenance commune est marquée, tout au long d'un dialogue relativement conséquent, par des procédés identiques à ceux unissant, par exemple, Huckleberry et Tom dans leurs échanges verbaux. Huckleberry se fait passer pour le valet du duc et du roi, lesquels prétendent venir d'Angleterre et projettent de faire main basse sur les biens

<sup>575</sup> Voici un autre exemple au chapitre 6, dans un dialogue entre Tom et Becky Thatcher :

'You'll tell.'

'No I won't—deed and deed and double deed I won't.'

<sup>576</sup> Il s'agit de « Ladybug », variante américaine de « Ladybird », au chapitre 14.

<sup>577</sup> L'âge de Huckleberry n'est jamais donné de façon explicite, mais l'âge de chacune des filles Wilks est stipulé :

Mary Jane's nineteen, Susan's fifteen, and Joanna's about fourteen—that's the one that gives herself to good works and has a hare-lip. *HF* 334-335

des Wilks. Huckleberry, natif de la vallée du Mississippi et peu versé en géographie, manque d'être confondu par la perspicace Joanna :

## Exemple 4

'Why, how you talk—Sheffield ain't on the sea.' 'Well, who said it was?' 'Why, you <b>did</b> .' 'I <b>didn</b> 't, nuther; 'You <b>did</b> !' 'I <b>didn</b> 't.' 'I never said nothing of the kind.' 'Well, what <b>did</b> you say, then?' <i>HF</i> 344		
- Tu dis des choses ! Sheffield n'est pas au bord de la mer ! - Je n'ai pas <b>dit</b> le contraire. - Si tu l'as <b>dit</b> . - Non - Si - Non je n'ai jamais rien <b>dit</b> de pareil. Qu'est-ce que tu as <b>dit</b> alors ? Nétillard 228-229	- Mais Sheffield n'est pas au bord de la mer. - Je ne <b>dis</b> pas que c'est sur la mer. - Vous l'avez <b>dit</b> . - Je n'ai rien <b>dit</b> de pareil. - Qu'est-ce que vous avez <b>dit</b> alors ? Bay 306	- Comment cela ? ... Sheffield n'est pas au bord de la mer. - Qui a <b>dit</b> que Sheffield était au bord de la mer ? - Vous ! - Moi ? Je n'ai pas <b>dit</b> cela ! - Si. Non ! - Si ! - Non, je n'ai jamais rien <b>dit</b> de semblable. - Qu'est-ce que vous avez <b>dit</b> alors ? Molitor 432-433

Dans ce passage, la répétition de *did* apparaît comme une manifestation polyphonique de la répétition jubilatoire. Les deux interlocuteurs s'envoient des messages contradictoires et complémentaires, leur appartenance à un même groupe leur permettant un certain niveau de connivence, lequel n'est pas incompatible avec un affrontement verbal, nommé par Steiner dans une formule heureuse : « cérémonial d'insultes et de fraternité.<sup>578</sup> » Les traducteurs ont été sensibles au phénomène d'écho. Cependant, concernant la tonalité générale du passage, il faut remarquer l'usage des pronoms fait par chacun. Bay et Molitor optent pour le vouvoiement. Nétillard fait le choix du tutoiement ce qui semble être la solution la plus probable étant donné le type de conversation et l'âge commun des deux personnages.

<sup>578</sup> Steiner, 1998, 75.

## C. Effets miroir

Les effets miroirs désignent la répétition de syntagmes entiers dans au moins deux discours enfant. Cette répétition ne se produit pas nécessairement à l'identique mais peut s'accompagner de différences sous la forme d'une accentuation particulière ou du rajout d'un mot, les deux procédés aboutissant le plus souvent à une intensification. La répétition à l'identique ou la répétition avec une légère différence, rendent les enchaînements des dialogues fluides, et témoignent d'une certaine cohésion, laquelle agit comme un lien entre les personnages sans pour autant gêner la progression du propos.

L'exemple 5 est un extrait du chapitre 33 de *Huckleberry Finn*, dans lequel Huckleberry tente de convaincre Tom qu'il est bien vivant et n'a pas été assassiné :

## Exemple 5

'Looky here, <b>warn't you ever murdered at all?</b> '		
'No. I <b>warn't ever murdered at all</b> —I played it on them.' HF 388		
- Enfin, tu n'as <b>pas</b> été assassiné du tout ?	[...] tu n'as donc pas été assassiné ?	[...] Ecoute, tu n'as <b>jamais</b> été du tout assassiné ?
- <b>Pas</b> le moins du monde. Nétillard 296	- Mais non. Bay 342	- Non, <b>jamais</b> ... seulement, je le leur ai laissé croire. Molitor 490

L'effet miroir sur *warn't (you) ever murdered at all* a été diversement rendu. Avec « jamais », Molitor en conserve une partie seulement. Chez Nétillard, seul l'indice de la négation « pas » est réitéré, tandis que la version de Bay ne fait apparaître aucune forme de répétition. Les effets miroir semblent donc avoir peu retenu l'attention des traducteurs. Dans cet exemple, Tom et Huckleberry, élaborent leur projet d'évasion de Jim :

## Exemple 6

'Why Tom Sawyer, <b>how you talk,</b> ' I says; ' <b>Jim ain't got no use for a rope-ladder.</b> '		
' <b>He has got use for it. How you talk [...]</b> HF 401		
- Tu en racontes des histoires Tom Sawyer. <b>Jim n'a pas besoin d'une échelle de corde.</b>	- Mais Jim n'a pas besoin d'une échelle de corde.	- De quoi parles-tu donc Tom Sawyer ? <b>Jim n'a pas besoin d'une échelle de corde !</b>
- Si, il en a besoin. Tu devrais dire que c'est toi qui racontes des choses. Nétillard 314	- Si il en a besoin, tu causes, tu causes [...]. Bay 351	- Si, il en a besoin ! <b>De quoi parles-tu !</b> Molitor 507

Ici, l'effet miroir est double, deux syntagmes étant réitérés, avec en plus un effet de chiasme puisque la tirade de Tom répond symétriquement à celle de Huckleberry. La convergence des versions dans la traduction de *Jim ain't got no use for a rope-ladder* et *he has got use for it* est remarquable. La solution de Molitor, qui choisit de ponctuer la première occurrence d'un point d'exclamation, témoigne cependant d'une inversion. En effet, dans le texte de départ, c'est bien la seconde occurrence qui est la plus accentuée, comme l'indiquent les italiques sur *has*. Le syntagme *how you talk*, connotant la surprise et invitant l'interlocuteur à repenser ses paroles, est répété par Tom, qui y glisse également un élément différentiel par le biais de l'emphase sur *you*. Cet effet miroir est moins pris en compte par Bay qui en efface la première occurrence chez Huckleberry, et fait dire deux fois « tu causes » à Tom. L'objectif de ce redoublement est sans doute davantage de rendre l'accent emphatique sur *you* que de créer une répétition. Molitor choisit de conserver l'effet miroir par le biais du syntagme « de quoi parles-tu », dans lequel l'inversion entre le sujet et le verbe est cohérente avec le niveau de langue de sa version, mais peu probable dans un dialogue entre enfants. Par ailleurs, Molitor rend l'emphase sur *you* par l'adjonction d'un point d'exclamation. Nétillard, quant à elle, conserve l'effet miroir qui se trouve tout de même affaibli par le passage de « raconter des histoires » à « raconter des choses ».

Le syntagme *how you talk*, relativement récurrent dans le discours des enfants, est l'occasion d'envisager la répétition de syntagmes ayant une signification fixe et valeur de formule<sup>579</sup>. L'existence de ces formes, qui participent de l'unité du style, a pu donner lieu à des esquisses de systématisation, mais pas toujours. C'est ainsi que la traduction de *how you talk*, qui apparaissait dans le discours de Joanna (exemple 4), n'a pas été systématisée puisque Nétillard traduisait par « tu dis des choses » et Molitor par « comment cela ? ».

---

<sup>579</sup> Il existe une dizaine d'occurrences de l'expression *how you talk* dans *Huckleberry Finn*. Une seule se trouve dans le discours d'un adulte, Pap Finn, mais elle est précédée de *mind* : [...] *mind how you talk* [...]

Avec cinq occurrences dans *Huckleberry Finn*, *honest injun*, présent uniquement dans le discours des enfants, a davantage attiré l'attention des traductrices, comme en témoigne l'extrait suivant. Il s'agit de la fin du long échange entre Joanna et Huckleberry dont il a déjà été question. Huckleberry a fini par endormir la méfiance de Joanna et la convergence entre les deux personnages est matérialisée par la répétition, à l'identique, de syntagmes ayant une valeur formulaire et performative indéniable :

## Exemple 7

<p>'Honest Injun, now, hain't you been telling me a lot of lies? 'Honest Injun,' says I. 'None of it at all?' 'None of it at all. Not a lie in it,' says I. HF 346</p>		
<p>- <b>Parole d'honneur !</b> Tu ne viens pas de me raconter des blagues ! - <b>Parole d'honneur.</b> - <b>Pas une seule ?</b> <b>Pas une seule</b>, pas une. Nétillard 231</p>	<p>- Là voyons, est-ce bien vrai ce que vous me dites ? - <b>Ma parole...!</b> Bay 308</p>	<p>- <b>Sincèrement</b>, fit-elle, ne me racontez-vous pas un tas de mensonges ? - <b>Sincèrement</b>, répondis-je. - <b>Il n'y a pas un seul mensonge</b> dans tout ce que vous m'avez dit ? - <b>Pas un seul</b>, je vous assure ! Molitor 433-434</p>

Nétillard traduit intégralement le double effet miroir qui caractérise ce serment solennel et enfantin, tandis que Molitor ne le fait que partiellement, passant de « il n'y a pas un seul mensonge » à « pas un seul ». Le procédé est absent de la version de Bay. Dans l'exemple 8, Huckleberry vient de convaincre Tom qu'il était bel et bien vivant et qu'il n'était donc pas un fantôme. Le serment se fait à nouveau à l'aide de l'expression *honest injun* :

## Exemple 8

<p><b>Honest injun</b>, now, you ain't a ghost?' 'Honest injun, I ain't,' I says. HF 387-388</p>		
<p>- C'est vrai que tu n'es pas un fantôme ? <b>Parole d'honneur ?</b> - <b>Parole d'honneur !</b> Je lui dis. Nétillard 296</p>	<p>Tu n'es pas un revenant ? <b>Jure-le !</b> - <b>Parole d'homme, je le jure !</b> Bay 342</p>	<p>- <b>Sincèrement</b>, tu... vous n'êtes pas un fantôme ? - <b>Le plus sincèrement</b> du monde. Molitor 490</p>

Chez Bay, la valeur performative de la formule *honest injun* a été confiée au verbe « jurer », tandis que les deux traductrices restent fidèles à leurs choix initiaux, avec respectivement « parole d'honneur » et « sincèrement »<sup>580</sup>. En

<sup>580</sup> La traduction de ce passage, chez Molitor, appelle un commentaire particulier portant sur le choix des pronoms. L'importance du choix entre vouvoiement et

raison des connotations enfantines du syntagme, il est possible d'affirmer que le choix de « parole d'homme », chez Bay, est peu judicieux puisqu'il est en contradiction, sur le plan lexical, avec l'esprit du texte. L'ensemble des solutions avancées retient la valeur de serment avec « jurer / parole / sincèrement ».

Cependant, les connotations attachées à l'expression *honest injun* ne sont pas uniquement enfantines, ou liées au serment, elles sont également civilisationnelles. En effet, la présence du mot *injun*, qui renvoie aux populations amérindiennes, est une des seules traces du peuplement primitif de l'Amérique dans les romans<sup>581</sup>. Le mot *injun* renvoie au contexte historique et situe l'intrigue sur la frontière américaine du dix-neuvième siècle<sup>582</sup>. Un seul traducteur du corpus a été sensible à cet aspect. Au chapitre 34 de *Tom Sawyer*, Tom révèle l'endroit où se trouve l'argent de Injun Joe et Huckleberry, incrédule, emploie la formule qui permet d'obtenir la confirmation de la véracité des propos tenus par son ami :

---

tutoiement dans la traduction des romans a déjà été soulignée. Dans le cadre d'une scène dans laquelle Tom pense avoir affaire à un revenant, avec lequel il souhaite prendre ses distances, le glissement de « vous » à « tu », à mesure que Tom est convaincu de l'identité de Huckleberry, est un choix particulièrement judicieux. Ce choix pourrait d'ailleurs être transféré à la scène dépeignant la rencontre entre Jim et Huckleberry sur l'île Jackson.

<sup>581</sup> Il y a également, dans *Tom Sawyer*, le personnage d'Injun Joe et une rêverie romantique à la Fennimore Cooper (chapitre 8) au cours de laquelle Tom s'imagine partir chez les Indiens, ainsi que les mots *wigwam* et *pow-wow* dans *Huckleberry Finn* ; c'est-à-dire bien peu en définitive.

<sup>582</sup> Les connotations civilisationnelles comportent d'ailleurs une part importante d'implicite. Le terme *injun* est une transformation phonographologique de *indian*, ce qui a des implications sociales relativement négatives (Folkart). Associée aux notions de véracité et de fidélité, l'expression *honest injun* contient une dimension ironique importante. En effet, dans les écrits journalistiques de Twain, ainsi que dans *Tom and Huck Among the Indians*, la parole des Indiens est constamment associée à la fausseté, à la duplicité, au mensonge. C'est pourquoi cette expression participe également d'une vision dégradée et dégradante des Indiens.



Exemple 9<sup>583</sup>

Huck's eyes blazed. 'Say it again, Tom!' 'The money's in the cave!' 'Tom— <b>honest injun</b> , now—is it fun or earnest?' <i>TS</i> 187		
Les yeux de Huck flamboyèrent. - Répète voir. - L'argent est dans la grotte. - Tom, <b>foi d'indien</b> , parles-tu sérieusement ou est-ce que tu me fais marcher ? Gaïl 242	Les yeux de Huck brillèrent. « Tu en es sûr ? - Oui, absolument. - Tom, <b>c'est vrai</b> . Tu n'es pas en train de te payer ma tête ? Caillé 235	Le regard de Huck s'illumina. - Répète-moi ça, Tom ! - L'argent est dans la grotte ! - Tom... <b>sans blague</b> , <b>hein ?</b> ... c'est sérieux ou c'est une plaisanterie ? Maury 163

Avec le laconique et assez banal « c'est vrai », Caillé choisit de ne rendre ni les connotations enfantines ni les implications civilisationnelles, pendant qu'avec « sans blague », Maury se situe dans un registre familier qui donne un tour particulièrement authentique aux paroles de Huckleberry. Gaïl choisit de traduire par « foi d'Indien », ce qui constitue une solution dont le mérite est de conserver une partie des connotations civilisationnelles afférentes à l'expression. Il s'agit d'une démarche traduisante qui échappe aux tendances ethnocentristes, mais qui aboutit à un résultat peu authentique. Il semble donc difficile de maintenir l'ensemble des connotations de l'expression *honest injun*.

## Propositions de traduction

La prise de conscience de l'importance des phénomènes de répétition constitue déjà une stratégie et une solution de traduction puisqu'il suffit théoriquement de les reproduire<sup>584</sup> :

1'. **Ça m'a tellement dégoûté** que j'suis quasiment tombé de l'arbre. J'vais pas me mettre à raconter tout ce qui s'est passé... **ça m're-dégoûterait** si j'devais faire ça.

<sup>583</sup> Cet extrait ne contient pas d'effet miroir, mais il semble pertinent de l'inclure dans le prolongement de la réflexion sur *honest injun*.

<sup>584</sup> Les énoncés originaux figurent dans le *FTR*, exemple XXXI, pour lisibilité immédiate.

La proposition 2' fait intervenir « pis » pour *and*, « truc » pour *thing* et « archi- » pour rendre le superlatif, autant de solutions qui sont justifiées par la suite :

2'. Bon, alors ils se sont lancés dans la grande enquête, **pis** là on a été servis, de long en large, **heure** après **heure**, **pis** personne à aucun moment a dit un mot à propos de souper, ni a même pas eu l'air d'y penser... **pis** alors **ils lâchaient pas pis ils lâchaient pas** ; **pis** c'était le truc le plus archi-embrouillé que t'as jamais vu.

Les allitérations et les assonances de l'exemple 3 sont rendues par une assonance en « ai » :

3'. C'est **vrai** de **vrai** que l'**ai** fait tantine... Que j'arrête de respirer si j'**ai** pas fait.

Dans les propositions 4' et 6', *how you talk* est rendu par « gaffe (1872) à c'que tu dis », une solution qui peut certainement être améliorée ; *nuther* est rendu par « même pas » :

4'. - Ouah ! Gaffe à c'que tu dis ! C'est pas au bord de la mer Sheffield.

- Qui a **dit** que ça y était ?

- Toi tu l'as **dit** !

- J'l'ai même pas **dit**.

- Si tu l'as **dit**.

- Nan j'l'ai pas **dit** !

- Si !

- J'ai jamais **dit** un truc pareil.

- Bon, qu'est-ce que t'as **dit** alors ?

5'. - Bon écoute, **t'as jamais été assassiné de la vie** ?

- Non. **J'ai jamais été assassiné de la vie**... je leur ai fait croire.

Dans la proposition de traduction 6', l'emphase sur *has* dans *he has got use for it* est rendue par « si ». Le double négatif dans *ain't got no use* est rendu par la suppression de « ne » dans « ne pas », tandis que l'emphase sur *you* est rendue par « toi même » pour ses connotations enfantines :

6'. - Ouah ! Tom Sawyer, **gaffe à c'que tu dis** ! que j'lui fais, **Jim a pas besoin d'une échelle de corde**.

- **Mais si il en a besoin. Gaffe à c'que tu dis** toi-même.

Pour *honest injun*, il est possible de suivre la piste esquissée par Gaïl qui avançait « foi d'indien ». Cependant, l'expression « Peau-Rouge » (1858) semble plus à même de véhiculer les connotations négatives

contenues dans *injun* que le très neutre « indien »<sup>585</sup>. Par ailleurs, *honest injun* contient une allitération en « n », dont il serait possible de conserver une trace avec « parole de Peau-Rouge ». Cependant, l'inclusion du mot « langue », qui connote l'enfance (donner sa langue au chat), la fausseté et la perfidie (langue de vipère), une vision stéréotypée de l'indien dans les westerns (langue fourchue), et qui renvoie de façon métonymique à la parole donnée, pourrait être préférée, aboutissant à la création « langue de Peau-Rouge » :

- 7'. - **Langue de Peau-Rouge**, tu m'as pas dit un tas d'mensonges ?  
 - **Langue de Peau-Rouge**, que j'fais.  
 - **Pas un seul du tout ?**  
 - **Pas un seul du tout**. Pas un mensonge là-dedans, que j'fais.  
 8'. - **Langue de Peau-Rouge**, hein, t'es pas un fantôme.  
 - **Langue de Peau-Rouge**, nan, que j'fais.

Suivant l'optique des présents travaux, la dimension enfantine est conservée dans la proposition de traduction 9', avec l'expression « pour de rire / vrai » :

- 9'. Les yeux de Huck se mirent à briller.  
 - Répète un peu ça !  
 - L'argent est dans la grotte.  
 - Tom... allez... **langue de Peau-Rouge**.... c'est pour de rire ou pour de vrai ?

Le traducteur, pour trancher entre « langue de Peau-rouge » et « Parole de Peau-Rouge » doit décider s'il privilégie le parallélisme allitératif du signifiant ou les connotations attachées à « langue ». C'est ainsi que le personnage d'*Injun Joe* dans *Tom Sawyer* pourrait devenir, dans une traduction attachée au rythme et à la prosodie, « Peter (le) Peau-Rouge ».

#### D. Rôle et traduction de *and*

L'autre phénomène de répétition majeur dans le discours des enfants est la réitération de *and*, qui permet une organisation originale de la parole

<sup>585</sup> Dans sa version de *Huckleberry Finn*, S. Westerdijk rend le *Territory* de l'excipit par « Roodhuie-Gebied » c'est-à-dire « la région des Peaux-Rouges ».

dans l'ensemble de *Huckleberry Finn* ainsi que dans certaines parties dialoguées de *Tom Sawyer*. Ce dernier roman présente moins d'exemples de récurrence de *and*, le procédé semblant y avoir été à un stade expérimental. Bridgman a signalé l'importance des conjonctions de coordination dans le style vernaculaire. Selon lui, la coordination permettrait à Twain de se livrer à une mise en valeur du mot isolé :

The objects are enumerated in lists, lists not punctuated solely by the discreet turn of a comma at the base of the line, but by a chain of coordinating conjunctions. Huck's images, like a series of slides thrown upon a screen, come into focus in a succession of isolated moments<sup>586</sup>.

Cependant, comme il a été remarqué à propos de l'opposition théorique entre styles *vernacular* et *eastern*, la recherche d'une organisation alternative de l'écriture n'est pas généralisée à l'ensemble des écrits de Twain, l'immense majorité de sa production littéraire et journalistique démontrant, au contraire, un attachement à la syntaxe canonique. C'est ainsi que, pour rester à l'intérieur du corpus délimité dans la présente étude, les parties narratives de *Tom Sawyer* offrent un modèle d'organisation rigoureuse, sinon pompeuse, du discours à la troisième personne. L'utilisation de la syntaxe, chez Twain, est donc fonction des énonciateurs. Ceci rend d'autant plus remarquable l'organisation du discours des enfants et en particulier de *Huckleberry*. En expérimentant des formes alternatives de syntaxe, Twain n'échappe pas à une tendance qui affecte la plupart des auteurs qui lui sont contemporains. George Steiner, dans *Après Babel*, associe la modification de la perception de la syntaxe au recul de la fonction référentielle dans la littérature occidentale aux alentours de 1850 :

Les causes de cette rupture [...] sont manifestement à la fois multiples et complexes. On y inclurait facilement la phénoménologie de l'aliénation telle qu'elle se manifeste dans la révolution industrielle. La découverte de l'inconscient et du sub-conscient dans la personnalité a peut-être porté atteinte à la toute puissance de la syntaxe. Les conflits entre l'artiste et la bourgeoisie conduisent l'écrivain à mépriser l'usage reconnu<sup>587</sup>.

---

<sup>586</sup> Bridgman, 119.

<sup>587</sup> Steiner, 1998, 251.

En choisissant des structures coordonnantes plutôt que subordonnantes, l'écrivain promeut une certaine autonomie entre les éléments du discours. Il s'agit donc de s'interroger sur cette organisation dans les textes de départ et de voir comment elle a été rendue dans les traductions.

Afin de mieux saisir les différents modes d'organisation syntaxique en jeu dans les textes de départ et dans les traductions, il convient de distinguer entre les deux notions suivantes : l'hypotaxe et la parataxe. En effet, ces formes d'organisation constituent deux pôles opposés dont le centre serait la syntaxe. La syntaxe implique la subordination au sein des énoncés et donc un agencement hiérarchique entre les différents éléments du discours, son point extrême étant l'hypotaxe, laquelle participe d'une organisation rationnelle et reflète une organisation sociale stricte. Jennifer Coates, dans son ouvrage intitulé *Women, Men and Language*, résume le point de vue du linguiste Jespersen selon qui la parataxe, organisation minimale du discours, se caractérise principalement par l'apposition et la juxtaposition, mais également par la coordination :

Jespersen's second claim revolves around the concepts of **parataxis** and **hypotaxis**. Clauses can be joined together in a variety of ways. **Parataxis** is the term used to describe a sequence of clauses where there are no links at all (the clauses are simply juxtaposed): **CLAUSE, CLAUSE** (e.g. *I got up, I went to work*). Similar to this, but not always included in the term 'parataxis', is **coordination**, where the clauses are linked by **coordinating** conjunctions (*and, but, etc.*): **CLAUSE and CLAUSE** (e.g. *I got up and I went to work*)<sup>588</sup>.

La coordination relève d'une démarche complexe et constitue un rapprochement vers la subordination sans vraiment l'atteindre. Dans les romans, une seule conjonction tend à assumer, à elle seule, le rôle de coordonnant : *and*.

---

<sup>588</sup> Coates, 26.

1. *And* et la coordination

La récurrence de *and* est directement liée à son rôle de coordonnant : « [...] la coordination est récursive, c'est-à-dire qu'elle peut être renouvelée autant de fois que nécessaire.<sup>589</sup> » L'autre élément essentiel au fonctionnement de *and* réside dans sa faculté à évoquer la chronologie :

The compound sentence characteristic of colloquial prose is basically a list—a list of actions. The vernacular speaker offers those actions in an unsubordinated series, just as he does physical objects. He seems to display the crudest awareness of how the actions are related, not because of stupidity, but because he literally recounts the events in the order in which they occurred<sup>590</sup>.

Ainsi, le locuteur faisant usage de *and* attache-t-il une certaine importance à la succession temporelle et l'ordre d'occurrence des événements, la chronologie étant alors le facteur structurant du discours. Étant donnée l'importance du déroulement chronologique dans les romans, et en particulier dans *Huckleberry Finn* (peu de retours en arrière et d'anticipation sur des événements à venir), *and* s'impose comme la conjonction la plus récurrente puisqu'elle est directement liée à la successivité. Lapaire et Rotgé commentent ainsi la coordination :

[...] dans **P1 - coordonnant - P2**, P2 jouit d'une très grande autonomie puisqu'elle n'a pas de rôle structural dans P1 (" P2 n'est pas constituant de P1 ") [...] Néanmoins, l'ordre d'exposition **P1 puis P2** que le coordonnant **AND** entérine est rarement réversible, ce qui laisse supposer qu'il existe tout de même une **hiérarchisation minimale** entre l'**avant** (P1) et l'**après** (P2). [...] C'est pourquoi nous parlons de hiérarchisation minimale et non d'égalité ou d'"indépendance", comme on le fait parfois<sup>591</sup>.

Dans les traductions, il est aisé de constater que la récurrence de *and* pose un problème difficilement soluble par le recours au terme qui semble pourtant être son équivalent français : « et ».

<sup>589</sup> Lapaire et Rotgé, 299.

<sup>590</sup> Bridgman, 31.

<sup>591</sup> Lapaire et Rotgé, 298.

2. Traduction de *and*, entre parataxe et hypotaxe

Sans doute convaincus qu'une telle tentative alourdirait le texte de façon irrémédiable, aucun des traducteurs des deux romans n'a tenté de rendre l'intégralité des *and* par une proportion similaire de « et ». Dans l'exemple ci-dessous, extrait de *Tom Sawyer*, Tom explique à ses camarades les avantages de la vie de pirate :

## Exemple 1

Oh, they have just a bully time—take ships, <b>and</b> burn them, <b>and</b> get the money <b>and</b> bury it in awful places in their islands where there's ghosts <b>and</b> things to watch it, <b>and</b> kill everybody in the ships—make 'em walk the plank. <i>TS</i> 92		
- Oh ! répondit Tom, ils se la coulent douce. Ils s'emparent des bateaux, ils les brûlent, ils emportent l'argent dans leur île <b>et</b> l'enfouissent dans des cachettes sous la garde des fantômes <b>et</b> des revenants ; <b>et puis</b> ils se débarrassent des équipages en tuant tout le monde à bord. On bande les yeux aux hommes et on les fait marcher sur une planche, au-dessus de l'eau. Gaïl 104-105	- Ils n'ont pas le temps de s'ennuyer, je t'assure. Ils prennent des bateaux à l'abordage, ils les brûlent, ils font main basse sur l'argent qu'ils trouvent à bord, ils l'emmènent dans leur île <b>et</b> l'enfouissent dans des cachettes gardées par des fantômes, ils massacrent tous les membres de l'équipage, ils... oui, c'est ça, ils les font marcher sur une planche et ils tombent à l'eau. Caillé 115	- Oh, leur vie est pleine d'aventures : ils doivent monter à bord des bateaux, les brûler, s'emparer de l'argent, l'enterrer dans les endroits les plus mystérieux de leur île, là où il y a des fantômes <b>et</b> des trucs comme ça pour les garder, tuer tous les passagers <b>et</b> tous les membres de l'équipage... Maury 78

Alors que l'original compte cinq occurrences de *and*, la traduction de Caillé présente un « et », celle de Maury deux, et celle de Gaïl trois<sup>592</sup>. Par ailleurs, *and* est traduit par *et puis* chez Gaïl, ce qui renforce la notion de successivité et d'organisation minimale.

Quel procédé vient compenser la disparition des *and* non traduits ? Dans la majorité des cas, *and* n'est remplacé ni par une autre conjonction ni par un autre mot, ce qui change l'organisation de la phrase, laissant à la seule ponctuation le soin d'indiquer la succession des événements. Les éléments de la phrase sont alors juxtaposés dans une organisation parataxique. Dans l'index notionnel de l'ouvrage des Demanuelli, voici la définition qui est donnée de la parataxe :

<sup>592</sup> La suppression de *and* atteint des proportions identiques à celles observées dans les traductions de *Huckleberry Finn* au travers des exemples 1 et 2 de la partie A du présent chapitre.

S'apparente à un mode de perception plus volontiers impressionniste et consiste à "disposer côte à côte deux propositions sans marquer le rapport de dépendance qui les unit" (Dupriez, p.328). Elle privilégie donc l'effacement des charnières du discours (ainsi que d'autres types d'effacement), propres à signifier le rapport des syntagmes entre eux, favorise la simple juxtaposition, l'ellipse, l'asyndète, et peut aller jusqu'au pointillisme ou au commatisme. S'oppose à l'hypotaxe<sup>593</sup>.

Devant la récurrence des *and* dont les traducteurs ont jugé qu'il était impossible de tous les conserver, l'organisation choisie est donc celle de la parataxe. La tendance à associer *and*, « et » et « puis », observée chez Gaïl dans l'exemple 1, se retrouve dans les traductions de *Huckleberry Finn* :

Exemple 2

The lawyer <b>and</b> him shook hands, <b>and</b> the lawyer smiled <b>and</b> looked pleased, <b>and</b> they talked right along awhile, <b>and</b> then got to one side <b>and</b> talked low; <b>and</b> at last the lawyer speaks up <b>and</b> says: [...] HF 367		
Ils se serrèrent la main, le notaire souriait <b>et</b> paraissait content ; ils parlèrent longtemps, <b>puis</b> s'écartèrent des autres et eurent une conversation à voix basse ; enfin on entendit la voix du notaire qui disait : [...] Nétilard 262	Ils se donnent une poignée de main <b>et</b> le notaire sourit d'un air ravi. Ils se mettent à bavarder à voix basse, <b>puis</b> il ajoute tout haut : [...] Bay 325	Levi Bell <b>et</b> lui se serrèrent la main, le juge sourit, l'air enchanté, <b>et</b> ils se retirèrent pour continuer, à l'écart et à voix basse, leur entretien. Lorsqu'ils revinrent vers nous, le juge disait : [...] Molitor 462

*And* est ici rendu par « puis » chez Nétilard et Bay, tandis que la suppression de la plupart des occurrences peut de nouveau être constatée.

Le choix d'une organisation parataxique n'interdit pas, paradoxalement et simultanément, le renforcement syntaxique, donc une tendance à l'hypotaxe. C'est ce que montre la traduction de l'exemple 3 :

<sup>593</sup> Demanuelli, 1995, 238.



## Exemple 3

So they got some paper <b>and</b> a pen, <b>and</b> the king he set down <b>and</b> twisted his head to one side, <b>and</b> chawed his tongue, <b>and</b> scrawled off something; <b>and</b> then they give the pen to the duke— <b>and</b> for the first time, the duke looked sick. <i>HF</i> 368		
Ils prirent donc une plume <b>et</b> du papier, <b>et</b> le roi s'assit, pencha la tête d'un côté <b>en mâchonnant</b> la langue <b>et</b> il gribouilla quelque chose ; <b>puis</b> on donna la plume au duc, <b>qui</b> pâlit pour la première fois, mais il la prit quand même. Nétillard 262-263	Il lui présente une feuille de papier ; le roi s'assied, penche la tête de côté, se mord la langue, <b>et</b> griffonne quelque chose. Il passe la plume au duc, <b>qui</b> , pour la première fois, paraît mal à l'aise mais il écrit à son tour. Bay 325	Il tendit une feuille de papier <b>et</b> une plume au roi <b>qui</b> s'installa à une table <b>et qui</b> , la tête penchée de côté <b>et tirant</b> le bout de la langue, griffonna quelques mots ; <b>puis</b> il passa la plume au duc <b>et</b> , pour la première fois, le duc sembla mécontent ; mais il prit la plume <b>et</b> écrivit à son tour. Molitor 462

La suppression du coordonnant *and* peut à nouveau être constatée chez tous les traducteurs et en particulier chez Bay avec seulement deux formes équivalentes. La tendance à l'hypotaxe se manifeste au travers de l'utilisation de formes verbales en « -ant », comme chez Molitor et Nétillard avec « mâchonnant » et « tirant », qui suggèrent une simultanéité des événements, alors que la conjonction *and* connote la successivité et l'existence d'une hiérarchisation minimale entre un avant et un après. Par ailleurs, les trois traducteurs ont recours à la subordination par l'intermédiaire de « qui », lequel est d'ailleurs associé, chez Molitor, à la coordination dans « et qui ». Ce type d'organisation syntaxique correspond à la définition de l'hypotaxe, telle qu'elle est donnée dans l'index notionnel des Demanuelli :

Ressortit, comme la parataxe, à l'agencement syntaxique. Désigne un type de syntaxe qui privilégie la subordination et débouche sur la phrase complexe à imbrications et relances. L'ordonnance logique des idées ou des faits y est mise en relief tant par la structure grammaticale (abondance des charnières) que par le rythme. Elle correspond souvent à un mode de reconstruction de type expressionniste. Lorsqu'il y a surabondance de subordonnées, l'hypotaxe peut aller jusqu'à l'hyperhypotaxe ou hypotaxe de second degré<sup>594</sup>.

Il y a donc dans les traductions une tendance simultanée et contradictoire à

<sup>594</sup> Demanuelli, 1995, 236.

employer ces deux pôles extrêmes de l'organisation syntaxique que sont la parataxe et l'hypotaxe.

#### Proposition de traduction

La récurrence de *and* permet aux enfants une organisation alternative de leur discours, à mi-chemin entre la parataxe et l'hypotaxe. L'importance de la successivité et la distinction entre un avant et un après, sous-jacente dans la plupart des occurrences de *and*, invite à considérer plus avant la piste esquissée par les traducteurs avec l'usage de « puis », adverbe qui exprime la succession dans le temps. Une fréquence élevée de cet adverbe dans une retraduction paraît néanmoins peu vraisemblable. C'est pourquoi une solution pourrait résider dans l'utilisation de la forme orale et atténuée de « puis » : « pis ». En effet, la traduction de chaque *and* par « et » est impossible car elle alourdirait considérablement le texte. En revanche, « pis », sans doute parce qu'il s'agit d'une forme réduite, amoindrie, semble plus à même de supporter la répétition et signale immédiatement le caractère oral du discours. Comme transformation phonographologique, « pis » permet de compenser les nombreuses pertes qui ont lieu par ailleurs à ce niveau, ce qui constitue un avantage non négligeable. Il possède, de plus, des connotations enfantines certaines.

Enfin, cette solution rejoindrait la pratique du GRETI dans la traduction de *The Hamlet* de Faulkner :

Pour ce qui est de la syntaxe, nous avons reproduit les doubles négatifs et la prosodie, ces déviations étant essentielles au style du « storytelling » avec ses effets de comique. Nous avons donc suivi de près les phrases interminables coordonnées par la conjonction « pis », effectuant par ce choix une transgression des codes ennoblissants du bien écrire du polysystème français<sup>595</sup>.

Dans la proposition 1', l'adjectif *bully*, particulièrement récurrent dans la bouche des enfants dans *Tom Sawyer*, est rendu par « épataant ». *And* est

<sup>595</sup> Chapdelaine, 1996, 110-111.

rendu par « pis » dans les cas où il implique une succession temporelle et donc une hiérarchisation minimale<sup>596</sup>. Le syntagme « où c'est que » rend l'agrammaticalité de *where there's ghosts*, tandis que la traduction de *things* par « trucs » (1886) initiée par Maury, est conservée<sup>597</sup>:

1'. Oh, ils s'amuse<sup>n</sup>t c'est épatant... ils prennent des bateaux **pis** ils les brûlent, **pis** ils prennent l'argent **pis** ils l'enterrent dans des endroits horribles sur leurs îles où c'est qu'il y a des fantômes **et des trucs comme ça...** pour le garder, **pis** ils tuent tout le monde... ils leur font le supplice de la planche.

Dans la proposition 2', le premier *and*, qui n'indique pas de succession temporelle, est traduit par « et » mais les autres par « pis » ; *and then* par « et pis » :

2'. L'avocat **et** lui ils se sont serré la main, **pis** l'avocat a eu un sourire **pis** l'air satisfait, **pis** ils ont bavardé un moment, **et pis** ils se sont mis à l'écart **pis** ils ont parlé à voix basse, **pis** pour finir l'avocat se met à parler **pis** il fait : [...]

La proposition 3' emploie l'adjectif possessif « sa » dans « sa langue / sa tête » et le redoublement du sujet dans « le duc il ... » :

3'. Alors ils ont pris du papier **pis** un crayon, **pis** le roi il s'est assis **pis** il a tourné sa tête de côté, **pis** il a mordillé sa langue, **pis** il a gribouillé quelque chose ; **et pis** ils ont donné le crayon au duc... **pis** pour la première fois, le duc il avait l'air malade.

L'extrême récurrence de *and*, qui est présent dans la plupart des extraits sélectionnés par ailleurs, ne rend pas nécessaire la multiplication d'exemples portant sur ce point précis.

<sup>596</sup> L'autonomie relative des éléments coordonnés par *and* doit être évaluée. Ainsi, dans le syntagme suivant, tous les *and* signalent une succession d'événements : *So they got some paper and a pen, and the king he set down and twisted his head to one side [...]* Même pour le segment *some paper and a pen*, il est impossible d'exclure le fait que l'ordre des mots reflète l'ordre dans lequel le papier et le crayon ont effectivement été pris.

<sup>597</sup> Les énoncés originaux figurent à l'exemple XXXII du *FTR* pour lisibilité immédiate.

## CHAPITRE 17 :

### EFFETS DE LITOTE

Selon Morier, la litote est une figure qui consiste à atténuer la pensée ; elle permet de dire le moins pour le plus. Son étymologie grecque connotant la petitesse, la faiblesse et la pauvreté la rend hautement compatible avec le discours de personnages subalternes tels que paysans et servantes<sup>598</sup>. Dans la définition qu'il en donne, Morier considère que la litote est strictement opposée à l'hyperbole. Il semblerait, en dépit de ce point de vue, que dans le cadre de la rhétorique enfantine, ainsi que dans d'autres, litote et hyperbole soient davantage dans un rapport de complémentarité que d'exclusion. La litote est souvent associée à la négation qui permet d'affirmer une chose en niant son contraire, ce qui fait d'elle une figure proche de l'ironie. C'est pourquoi, et en première analyse, les doubles négatifs qui émaillent le discours des enfants, généralement identifiés au dialecte, participent des effets de litote puisqu'ils permettent d'affirmer une chose en la niant. Fishkin signale que McKay considère la présence des doubles négatifs comme un des traits fondamentaux du discours de Huckleberry : « she identifies the frequent occurrence of double negatives as the second most prominent non-standard feature in Huck's speech other than the verb forms<sup>599</sup> ». Cependant, les effets de litote ne sauraient être réduits à la seule négation. En effet, dans la mesure où elle a pour fonction l'atténuation des propos et de la pensée, la litote est proche d'un phénomène appelé *hedging* par les linguistes anglophones et dont l'équivalent français semble être l'étiquette de « recul épistémique ».

---

<sup>598</sup> Morier, 637-638.

<sup>599</sup> Fishkin, 19.

### A. Litote, recul épistémique et style sans pouvoir

Pour montrer la convergence, voire l'identité entre litote et *hedging*, il convient de se tourner vers une première définition qui est donnée de ce phénomène dans un article paru dans la revue *The Translator* signé Alexander Krouglov<sup>600</sup>. Cet article porte sur la traduction interprétative entre l'anglais et le russe dans le cadre d'investigations policières. Le propos semble très éloigné de la traduction littéraire, mais l'article contient un résumé des études dans le domaine du *hedging* qui s'avère très pertinent pour la présente étude :

Brown and Levinson (1987:145), as part of their theory of politeness, summarize the literature on hedges and give a definition of a hedge as "a particle, word, or phrase that modifies the degree of membership in a set; it says of that membership that it is partial, or true only in certain respects, or that it is more true or complete than perhaps might be expected."<sup>601</sup>

Ainsi le *hedging* est-il un procédé qui consiste, au moyen d'une série de particules, mots ou syntagmes, à modifier l'appartenance à une classe. Il a pour effet, comme la litote, d'atténuer et d'estomper la portée des paroles. Par ailleurs, la démonstration de Krouglov s'appuie en partie sur des travaux menés dans le cadre de dépositions de témoins, ce qui semble à nouveau éloigner son analyse du domaine de la traduction littéraire. Néanmoins, les traits constitutifs du discours des témoins forment un style particulier baptisé *powerless style*. Le style sans pouvoir est caractérisé par un emploi massif de mots, formules ou expressions visant à atténuer la force et la portée des propos, dans le but de déléguer le plus possible la reconstruction du sens et l'interprétation au co-énonciateur :

Included among these traits are hedges, non-committal cautions, or ambiguous expressions such as "well", "it seems to be", "I guess", etc. 'Hedges' have been defined in various ways by linguists. Lakoff (1975:66), who has analysed the use of hedges in women's speech, came to the conclusion that hedges function to create an option for the addressee "of deciding how seriously to take what the speaker is

<sup>600</sup> Krouglov, Alexander, « Police Interpreting: Politeness and Sociocultural Context », *The Translator*, 5.2, novembre 1999.

<sup>601</sup> Krouglov, 290.

saying. It is for this reason that 'John is sorta short' may be in the right context, a polite way of saying 'John is short', rather than a scaled-down comment on John's actual height.<sup>602</sup>,

Ce résumé des différentes formes que peut prendre le *hedging*, interjections, syntagmes, verbes évaluatifs ou de jugement, marqueurs tels que *sorta* (*sort of*), éclaire particulièrement bien le fonctionnement de tout un pan de la rhétorique enfantine. L'utilisation fréquente de la litote, dans le discours des enfants, peut être perçu comme l'indice de leur statut de groupe dominé et reflète exactement leur position dans un rapport de force défavorable qui les unit au groupe adulte. George Steiner parle d'ailleurs à propos des enfants de « minorité exploitée » :

Dans la mesure où ils constituent une minorité exploitée, prompte à la révolte, il est inévitable qu'à l'image du prolétariat et des minorités ethniques ils mettent à sac et tournent en ridicule la rhétorique, les termes tabous, les idiomes intraitables de leurs oppresseurs. Les refrains scatologiques de la petite enfance et des ruelles ont peut-être bien une origine sociologique plutôt que psychanalytique<sup>603</sup>.

Cette vision, extrême, doit être mise dans le contexte de romans écrits à la fin du dix-neuvième siècle, une époque où la notion d'exploitation de l'enfance est pertinente, car l'appareil législatif protégeait moins celle-ci qu'il ne l'a fait depuis<sup>604</sup>.

Enfin, dans le cas précis de Huckleberry, qui agit finalement peu mais témoigne beaucoup, la pratique du *hedging* ou d'effets de litote pourrait être la conséquence langagière de sa position à la fois de dominé et

<sup>602</sup> Krouglov, 290.

<sup>603</sup> Steiner, 1998, 72-73.

<sup>604</sup> Sur ce sujet, voir également Rose et Macaigne. La perception des enfants comme témoins sans pouvoir trouve une résonance particulière avec la période de production des romans, c'est-à-dire l'après Guerre de Sécession aux États-Unis, au travers d'ouvrages récents tels que ceux de Emmy E. Werner, *Reluctant Witnesses: Children's Voices from the Civil War Era* et *The Children's Civil War* de James Marten. Une recension de ces deux ouvrages, signée Peter Bardaglio, rappelle le rôle déterminant joué par ce conflit dans la perception de l'enfance aux États-Unis. L'impact des combats sur les mentalités pourrait être à l'origine du mythe de l'innocence dans la dernière partie du dix-neuvième siècle et de l'invention de l'adolescence. Bardaglio, Peter, « Review of Emmy E. Werner, *Reluctant Witnesses: Children's Voices from the Civil War Era* », H-Childhood, H-Netr Review, Mars 1999/ URL: <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=11037922314684>.

d'observateur passif à laquelle la critique a jusqu'à présent attaché la plus grande importance. Le rôle de témoin sans pouvoir, qui est celui des enfants, est mis en abyme dans les deux romans. *Tom Sawyer* est marqué par la scène de l'assassinat du docteur Robinson, dont Huckleberry et Tom sont les témoins muets, ainsi que par le procès d'Injun Joe. *Huckleberry Finn* est jalonné de tribunaux populaires improvisés, avec l'épisode du Colonel Sherburn confronté à une foule vindicative et la scène dans laquelle le duc et le roi sont confondus. L'existence d'un style sans pouvoir, qui se déploie au travers des effets de litote, explique que ces effets (assortis d'une plus grande densité des transformations phonographologiques) sont également partagés par Jim, dont la position de dominé apparaît avec davantage d'évidence encore<sup>605</sup>.

#### B. Litote en acte et épanorthose

Les effets de litote reposent tout d'abord sur un ensemble de traits, non forcément récurrents ou systématiques, mais qui expriment l'atténuation, la mise à distance, et le recul d'un personnage par rapport à ses propres propos. Comme le signale Henri Suhamy dans *Stylistique anglaise*, « c'est souvent sous forme de *périphrase* (*periphrasis*) que se présente la litote [...] <sup>606</sup> ». Il s'agit alors d'une litote en acte, intimement mêlée au discours, qui peut prendre des formes multiples et variées, telles qu'un syntagme ou une collocation échappant à une classification précise, créant autant le contexte qu'elle ne repose sur lui. La litote est alors un processus dynamique, en mouvement, dans lequel le locuteur se livre à un

<sup>605</sup> Dans cette perspective, une des différences essentielles entre les parlers de Huckleberry et de Jim pourrait résider dans une moindre proportion d'effets hyperboliques chez ce dernier.

<sup>606</sup> Suhamy, Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994, p. 200. Les italiques sont de Suhamy. L'auteur signale dans le même passage que le mot « litotes » existe en anglais mais qu'il peu utilisé, le terme *understatement* étant son véritable équivalent.

parcours évaluatif avec des faux départs, des remords et des retours en arrière.

Il peut être fructueux de commencer par un exemple dans lequel l'effet de litote est utilisé de façon consciente et volontaire par le personnage. Il s'agit d'un extrait du chapitre 27 de *Huckleberry Finn* dépeignant une conversation entre Joanna Wilks et Huckleberry. Ce dernier, déterminé à empêcher la spoliation des sœurs Wilks par le duc et le roi, monte une série de stratagèmes dont l'un consiste à éloigner la sœur aînée Mary Jane. Après le départ de cette dernière, Huckleberry est confronté à ses jeunes sœurs. Suivant une tactique récurrente, il tente d'obtenir des informations afin d'élaborer un mensonge plausible et feint d'avoir une mémoire défaillante pour obtenir des noms de l'entourage de la famille :

#### Exemple 1

<p>'What's the name of them people over on t'other side of the river that you all goes to see sometimes?'</p> <p>They says:</p> <p>'There's several; but it's the Proctors, mainly.'</p> <p>'That's the name,' I says; 'I most forgot it. Well, Miss Mary Jane she told me to tell you she's gone over there in a dreadful hurry—one of them sick.'</p> <p>'Which one?'</p> <p>'I don't know; <b>leastways I kinder forget; but I think</b> it's—'</p> <p>'Sakes alive, I hope it ain't <i>Hanner!</i> HF 362</p>		
<p>- Comment s'appellent les gens que vous allez tous voir quelquefois, de l'autre côté de l'eau ? Elles répondirent : - Il y en a beaucoup, mais le plus souvent nous allons chez les Proctor. - C'est ça, je l'avais oublié. Eh bien ! Mlle Marie-Jeanne m'a dit de vous dire qu'elle est partie là-bas précipitamment, car ils ont quelqu'un de malade. - Qui donc ? - Je ne sais pas ; <b>du moins je ne me rappelle plus, mais je crois que c'est...</b> Miséricorde, j'espère que ce n'est pas Hannah ? Nétilard 253</p>	<p>- Comment s'appellent donc ces gens que vous connaissez de l'autre côté du fleuve ? Elles ont répondu : - Il y en a plusieurs, mais c'est surtout les Proctors. - C'est bien ça, dis-je, j'avais déjà oublié. Eh bien, figurez-vous que Mlle Mary-Jane m'a dit de vous dire que l'un d'eux était malade et qu'elle y courait. - Lequel ? - Je ne sais plus, j'ai <b>déjà</b> oublié, <b>c'est quelque chose comme...</b> - Sakes va bien. J'espère que ce n'est pas Hanner ! Bay 320</p>	<p>- Dites-moi.... j'ai oublié ... comment s'appellent les personnes qui habitent sur l'autre rive, et chez qui vous allez parfois ? - Nous avons beaucoup d'amis sur l'autre rive.... Mais il y a surtout les Proctor... - Voilà... Proctor... c'est le nom que je cherchais... Eh bien ! Miss Mary Jane m'a dit de vous avertir qu'elle avait dû partir en toute hâte, car quelqu'un de la famille est malade... - Oh ! Qui ? - Je ne sais pas... <b>enfin, j'ai oublié... Ah ! Je me souviens... C'est...</b> - Mon Dieu ! J'espère que ce n'est pas Hanner ! Molitor 454</p>



Dans cet extrait, l'effet de litote et d'atténuation entre dans une stratégie de retardement dont l'objectif est l'obtention de renseignements ; Huckleberry dit le moins car il ne sait rien et attend que ses interlocutrices complètent ses phrases. Il s'agit donc d'une utilisation consciente des effets de litote ce qui n'a échappé à aucun des traducteurs<sup>607</sup>. Néanmoins, *kinder* n'est rendu dans aucune des versions tandis que *leastways* n'est pas traduit par Bay et qu'il est rendu par « du moins » et « enfin » chez Nétillard et Molitor. Par ailleurs, il faut remarquer que la traduction de la fausse hésitation, chez Molitor, est passée par l'utilisation des points de suspension, aussi bien dans la première tirade de Huckleberry que dans la dernière. Étant donnée la technique générale de Molitor dans le domaine de la ponctuation, laquelle avait pu être qualifiée de transcodage, cet usage des points de suspension montre qu'elle a considéré le recul épistémique comme une priorité dans ce passage, sans nécessairement le rendre par des moyens lexicaux.

L'exemple suivant, extrait du même passage, apparaît dans un contexte identique et est marqué par une nouvelle utilisation délibérée des effets de litote :

#### Exemple 2

'Why you must mean the Apthrops, ain't it?' 'Of course; bother them kind of names, a body can't ever seem to remember them, <b>half the time, somehow.</b> HF 363		
- Tu veux dire les Apthorp, sans doute ? - Oui, c'est cela ; quelle barbe que ces noms, <b>on n'arrive jamais à se les rappeler !</b> Nétillard 256	- Vous voulez dire les Apthops ? - C'est ça, avec tous ces noms, <b>on perd son latin.</b> Bay 322	- Ah ! Vous voulez sans doute dire les Apthrop ? - Oui, c'est cela... un de ces fichus noms <b>que la plupart du temps, on ne parvient pas à se rappeler...</b> Molitor 456

Cet extrait illustre bien le phénomène de litote en acte. La proposition de base, *a body can't ever remember them* se trouve augmentée et modifiée par une succession de termes et de syntagmes qui viennent chacun à son tour porter un coup à sa validité. Le premier recul s'effectue par le biais du verbe *seem* qui, mis en relation avec l'adverbe *ever*, vient considérablement amoindrir la maximalisation contenue dans celui-ci. Puis, la promesse d'une règle générale et stable s'éloigne un peu plus avec le syntagme *half the time*,

<sup>607</sup> Pour un exemple d'emploi plus « spontané » dans *Tom Sawyer*, voir FTR exemple LIIf.

qui vient réduire de moitié les probabilités que cette généralisation soit réellement universelle, tandis que l'adverbe *somehow* achève de jeter le trouble sur l'ensemble. À la fin de l'énoncé, la proposition initiale et posée comme vraie est définitivement mise à distance, un effet renforcé par la juxtaposition parataxique qui caractérise le passage.

Il est possible de voir, dans cette succession de syntagmes et d'adverbes juxtaposés, un des traits secondaires de la rhétorique enfantine, c'est-à-dire une prédilection pour les effets d'épanorthose. L'épanorthose est une figure de pensée qui consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie<sup>608</sup>. Il existe des épanorthoses de renforcement, de rétractation et d'atténuation ironique. Dans le cadre de la rhétorique enfantine, ce sont les épanorthoses d'atténuation qui sont les plus courantes. L'épanorthose crée donc un effet rétroactif d'annulation du sens qui donne l'impression que le sens se fait et se défait, annulant tout repère et jetant constamment le doute sur ce qui vient d'être dit. Cet effet tient beaucoup à la position finale des syntagmes ou adverbes qui en sont chargés, ce qui invite à respecter l'ordre des mots au cours de la traduction. Les solutions avancées par Bay et Nétillard dans l'exemple 2 ont totalement évacué les effets de litote, et ont effacé l'ensemble des traits stylistiques du passage. Bay a recours à une solution synthétique, sous la forme du cliché « on perd son latin », pendant que Nétillard, tout en restant plus proche du texte en ce qui concerne la juxtaposition, néglige l'effet de litote. La traduction de Molitor, qui conserve l'ensemble des éléments contribuant à la litote, s'éloigne néanmoins de l'original en optant pour une solution proche de l'hypotaxe, puisqu'elle instaure une hiérarchie entre des éléments qui sont disjoints dans le texte de départ.

Les exemples 1 et 2 montraient comment les effets de litote peuvent être exploités de façon consciente par les personnages dans leur discours. Dans ce cas, ces effets sont liés directement à la situation d'énonciation ainsi qu'à l'intrigue, et ils sont pris en compte dans les traductions.

---

<sup>608</sup> Morier, 442. Henri Suhamy signale que l'épanorthose apporte une « correction qui réoriente le discours dans une direction antithétique. » Suhamy, 259.

Cependant, la majorité des effets de litote sont, pour ainsi dire, coulés dans le récit et font partie de la somme des traits récurrents (pour ne pas dire des tics de langage) marquant le discours de Huckleberry et des enfants. Dans ce cas, leur traduction est moins systématique. Dans l'exemple 3, Huckleberry explique à Jim les principes de l'aristocratie et de la royauté :

## Exemple 3

All kings is <b>mostly</b> rapsallions, <b>as fur as I can make out</b> . HF 329		
[...] les rois, c'est de la canaille, <b>à ce que j'ai entendu raconter</b> . Nétillard 205	- [...] tous les rois sont des vauriens. Bay 295	Tous les rois sont <b>plus ou moins</b> des vauriens, <b>si je comprends bien de quoi il retourne</b> . Molitor 411

L'effet de litote est ménagé à la fois par l'adverbe *mostly*, qui atténue la portée totalisante et généralisante de *all*, pendant que le syntagme *as fur as I can make out* permet d'atténuer la portée de l'ensemble. Ce double effet d'atténuation participe activement de la litote en acte et montre le fonctionnement d'un discours qui se défait à mesure qu'il se déroule. La solution avancée par Bay supprime toute trace de litote et ne rend pas l'intégralité des connotations de la phrase de départ. Chez Nétillard, seul le deuxième effet de litote est conservé. Cependant, l'atténuation contenue dans « à ce que j'ai entendu raconter » ne renvoie pas à la capacité de jugement de Huckleberry, mais porte sur les sources d'informations qui l'auraient mené à cette conclusion. Seule Molitor rend les deux effets de litote avec « plus ou moins » et « si je comprends bien de quoi il retourne », choix cohérents avec le niveau de langue et la tonalité de sa version. L'exemple 4 illustre également la litote en acte et l'épanorthose :

## Exemple 4

So he laughed again; and so did everybody else, <b>except three or four, or maybe half a dozen</b> . HF 365		
Il recommence à rire, et tous les autres avec lui, <b>excepté trois ou quatre, une demi-douzaine au plus</b> . Nétillard 259	Puis il a éclaté de rire, et tout le monde a ri avec lui, <b>excepté cinq ou six personnes</b> [...] Bay 323	Il rit à nouveau, et tous autour de lui firent de même, <b>sauf trois ou quatre personnes — ou peut-être une demi-douzaine</b> . Molitor 459

Ce passage dépeint le moment du chapitre 29 de *Huckleberry Finn* où le roi se trouve confronté à des hommes prétendant être les véritables membres de la famille Wilks. Les effets de litote et d'épanorthose ont été

particulièrement bien rendus par Nétillard et Molitor, pendant que Bay ne choisit de traduire que le premier des deux segments y participant.

La litote en acte, mise à jour dans les quatre premiers exemples au travers de syntagmes nominaux ou verbaux relativement longs et variables quant à leur nature, permet de mieux évaluer le rôle de certains adverbes dont le fonctionnement est plus discret. En effet, l'épanorthose peut se manifester par un adverbe seul et non un syntagme entier. C'est ainsi que nombre de phrases sont terminées par un adverbe qui vient, à lui seul, remettre en cause ce qui avait été énoncé antérieurement. L'effet d'épanorthose se trouve alors augmenté, la concision lapidaire de l'adverbe contrastant avec le développement auquel il vient faire contrepoint. C'est ainsi que les adverbes *somehow*, *hardly* et *mainly*, qui connotent l'idée d'approximation, peuvent être postposés :

#### Exemple 5

So we dug and dug, with the case-knives till most midnight; and then we was dog-tired, and our hands was blistered, and yet you couldn't see we'd done anything, <b>hardly</b> . HF 406		
On creusa, on creusa avec nos deux couteaux jusqu'à près de minuit ; on était morts de fatigue, nos mains étaient pleines d'ampoules, et pourtant le trou était <b>à peine</b> visible à l'oeil nu. Nétillard 322	Nous avons creusé, creusé pendant des heures. Vers minuit, on n'en pouvait plus et nous avions les mains pleines d'ampoules. Quant au résultat, c'est <b>à peine</b> si on pouvait voir quelque chose. Bay 355	Nous creusâmes, nous creusâmes avec les couteaux, jusqu'à près de minuit ; nous n'en pouvions plus, nos mains étaient toutes couvertes d'ampoules, et pourtant, c'est <b>à peine</b> s'il y apparaissait. Molitor 513

Dans cet extrait, les trois versions présentent une solution identique, c'est-à-dire la traduction de *hardly* par « à peine », non placé en fin de phrase mais inséré dans l'énoncé<sup>609</sup>.

Les effets de litote pourraient bien être également un des traits de *Catcher*. En effet, Costello souligne, dans ce qui est une approche essentiellement lexicale, l'indifférence de Holden envers le sens dénотatif. Ce faisant, il sélectionne deux occurrences du verbe *kill* : « That story just about killed me / It nearly killed me.<sup>610</sup> » Étant données les remarques précédentes, et s'il existe une continuité stylistique entre les romans de

<sup>609</sup> Voir *FTR* exemple XXXIIIa pour un effet identique produit par *hardly*.

<sup>610</sup> Costello, 36.

Twain et de Salinger, il est fort probable que *just about* et *nearly* participent d'un effet de litote correspondant à une stratégie globale d'atténuation. Par ailleurs, chez Twain, ces effets s'inscrivent à la suite de la première phase de sa carrière littéraire, lorsque son moyen d'expression était le *tall tale*<sup>611</sup>. Ceci permet de distinguer une continuité dans un ensemble qui est généralement qualifié de chaotique et de peu cohérent<sup>612</sup>.

### Propositions de traduction

Dans la proposition de traduction 1', *t'other* est rendu par « l'aut' », *says* par « faire », *dreadful hurry* par « à toute vitesse ». La traduction des prénoms n'a pas fait l'objet d'une réflexion particulière, mais les trois solutions différentes pour traduire *Miss Mary Jane* montrent qu'il s'agit d'un domaine particulièrement instable : « Mlle Marie-Jeanne / Mlle Mary-Jane / Miss Mary Jane ». Pour *Hanner*, il est décidé de suivre Suzanne Nétillard qui rend le prénom sans transformation phonographologique. La présence des prénoms a, par ailleurs, entraîné une confusion chez Bay, qui traduit *Sakes alive* par « Sakes est vivant »<sup>613</sup> :

1'. « - C'est quoi le nom d'ces gens de l'aut' côté d' la rivière que vous allez tous voir des fois ?  
Elles font :

---

<sup>611</sup> Voici un extrait de l'article de Lee Mitchell sur *Roughing It* : « The narrator occasionally reaffirms affirmations that might just as readily have stood on their own, as when he vows having “scarcely exaggerated a detail of this curious and absurd adventure. It occurred almost exactly as I have stated it. We actually went...” (p.222). The adverbs so carefully placed—the “scarcely” and “almost” that modify his claims—clearly undo the very work those sentences perform, reminding us of a verbal license that has come to seem peculiarly western. With a similar effect, he later bemoans his financial misfortune in having “lost a million,” adding: “If I were inventing these things, I could be wonderfully humorous over them; but they are too true to be talked of with hearty levity, even at this distant day.” Then in a footnote, he whimsically withdraws his profession, compounding the error once more with evasive adverbs: “True, and yet not exactly as given in the above figures, possibly” (p.379). What, we might well ask, can “exactly,” “possibly” be believed about the West? » p. 83-84.

<sup>612</sup> Notamment dans *Wohnam*.

<sup>613</sup> Les énoncés originaux sont regroupés à l'exemple XXXIIIb du *FTR* pour lisibilité immédiate.

- Y en a plusieurs ; mais c'est les Proctor, en gros.  
 - C'est ça l'nom, que j'fais, j'l'avais quasi oublié.  
 Bon, mademoiselle Mary Jane elle m'a dit de vous dire qu'elle est partie là-bas à toute vitesse... y en a un de malade.  
 - Lequel ?  
 - **J'sais pas, du moins... genre... j'oublie... mais j'crois qu'c'est....**  
 - Doux Jésus, j'espère que ce n'est pas Hannah ! »  
 2'. - Tu veux sûrement dire les Aphrops, hein ?  
 Bien sûr, la barbe ce genre de noms là, **quelqu'un peut jamais se les rappeler on dirait, les trois quart du temps, en quelque sorte.**

La proposition de traduction 3', en plus de tenter de rendre les effets de litote, joue sur l'étymologie et les sonorités communes aux termes *rapsallion* et « racaille » :

- 3'. Les rois c'est **quasiment** tout d'la racaille, **à c'que j'vois / si j'comprends bien.**  
 4'. Alors il s'est r'mis à rire ; pis tous les gens a fait pareil, **à part deux ou trois, ou peut-être une demi-douzaine.**  
 5'. Alors on a creusé, creusé, avec les couteaux jusqu'à quasiment minuit, pis alors on était tellement crevés, pis les mains pleines d'ampoules, pis pourtant t'y voyais rien de c'qu'on avait fait, **ou à peine.**

### C. Marqueurs récurrents de l'effet de litote

Tout en se déployant au travers d'une variété de syntagmes, les effets de litote reposent également sur une série de marqueurs stables et récurrents dont la traduction peut, par conséquent, être systématisée.

#### 1. *Pretty*

L'adverbe *pretty*, partagé par un grand nombre de personnages, est extrêmement récurrent dans le discours de Huckleberry, notamment associé à l'adverbe *soon*, avec lequel il forme un syntagme proche du cliché (d'où peut-être l'idée de litote morte après celle la métaphore morte). De plus, cet adverbe a la capacité de modifier la portée d'adjectifs tels que *good*, *ugly* etc... Son fonctionnement simple et stable autorise à l'illustrer au travers d'un seul exemple. Le passage ci-dessous est un extrait du chapitre 29 de *Huckleberry Finn*, dans lequel Huckleberry décrit son angoisse de voir

l'étai se resserrer autour de lui et des imposteurs :

So I judged they had our gang in a <b>pretty</b> tight place, right at the outstart. <i>HF</i> 366		
Je me disais que mes crapules étaient pris au piège [...] Nétillard 261	Moi et ma bande, on était dans de mauvais draps. Bay 324	Pour moi, j'eus l'impression très nette que l'on nous mettait, dès lors, dans une situation <b>pour le moins</b> embarrassante. Molitor 460

La tendance au dépouillement par rapport aux effets de litote qui apparaissait au travers des exemples précédents se confirme. Seule Molitor rend la présence de *pretty* au travers de l'expression « pour le moins ». La disparition de l'adverbe aboutit à des énoncés plus assertifs chez Nétillard et Bay. Par ailleurs, la version de ce dernier est la plus assertive dans la mesure où *I judged*, qui contribue à une atténuation des propos, n'est pas rendu<sup>614</sup>.

## 2. (')*Most*

Un autre marqueur stable et récurrent de l'effet de litote est l'adverbe *almost*, dont l'orthographe connut une évolution sous la plume de Twain entre *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Dans le premier roman se trouvent de nombreuses occurrences de *almost* abrégé en '*most*, l'apostrophe signalant l'élimination de la première syllabe et rendant le caractère oral au discours. Cet indice typographique permet d'éviter toute confusion avec l'adverbe *most*, qui, associé à un adjectif ou un autre adverbe, exprime le haut degré. L'indice typographique disparaît dans le second roman, ce qui est source de confusion dans les traductions.

Les premiers exemples sélectionnés permettent d'apprécier cette évolution orthographique (ou typographique) dans l'écriture de Twain, tout en prenant en compte les diverses solutions de traduction. Ces exemples portent volontairement sur le syntagme stable et récurrent (')*most always* dans lequel la présence de l'adverbe *always* rend (')*most* non ambigu.

<sup>614</sup> Proposition de traduction :

Alors d'après moi, notre bande était dans un **plutôt / assez** mauvais pas, dès le départ.

Pour une autre occurrence de *pretty*, voir *FTR* exemple LIIIa.

L'extrait ci-dessous, tiré du chapitre 24 de *Tom Sawyer*, représente une conversation entre Tom et Huckleberry à propos de Muff Potter, emprisonné après avoir été injustement accusé du meurtre du docteur Robinson. Tom interroge Huckleberry sur ses sentiments :

## Exemple 1

I reckon he's a goner. Don't you feel sorry for him sometimes? 'most always—'most always. TS 135		
J'ai peur que ça aille mal pour lui. Il me fait de la peine, pauvre type ; pas toi ? - Si. Gaïl 169-170	- Dis ça ne te fait pas un peu de peine pour ce pauvre type ? - Si bien sûr, naturellement ça me fait de la peine. Breton 123	Tu n'as pas pitié de lui, parfois ? - Presque toujours... presque toujours... Maury 118

Dans ce passage, le syntagme *'most always*, en dépit de sa répétition, n'a pas attiré l'attention des traducteurs Gaïl et Breton qui, y voyant une forme d'insistance le rendent par « si », faisant l'économie de la traduction de *'most*. Avec « presque toujours », Maury avance une solution relativement proche du texte qui s'avère d'ailleurs être la plus usitée puisque quelques pages plus loin, tous les traducteurs y ont recours. Au chapitre 36 de *Tom Sawyer*, Tom et Huckleberry, qui se livrent à une chasse au trésor, s'imaginent voir des fantômes partout. Effrayé, Huckleberry vient de faire part de sa peur à Tom :

## Exemple 2

'Well, I've been pretty much so too, Huck. They 'most always put in a dead man when they bury a treasure under a tree, to look out for it.' TS 146		
- Je t'en offre autant, dit Tom, tu sais que quand on enfouit un trésor sous un arbre, presque toujours on enterre un cadavre dans le trou, pour le surveiller. Gaïl 184	- C'est à peu près la même chose avec moi, avoua Tom. Et puis tu sais, les voleurs enterrent presque toujours un cadavre à côté de leur trésor pour le garder. Caillé 176	- C'est comme moi, Huck. Et tu sais, quand ils enterrent un trésor sous un arbre, dans un trou, ils mettent presque toujours un cadavre pour surveiller le trésor. Maury 127

Cet extrait permet de constater que « presque » est la solution la plus récurrente pour traduire *'most*.

Cependant, dans *Huckleberry Finn*, l'indice typographique sous forme d'apostrophe connaît lui-même une élision comme en témoigne l'exemple



3, extrait du chapitre 29 dans lequel Huckleberry décrit le Mississippi et les différentes embarcations qui le sillonnent :

Exemple 3

[...] because they're <b>most always</b> doing it on a raft [...] HF 299		
[...] comme ils font <b>presque toujours</b> à bord des radeaux. Nétillard 162	[...] (c'est ce qu'on fait <b>généralement</b> sur un radeau) [...] Bay 271	T0 Molitor 373

La solution en « presque », apparue sous la plume des traducteurs de *Tom Sawyer*, se retrouve chez Nétillard qui a recours au syntagme « presque toujours ». Avec « généralement », Bay rend bien le sens du syntagme *most always* mais de façon synthétique, unifiant les éléments qui le composent.

Dans les exemples 1, 2 et 3, la forme réduite de *almost* était associée à *always* et donc facile à identifier. Il existe cependant des cas plus ambigus. Il est, en effet, impossible de distinguer, au niveau de la graphie et sans faire appel au contexte, les abréviations de *almost* des occurrences de *most* dans *Huckleberry Finn*<sup>615</sup>. Cette caractéristique a parfois poussé les traducteurs vers des solutions qui divergent du sens du texte :

Exemple 4

The people <b>most</b> killed themselves laughing [...] HF 327		
[...] et les gens mouraient de rire. Nétillard 202	Les hommes ont éclaté de rire <b>à en crever</b> . Bay 293	Les gens mouraient de rire [...] Molitor 408

Dans ce passage, *most* a été interprété par Bay non comme la forme réduite de *almost* mais comme l'adverbe signalant le haut degré. Les traductrices ont, quant à elles, choisi de neutraliser *most*, ce qui aboutit à des phrases plus assertives.

Devant l'ambiguïté de *most*, la neutralisation par T0 est d'ailleurs le procédé le plus répandu comme en témoigne l'exemple suivant. Il s'agit d'un extrait du chapitre 15 de *Huckleberry Finn*, qui dépeint le moment où Huckleberry se déclare horrifié d'entendre les projets de Jim concernant la libération ou le rachat de sa femme et de ses enfants en servitude :

<sup>615</sup> Voici deux exemples d'occurrence de *most*, adverbe marquant l'intensification :  
It was most pesky tedious hard work and slow, and didn't give my hands no show to get well of the sores, and we didn't seem to make no headway, hardly. HF 417  
I was most powerful sick, and slunk to a chair and set down. HF 426

## Exemple 5

It <b>most</b> froze me to hear such talk. <i>HF</i> 276		
J'avais le sang figé à l'entendre. Nétillard 123	Ça me glaçait les sangs de l'entendre parler comme ça. Bay 249	À l'entendre parler ainsi, mon sang se glaçait. Molitor 341

La neutralisation par le biais de T0 peut découler du fait que les traducteurs n'ont pas été à même de trancher entre deux interprétations possibles : soit *most* se situe sur le versant hyperbolique et permet d'intensifier la portée de *froze* (ça m'a vraiment glacé), soit il participe d'un effet de litote qui signale que les sangs ne sont pas tout à fait glacés (ça a failli me glacer). Néanmoins, un recensement des occurrences de *most* dans *Huckleberry Finn* permet de constater qu'associé à un verbe, il s'agit toujours de la forme réduite de *almost*.

Dans certains cas, l'ambiguïté sur le sens exact de *most* est levée par le contexte comme dans cet extrait du chapitre 19 de *Huckleberry Finn* :

## Exemple 6

[...] soon as night was <b>most</b> gone, we stopped navigating and tied up—nearly always in the dead water under a tow-head [...] <i>HF</i> 298-299		
[...] <b>juste avant l'aube</b> , on amarrait le radeau, presque toujours à l'abri d'un îlot [...] Nétillard	[...] dès que la nuit <b>tirait à sa fin</b> , on s'arrêtait et on se mettait à l'abri, généralement dans l'eau calme au-dessous d'un promontoire boisé [...] Bay 270	[...] nous arrêter <b>au petit matin</b> , amarrer et nous cacher derrière les broussailles. Nous choisissons le plus souvent une « tignasse » [...] Molitor 372

Dans cet extrait, les habitudes de voyage de Huckleberry et Jim et leur souci de rester cachés étant connus, l'interprétation de *most* comme forme réduite de *almost* s'est imposée aux traducteurs qui optent pour des périphrases visant à en rendre le sens. La solution en « presque » n'a été retenue par aucun d'entre eux, Nétillard conservant cet adverbe pour traduire *nearly* un peu plus bas dans le passage.

Les problèmes d'interprétation et de traduction liés à *most* dans *Huckleberry Finn* sont parfois exacerbés par la mobilité de l'adverbe qui peut se trouver disjoint du verbe auquel il se rapporte ou bien être placé en position finale dans un effet d'épanorthose. Dans l'exemple suivant *most* se retrouve séparé du verbe auquel il se rapporte :

## Exemple 7

Everybody <b>most</b> , leastways women, cried for joy [...] HF 337		
Tout le monde — les femmes du moins — pleurait de joie en contemplant leur bonheur de se retrouver. Nétillard 218	Tout le monde, du moins les femmes, pleurait de joie. Bay 301	Dans la foule, <b>la plupart des gens</b> , tout au moins les femmes, pleuraient d'émotion [...] Molitor 422

Le recensement des occurrences de *most*, évoqué plus haut, permet de se convaincre que celui-ci se rapporte à *cried*. Cependant, son interprétation s'est révélée problématique pour les traducteurs puisque Nétillard et Bay le suppriment. De son côté, Molitor a jugé que *most* se rapportait à *everybody* et a donc traduit par « la plupart des gens ». Cette double instabilité de *most*, en ce qui concerne son sens et l'élément auquel il se rapporte, explique le taux élevé de T0 que connaît cet adverbe. Cette tendance ne connaît aucune amélioration lorsque l'adverbe participe d'un effet d'épanorthose :

## Exemple 8

[...] and then they burst out a-crying so you could hear them to Orleans, <b>most</b> ; [...] HF 337		
[...] de tels sanglots qu'on devait les entendre à Orléans. Nétillard 219	[...] si bien qu'on aurait pu les entendre de la Nouvelle Orléans. Bay 301	[...] leurs sanglots se firent si violents que l'on aurait pu les entendre jusqu'à New Orleans <b>même</b> . Molitor 423

Dans ce passage, seule Molitor tente de rendre *most* en lui conservant de surcroît la même place que dans l'original.

## Proposition de traduction

Il est possible d'exploiter l'existence d'un adverbe qui, présenté dans les dictionnaires comme synonyme de « presque », peut être plus à même d'exprimer le caractère oral du discours et coïncider ainsi avec les connotations de (')*most* ; il s'agit de « quasi ». Cet adverbe est d'un emploi particulièrement souple. Il se combine en effet facilement aux adjectifs et aux noms, avec lesquels il peut former une sorte de composé, souplesse qui se trouve renforcée par l'existence d'une seconde forme : « quasiment ». La

présence de cet adverbe en français est très ancienne et le *Robert* fournit un exemple tiré de Chateaubriand. Enfin, la différence essentielle entre « presque » et « quasi » pourrait résider dans une orientation différente des deux adverbes. Tous deux expriment le fait qu'un état, un nombre ou une totalité manquent d'être atteints. Cependant, par rapport à ce manque, l'évaluation semble se faire d'un point de vue positif avec « quasi » et négatif avec « presque ». C'est-à-dire que « quasi » oriente le point de vue vers l'accomplissement, la totalité, alors que « presque » s'attarde sur le constat d'inachèvement. C'est pourquoi, « quasi / quasiment » semblent convenir davantage pour rendre un adverbe anglais contenant lui-même les sèmes de la maximalisation *-st*. Voici, pour les exemples de cette partie, les propositions de traductions<sup>616</sup> :

- 1'. D'après moi il est foutu. T'as pas pitié d'lui des fois ?  
- **Quasiment** tout'l'temps, **quasiment** tout'l'temps.
- 2'. Ça a été assez pareil pour moi, Huck. Ils mettent **quasiment** tout l'temps un mort quand ils enterrent un trésor sous un arbre, pour le garder.
- 3'. [...] pasque c'est c'qui font **quasiment** tout l'temps sur une raft.
- 4'. [...] les gens étaient **quasi** morts de rire.
- 5'. Ça m'a **quasiment** glacé d'entendre parler comme ça.
- 6'. [...] dès que la nuit était **quasi** partie, on arrêtait de naviguer pis on s'amarrait... presque tout l' temps dans les eaux calmes sous un javeau<sup>617</sup>.
- 7'. Tout l'monde **quasiment**, du moins les femmes, pleurait de joie.

Dans la proposition 8', *and* est traduit par « pis », la structure en *a* + verbe en *-ING* n'est pas rendue ; *Orleans* est rendu par « Nouvelle Orléans<sup>618</sup> » :

<sup>616</sup> Les énoncés originaux sont regroupés à l'exemple XXXIV du *FTR* pour lisibilité immédiate.

<sup>617</sup> L'exemple 6 a la particularité de présenter une des occurrences du terme *tow-head* dont il faut dire un mot. Les différentes solutions avancées dans la traduction de ce terme, « îlot / promontoire / tignasse », témoignent d'une certaine instabilité. *Tow-head* rejoint un grand nombre de mots et expressions qui sont directement hérités du langage du fleuve et de la navigation. Le terme *tow-head* est, par ailleurs, spécifique à l'anglais américain et à la vallée du Mississippi. Dans la proposition 6', *tow-head* est rendu par « javeau » qui est techniquement son homologue en français. Cependant, dans un projet de retraduction du roman, les connotations qui lient *tow-head* à la fois au corps humain (les cheveux) et à l'enfance (une jeune île), pourraient être conservées en le traduisant par « têt'-blond' » une création suggérant la jeunesse et la blondeur (les *tow-heads* sont faits de sable).

<sup>618</sup> Il semble exister, en Français de Louisiane, la forme « Nouvo Orléans » qui peut être conservée pour rendre la transformation phonographologique *Newrleans* présente dans le discours d'un garçon croisé par Huckleberry au chapitre 31 de *Huckleberry Finn* :

8' [...] pis alors les v'là qui éclatent en sanglots si bien que tu pouvais les entendre jusqu'à la Nouvelle Orléans, **quasiment**.

### 3. Verbes de pensée

Les effets de litote, qui informent la rhétorique enfantine, sont également marqués par une grande fréquence et une grande variété de verbes renvoyant à un processus mental d'évaluation du type *think*. Voici une liste non exhaustive de ces verbes les plus fréquents en anglais : « les plus couramment employés aux côtés de **think** sont : **believe, daresay, doubt, expect, feel, guess, hope, imagine, reckon, reflect, suppose, suspect, etc.**<sup>619</sup> » Le caractère non clos de cette liste permet d'y adjoindre le verbe *judge*, qui ponctue littéralement le discours des enfants et qui avec *think, reckon, guess* et *suppose* forme, dans l'ordre décroissant, la liste des verbes les plus récurrents des romans<sup>620</sup>. Ces verbes exprimant le point de vue, la pensée, ont paradoxalement pour effet de ne pas renforcer le point de vue mais au contraire de l'affaiblir. C'est ainsi que les verbes de pensée participent des effets de litote car ils permettent à l'énonciateur d'atténuer la force de ses propos. Dans son étude portant sur la traduction des prédicats

---

'But it *is*, though—straight as a string. I see the handbill myself. It tells all about him, to a dot—paints him like a picture, and tells the plantation he's frum, below Newrleans. No sirree-bob, there ain't no trouble about *that* speculation, you bet you. Say, gimme a chaw tobacker, won't ye? HF 377

<sup>619</sup> Poncharal, Bruno, « Problèmes de traduction posés par certains prédicats subjectifs au discours indirect libre », *Linguistique contrastive et traduction T.5*, Guillemin-Flescher J. dir., Paris, Ophrys 2000, p. 7. (Le surlignage est de Poncharal.)

<sup>620</sup> Le degré de récurrence est évalué à l'aide de l'outil informatique par le biais d'une recherche systématique des occurrences de tel ou tel mot. Sans déboucher sur une évaluation chiffrée, cette démarche permet de repérer les formes les plus fréquentes et de voir quel type de personnage les emploie. Du point de vue d'une traduction systématique, cette évaluation permet d'orienter, dans le cas de termes assez proches comme *mighty, awful* et *monstrous*, les solutions de traductions les plus efficaces vers les termes les plus fréquents. Cet outil s'avère limité dans le cadre des discours les plus sujets aux transformations phonographologiques dans la mesure où celles-ci ne sont pas toujours prévisibles comme, par exemple, dans le cas des adverbes *generally* et *scarcely* et de leurs variantes *generly / genurly / skasely*.

subjectifs, Poncharal, après avoir cité quelques exemples, déclare que :

[...] la présence de *I think* au début de chaque énoncé explicite le point de vue subjectif par rapport auquel a lieu la validation. Au discours direct ce point de vue subjectif est identifié à l'énonciateur-locuteur représenté par le pronom de première personne. Celui-ci relativise son assertion quant à la validation de la relation. C'est en ce sens que nous considérons l'énoncé sans *I think* comme plus assertif et l'énoncé avec *I think* comme relativement moins assertif, alors qu'on aurait pu à première vue faire l'analyse inverse<sup>621</sup>.

Ce paradoxe étant établi, il convient d'illustrer le propos à l'aide de quelques exemples. Au chapitre 28 de *Huckleberry Finn*, Huckleberry exprime sa satisfaction d'avoir monté une suite de stratagèmes ingénieux :

#### Exemple 1

I felt very good; I <b>judged</b> I had done it pretty neat—I <b>reckoned</b> Tom Sawyer couldn't a done it no neater himself. <i>HF</i> 364		
J'étais content de moi, car je m'étais bien tiré de l'affaire. Tom Sawyer n'aurait pas fait mieux. Nétillard 256	C'était du beau travail. Ça manquait <b>peut-être</b> de style mais ça tenait debout. Bay 322	J'étais fier de moi ; j'avais bien arrangé les choses — Tom Sawyer lui-même, <b>me semblait-il</b> , n'aurait pas mieux fait. Molitor 456

Dans cet extrait, les verbes *judge* et *reckon* ont pour effet de renforcer et d'expliciter le point de vue subjectif de Huckleberry, rendant son propos moins assertif. Le premier verbe n'est présent dans aucune version, ce qui aboutit à un discours plus assertif avec respectivement : « je m'étais bien tiré de l'affaire », « c'était du beau travail » et « j'avais bien arrangé les choses ». Le second verbe est rendu par Lucienne Molitor qui, avec « me semblait-il », obtient un effet assez proche de l'original, l'inversion du sujet et du verbe connotant un niveau de langue soutenu conformément à sa stratégie d'ensemble. La version de Bay, avec l'utilisation des clichés « manquer de style » et « tenir debout », s'éloigne considérablement de l'original, la référence à Tom Sawyer ayant par ailleurs disparu. Dans cette version, la présence de « peut-être » peut s'interpréter comme une trace de l'effet de litote.

L'exemple 2 présente une organisation comparable, puisqu'il contient les mêmes verbes dans le même ordre d'apparition. Il s'agit du début du

<sup>621</sup> Poncharal, 2000, 7.

chapitre 29 de *Huckleberry Finn*, au moment où le duc et le roi sont confrontés à un autre couple d'imposteurs :

Exemple 2

But I didn't see no joke about it, and I <b>judged</b> it would strain the king some to see any. I <b>reckoned</b> they'd turn pale. <i>HF</i> 364		
Mais je ne trouvais pas ça drôle et je <b>pensais</b> que le roi et le duc n'avaient pas de peine à penser comme moi ! Je <b>m'attendais</b> à les voir pâlir [...] Nétillard 258	Pour moi, ce n'était pas drôle : <b>je me disais</b> que le roi et le duc allaient avoir trop à faire. Je les <b>voyais déjà</b> blêmir. Bay 322	Je ne comprenais pas qu'il y eût là de quoi rire et je craignais l'indignation du roi. Molitor 458

Dans ce passage, pourtant situé juste après l'exemple 1, les proportions de traduction sont inversées. C'est Molitor qui s'éloigne le plus du texte, avec un résumé synthétique qui ne conserve aucun effet de litote, pendant que Nétillard et Bay ont soigneusement rendu la paire *judge / reckon*. Le choix de « penser » pour *judge* et « s'attendre » pour *reckon*, chez Nétillard, est sémantiquement proche du texte. Cependant, comme le fait remarquer Poncharal, « [...] *penser* en français est davantage orienté vers la représentation pure et simple de la cognition par opposition à la représentation de l'opinion (fonction modale).<sup>622</sup> » Il est possible que cette caractéristique s'applique à l'ensemble des verbes de pensée. Avec « penser » pour *judge*, Nétillard donnerait donc plus de poids à la cognition, annulant l'effet de litote. Les solutions proposées par Bay vont toutes deux dans le sens d'une atténuation de la force assertive et de la cognition, en particulier avec « je me disais » qui indique l'intériorisation des pensées, tandis que le syntagme « et je les voyais déjà » relève davantage de l'anticipation et de l'intuition que de la cognition.

Les exemples 1 et 2 présentaient des verbes en position initiale, ce qui aboutissait déjà à une atténuation de la portée des paroles. Cependant, les verbes de pensée peuvent également être placés en position finale et participer ainsi de l'épanorthose. La force assertive des énoncés se trouve encore atténuée par l'épanorthose, laquelle effectue une mise à distance de la phrase écoutée qui est comparable, dans son laconisme, à ce qui avait été observé au niveau des adverbes :

<sup>622</sup> Poncharal, 2000, 8.

## Exemple 3

Then the ring-master he see how he had been fooled, and he <i>was</i> the sickest ring-master you ever see, <b>I reckon</b> . HF 326		
Et le patron s'est aperçu qu'il avait été roulé ! Jamais on n'en a vu un rire jaune comme celui-là. Nétilard 200	Le maître de manège voit qu'on s'est moqué de lui, et il fait une tête ! Bay 291	<b>Je suppose</b> que le maître de manège comprit alors l'inimaginable duperie. Molitor 406

Dans ce passage, *I reckon*, juxtaposé en position finale, ne semble pas concerner l'énoncé dans son entier mais porte davantage sur le segment *he was the sickest ring-master you ever see*. *Reckon* est non traduit dans les versions de Nétilard et de Bay, ce qui aboutit à des énoncés plus assertifs, tandis que Molitor choisit de le promouvoir en première position et de le traduire par « supposer ». Cette promotion du verbe en tête de phrase a deux conséquences. La première, qui a déjà été observée par Poncharal, est l'apparition du subordonnant « que » :

La traduction française fait du prédicat subjectif le repère de l'énoncé, à l'inverse de ce qui se passe en anglais ; et dans ce cas un *que* apparaît nécessairement pour introduire le [la] proposition complétive<sup>623</sup>.

Par ailleurs, il y a une perte de l'effet d'épanorthose que Poncharal décrit en des termes hérités de la linguistique :

On ne retrouve donc pas l'opération d'assertion-désassertion telle que nous l'avons décrite en anglais lorsque le prédicat en question est imbriqué ou postposé. En fait il n'y a pas en français de mise en suspens de la validation après coup, et l'énoncé est orienté vers la **validation** pure et simple, plutôt que vers la **validabilité**, comme c'est le cas en anglais<sup>624</sup>.

Ces difficultés liées au passage du français à l'anglais peuvent expliquer le grand nombre d'émissions dans le cas où le verbe est en position finale. En outre, s'il est vrai que les verbes français sont davantage orientés vers la cognition que leurs homologues anglais, ils demandent à être complétés par le contenu cognitif qu'ils introduisent nécessairement. C'est pourquoi ils ne

<sup>623</sup> Poncharal, 2000, 8.

<sup>624</sup> Poncharal, 2000, 8-9.



s'accommodent pas aisément de la position finale et ne peuvent jouer le rôle rétroactif qui est parfois le leur en anglais, comme dans l'exemple 4 :

Exemple 4

If she was to fetch in help, I'd get mixed up in this business, before it was done with, <b>I judge</b> . HF 347		
Et si elle allait chercher de l'aide, je n'arriverais pas à me tirer de l'affaire sans y laisser des plumes. Nétilard 233	T0.  Bay 309	Et si Mary Jane alertait les voisins, l'affaire ne se terminerait pas sans que j'y sois mêlé, ce que je préférerais éviter. Molitor 435

Cet extrait fournit un nouvel exemple de verbe d'opinion en position finale. *I judge* est juxtaposé en fin d'énoncé dans un effet d'épanorthose qui vient renforcer la litote. Sa suppression chez les trois traducteurs (Bay supprimant d'ailleurs la phrase entière) abolit cet effet et rend le propos plus assertif<sup>625</sup>.

### Propositions de traduction

La difficulté à traduire un verbe de pensée en position finale découle du sémantisme de ces verbes davantage orientés vers la cognition en français si bien que traduire *judge* par « juger » ou *reckon* par « estimer » aboutirait à mettre l'accent sur la représentation de la cognition et non sur la subjectivité de l'opinion. Ceci renforce le sentiment que la solution de traduction pourrait résider dans le recours à des syntagmes, non forcément verbaux, qui feraient apparaître la source de l'évaluation et souligneraient davantage l'origine des pensées que leur contenu cognitif, tels que « pour moi », « d'après moi », « à mon sens », « être d'avis ». Ce type de solution existe déjà dans le corpus, sans avoir été utilisé de façon systématique. Ainsi, dans l'exemple ayant servi à illustrer le fonctionnement de *pretty* dans la partie C.1 du présent chapitre, Molitor traduisait ainsi :

So **I judged** they had our gang in a pretty tight place, right at the outstart.  
HF 366

**Pour moi, j'eus l'impression très nette** que l'on nous mettait, dès lors, dans une situation pour le moins embarrassante. Molitor 460

<sup>625</sup> Le verbe évaluatif peut également être renforcé par un modal comme le montre l'exemple XXXV du *FTR*.

C'est ce modèle de traduction qui est suivi dans les propositions suivantes<sup>626</sup> :

1'. J'étais tout content, **pour moi** j'avais fait ça assez comme y faut... **j'étais d'avis** que Tom Sawyer en personne aurait pas pu faire ça plus comme y faut.

2'. Mais moi j'voyais pas d'blague là-dedans, et pis **pour moi**, le roi y faudrait qu'il se force un peu pour en voir. **J'étais d'avis** qu'ils allaient devenir blêmes.

3'. Alors le chef du cirque il a vu comment il avait été roulé, pis c'était vraiment le chef de cirque le plus archi-dégoûté qu't'as jamais vu, **d'après moi**.

Dans la proposition 4', l'apparition de « que », qui introduit non une proposition complétive mais le verbe de pensée lui-même, permet de rendre la validation après-coup et l'effet retard ménagé par l'épanorthose. Il donne l'effet d'une construction non synthétique, s'élaborant au fur et à mesure dans un assemblage linéaire qui imite le flot des pensées :

4'. Si elle allait chercher de l'aide, j'me retrouverais embrouillé dans cette affaire avant qu'elle ne soit finie, **que j'me suis dit**.

Ces propositions sont perfectibles dans la mesure où chaque verbe de pensée possède un sémantisme particulier dont il faut tenir compte, *reckon* étant, par exemple, plus spéculatif que *judge*. Enfin, la fréquence de chaque verbe doit être évaluée afin d'assurer une bonne répartition des solutions de traduction.

#### 4. Formes exclamatives

Certaines tournures exclamatives, parce qu'associées à la négation, participent autant de l'effet de litote que de l'hyperbole. Le rôle de la négation, et en particulier dans les effets de litote, a déjà été souligné à propos de la récurrence des doubles négatifs. Cependant, l'utilisation particulière de la négation n'y est pas cantonnée et elle est un moyen

<sup>626</sup> Les énoncés originaux sont regroupés à l'exemple XXXVI du *FTR* pour lisibilité immédiate.

privilégié de dire le moins pour le plus. Les formes en question, assez fréquentes, sont accompagnées d'un point d'exclamation, et, plus rarement, d'un point d'interrogation, ce qui illustre l'ambiguïté de leur statut. Le but de ces tournures n'est pas de formuler une véritable exclamation ou une interrogation mais plutôt d'affirmer une chose en la niant. Ainsi, au chapitre 16 de *Tom Sawyer*, les trois enfants partis sur l'île Jackson s'imaginent pouvoir, à leur retour, épater leurs amis en montrant qu'ils ont appris à fumer. Dans une conversation marquée par l'enthousiasme, ils se plaisent à imaginer la déconfiture de leurs camarades qui seraient incapables d'avaler la fumée de cigarette :

## Exemple 1

'I bet he would, and Johnny Miller—I wish I could see Johnny Miller tackle it once.' 'Oh, don't I' Said Joe. 'Why, I bet you Johnny Miller couldn't any more do this than nothing. Just one little snifter would fetch <i>him</i> .' TS 106		
- Et Johnny Miller ! Je voudrais bien l'y voir. - Johnny Miller ! avec une bouffée il serait frais. Gaïl 124	T0 Breton 98  T0 Caillé 136	- C'est sûr ! Et Johnny Miller ! Je voudrais bien y voir Johnny Miller ne fût-ce qu'une fois. - <b>Et moi aussi. Tiens !</b> Je parie que Johnny Miller ne pourrait pas faire ça plus qu'autre chose. Une petite bouffée, et il serait liquidé. Maury 91

L'ensemble de ce passage a beaucoup fait l'objet de T0, probablement du fait qu'il aborde la question de la tabagie chez des enfants. Il peut cependant servir de base à une réflexion sur la traduction du type de formes représenté par le syntagme *oh, don't I*, lequel combine la négation et l'exclamation. Ce syntagme n'a pas été traduit par Gaïl tandis que Maury le rend à l'aide d'une forme exclamative sans négation. Apparaît donc, avec la solution de Maury, une tendance à ne pas conserver la négation qui s'avère être commune à l'ensemble des traducteurs des deux romans face à ce type de structures. C'est ce que confirme l'exemple suivant extrait du même passage de *Tom Sawyer* :

## Exemple 2

"By jings, that'll be gay, Tom! I wish it was <i>now!</i> " "So do I! And when we tell 'em we learned when we was off pirating, <b>won't they wish they'd been along?</b> " <b>"Oh, I reckon not!</b> I'll just <i>bet</i> they will!" <i>TS</i> 106-107		
- Ça sera crevant. Tom ! Je voudrais déjà y être ! - Moi aussi. Et quand on leur dira qu'on a appris à fumer quand on était pirates, <b>ils regretteront de ne pas être venus.</b> - Sûrement. Gaïl 125	- C'est ça qui serait marrant Tom ! Ah ! comme je voudrais y être ! - Et quand ils sauront que nous sommes des pirates, <b>ils regretteront de n'être pas venus avec nous.</b> Breton 98	- Ce qu'on s'amusera Tom ! Je voudrais que ce soit déjà maintenant ! - Et moi aussi ! Et nous leur dirons que nous avons appris quand nous étions pirates. <b>Comme ils regretteront de n'avoir pas été là.</b> Maury 91

Dans cet extrait, le segment *won't they wish they'd been along*, assorti d'un point d'interrogation, se rapproche d'une question véritable, mais la réponse en est entendue et attendue. Il est possible de voir dans cette structure un procédé proche de la question rhétorique<sup>627</sup>. Le segment a été traduit par des formes affirmatives chez Gaïl et Breton pendant qu'avec « comme » situé en tête de phrase, Maury garde une trace de la force exclamative de l'énoncé de départ.

L'exemple 3, extrait d'une conversation entre les mêmes personnages au sujet des avantages de la vie de pirate, et qui a été moins sujet à T0 que les précédents, permet de mettre à jour la palette de solutions développée par les traducteurs :

## Exemple 3

'And they carry the women to the island,' said Joe; 'they don't kill the women.'

'No,' assented Tom, 'they don't kill the women—they're too noble. And the women's always beautiful, too.'

'And **don't they wear** the bulliest clothes! **Oh, no!** All gold and silver and d'monds,' said Joe with enthusiasm. *TS* 92

<sup>627</sup> Morier définit la question rhétorique comme suit : « On nomme ainsi une question qui n'attend pas de réponse, mais qui est uniquement posée pour suggérer à l'auditeur ou au lecteur une réponse mentale évidente. L'interrogation rhétorique établit un dialogue où l'interlocuteur est muet ; mais on fait appel à lui, on sollicite sa participation. Il s'agit donc d'une figure de pensée, très habile, car la vérité que trouve l'interlocuteur, ou qu'il a l'illusion de trouver, s'impose avec plus de force à son esprit que celle qu'on prétend lui dicter. » Morier, 572-573.

La traduction de ce passage peut faire apparaître une neutralisation par le biais de la forme affirmative, comme c'est le cas chez Hughes et uniquement chez lui :

- Ils ne tuent pas les femmes ajouta, Joe Harper.
- Jamais, dit Tom. Ils sont trop généreux pour leur faire le moindre mal.
- Et les femmes aiment les pirates parce **qu'ils portent des habits plus beaux que les écuyers du cirque**, des habits tout couverts d'or et de diamants, reprit Joe. Hughes 80

D'autres traducteurs, comme Gaïl et Breton, ont interprété cette structure comme une véritable question, d'où la transformation du point d'exclamation en point d'interrogation ainsi que la traduction du verbe *said* par « demanda » chez Gaïl :

- Les femmes, déclara Joe, on les emmène dans l'île ; on ne les tue pas.
- Non, confirma Tom, on ne tue pas les femmes. Les pirates sont chevaleresques. Et les femmes sont toujours splendides, bien sûr.
- **Et est-ce qu'ils ne portent pas des vêtements magnifiques, chamarrés d'or et garnis de diamants ?** demanda Joe, enthousiaste. Gaïl 105
- [...] - **Est-ce qu'ils ne portent pas de splendides vêtements avec de l'or et de l'argent et des diamants ?** s'écria Joe avec enthousiasme. Breton 83

La troisième solution réside dans le recours à la forme exclamative mais sans maintien de la négation :

- [...] **Et puis ils portent des habits magnifiques, tout couverts d'or et de diamants !** S'écria Joe avec enthousiasme. Caillé 116
- Mais les femmes, ils les emmènent dans l'île, dit Joe. Ils ne tuent pas les femmes.
- Non, approuva Tom, ils ne tuent pas les femmes.... Ils sont trop nobles. Et puis les femmes sont toujours belles.
- Et ils portent des costumes épatants ! Il faut voir ça !** Des costumes avec de l'or, de l'argent et des diamants ! Fit Joe avec enthousiasme. Maury 78

La gamme de solutions des traducteurs de *Tom Sawyer* est valable pour ceux de *Huckleberry Finn*, sauf que la négation est parfois maintenue :

#### Exemple 4

[...] and we done it all by ourselves, <b>and wasn't it bully, Aunty!</b> HF 441		
[...] et on l'avait libéré tout seuls ! <b>Tu ne trouves pas que c'était formidable tante ?</b> Nétillard 374	[...] et on a tout fait par nous-mêmes. <b>Ah, tante, est-ce que c'était pas chic ?</b> Bay 382	Non avons fait tout cela, nous, <b>tante Sally ; n'est-ce pas merveilleux ?</b> Molitor 563

Dans cet extrait, en dépit de la présence du point d'exclamation qui montre qu'il s'agit d'une tournure plus proche de l'exclamation que du

questionnement véritable, tous les traducteurs ont opté pour une question. Allié au maintien de la négation, ceci aboutit à une forme interro-négative donnant l'impression que Huckleberry attend l'approbation de la tante. Cette tendance est très forte chez Bay et Molitor où la présence de « est-ce » oriente la validation de la question vers l'interlocuteur.

L'exemple 5 présente une plus grande variété de réactions, chaque traducteur ayant recours à un procédé différent. Il s'agit d'une tournure ponctuée cette fois d'un point d'interrogation, mais dont le pouvoir exclamatif se trouve renforcé par l'emphase sur *wasn't* :

#### Exemple 5

He got to hanging around the widow's too much, and so she told him at last, that if he didn't quit using around there she would make trouble for him. <i>Wasn't he mad?</i> HF 222		
Il prit l'habitude de venir rôder un peu trop autour de la maison de la Veuve, et elle lui dit un jour que, s'il continuait, il lui en cuirait. Cette fois-là, <b>il était furieux</b> [...] Nétillard 39	Il s'est mis à rôder un peu trop autour de chez la veuve, et elle a fini par lui dire que, s'il ne cessait pas, ça irait mal pour lui. <b>Ce qu'il pouvait être furieux!</b> Bay 203	Il était toujours à rôder autour de la maison de la veuve ; aussi finit-elle par le menacer s'il ne cessait pas, de se plaindre aux autorités. <b>Vraiment, n'était-il pas fou ?</b> Molitor 266

Nétillard neutralise à la fois la forme interrogative et la négation en traduisant par une forme affirmative dont tout pouvoir exclamatif a été vidé. Bay opte pour une forme affirmative sans maintien de la négation et change le point d'interrogation en point d'exclamation. La solution qui semble s'éloigner le plus du texte est celle proposée par Molitor puisque le segment « vraiment n'était-il pas fou ? », tout en conservant la négation, aboutit à une véritable question qui pourrait être posée, soit par Huckleberry lui-même, soit par la veuve dans un effet de DIL.

#### Propositions de traduction

Seul le maintien de la négation ne s'est pas imposé comme une priorité dans les solutions de traduction du corpus. C'est pourquoi les propositions ci-dessous inversent la problématique et considèrent le

maintien de la négation comme un objectif principal. Il est fait appel au tour familier et oral « voilà pas », qui permet de présenter une chose tout en la niant<sup>628</sup> :

1'. - J'te l'parierais, pis Johnny Miller... si seulement j'pouvais voir Johnny Miller s'y mettre une fois.

- **Voilà pas**, dit Joe, Ouah, j'te parie que Johnny Miller y s'rait même moins cap' que rien du tout. Une toute petite taffe (1899) et hop, y s'rait parti !

2'. Nom de nom, ça sera rigolo Tom ! J'ai hâte d'y être !

- Et moi ! pis quand on leur dirait qu'on a appris quand on f'sait les pirates, voilà pas comment y r'gretteront de pas être venus.

- Tu m'étonnes, c'est du sûr et certain.

3'. « - Pis ils emmènent les femmes sur l'île, dit Joe, ils tuent pas les femmes.

- Non, approuva Tom, ils tuent pas les femmes... ils sont trop chouettes. Pis les femmes elles sont toujours belles, en plus.

- Pis **voilà pas** les fringues archi-épatantes qu'ils ont ! **J'te dis pas** ! Tout en or pis en argent pis en diamants, dit Joe avec enthousiasme.

4'. [...] pis on l'a fait tout seuls, pis **voilà pas** comment c'était épatant, tantine !

5'. Il s'est mis à traîner un peu trop autour de chez la veuve, pis pour finir elle lui a dit que s'il perdait pas cette habitude elle lui causerait des ennuis.

**Voilà pas** comment il était furieux !

---

<sup>628</sup> Les énoncés originaux figurent à l'exemple XXXVII du *FTR* pour lisibilité immédiate. Par ailleurs, les exemples XXXVIIIa à XXXVIIIId présentent des cas de formes exclamatives complexes car augmentées de l'hypothèse avec *if*, du superlatif, de syntagmes signalant la maximalisation (XXXVIIIb et XXXVIIIc), ou bien agrémentées d'un effet d'épanorthose XXXVIIIId.

## CHAPITRE 18 :

### LA COMPARAISON

Au sein de la rhétorique enfantine, la comparaison se révèle être un phénomène à la fois central et complexe. La comparaison est centrale en ce sens qu'elle fait intervenir un certain nombre d'opérateurs qui sont également associés aux effets de litote, tels que *kind* et *like*, et que, dans son prolongement, se trouve l'hyperbole, notamment par le biais des formes superlatives. La comparaison est complexe en ce sens qu'elle n'est pas limitée à une structure canonique mais recoupe une grande variété de formes. Il est possible de partir de la définition que donne Morier de cette figure : « Comme fait de style, la comparaison est un rapport de ressemblance établi entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre : dans ce cas, il s'agit d'une IMAGE ou d'une METAPHORE [...] <sup>629</sup> ». Morier considère la comparaison comme limitée à la création d'images et de métaphores. Cet aspect devra bien entendu retenir l'attention, les images jouant un rôle particulièrement important dans la rhétorique enfantine. Cependant, ceci n'est qu'un des aspects de la comparaison qui compte aussi l'utilisation des structures comparatives d'égalité ou de supériorité par exemple. Si les images concrètes créées par la comparaison entre deux objets distincts à l'aide de *like*, apparaissent de façon flagrante, cette figure peut également revêtir des formes plus inattendues. Il existe, en effet, la comparaison au même, qui est le fait du marqueur *kind*, ainsi que la comparaison à l'absent qui repose sur divers syntagmes.

---

<sup>629</sup> Morier, 200. (Les majuscules sont de Morier.)



## A. La comparaison au même

1. *Kind*

Il convient de commencer par le marqueur *kind*, car il participe à la fois de l'effet de litote et de la comparaison, ce qui fait de lui un des indices de la continuité et de la solidarité entre les différents traits de la rhétorique enfantine. *Kind* exprime un stade embryonnaire de la comparaison dans la mesure où il permet de convoquer non deux objets comme dans la forme canonique, mais de comparer un objet à lui-même en faisant appel à la classe à laquelle il se rattache. Il faut préciser qu'il n'est pas ici question des occurrences de l'adjectif *kind* dans le sens de « gentil » ou « bon » ni des occurrences du nom *kind* lorsqu'il désigne le genre, l'espèce, même si cet aspect sémantique est loin d'être négligeable (le texte joue d'ailleurs par endroits avec la polysémie de ce terme dans une approche ludique du langage). Il s'agit d'étudier les occurrences de *kind* lorsqu'il fait partie du syntagme (a) *kind of*. *Kind* est précédé de l'article indéfini *a* lorsqu'il se rapporte à un nom et il est dans tous les cas accompagné de *of*:

## Exemple 1

The first thing to see, looking away over the water, was <b>a kind of</b> dull line—[...] <i>HF</i> 299		
[...] une <b>espèce de</b> ligne sombre [...] Nétillard 161	C'était <b>une espèce de</b> ligne sombre [...] Bay 270	[...] c'était la ligne sombre des bois [...] Molitor 372

Dans cet extrait, la comparaison au même apparaît au travers du fait que la ligne dont il est question n'est pas comparée à un autre objet mais, conformément au sémantisme de base de *kind* à l'ensemble des éléments qui constituent la classe des lignes. Dans cet exemple, deux des traducteurs ont opté pour le terme « espèce », ce qui est une solution qui semble convenir. Cependant, elle n'a pas été systématisée :

## Exemple 2

[...] and all <b>that kind of</b> humbug talky-talk, just the way people always does at supper, you know. <i>HF</i> 343		
Les gens ont l'habitude de sortir ces blagues-là à table, vous savez bien ce que je veux dire. Nétillard 228	[...] et tout ce qu'on dit à ce genre de souper. Bay 306	[...] et tout ce bla-bla-bla des gens qui dînent chez vous. Molitor 431

Ici, aucun des traducteurs n'a rendu *that kind of*<sup>630</sup>.

Dans l'exemple 3, *a kind of* est rendu par une gamme assez large de termes, aucun traducteur ne conservant le choix de « espèce » présent dans l'exemple 1 :

Exemple 3

Tom says, in a puzzled-up <b>kind of way</b> [...] HF 397		
Tom continua <b>comme s'il</b> ne comprenait rien [...] Nétillard 310	Tom <b>prit son air</b> le plus étonné [...] Bay 349	Tom, <b>paraissant</b> de plus en plus surpris, répéta [...] Molitor 503

Dans ce cas précis, les traducteurs ont insisté sur l'attitude feinte de Tom en la rendant par « comme s'il / prit son air / paraissant ». La traduction de *kind* semble donc essentiellement fonction du contexte. L'influence du contexte sur la traduction du marqueur *kind* apparaît également dans l'extrait suivant, dans lequel *kind of* est associé à un adjectif :

Exemple 4

Tom, he looked at the nigger, steady and <b>kind of</b> wondering, and says [...] HF 396		
Tom regarda le nègre sans cligner un cil <b>d'un air</b> très étonné, et dit [...] Nétillard 310	[...] Tom a regardé le nègre, droit dans les yeux, <b>d'un air</b> étonné. Bay 349	Tom regarda le nègre et lui demanda, <b>de l'air</b> le plus étonné du monde [...] Molitor 502

Les trois traductions convergent avec l'emploi de « d'un air » chez Nétillard et Bay tandis que Molitor opte pour une variante avec « de l'air ». Dans l'exemple suivant, *kind* apparaissant dans un contexte lié à une façon de parler, les solutions avancées par les traducteurs s'attachent essentiellement à cet aspect :

Exemple 5

So Tom turns to the nigger, which was looking wild and distressed and says, <b>kind of severe</b> [...] HF 397		
Alors Tom se tourna vers le nègre, qui écoutait et ne savait plus où se mettre, tant il était épouvanté, et lui dit <b>d'une voix</b> sévère [...] Nétillard 310	Alors Tom s'est retourné vers le nègre qui avait l'air complètement affolé, <b>et l'air sévère</b> , il lui a dit [...] Bay 349	[...] lui demanda-t-il <b>sur un ton</b> sévère. Molitor 503

<sup>630</sup> Pour une autre occurrence de ce type, voir *FTR* exemple XXXIX.

Les solutions choisies par les traductrices renvoient au ton de la voix, tandis que Bay démontre une plus grande volonté de systématisme en restant fidèle à « air ».

Par ailleurs, le syntagme *kind of* peut faire l'objet d'une transformation phonographologique qui consiste à amalgamer les deux éléments et à modifier l'orthographe de *of* en *-er* : *kinder*. Ceci ne modifie en rien le comportement des traducteurs comme en témoigne l'extrait suivant :

Exemple 6

'All right, doctor' says the king, <b>kinder</b> mocking him [...] HF 343		
Très bien, docteur, riposta le roi en l'imitant [...] Nétillard 226	« Merci docteur, a dit le roi <b>d'un ton</b> moqueur [...] Bay 305	- Très bien, docteur, dit le roi, railleur [...] Molitor 429

La traduction de *kind* par une solution exprimant la façon ou la manière apparaît dans la version de Bay qui traduit par « d'un ton ». Chez Nétillard et Molitor, *kind* n'a pas été traduit, ce qui aboutit, selon un schéma désormais bien repéré, à des énoncés plus assertifs dont tout effet de litote est effacé. La tendance à l'élosion de *kind* chez les deux traductrices se retrouve dans l'extrait suivant :

Exemple 7

It was <b>kinder</b> thin ice, but I says [...] HF 385		
J'étais dans mes petits souliers, mais je trouvai une réponse [...] Nétillard 293	Les choses commençaient à aller <b>un peu</b> loin. Bay 340	Je m'en tirai comme je pus [...] Molitor 486

Dans cet extrait, *kinder* n'est rendu ni par Nétillard ni par Molitor. Seul Bay avec « un peu » utilise une solution qui connote l'approximation et rend l'effet de litote au détriment de la comparaison au même<sup>631</sup>.

Cependant, c'est surtout lorsqu'il est associé à un verbe que le marqueur *kind* est le plus susceptible d'être non traduit comme dans l'exemple suivant :

<sup>631</sup> Pour une autre occurrence de ce type, voir *FTR* exemple XLa. L'exemple XLb présente, chez Molitor, cet effet de litote rendu au moyen de l'adverbe « légèrement ».

## Exemple 8

And afterwards we would watch the lonesomeness of the river, and <b>kind of</b> lazy along, and by and by lazy off to sleep. <i>HF</i> 299		
[...] on paressait et on finissait par s'endormir. Nétillard 162	Après, on contemplait le fleuve, on se laissait vivre, on dormait. Bay 271	[...] et le sommeil nous gagnait, et nous nous endormions. Molitor 373

Aucun des traducteurs ne rend l'effet de litote ou la comparaison au même connotés par *kind*, ce qui aboutit à des énoncés plus assertifs.

## Proposition de traduction

Les solutions retenues par les traducteurs, l'éllision ou la variation en fonction du contexte, montre que la traduction de (a) *kind of* n'a pas été systématisée. Pourtant, avec plus de 150 occurrences dans *Huckleberry Finn*, (a) *kind of* est une structure éminemment récurrente dont la systématisation est possible. Une réflexion s'impose autour de ce syntagme afin de proposer une solution apte à rendre effet de litote et comparaison.

La traduction de (a) *kind of* par « une espèce de », dans l'exemple 1, s'était révélée pertinente mais non transférable. C'est pourquoi il est possible de proposer une structure dont le sens est proche de celui d'« une espèce de » mais dont l'emploi est à même de connoter le parler des jeunes et d'intégrer la rhétorique enfantine ; il s'agit de « (un) genre (de) + adjectif / nom ». En effet, dans un article consacré aux marqueurs *like* et « genre », qui sont posés comme relativement équivalents, Suzanne Fleischman commente ainsi l'évolution diachronique du mot français :

*Genre* voulait dire à l'origine "espèce, race", comme dans *genre humain*. Le sens moderne de "espèce, sorte, type de", qui date du XV<sup>ème</sup> siècle, se trouve à la base d'expressions telles que "un genre de..., de ce genre" ou "genre" tout court qui posent un paradigme, donc une comparaison implicite. L'acception de "manière, façon (de parler, se comporter, s'habiller)", moderne aussi (*avoir bon/mauvais genre, pas mon genre*), renvoie également à une norme implicite servant de base à une comparaison<sup>632</sup>.

<sup>632</sup> Fleischman, Suzanne, « Des jumeaux du discours », *La linguistique*, 34.2, Paris, PUF, 1998, p. 44.

La synonymie entre « espèce » (employé dans l'exemple 1 par deux traducteurs) et « genre » (employé de loin en loin dans les traductions) constitue un premier élément qui milite dans le sens d'une adoption de ce terme comme solution de traduction. Le seul obstacle réside dans le fait que la structure « (un) genre (de) + adjectif / nom » pourrait être perçue comme relativement avant-gardiste et donc anachronique, d'autant que, dans son article, Fleischman insiste sur le caractère récent et moderne du marqueur :

This paper undertakes a comparison of two discourse markers that punctuate the spontaneous speech of the younger generations in the US and in France: the ubiquitous *like*, which has now migrated far beyond its origins among American teenagers, and its up-and-coming French congener *genre*. The functional and diachronic parallelism of these two particles is striking and has important implications for cross-language discourse and/or the possibility of positing “discourse universals”<sup>633</sup>.

Sans donner de date précise à l'apparition des marqueurs qu'elle analyse, Fleischman qualifie « genre » de *up-and-coming* ce qui indique son caractère récent. Cependant, il est possible d'affirmer que la structure en « genre » est plus ancienne que ne le suggère Fleischman et qu'elle pourrait avoir été usitée par la jeunesse contemporaine des romans. Il existe en effet dans Gaïl TS04 une occurrence de cette structure qui n'est d'ailleurs pas employée comme solution pour rendre *kind* mais dans le cadre d'un segment contenant un superlatif, ce qui suffit néanmoins à l'attester :

[...] in the loneliest, awfulest place you can find—a <b>ha'nted house is the best</b> , but they're all ripped up, now.' TS 198	[...] dans l'endroit le plus retiré, le plus solitaire qu'on puisse trouver ; <b>genre maison hantée quoi !</b> si on ne les avait pas toutes démolies. Gaïl 260
--	--

La version de Gaïl est globalement caractérisée par un niveau de langue soutenu qui ne dédaigne pas, par endroits, de laisser place à des expressions familières et connotant un parler jeune. Le rajout du point d'exclamation qui vient ponctuer cette solution de traduction en « genre » atteste du caractère expressif de la trouvaille qui connote un style familier. C'est pourquoi, il semble n'y avoir aucun anachronisme dans l'emploi de la structure en « (un)

<sup>633</sup> Fleischman, 31.

genre (de) + nom / adjectif<sup>634</sup>». En outre, cette structure apparaît sous la plume de Bay dans la traduction de *kind* employé comme nom :

[...] another one was a sharp-looking gentleman, with a carpet-bag of <b>the old-fashioned kind</b> made out of carpet-stuff [...] HF 365	[...] et aussi un monsieur qui n'avait pas l'air sot et qui venait de descendre du vapeur avec un sac de tapisserie <b>genre ancien</b> . Bay 323
---	---

Les propositions de traduction ci-dessous témoignent de la souplesse d'emploi de « genre » et du caractère potentiellement systématique de cette solution<sup>635</sup> :

- 1'. La première chose qu'on voyait, tout là-bas sur l'eau, c'était un **genre** de ligne grisâtre [...]
- 2'. Pis tout ce **genre** de parlotte bidon, de la façon que font tout l'temps les gens à dîner, tu sais.
- 3'. Tom il fait, d'une façon **genre** interloqué [...]
- 4'. Tom, il a regardé le nègue, fixement pis **genre** étonné, pis il fait [...] <sup>636</sup>
- 5'. Alors Tom il se tourne vers le nègue, qui avait l'air hagard et affolé pis il fait, **genre** sévère [...]
- 6'. D'accord docteur, qu'il fait le roi, **genre** en se moquant de lui [...]
- 7'. C'était **genre** terrain glissant, mais j'fais [...]
- 8'. Pis après on regardait la solitude de la rivière, pis **genre** on faisait les paresseux, pis peu après, à force, on s'endormait.
- 9'. Le nègue, un **genre** de sourire lui a ridé le visage p'tit à p'tit, comme quand tu balances une brique dans une flaque de gadoue [...]

En plus de la possibilité d'être rendue systématique, cette structure présente l'avantage d'être extrêmement synthétique dans la mesure où elle implique une fusion avec le nom ou l'adjectif auquel elle se rapporte. Ceci participe de l'effet d'agglutination qui tend à caractériser d'autres solutions de traduction présentées dans cette étude, telles que « quasi » et « archi- », ce qui, par un effet cumulatif peu donner une impression de souplesse à l'ensemble du récit *Huckleberry Finn* et à certaines parties de *Tom Sawyer*. Cet aspect agglutinant, qui se dessine aux travers des solutions de

<sup>634</sup> Par ailleurs, cette occurrence milite dans le sens d'une plus grande permanence diachronique dans le parler des jeunes que ne le suggèrent la plupart des études portant sur le sujet, qui y voient plutôt un renouvellement constant et spontané. C'est sans doute le peu de trace écrite laissée par le parler des jeunes et l'intérêt tardif que celui-ci a suscité sur le plan de la recherche qui contribuent à maintenir l'illusion du renouvellement.

<sup>635</sup> Les énoncés originaux sont regroupés à l'exemple XLI du *FTR* pour lisibilité immédiate.

<sup>636</sup> Le mot « nègue » est employé pour *nigger* dans les traductions de Faulkner par le Greti.

traduction, n'est pas étranger au texte mais est une des qualités de la rhétorique enfantine. Les accumulations remarquables d'adjectifs en témoignent mais également les cas où certains marqueurs s'amalgament littéralement, comme ceux qui vont être analysés maintenant.

## 2. *Kind et like*

*Like* est associé à la comparaison dans la mesure où il permet de relier deux objets ou deux événements distincts<sup>637</sup>. Cependant, avant que d'analyser ce type d'occurrences de *like*, il convient de s'intéresser à un emploi plus marginal sur le plan quantitatif mais tout aussi significatif au sein de la rhétorique enfantine. Il n'est pas rare de trouver *like* dans le voisinage immédiat de *kind*, les deux marqueurs participant alors d'un redoublement des effets de litote et de comparaison. En effet, utilisé en dehors du schéma canonique de la comparaison, *like* occasionne une mise à distance des propos comme le souligne Fleischman : « En tout cas, sa fonction épistémique est de mettre à distance l'information véhiculée par l'énoncé en signalant le fait d'un croire ("je crois que", "c'est mon opinion") plutôt que d'un savoir.<sup>638</sup> » C'est en ceci que *like* est un des marqueurs de la litote. Partant d'exemples où *like* est associé à des quantités approximatives, Fleischman déclare :

Si l'on étend l'idée d'approximation à des expressions non quantifiées, *like* peut signifier "une sorte de, un genre de", servant dès lors à adoucir ou à atténuer la force assertive d'un énoncé et/ou à le mettre à distance (*hedging*). [...] l' "à peu près" se traduit en recul épistémique (une moindre prise en charge du propos de l'énoncé) [...] elle [la particule] dilue les responsabilités du locuteur quant à la vérité ou la force assertive du propos de l'énoncé<sup>639</sup>.

C'est ainsi que les marqueurs *kind* et *like* sont souvent associés, conjuguant leur double capacité à créer effet de litote et comparaison. Dans l'exemple

<sup>637</sup> Voir partie suivante, « Comparaison à l'autre ».

<sup>638</sup> Fleischman, 36.

<sup>639</sup> Fleischman, 38.

ci-dessous, extrait du chapitre 16 de *Tom Sawyer*, les enfants s'imaginent, à leur retour, épater leurs camarades en sachant fumer. Tom met au point une mise en scène qui leur permettra de révéler leur expérience dans le domaine de la tabagie :

## Exemple 1

And you'll say <b>kind</b> of careless <b>like</b> , as if it warn't anything, you'll say [...] TS 106		
[...] et toi tu me répondras <b>sans avoir l'air d'y toucher</b> [...] Gaïl 125	[...] et tu me répondrais [...] Breton 98 [...] et tu répondras [...] Meker 85-86	Et tu répondras, <b>sans avoir l'air d'y toucher</b> , comme si ce n'était rien du tout [...] Maury 91

Les traducteurs Gaïl et Maury amalgament les deux marqueurs dans l'expression « sans avoir l'air d'y toucher ». Les solutions avancées pour *kind* et *like* chez Gaïl et Maury rejoignent celles des traducteurs de *Huckleberry Finn* pour *kind* seul, avec des tournures qui impliquent « avoir l'air ». Le double effet de litote du texte de départ, dû à l'association des deux marqueurs n'est donc pas rendu. Dans l'exemple 2, extrait de *Huckleberry Finn*, le roi et le duc viennent de rattraper Jim et Huckleberry qui leur avaient faussé compagnie. Ils tentent de faire avouer à Huckleberry que c'est lui qui a subtilisé le magot. Le roi feint le détachement :

## Exemple 2

They was still a minute—thinking—then the king says, <b>kind of absent-minded like</b> [...] HF 373		
[...] puis le roi dit <b>d'un air détaché</b> [...] Nétilard 273	[...] et <b>l'air distrait</b> , il a dit comme ça [...] Bay 330	[...] puis le roi dit <b>d'un air distrait</b> [...] Molitor 470

Tout comme dans l'exemple précédent, les solutions sont axées sur la traduction de *kind*, avec des tournures contenant « air », tandis que *like* ne semble pas retenir l'attention. Ceci se confirme avec l'exemple suivant où Tom exprime son exaspération devant la naïveté de Huckleberry, lequel propose des solutions simplistes pour la libération de Jim :

## Exemple 3

He looked <b>kind of weary and discouraged-like</b> , and says [...] HF 405		
Tom <b>eut l'air</b> découragé et dégoûté de tout, pour me dire [...] Nétilard 321	Il a pris <b>un air</b> las et découragé pour me répondre [...] Bay 355	Il <b>eut l'air</b> découragé et me répondit <b>sur un ton</b> de lassitude [...] Molitor 512



Nétilard et Bay maintiennent l'élosion de *like* et rendent *kind* avec des solutions en « air ». Molitor, dans un souci d'exhaustivité, se livre à une extension du procédé réservé à *kind* avec « sur un ton » pour *discouraged-like*, alors qu'il s'agit bien d'une description du visage de Tom et non pas du ton de sa voix<sup>640</sup>.

#### Proposition de traduction

Une solution pour rendre *like* combiné à *kind*, voire employé seul, réside dans un marqueur proche de « genre » en terme de niveau de langue, le mot « style ». Cependant, contrairement à « genre », il n'existe aucun élément qui permettrait d'établir son caractère non anachronique. C'est pourquoi il est possible d'adopter une solution déjà mise en place par le Greti, l'utilisation de « comme »<sup>641</sup>, dont s'inspirent les propositions de traduction ci-dessous<sup>642</sup> :

- 1'. Pis tu f'ras genre **comme**-nonchalant [...]
- 2'. Ils sont restés silencieux une minute [...] à réfléchir [...] et le roi il fait, genre **comme** distrait [...]
- 3'. Il a eu l'air genre fatigué pis **comme**-découragé [...] pis il fait [...]

L'utilisation du tiret entre « comme » et l'adjectif auquel il se rapporte est fonction de ce qui se trouve dans le texte de départ.

<sup>640</sup> Pour d'autres occurrences de ce type voir *FTR* exemples XLIIa et XLIIb. Voir également LIIIa et LIIIb pour une variante en *such(-)like*.

<sup>641</sup> Chapdelaine, 1996.

<sup>642</sup> Les énoncés originaux figurent à l'exemple XLIII du *FTR* pour lisibilité immédiate.

B. La comparaison à l'autre, *like*

## 1. L'hétéroclite

La création d'images inédites et inattendues dans le discours de Huckleberry a été signalée par Henry Wonham dans un ouvrage consacré au *tall tale* chez Mark Twain. Wonham sélectionne une image dans *Huckleberry Finn* pour illustrer son propos :

Part of the beauty of Huck Finn's language lies similarly in his casual use of incredible images that, for all their unexpectedness, are perfectly appropriate to the mind that creates them, as when Huck describes the oncoming steamboat as "a black cloud with rows of glow-worms around it."<sup>643</sup>

Cette description d'un vapeur participe d'un effet poétique par un assemblage d'éléments naturels créant un tout aussi harmonieux qu'inattendu, dans une technique proche du blason. Il s'agit d'une image qui remplit sans nul doute des critères de beauté poétique et connote même un style élevé. Peut-être l'objet de la description, un vapeur, dont l'importance matérielle et symbolique dans la vie de Twain n'a nul besoin d'être soulignée, n'est-elle pas indifférente à la création de cette image. Cependant, les images du discours de Huckleberry et des enfants se caractérisent par leur concrétude et connotent un style plus bas que ne le suggère l'exemple sélectionné par Wonham. Ainsi, dans le passage ci-dessous, Huckleberry se livre à la description d'un croque-mort :

## Exemple 1

[...] and there warn't no more smile to him than there is to a ham. <i>HF</i> 353		
[...] et il n'était pas plus capable de sourire qu'un jambon. Nétillard 240	[...] et moins souriant qu'une porte de prison. Bay 312	[...] mais on avait l'impression qu'il ignorait jusqu'à l'existence même d'un sourire. Molitor 414

Cette image semble tout aussi inédite que la précédente mais, comparant le croque-mort à un jambon, elle associe des éléments peu nobles, voire

<sup>643</sup> Wonham, Henry B., *Mark Twain and the Art of the Tall Tale*, Oxford University Press, New York Oxford, 1993, p. 56.

triviaux, dans un effet grotesque et comique. La plupart des images de la rhétorique enfantine, si elles ne sont pas banales, sont davantage caractérisées par leur concrétude que par leur obéissance à un canon conventionnel. Il s'agit plutôt d'une poétique du grotesque et de l'hétéroclite<sup>644</sup>.

Par ailleurs, l'exemple 1 fait apparaître les solutions offertes dans les versions, la traduction littérale ne concernant qu'une faible proportion des images. Ainsi, seule Nétillard rend véritablement l'image avec « [...] et il n'était pas plus capable de sourire qu'un jambon. » Il faut noter le recours au cliché chez Bay avec : « [...] et moins souriant qu'une porte de prison. » Le recours au cliché occasionne la substitution d'une image par une autre, cette dernière étant figée et conventionnelle<sup>645</sup>. La transformation, elle aussi, tend à réduire le nombre d'images, comme chez Molitor qui, avec « il ignorait jusqu'à l'existence même d'un sourire », remplace une image concrète, comique et grotesque, par une formule abstraite occasionnant une élévation considérable du registre. L'exemple 2, dans lequel Tom exprime une fois de plus son exaspération envers Huckleberry est marqué par une forte densité d'images :

---

<sup>644</sup> Ceci constitue un point de convergence avec le style de Salinger dans *Catcher* ; voici les remarques de Costello à propos des images dans ce roman : « We have already seen that Holden's most common simile is the worn and meaningless "as hell"; but his often-repeated "like a madman" and "like a bastard" are just about as unrelated to a literal meaning and are / easily as unimaginative. Even Holden's nonhabitual figures of speech are usually trite: "sharp as a tack"; "hot as a firecracker"; "laughed like a hyena"; "I know old Jane like a book"; "drove off like a bat out of hell"; "I began to feel like a horse's ass"; "blind as a bat"; "I know Central Park like the back of my hand." », p. 36.

<sup>645</sup> Le traitement des images chez Nétillard et Bay ainsi que les implications du recours au cliché ont été abordés au chapitre 13 de la présente étude, partie A, « La voix du traducteur ».

## Exemple 2

'Work? Why cert'nly, it would work, <b>like rats a-fighting</b> . But it's too blame' simple; there ain't nothing to it. What's the good of a plan that ain't more trouble than that? <b>It's as mild as goose-milk</b> . Why Huck, it wouldn't make <b>no more talk than breaking into a soap factory</b> . HF 394		
- Bien sûr, ça serait faisable, mais c'est trop simple, c'est trop facile. Qu'est-ce que c'est qu'une aventure sans danger ? Tout ça, <b>c'est pas plus fort que de la piquette</b> [...]. Nétilard 306	- Marchera ? Oui, <b>comme un combat de rats</b> . Mais c'est trop simple ; c'est <b>simple comme bonjour</b> . Il n'y a rien là dedans, c'est pas intéressant. Bay 347	- Beaucoup trop simple ! Pas la moindre difficulté dans ton plan. Alors, à quoi bon ? <b>Fade comme du lait de poule !</b> Ne vois-tu, Huck, que ce que tu proposes n'est <b>pas plus malin que de cambrioler une savonnerie ?</b> Molitor 499

Cet extrait permet d'apprécier les trois moyens participant à la création d'images dans la rhétorique enfantine : le comparatif d'égalité avec *it's as mild as goose-milk*, le comparatif de supériorité avec *no more talk than breaking into a soap factory* et les structures en *like* avec *like rats a-fighting*. *Like* est l'outil privilégié de la comparaison avant même les structures comparatives. L'opérateur *like*, dont les affinités avec les effets de litote ont été évoquées plus haut, permet de ramener un élément à un paradigme, ce qui fait de lui un outil privilégié de la comparaison :

[...] quelle que soit la classe lexicale, le sens de *like* tourne autour d'une comparaison, rapportant un élément à une classe ou à un paradigme et privilégiant les sémantèmes de "similarité" et d'"approximation".<sup>646,</sup>

De leur côté, Lapaire et Rotgé signalent qu'étymologiquement *like* exprime la similitude « having body or shape in common with another » et qu'il renvoie à la forme, au corps<sup>647</sup>. En langue standard, *like* est essentiellement compatible avec des syntagmes nominaux mais, dans les romans, il se combine aussi avec des syntagmes verbaux. Dans l'exemple 2, Bay et Molitor proposent chacun une traduction d'une des images, avec « comme un combat de rats » chez Bay, et « pas plus malin que de cambrioler une savonnerie » chez Molitor. Les autres images sont non traduites, rendues à l'aide d'un cliché ou transformées. Le recours à T0 apparaît au travers du fait que sur les trois images de l'exemple 2, une seule est traduite par

<sup>646</sup> Flesichman, 45.

<sup>647</sup> Lapaire et Rotgé, 261-262.

Nétilard et deux par Bay et Molitor. Le recours au cliché apparaît dans trois occurrences : « c'est pas plus fort que de la piquette / simple comme bonjour / fade comme du lait de poule ». Le cliché peut parfois permettre de rendre plusieurs images comme c'est le cas chez Nétilard avec « c'est pas plus fort que de la piquette ». En effet, ce cliché contient un comparatif de supériorité et semble donc rendre *no more talk than breaking into a soap factory*, mais il a également des affinités avec *it's as mild as goose-milk* dans la mesure où, dans les deux cas, il est question d'un liquide à avaler et de sensations gustatives. Si les exemples 1 et 2 sont représentatifs du panel de solutions offert par les traductions, ils ne le sont pas des proportions dans lesquels les différents traducteurs y ont recours. C'est ainsi que, comme le montrent les exemples figurant ci-après et dans le *FTR* (exemples XLIVa à VLI) c'est Bay qui fait le plus recours à T0 et au cliché.

## 2. Le corps disloqué

Les moyens permettant la création d'images dans les textes de départ ainsi que les différentes solutions avancées par les traducteurs étant identifiées, il est possible d'établir une typologie des images. Elles sont de nature très variée si bien que leur véritable point commun s'inscrit dans un rapport à l'hétéroclite<sup>648</sup>, mais elles sont néanmoins marquées par la récurrence de certains thèmes. Il existe ainsi une certaine proportion d'images liées au corps et aux animaux.

La présence des animaux *butterfly*, *sheep*, *ram*, entre dans la constitution d'un véritable bestiaire qui, tout au long du roman, convoque des animaux familiers, exotiques tels que la girafe et le kangourou, voire fantastiques avec le *cameleopard*<sup>649</sup>.

Le corps est le plus souvent évoqué comme lieu de souffrance (dents arrachées, gorge sèche, nausées) et de désordre (surtout celui des organes

<sup>648</sup> Voir *FTR* exemples XLIVa à XLIVg.

<sup>649</sup> Voir *FTR* exemples VL a et VL b.

internes : foie, poumon, cœur, estomac). Ceci peut être l'indice de la métamorphose du corps adolescent. Dans l'extrait ci-dessous, Huckleberry se livre à une description de Mary Jane et rend la joie et le soulagement de celle-ci par une image des plus surprenantes :

## Exemple 3

I asked her to let me think a minute; and she set there, very impatient, and excited, and handsome, but looking kind of happy and eased-up, <b>like a person that's had a tooth pulled out.</b> HF 357		
[...] <b>comme une personne à qui on vient d'arracher une dent.</b> Nétilard 247	[...] <b>comme une personne à qui on vient d'arracher une dent.</b> Bay 310	[...] <b>comme une personne à qui l'on vient d'arracher une dent.</b> Molitor 448

Les solutions de traduction de cet extrait témoignent d'une convergence qui est très rare chez les traducteurs de *Huckleberry Finn* avec cependant, chez Molitor, le souci d'un langage soigné perceptible dans l'emploi de « à qui l'on vient » tandis que les autres choisissent « à qui on ». L'exemple suivant dépeint la surprise de Tom d'apercevoir Huckleberry vivant :

## Exemple 4

[...] and sure enough it was Tom Sawyer, and I stopped alongside and waited till he come along. I says, 'Hold on!' and it stopped alongside, and his mouth opened <b>like a trunk</b> , and stayed so; and he swallowed two or three times <b>like a person that's got a dry throat</b> , and then says [...] HF 387		
[...] pas d'erreur, c'était Tom Sawyer ! Je m'arrêtai pour l'attendre et je lui criai : - Stoppe ! Je vis alors <b>sa bouche s'ouvrir comme un four</b> ; il ne la referma pas, mais il fit trois fois le mouvement d'avaler <b>comme s'il avait la gorge sèche</b> . Puis il me dit [...] Nétilard 296	[...] — oui, c'était bien lui — Tom Sawyer ! Je l'arrête, et le voilà qui me regarde <b>la bouche grande ouverte</b> , puis qui avale sa salive plusieurs fois de suite avec effort,  et qui me dit [...] Bay 342	[...] — et qui reconnus-je aussitôt ? Tom Sawyer ! J'arrêtai le cheval, et j'attendis que mon ami fût arrivé près de moi. Á un geste que je fis, la charrette s'arrêta à côté de la mienne, et <b>Tom ouvrit une bouche grande comme une malle</b> ; et resta ainsi quelques secondes. Puis il avala sa salive à deux ou trois reprises <b>comme quelqu'un qui a la gorge sèche</b> , et il dit [...] Molitor 490

La première image est rendue par une collocation chez Bay avec « la bouche grande ouverte », une solution moins proche du cliché que ne le serait « bouche bée » par exemple, mais qui efface néanmoins toute trace de comparaison. Nétilard transforme légèrement l'image en traduisant *trunk* par « four » ce qui lui conserve sa concrétude tandis que seule Molitor traduit fidèlement avec « comme une malle ». Le recours à T0 chez Bay

apparaît avec la seconde image tandis que, chez Nétillard, se dessine une tendance à traduire *like* par « comme si », solution qui introduit un élément hypothétique par l'intermédiaire de « si » qui est absent du texte de départ.

L'exemple suivant décrit la réaction d'effroi de Huckleberry à la vue de Jim qui a été grimé et déguisé par le roi et le duc :

#### Exemple 5

Jim lit out, and was a-coming for me with both arms spread, he was so full of joy; but when I glimpsed him in the lightning, <b>my heart shot up in my mouth [...]</b> and <b>it most scared the livers and lights out of me.</b> <i>HF</i> 372		
Jim se leva et vint vers moi les bras tendus, tant il était heureux ; mais quand je l'aperçus à la lueur d'un éclair, <b>mon cœur me remonta à la gorge, [...] j'en avais les sangs tout retournés.</b> Nétillard 270	Jim n'a fait qu'un bond ; et il était tellement content qu'il a ouvert les bras tout grand pour m'embrasser. Mais quand je l'ai aperçu à la lueur d'un éclair, <b>ça m'a fait un coup, [...]. J'ai eu une de ces peurs !</b> Bay 328	Jim sortit du wigwam, les bras tendus vers moi, tant sa joie était grande ; mais lorsqu'un éclair me permit de le voir, <b>mon cœur battit jusque dans ma gorge</b> , et je reculai [...] Molitor 467

Ces deux images proposent un chaos d'organes internes ainsi que leur dispersion dans un mouvement centrifuge qui n'est pas sans rappeler l'effet de souffle d'une explosion. Elles entrent dans un réseau qui contribue à l'expression d'une même idée centrale, celle du corps disloqué<sup>650</sup>. La destruction des isotopies, ou récurrences thématiques, dans les traductions, et, dans ce cas, du réseau d'images du corps disloqué, est particulièrement perceptible au travers de cet extrait. Avec les clichés « ça m'a fait un coup » et « j'ai eu une de ces peurs », Bay efface toute référence au corps. Avec « j'en avais les sangs tout retournés », Nétillard remplace *livers* et *lights* par un autre élément corporel, le sang, lequel ne subit pas de mouvement centrifuge mais tourne à l'intérieur du corps, ce qui annule l'effet de dislocation. L'extrait ci-dessous comporte deux images, la première rejoignant l'hétéroclite, la seconde le corps disloqué :

<sup>650</sup> Voir notamment l'image dans laquelle Huckleberry s'imagine être assis sur un baril de poudre prêt à exploser, *FTR*, exemple VLI.

## Exemple 6

The duke he never let on he suspicioned what was up, but just went a-goo-gooing around, happy and satisfied, <b>like a jug that's googling out buttermilk</b> ; and as for the king, he just gazed and gazed down sorrowful on them newcomers <b>like it give him the stomach-ache in his very heart</b> to think there could be such frauds and rascals in the world. <i>HF</i> 364-365		
Le duc n'avait pas l'air de se douter de ce qui se passait, mais continuait à glousser, d'un air tranquille et satisfait, <b>avec le bruit d'une cruche de babeurre qui se vide</b> . Quant au roi, il se contentait de regarder les nouveaux arrivants avec de grands yeux tristes <b>comme si ça lui faisait mal au ventre dans le cœur</b> de voir qu'il y avait de tels fourbes de par le monde. Nétillard 258	Le duc allait de-ci de-là, heureux et content, comme si de rien n'était ; et le roi se donnait les gants de jeter des regards de pitié sur ces nouveaux venus, <b>comme si ça lui donnait des haut-le-cœur</b> de penser qu'il pouvait y avoir dans le monde des imposteurs et des filous de cette espèce. Bay 322	Mais le duc resta impassible, il ne laissa rien paraître de ses sentiments, continua à se promener parmi la foule comme si de rien n'était en continuant ses goo-goo...  Le roi, lui, regardait tristement les nouveaux venus, très tristement, <b>comme si son cœur se gonflait d'amertume</b> lorsqu'il était forcé de reconnaître qu'il existait au monde des imposteurs de cette espèce. Molitor 458

Cet exemple illustre le recours au cliché chez Bay et Molitor qui rendent *like it give him the stomach-ache in his very heart* par des collocations plus ou moins figées et stabilisées connotant, surtout chez Molitor, un niveau de langue relativement élevé, alors que l'image du texte crée un désordre, un bouleversement inédit auquel Nétillard est la seule à rendre justice.

## C. Comparaison à l'absent

Dans son étude consacrée à *Catcher*, Costello signale l'existence d'un trait du discours adolescent qui consiste à ponctuer les propos de syntagmes tels que *and all* :

It is certainly common for teenagers to end thoughts with a loosely dangling "and all," just as it is common for them to add an insistent "I really did," "It really was." [...] They simply give a sense of looseness of expression and looseness of thought. Often they signify that Holden knows there is more that could be said about the issue at hand, but he is not going to bother going into it: [...] <sup>651</sup>

<sup>651</sup> Costello, 33.



Costello estime que ce trait s'inscrit dans une tendance à la généralisation qui permet de relier l'unique au tout<sup>652</sup>. Il est également possible de voir dans ce type de structures un prolongement de la figure de comparaison, celle-ci servant en l'occurrence à évoquer l'absent. En effet, le syntagme *and all* suggère une liste non close et signale que l'énumération pourrait se poursuivre en des termes comparables. Par ce procédé, le locuteur délègue au co-énonciateur le soin de compléter la liste. La structure *and all*, placée en fin de phrase dans un effet de comparaison à l'absent est attestée au sein du corpus, aussi bien dans *Tom Sawyer* que dans *Huckleberry Finn*. Cependant, tout aussi fréquentes, voire plus, sont des structures telles en *X or something* et *and such (things / like)*.

### 1. *X or something*

Il convient de commencer par la structure en *X or something*, ainsi schématisée dans un ouvrage portant sur la coordination en traduction signé Lucie Hoarau<sup>653</sup>. Conformément à son axe d'étude, Hoarau s'intéresse essentiellement au rôle joué par *or* au sein de cette structure dont elle constate par ailleurs la récurrence dans le roman *The Catcher in the Rye* :

Dans un registre de langue familier, les tournures schématisées ici en **X or something** sont assez fréquentes mais on les trouve rarement représentées dans notre corpus littéraire : The Catcher in the Rye fournit un nombre impressionnant d'occurrences de cette tournure, mais ce roman ne fait pas partie de notre corpus contrastif<sup>654</sup>.

Hoarau constate qu'en plus d'être liée au style oral et familier, la structure apparaît principalement dans un contexte qu'elle qualifie, en des termes hérités de la linguistique, de non-asserté, ce qui converge avec l'idée d'effet de litote :

La seconde caractéristique énonciative de la coordination disjonctive étudiée, est son occurrence privilégiée dans des relations prédicatives

<sup>652</sup> Costello, 34.

<sup>653</sup> Hoarau, Lucie, « Étude contrastive de la coordination en français et en anglais », *Linguistique contrastive et traduction*, numéro spécial, Paris, Ophrys, 1997.

<sup>654</sup> Hoarau, 128. (Les soulignages et le surlignage sont de Hoarau.)

non-assertées : interrogations, hypothèse (if..., I think...), visées (modalités épistémiques...) [...] <sup>655</sup>

Le travail de Hoarau sur cette structure apporte des éléments précieux puisqu'elle en offre une schématisation, fait le constat de sa fréquence dans *Catcher* et met à jour le type de contexte propice à son émergence.

Cependant, contrairement à ce qu'a entrepris Hoarau, il s'agit ici de s'intéresser à la structure *X or something* non du point de vue de la coordination, mais du point de vue de la comparaison. En effet, bien que *X or something* ne présente en surface aucune trace de comparaison, il est possible d'affirmer que cette dernière est à son fondement et constitue son principe essentiel. Le processus comparatif, généralement implicite, affleure parfois, comme dans cet extrait du chapitre 5 de *Huckleberry Finn* :

The judge said it was the holiest time on record, **or something like that**. *HF* 221

Même lorsqu'il n'est pas présent, le syntagme *like that* semble être toujours sous-jacent, si bien que la comparaison à l'absent repose sur une structure elle-même absente.

Comment cette structure a-t-elle été traduite ? Le premier exemple est un extrait du chapitre 19 de *Huckleberry Finn* dans lequel Huckleberry, se livrant à une description du fleuve et de ses abords, évoque les bruits qui peuplent la nuit :

#### Exemple 1

[...] you couldn't hear nothing for you couldn't tell how long, except maybe frogs <b>or something</b> . <i>HF</i> 300		
[...] on entendait rien d'autre que les grenouilles. Nétillard 164	[...] excepté les grenouilles. Bay 272	[...] le silence déchiré seulement par le coassement d'une grenouille, <b>puis d'une autre</b> . Molitor 374

Dans cet extrait, *frogs or something* évoque le fait que le bruit entendu par Huckleberry pouvait aussi bien émaner de grenouilles que d'un autre animal. Cette incertitude sur l'origine du bruit est renforcée par la présence de l'adverbe *maybe*. La structure *X or something* signale que les sources de bruit sont multiples et relativement interchangeables, la classe des

<sup>655</sup> Hoarau, 129.

grenouilles pouvant être remplacée par une autre. Dans cet extrait, la structure n'est traduite ni par Nétillard ni par Bay, tandis que Molitor la rend par « puis d'une autre », ce qui suggère non la substitution d'une classe à une autre mais une succession d'éléments au sein d'une même classe. Dans l'extrait suivant, Jim et Huckleberry s'interrogent sur les projets du roi et du duc :

Exemple 2

We turned it over and over, and at last we made up our minds they was going to break into somebody's house or store, or was going into the counterfeit-money business, <b>or something</b> . HF 376		
[...] ou bien qu'ils allaient faire de la fausse monnaie <b>ou quelque chose dans ce genre là</b> . Nétillard 278	[...] <b>ou quelque chose dans ce goût-là</b> . Bay 332	[...] ou bien qu'ils envisageaient de s'acoquiner à de faux-monnayeurs. Molitor 474

La réaction des traducteurs est inversée par rapport à l'exemple précédent, seule Molitor recourant à T0. Nétillard et Bay ont tous deux perçu l'existence d'une liste non close et leurs solutions évoquent, tout comme c'est le cas dans le texte de départ, la substitution d'un élément par un autre<sup>656</sup>.

Les deux extraits qui viennent d'être analysés sont représentatifs des solutions de traduction. Les structures en *X or something* sont sujettes à une forte proportion d'élosion tandis que la confusion n'est pas rare quant à la classe ou l'élément susceptible d'être remplacé. Ces solutions se retrouvent à l'identique sur une autre structure vers laquelle il convient de se tourner maintenant.

## 2. *And such (things / like)*

*And such (things / like)* suggère également une liste non close, un flou référentiel et une comparaison plus ou moins implicite. Au chapitre 27 de *Tom Sawyer*, Tom explique à Huckleberry qui était Robin des Bois et quel type de personnes il aimait à dépouiller :

<sup>656</sup> Pour une variante de *X or something*, voir FTR exemple VLII.

## Exemple 3

Only sheriffs and bishops and rich people and kings, <b>and such like</b> . <i>TS</i> 148		
Uniquement des gouverneurs, des évêques, des riches, des rois, <b>des gens comme ça</b> . Gaïl 187	Uniquement des gouverneurs, des évêques, des gens riches, des rois, <b>et d'autres gens encore de cette sorte</b> . Breton 140	Rien que des shérifs, des évêques, des riches, des rois, <b>tous des gens de cette espèce</b> . Maury 129

Dans cet extrait, *and such like* suggère la poursuite d'une énumération des éléments de la classe composée des gens susceptibles d'être dépouillés par Robin des Bois. Les solutions de traduction correspondent à l'esprit du texte et Maury fournit un effort particulier pour oraliser la structure avec « tous des gens de cette espèce ». Par ailleurs, au travers des deux termes « sorte » et « espèce », présents dans les solutions de traduction, apparaît clairement le renvoi à une classe servant de base à la comparaison<sup>657</sup>. La structure est parfois abrégée en *and such* comme dans cet extrait de *Tom Sawyer* dans lequel Tom explique la position des bandits dans l'échelle sociale :

## Exemple 4

In most countries they're awful high up in the nobility—dukes <b>and such</b> . <i>TS</i> 197		
Dans beaucoup de pays, on recrute les brigands dans l'aristocratie, des ducs, <b>des types comme ça</b> . Gaïl 259	Dans la plupart des pays, ce sont tous des aristocrates, des ducs, des... enfin, <b>des types dans ce goût là</b> . Caillé 252	Dans certains pays, ils appartiennent même à la haute noblesse... Des ducs, <b>et des types comme ça</b> . Maury 174

Dans cet extrait, *and such* vient compléter l'énumération des éléments composant la classe *nobility* entamée avec *dukes*. La structure est à nouveau remarquablement rendue par les traducteurs de *Tom Sawyer* qui emploient d'ailleurs le mot « type » pour rendre le niveau de langue familier<sup>658</sup>. Il semblerait que les traducteurs de *Huckleberry Finn* ont été moins enclins à rendre cette structure comme en atteste l'extrait suivant :

<sup>657</sup> Sur le même segment, Caillé renforce encore l'idée de comparaison avec l'expression « de cet acabit » :

- Rien que des shérifs, des évêques, des richards, des rois **et des gens de cet acabit-là**. Caillé 180

<sup>658</sup> Il faut remarquer la solution proposée par Breton qui traduit comme suit :

Dans beaucoup de pays, ce sont des types de l'aristocratie, des ducs, **etc...** Breton 194

En utilisant « etc... », le traducteur rend particulièrement l'effet de liste non close appelant à être complétée. Cependant, « etc... » connote davantage l'écrit que l'oral.

## Exemple 5

[...] you could see little dark spots drifting along, ever so far away—trading scows <b>and such things</b> [...] HF 299		
[...] de petites tâches rondes et sombres filaient loin, si loin! C'était des péniches. Nétillard 161	[...] c'était des péniches [...] Bay 270	[...] de petites tâches sombres se dessinaient sur l'eau : c'étaient des chalands <b>ou bien</b> [...] Molitor 373

Les versions de Nétillard et de Bay ne rendent pas du tout la structure, ce qui aboutit à des énoncés beaucoup plus assertifs car dénués d'effet de litote ou de comparaison. Molitor avec « ou bien » rend le phénomène de substitution qui crée un effet de suspens et suggère un allongement possible de la liste. L'exemple suivant fait apparaître des proportions de traduction identiques :

## Exemple 6

I smelt sickly eggs by the barrel, and rotten cabbage, <b>and such things</b> [...] HF 328		
Je flairais l'oeuf couvé à la douzaine, le chou pourri [...] Nétillard 204	Ca puait les œufs pourris et le chou [...] Bay 294	Je sentais une odeur d'œufs pourris, de choux en décomposition, <b>et d'autres odeurs encore</b> [...] Molitor 410

Nétillard et Bay opèrent de la même façon que dans l'extrait précédent, ce qui produit un effet similaire, c'est-à-dire des énoncés plus assertifs. La solution de Molitor témoigne d'une confusion au niveau de la classe des éléments susceptibles de connaître une substitution. En effet, avec « et d'autres odeurs encore » Molitor suggère un allongement de la liste des odeurs, alors que la structure porte bien sur les éléments ayant pour point commun d'en être à l'origine. Dans ce nouvel extrait du chapitre 29 de *Huckleberry Finn*, Huckleberry décrit l'odeur nauséabonde causée par la présence de poissons morts qui ont été négligemment laissés sur place :

## Exemple 7

[...] because they've left dead fish laying around, gars <b>and such</b> [...] HF 299		
[...] car les gens jetaient parfois des poissons crevés <b>par-ci par-là</b> [...] Nétillard 162	[...] on avait laissé des poissons crevés ou des ordures <b>quelque part</b> . Bay 270	[...] les poissons crevés n'étant pas rare <b>dans ces parages</b> . Molitor 373

Dans cet extrait, le syntagme *and such* renvoie à une substitution possible d'un type de poisson par un autre à l'intérieur de la classe *dead fish*. Ici, le poisson incriminé est dénommé *gar* (une sorte de brochet du Mississippi)

mais un autre élément de la classe des poissons peut tout aussi bien s'avérer malodorant. Les trois traducteurs ont interprété la substitution comme portant sur l'endroit d'où pouvait émaner l'odeur en question, si bien qu'ils évoquent une multiplicité de lieux.

### Propositions de traduction

Afin de restituer le niveau de langue oral et jeune de ces structures, il est possible de décentrer le problème vers le plan lexical. En effet, la plupart des structures établissant une comparaison implicite utilisent ou sous-entendent le terme *thing* et ses composés : *nothing / anything*. Ceci offre une possibilité d'utiliser les termes « truc » (1886) ou « machin » (1807), qui ne manqueraient pas de rendre immédiatement le caractère jeune et familier des propos. Ceci a déjà été mis en pratique par certains traducteurs du corpus. C'est ainsi que dans un extrait de *Tom Sawyer*, déjà analysé dans l'optique de la traduction de *and*, Maury rendait le syntagme *and things* par « et des trucs comme ça » :

<p>Oh, they have just a bully time—take ships, and burn them, and get the money and bury it in awful places in their islands where there's ghosts <b>and things</b> to watch it, and kill everybody in the ships—make 'em walk the plank. TS 92</p>	<p>- Oh, leur vie est pleine d'aventures : ils doivent monter à bord des bateaux, les brûler, s'emparer de l'argent, l'enterrer dans les endroits les plus mystérieux de leur île, là où il y a des fantômes <b>et des trucs comme ça</b> pour les garder, tuer tous les passagers et tous les membres de l'équipage... Maury 78</p>
---	--

Par ailleurs, la présence de *thing* et de ses composés n'a pas été ressentie comme absolument nécessaire à l'apparition de « truc », comme en témoigne cet extrait de la version de Nétillard :

<p>It was pretty ornery preaching—all about brotherly love, and such-like tiresomeness; but everybody said it was a good sermon, and they all talked it over going home, and had such a powerful lot to say about faith, and good works, and free grace, and preforeordination, <b>and I don't know what all</b>, that it did seem to be one of the roughest Sundays I had run across yet. <i>HF</i> 293</p>	<p>Le prêche ne valait pas grand-chose. « Aimez vous les uns les autres », des histoires dans ce goût là ; mais tous trouvèrent que c'était un bon sermon et, sur le chemin du retour, ils avaient tous quelque chose à dire sur la foi, les bonnes œuvres, la grâce et la prédestination, <b>et toutes sortes de trucs de ce genre</b> ; et, ma foi, ce dimanche-là me parut le plus dur que j'aie jamais vu. Nétillard 151</p>
--	--

Dans cet extrait, le syntagme *and I don't know what all* peut être vu comme une expansion du syntagme *and all* qui, sans reposer directement sur la comparaison, intègre le paradigme des expressions renvoyant à une liste non close et suggérant une continuation. Les choix effectués par ces traducteurs confortent l'idée d'une solution impliquant « truc », dont l'efficacité peut être évaluée au travers des propositions de traduction ci-dessous<sup>659</sup> :

- 1'. [...] pis t'entendais plus rien pendant tu sais pas combien d'temps, à part peut-être des grenouilles **ou des trucs comme ça**.
- 2'. On a r'tourné ça dans tous les sens, pis pour finir on a décidé qu'ils allaient cambrioler la maison ou le magasin d'quelqu'un, ou ils allaient s'mettre dans la fausse monnaie, **des trucs comme ça**.
- 3'. Que des sheriffs pis des évêques pis des riches pis des rois, **pis tout des gens pareils**.
- 4'. Dans la plupart des pays ils sont vachement haut placés dans la noblesse... des ducs **pis tout ça**.
- 5'. [...] tu voyais des petits points noirs qui dérivait, tout là-bas au loin... des chalands, **des trucs comme ça**.
- 6'. J'ai senti l'œuf gâté à la pelle, pis le chou pourri, **pis des trucs comme ça**.
- 7'. [...] pasqu'ils ont laissé traîner du poisson crevé, des brochets **pis des trucs comme ça**.

### 3. *I never see*

À première vue anodin, le syntagme *I never see*, peut être considéré comme un des leitmotif du roman, car il connaît pas moins d'une trentaine

<sup>659</sup> Les énoncés originaux sont regroupés à l'exemple VLIIIa du *FTR* pour lisibilité immédiate. L'exemple VLIIIb présente un passage dense en comparaisons.

d'occurrences, chiffre qui ne tient pas compte de nombreuses variantes<sup>660</sup>. La récurrence de ce syntagme rend nécessaire une réflexion visant à en systématiser la traduction d'autant plus qu'il se combine avec d'autres traits marquants de la rhétorique enfantine. Le syntagme *I never see* s'inscrit dans la comparaison à l'absent dans la mesure où il permet d'effectuer un parcours et d'affirmer qu'aucun événement connu jusqu'alors n'a égalé celui qui est narré en ce moment. La comparaison apparaît de façon explicite lorsque le syntagme est complété par *nothing / anything like it*. *I never see*, d'où *have* et *-en* ont été effacés, est une formule elliptique se signalant par son caractère oral voire agrammatical. Bien que banale en apparence, la traduction de ce syntagme a entraîné, dans la plupart des cas, des solutions participant d'une élévation remarquable du registre. Ce syntagme constitue un point de passage entre la comparaison et l'hyperbole puisqu'il n'est guère éloigné du superlatif qui consiste à comparer un élément à toute une classe. Cependant, *I never see* fonctionne en creux par rapport au superlatif, lequel se focalise sur le caractère singulier d'un objet ou d'un événement, pendant qu'avec ce syntagme, ce qui est mis en valeur c'est l'absence de tout autre événement comparable. Associé à la narration ou au discours dans la mesure où il permet une mise en valeur d'un événement en soulignant son caractère unique et original, ce syntagme est principalement le fait de Huckleberry dans *Huckleberry Finn*<sup>661</sup>. L'exemple 1 permet tout d'abord de juger de la récurrence du syntagme :

## Exemple 1

<b>I never see two men leak the way they done. And mind you, everybody was doing the same; and the place was that damp I never see anything like it. HF 337</b>		
<b>C'était la première fois que je voyais des hommes dégouliner comme ça. Et remarquez que tous les autres en faisaient autant, l'air en était humide. Néillard 219</b>	<b>[...] je n'ai jamais vu tant d'eau à la fois. Et comme tout le monde les imitait, je n'ai jamais vu non plus un endroit aussi mouillé. Bay 301</b>	<b>[...] ils pleurèrent à chaudes larmes, se noyèrent dans les larmes comme je ne croyais pas que ce fût possible. D'ailleurs tout le monde faisait de même, si bien que je n'avais jamais vu un endroit aussi humide que celui-là. Molitor 423</b>

<sup>660</sup> En voici quelques exemples : *I never see yet*, mais surtout le syntagme qui peut être considéré comme l'envers de *I never see* : *I ever see* et sa variante *I ever struck*. *Mary Jane went for him, Susan and the hare-lip went for the duke, and then such another hugging and kissing I never see yet. HF 341 He was the worst I ever struck. HF 341*

<sup>661</sup> Il existe deux occurrences du syntagme chez Pap Finn.



Le processus comparatif au fondement du syntagme apparaît de façon explicite dans la seconde occurrence : *I never see anything like it*. Par ailleurs, dans la mesure où le syntagme *I never see* est réitéré en l'espace de deux lignes, il est nécessaire de distinguer entre les problèmes liés à sa traduction, et ceux qui sont liés à la gestion de la répétition. C'est ainsi que l'éllision de la seconde occurrence chez Nétillard, ou le recours à la synonymie chez Molitor qui traduit par « comme je ne croyais pas que ce fût possible », visent sans doute à éviter la répétition. Cette solution avancée par Molitor aboutit d'ailleurs à une élévation considérable du niveau de langue ainsi qu'à un déploiement et une expansion qui contrastent avec la sobriété du syntagme de départ. Nétillard choisit d'inverser la problématique en rendant le syntagme par « c'était la première fois », ce qui aboutit bien à une mise en valeur de l'événement, mais sans souligner l'absence de tout événement comparable comme c'est le cas avec *I never see*. La solution la plus récurrente reste cependant « je n'ai / n'avais jamais vu » qui, tout en étant proche du syntagme de départ, n'est pas marquée par des effets d'ellipse comparables. L'exemple 2 témoigne de la convergence des solutions de traduction :

## Exemple 2

<b>I never see anything</b> so disgusting. HF 338		
<b>Je n'ai jamais rien vu</b> d'aussi dégoûtant. Nétillard 219	<b>Je n'ai jamais rien vu</b> d'aussi écoeurant. Bay 301	<b>Jamais de ma vie je n'ai rien vu</b> d'aussi déplaisant. Molitor 423

La solution de Molitor participe d'une élévation du niveau de langue par la promotion de « jamais » en tête de phrase, qui contribue également à rendre le syntagme plus exclamatif. Les solutions de Nétillard et de Bay restent très correctes sur le plan grammatical au regard du syntagme de départ.

*I never see*, complété de sa structure comparative, peut également apparaître en autonomie. Il est alors juxtaposé à l'événement dont il souligne la singularité :

## Exemple 3

[...] it's so kind of strange and unregular. <b>I never see nothing like it</b> . HF 357		
[...] tellement ça sort de l'ordinaire. Nétillard 247	Bien sûr, ça m'a paru tellement bizarre [...] <b>c'était la première fois</b> que je pensais une chose pareille. Bay 316	Je n'en [ problème] avais <b>jamais eu</b> de semblable à résoudre. Molitor 448

Dans cet extrait, le niveau de langue familier inhérent au syntagme *I never see* est renforcé par le double négatif apporté par *nothing*. L'énoncé *I never see nothing like it*, ainsi apposé, est absent chez Nétillard tandis que Bay, avec « c'était la première fois », pratique un renversement de perspective similaire à celui observé précédemment chez Nétillard. Molitor pratique une transformation du syntagme dont ne subsiste de trace que sous la forme de « jamais eu ». Bien que Huckleberry utilise généralement ce syntagme pour se livrer à un parcours de sa propre expérience, il peut également servir à impliquer le destinataire du récit par le biais du pronom *you* :

## Exemple 4

Well, when it come to that, it worked the crowd <b>like you never see anything like it</b> , and so everybody broke down and went to sobbing right out loud—the poor girls, too [...] HF 338		
Cela fit un <b>tel</b> effet sur la foule <b>que</b> tout le monde se laissa aller à sangloter tout fort, les pauvres filles comme les autres. Nétillard 219	Quand les gens ont vu ça, ils se sont mis à sangloter, les trois filles aussi [...] Bay 301	Voyant cela, la foule était <b>si</b> émue <b>que</b> chacun éclata en sanglots, les pauvres jeunes filles surtout. Molitor 423

Le syntagme porteur de comparaison et impliquant le destinataire *like you never see anything like it* a complètement disparu chez Bay, tandis que n'en subsistent que quelques traces chez Nétillard et Molitor sous la forme de structures permettant d'apporter une intensification : « tel ... que » et « si ... que ». La présence du pronom *you*, dont la traduction s'est révélée problématique pour les traducteurs, qui tendent à ne pas le rendre ou à le contourner, peut expliquer le recours total ou partiel à T0 sur le segment le contenant.

L'exemple 5 permet d'illustrer la complexité du phénomène de comparaison à l'absent et l'existence de nombreuses formules ou syntagmes y participant :

## Exemple 5

Well, <b>if I ever struck anything like it</b> , I'm a nigger. HF 337		
Aussi vrai que je suis blanc, <b>jamais je n'ai rien vu de pareil</b> . Nétillard 217	<b>Si jamais je revois quelque chose comme ça</b> , je veux bien être pendu ! Bay 300	Quel spectacle! Molitor 421

Il s'agit ici d'une variante de la structure de base *I never see*, transformée en *I ever struck*, complétée par le syntagme *anything like it* et augmentée de

l'hypothèse signalée par la présence de *if*. En l'occurrence, les connotations du mot *nigger* semblent avoir davantage retenu l'attention des traducteurs que la structure comparative elle-même. C'est bien le terme *nigger*, employé dans ce passage de façon explicitement péjorative, qui a été ressenti comme la difficulté majeure. La question de l'épithète *nigger* est finement contournée et inversée par Nétillard, laquelle préfère mettre en avant l'appartenance ethnique de Huckleberry en employant « aussi vrai que je suis blanc ». Bay et Molitor évacuent complètement cet aspect avec un recours au cliché chez le premier, tandis que Molitor avance la solution la plus spectaculaire.

#### Proposition de traduction

Pour rendre le caractère tronqué et agrammatical du syntagme *I never see*, il est possible d'opter pour le tout aussi laconique et efficace « jamais vu ». En effet, rendre ce syntagme par « je n'ai jamais vu » entraîne nécessairement une élévation du niveau de langue. Par ailleurs, les occurrences qui font apparaître, en surface, le processus comparatif avec des composés en *-thing*, peuvent être rendues, à nouveau, grâce à « truc » dont le mérite est de poser d'emblée le niveau de langue.

La proposition 1' contient d'autres ajustements sur le plan lexical tels que « bonhomme » et « chialer », le tutoiement entre Huckleberry et le destinataire, et l'utilisation de « pis » pour *and*<sup>662</sup>:

1'. **Jamais vu** deux bonhommes chialer comme ils l'ont fait. Et j'te f'rai remarquer, tout le monde en faisait autant ; pis l'endroit était tellement humide, **jamais vu un truc pareil**.

2'. **Jamais vu un truc** aussi dégoûtant.

3'. [...] c'est tellement genre bizarre pis pas commun. **Jamais vu un truc pareil**.

4'. Bon, quand ç'en est arrivé là, ça a eu un effet sur la foule **comme t'as jamais vu un truc pareil**, pis alors tout l'monde s'est effondré pis s'est mis à pleurnicher tout fort... les pauvres filles aussi [...]

5'. Bref, **si j'ai jamais vu un truc pareil**, j'suis un nègue.

<sup>662</sup> Les énoncés originaux figurent à l'exemple II du *FTR* pour lisibilité immédiate.

## CHAPITRE 19 :

### L'HYPERBOLE

L'hyperbole repose sur une multiplicité de phénomènes phonétiques et graphiques tels que l'emphase matérialisée dans le texte au moyen des italiques, phénomène dont la traduction a été abordée dans la troisième partie de la présente étude. L'hyperbole repose également sur des ressources lexicales et grammaticales. Au niveau lexical se trouve l'emploi d'adjectifs ayant pour but d'intensifier et de maximaliser la portée des propos, tandis que sur le plan grammatical se trouvent les structures superlatives.

#### A. Les adjectifs hyperboliques

L'hyperbole se manifeste au niveau lexical au travers d'adjectifs dont le sémantisme connote la force (*powerful / mighty*), ce qui est propre à provoquer l'effroi (*dreadful / awful / monstrous*), le haut degré dans tout domaine (*considerable*), ou dans un domaine précis, qu'il soit acoustique (*rattling*) ou bien moral et / ou social (*noble*). Le haut degré peut conduire au dépassement d'un point, comme dans le cas de *rotten*, dont le sens premier est de signaler qu'un certain stade de maturité a été dépassé. L'effet d'intensification se produit grâce au vidage partiel du sémantisme premier de ces adjectifs au profit des sèmes du haut degré et de l'intensité. Cette indifférence envers le sens dénotatif, considéré par Paul Zumthor comme caractéristique de la poésie enfantine, est également constatée dans le discours de Holden dans *Catcher* :

The most common function of *hell* is as the second part of a simile, in which a thing can be either "hot as hell" or, strangely, "cold as hell";

“sad as hell” or “playful as hell” [...]. Like all of these words, hell has no close relationship to its original meaning<sup>663</sup>.

À l'intérieur du corpus étudié, le vidage sémantique dont sont l'objet les adjectifs hyperboliques, est perceptible au travers du fait qu'il peuvent se combiner avec des adjectifs dont le sens serait, dans un autre contexte, incompatible avec le leur. En voici un exemple :

Exemple 1

Mary Jane <i>was</i> red-headed, but that don't make no difference, she was most <b>awful</b> beautiful [...] HF 337		
C'est bien vrai que Marie-Jeanne était rouquine, mais malgré tout, elle était <b>joliment</b> belle [...] Nétillard 218	Mary-Jane était rousse en effet ; mais ça n'avait pas d'importance, elle était <b>jolie comme un cœur</b> [...] Bay 301	Mary Jane, en effet, était rousse, mais cela n'avait aucune importance car elle était absolument ravissante [...] Mollitor 422

Dans cet exemple, l'emploi de *awful*, pour renforcer *beautiful*, crée un effet oxymoronique<sup>664</sup>. Devant cet effet, les traducteurs ont opté pour des solutions différentes. Molitor retient l'intensification véhiculée par la combinaison de *most* et *awful* en traduisant par « absolument ». Bay a de nouveau recours au cliché avec « jolie comme un cœur ». Nétillard reste proche du texte puisque l'oxymore est rendu par une redondance, c'est-à-dire une « abondance excessive, superflue<sup>665</sup> » avec « joliment belle ».

Tout en étant partiellement vidés de leur sémantisme premier, les adjectifs hyperboliques en conservent néanmoins une trace, laquelle apporte une coloration qui produit un effet différent de celui obtenu par des termes exclusivement réservés à l'intensification, tels que l'adverbe *very* par exemple, ou bien *so* et *ever*, qui ne manquent pas d'être utilisés par ailleurs. Les adjectifs hyperboliques sont marqués d'un plus sémantique qui

<sup>663</sup> Costello, 35.

<sup>664</sup> Il y a également *awful pretty*, au chapitre 19 de *Huckleberry Finn*. L'oxymore entre dans une logique d'annulation et de suspension du sens qui rejoint la litote et l'épanorthose. Il s'agit ici d'un exemple extrême d'effet oxymoronique, mais d'autres combinaisons telles que *awful glad / funny* y participent également. Voir *FTR* exemples Le et Lf pour d'autres occurrences de *awful*.

<sup>665</sup> Morier, 983. La redondance n'est d'ailleurs nullement étrangère aux adjectifs hyperboliques puisque certaines occurrences, telles que *monstrous big / long*, participent du même effet.

contribue à l'élaboration d'un langage coloré et imagé. Les adjectifs hyperboliques sont employés dans le but d'intensifier et de renforcer le sens d'autres adjectifs et peuvent plus rarement se rapporter à un nom de façon directe, auquel cas leur sémantisme premier apporte davantage de connotations. La production d'adjectifs hyperboliques ne saurait être considérée comme le fait de la rhétorique enfantine uniquement, puisque certains adjectifs tels que *mighty* et *powerful* sont présents dans le discours de personnages adultes<sup>666</sup>. En revanche, leur emploi récurrent peut être considéré comme caractéristique du discours des enfants, tandis que certains, tels que *noble* et *awful*, leur sont presque exclusivement réservés. Tout adjectif correspondant aux critères énoncés plus haut est susceptible d'être utilisé dans un sens hyperbolique, mais tous ne connaissent pas la même récurrence, et certains n'apparaissent qu'une ou deux fois<sup>667</sup>. Il n'est pas possible de systématiser la traduction de ces adjectifs en raison de leur rareté, un traitement au cas par cas étant nécessaire. Cependant, il est important de les inclure dans une réflexion globale afin de ne pas mobiliser, pour ces mots isolés, des solutions qui pourraient être utiles auprès de formes plus récurrentes.

D'autres adjectifs, sans être très fréquents, connaissent quelques occurrences, ce qui encourage à leur prise en compte systématique, comme dans le cas de *powerful* :

#### Exemple 2

[...] for it was <b>powerful</b> warm weather [...] HF 333		
[...] car il faisait <b>une de ces</b> chaleurs ! Nétillard 211	[...] il se débarbouillait à grande eau (il faisait très chaud) [...] Bay 298	[...] car il faisait <b>très</b> chaud [...] Molitor 417

Tous les traducteurs ont jugé que l'intensification véhiculée par *powerful* constituait un élément qui devait être rendu. La solution avancée par Nétillard, avec « une de ces » assorti d'un point d'exclamation, donne un

<sup>666</sup> Voir *FTR*, exemples Lc et Ld pour deux occurrences de *mighty* chez des personnages enfants.

<sup>667</sup> En voici quelques exemples :

[...] they was **booming** mad. HF 336

Well, the funeral sermon was very good, but **pison** long and tiresome [...] HF 354

Well, Miss Mary Jane she told me to tell you she's gone over there in a **dreadful** hurry—one of them's sick. HF 362

tour expressif à l'ensemble. Avec « très », Bay et Molitor conservent l'intensification mais dans des proportions moindres dans la mesure où cet adverbe est dénué de toute autre charge sémantique, ce qui prive le texte de sa coloration. Voici un extrait situé quelques pages plus bas où figure une autre occurrence de *powerful* :

## Exemple 3

[...] and I tell you the duke was <b>powerful</b> uneasy. <i>HF</i> 355		
[...] et je vous assure qu'il était <b>dans ses petits souliers</b> . Nétillard 243	[...] et le duc était <b>plutôt</b> mal à l'aise je vous le dis. Bay 314	[...] — et croyez-moi, le duc se trouvait dans une position <b>très</b> embarrassante. Molitor 444

Dans cet extrait apparaissent deux autres solutions de traduction. Nétillard a recours au cliché avec « être dans ses petits souliers », ce qui rejoint la solution avancée par Bay dans l'exemple 1. Le recours au cliché peut découler de la volonté des traducteurs de créer, par d'autres moyens, un langage aussi imagé et coloré que celui du texte de départ. Dans l'exemple 3 la solution de Bay présente un cas d'inversion des polarités entre effet de litote et hyperbole, dans la mesure où « plutôt » connote l'amoindrissement et non l'intensification. Avec « très », Molitor semble opter pour la systématisme puisqu'elle reste fidèle à son choix précédent.

Un autre adjectif peut illustrer le fonctionnement des adjectifs hyperboliques ainsi que les stratégies de traduction qu'ils ont entraîné, il s'agit de *monstrous* :

## Exemple 4

It was a <b>monstrous</b> big river down there [...] <i>HF</i> 298		
[...] la rivière était <b>vraiment</b> immense par là [...] Nétillard 161	Le Mississippi est <b>fameusement</b> large après son confluent avec l'Ohio. Bay 270	A cet endroit, le fleuve était <b>fort</b> large [...] Molitor 372

L'adverbe « fort » chez Molitor rejoint les solutions en « très ». Nétillard et Bay ont recours à des adverbes connotant la vraisemblance : « vraiment », et la renommée : « fameusement ». Voici une autre occurrence de cet adjectif :

## Exemple 5

We slept most all day, and started out at night, a little ways behind a <b>monstrous</b> long raft that was as long going by as a procession. She had four sweeps at each end, so we judged she carried as many as thirty men, likely. <i>HF</i> 274-275		
On passa presque toute la journée à dormir ; le soir, on prit le départ, à peu de distance d'un autre radeau <b>incroyablement</b> long, qui avançait aussi lentement qu'une procession. De chaque côté, on voyait quatre grands avirons ; il portait donc trente hommes au moins à bord. Nétillard 121	Nous avons dormi presque toute la journée pour repartir à la nuit, à distance d'un radeau qui était si long que lorsqu'il était passé devant nous, c'était une vraie procession. Il y avait dessus quatre cabanes, séparées les une des autres, et au milieu un grand feu de camp. Il devait bien y avoir trente hommes d'équipage. Bay 248	Après avoir dormi toute la journée, nous nous remîmes en route le soir, derrière un <b>très</b> long radeau, si long que, telle une procession, on eût dit qu'il n'en finissait pas. Muni de quatre rames aussi bien à l'avant qu'à l'arrière, il pouvait assurément transporter trente hommes. Molitor 339

Dans cet extrait, *monstrous* n'est pas rendu par Bay, pendant que Molitor reste fidèle à « très » et que la solution de Nétillard connote à nouveau la vraisemblance avec « incroyablement ».

L'atténuation de l'intensité des adjectifs hyperboliques semble être une tendance commune à toutes les traductions. Cette atténuation passe par le choix d'adverbes qui transmettent uniquement les sèmes de l'intensité, l'inversion des effets d'hyperbole et de litote, le choix d'adjectifs beaucoup plus neutres sur le plan sémantique ou le recours au cliché. La manifestation extrême de l'atténuation réside dans le recours à T0. Ainsi l'adjectif *noble*, dans cet extrait de *Huckleberry Finn*, n'est-il rendu par aucun traducteur :

## Exemple 6

There was a <b>noble</b> good lot of them, down cellar [...] <i>HF</i> 412		
Il n'en manquait pas dans la cave [...] Nétillard 332	Nous sommes descendu à la cave et ça nous a pris plus d'une heure [...] Bay 361	Dans la cave, il y en avait une grande quantité [...] Molitor 523

L'extrait est globalement rendu par un effet de litote chez Nétillard avec « il n'en manquait pas », ce qui entre dans le schéma des inversions entre litote et hyperbole. De même, l'adjectif *rotten*, relativement récurrent dans *Tom Sawyer* et dans le dernier tiers de *Huckleberry Finn*, a été peu rendu par les traducteurs du premier roman, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :



## Exemple 7

I had a <b>rotten</b> bad dream last night—dreamt about rats! <i>TS</i> 148		
J'ai fait un mauvais rêve cette nuit — j'ai rêvé de rats. Gaïl 187	Et puis Tom, j'ai eu un cauchemar cette nuit. J'ai rêvé de rats. Caillé 180	J'ai eu un <b>sacré</b> sale rêve la nuit derrière... J'ai rêvé de rats. Maury 128

La version de Maury présente une traduction par l'adjectif « sacré », qui, sans avoir les mêmes connotations que *rotten*, semble convenable et peut être considéré comme une solution intéressante. Les traducteurs de *Huckleberry Finn* ont été plus sensibles à la présence de cet adjectif comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

## Exemple 8

I hoped they was going to say he could have one or two of the chains took off, because they was <b>rotten</b> heavy [...] <i>HF</i> 439		
J'espérais qu'ils penseraient à lui enlever une ou deux de ses chaînes qui étaient <b>bigrement</b> lourdes. Nétillard 372	J'espérais qu'on lui enlèverait ses lourdes chaînes [...] Bay 381	J'avais espéré qu'ils lui retireraient une ou deux de ses chaînes car elles étaient <b>terriblement</b> lourdes [...] Molitor 521

L'adjectif n'est pas traduit chez Bay, tandis que « terriblement » chez Molitor appartient à un registre plus élevé que *rotten*. Avec « bigrement », Nétillard, tout en rendant l'adjectif par un adverbe, restitue l'intensification à un niveau de langue relativement équivalent. Cette trouvaille connaît par ailleurs une esquisse de systématisation puisque la traductrice la réutilise quelques pages plus bas :

## Exemple 9

[...] and I am <b>rotten</b> glad of it [...] <i>HF</i> 445		
[...] j'en suis <b>bigrement</b> content [...] Nétillard 380	[...] j'en suis <b>plutôt</b> content [...] Bay 385	[...] ce dont <b>je suis bien aise</b> [...] Molitor 570

Dans cet extrait, Bay pratique une inversion entre hyperbole et litote en rendant *rotten* par « plutôt », tandis que Molitor élève le registre avec « je suis bien aise ».

*Mighty* et *awful* étant les adjectifs les plus récurrents (avec *considerable*), il convient d'en citer quelques occurrences. *Mighty* est courant chez tous les personnages tandis que *awful* est utilisé principalement par les enfants. Dans *Tom Sawyer*, le premier a été traduit selon des procédés identiques à ceux observés jusqu'à présent :

## Exemple 10

I'd feel <b>mighty</b> shaky if I was to see him, anyway. <i>TS</i> 155		
En tout cas, si je me retrouvais face à face avec lui je ne me sentirais pas très fixe. Gaïl 198	T0. Breton 148 T0. Caillé 190	Et de toute manière, j'aurais une <b>belle</b> frousse si je revoyais ce type ! Maury 135

L'atténuation se retrouve au travers de l'emploi de l'adverbe « très » ou d'un adjectif dont l'intensité est moindre, comme « belle » chez Maury. Dans *Huckleberry Finn*, la traduction de cet adjectif a occasionné le recours au cliché, comme le montre l'exemple ci-dessous, extrait d'une conversation entre Huckleberry et Jim :

## Exemple 11

Take them all around, they're a <b>mighty</b> ornery lot. <i>HF</i> 330		
L'un dans l'autre, ils ne valent pas cher ! Nétillard 206	Par quelque bout qu'on les prenne, c'est une <b>fichue engeance</b> . Bay 295	Il faut les accepter tels qu'ils sont : assez vulgaires. Molitor 412

La version de Molitor est marquée par une inversion entre hyperbole et effet de litote puisque *mighty* est rendu par « assez ». Il peut également arriver que l'adjectif soit rendu par des verbes ou des syntagmes verbaux :

## Exemple 12

The young chap was <b>mighty</b> thankful [...] <i>HF</i> 333		
Le jeune type n'en finissait pas de remercier [...] Nétillard 211	Le jeune gars était content. Bay 298	Le garçon se confondait en remerciements. Molitor 417

Ce recours à des verbes ou syntagmes verbaux chez Nétillard et Molitor entraîne, dans les deux cas, une élévation du niveau de langue tandis que chez Bay, le recours à T0 aboutit à une phrase sans hyperbole<sup>668</sup>. La recherche de synonymes débouchant sur une élévation du niveau de langue se retrouve dans la traduction de cette occurrence de *awful* :

## Exemple 13

And—but never mind the rest of his outfit, it was just wild, but it was <b>awful</b> funny. <i>HF</i> 327		
Et... mais je ne dirai pas le reste ; c'était idiot, mais <b>tordant</b> [...] Nétillard 202	C'était complètement fou — et <b>burlesque</b> . Bay 293	Et... mais peu importe le détail... Ce qu'il faut savoir, c'est que c'était <b>fort</b> étrange, mais <b>fort</b> drôle. Molitor 408

<sup>668</sup> Les exemples Lc et Ld du *FTR* présentent deux autres occurrences de *mighty*.

Chez Nétillard, le recours à l'adjectif « tordant » apporte une intensification et un niveau de langue relativement comparables à *awful funny* même si cette solution occasionne une résorption dans l'unique de ce qui est divers et multiple dans le texte de départ. La démarche est comparable chez Bay, qui choisit cependant un registre très différent avec « burslesque », dont il est possible de déplorer les connotations littéraires. Avec « fort », Molitor rend simplement l'intensification selon un procédé désormais bien repéré.

### Propositions de traduction

Les adjectifs hyperboliques posent un problème de traduction certain dans la mesure où il n'est pas toujours possible de rendre un adjectif anglais par un adjectif français comme a réussi à le faire Maury avec « sacré » dans l'exemple 7. C'est pourquoi il s'agit principalement d'éviter le recours au cliché ou l'atténuation afférente à l'utilisation de termes tels que « très » ou « fort ». Des solutions en « bigrement » (chez Nétillard), « sacrément » voire « fichtrement » ne sont, par conséquent, pas à dédaigner. Étant donnée la variété lexicale, il ne saurait y avoir dans le domaine des adjectifs hyperboliques de solution unique et transférable, et les propositions ci-dessous tentent de tenir compte des spécificités sémantiques de chaque adjectif sans toujours y parvenir<sup>669</sup>.

Pour *powerful*, il est possible d'utiliser l'adverbe « carrément », qui connote l'intensification et le discours des jeunes, mais au sujet duquel les données chronologiques sont manquantes :

2'. [...] car il faisait un temps **carrément** chaud [...]

3'. [...] pis j'te dis que le duc il était **carrément** mal à l'aise.

Pour *monstrous*, il pourrait être fait appel à un adjectif familier voire argotique, proche de son homologue sur le plan phonétique, et qui connote la grande taille : « maous » (fém. maousse) (1895) :

<sup>669</sup> Les énoncés originaux figurent à l'exemple LI du *FTR*. La proposition 1' se trouve avec 13'.

4'. La rivière elle était **maousse** grosse à c't'endroit là [...]

La proposition de traduction 4', assez longue, contient des solutions avancées sur d'autres points tels que *most / and / judge* et la comparaison, ce qui permet d'évaluer leur effet cumulatif. Le terme *raft* qui relève du domaine des technocetes, est rendu par la création « une raft », même si une solution héritée de la francophonie nord-américaine telle que « cage » peut également être utilisée. Par ailleurs, l'adverbe *likely*, juxtaposé dans un effet d'épanorthose, est rendu par « rienqu'à voir », une solution du Greti :

5'. On a dormi **quasiment** toute la journée, **pis** on est parti à la nuit, à peu de distance d'une raft **maousse** longue, qu'était **aussi longue à passer qu'une procession**. Elle avait quatre rames de chaque bout, alors d'**après nous** elle transportait jusqu'à une trentaine d'hommes, **rienqu'à voir**.

Le très récurrent *noble*, qui est par ailleurs essentiellement le fait des enfants, semble le mieux se traduire par l'adjectif « chouette » (1830) :

6'. Il y en avait un **chouette** bon paquet, à la cave [...]

Pour *rotten*, il est possible de suivre Maury avec « sacré » ou « sacrément », même si « bigrement » voire « rudement » pourraient également fonctionner :

7'. J'ai fait un **rude de** mauvais rêve la nuit dernière... j'ai rêvé de rats.

8'. J'espérais qu'ils allaient dire qu'on pouvait lui enlever une de ses chaînes, ou deux, pasqu'elles étaient **rudement** lourdes [...]

9'. Pis j'en suis **rudement** content.

*Mighty*, présent dans le discours de tous les personnages, pourrait se rendre par « drôlement » qui connote cependant l'étrange et non la force ou bien « balèze » (1916) comme nom ou adjectif :

10'. J'aurais **une balèze** frousse (1858) si j'devais le voir, en tous cas.

11'. Tous comptes faits, ils sont **balèze** désagréables comme bande.

12'. Le jeune gars était **balèze** reconnaissant [...]<sup>670</sup>

Enfin, *awful*, plus particulier aux enfants, pourrait se rendre par l'adverbe « vachement », qui marque l'intensification et possède une forte

<sup>670</sup> Merci à Madame Raguet pour ses suggestions sur les propositions 7' à 12'.

coloration sémantique. *Le Robert* signale une entrée de ce terme dans les dictionnaires en 1930, ce qui implique un léger anachronisme :

1'. Mary Jane était bien rousse, mais ça fait pas aucune différence, elle était **vachement** belle [...]

13'. Mais peu importe le reste de son costume, il était tout simplement dément, mais c'était **vachement** marrant.

## B. Formes superlatives

Le superlatif prolonge la comparaison dans la mesure où il constitue sa forme extrême, aboutie. En effet, Lapaire et Rotgé signalent que le superlatif repose sur un processus comparatif antérieur et qu'il est le résultat d'une évaluation<sup>671</sup>. Le superlatif est une structure très récurrente dans le discours des personnages enfants comme en témoigne cet extrait de *Tom Sawyer* déjà cité :

### Exemple 1

[...] in the <b>lonest, awfulest</b> place you can find—a ha'nted house is the best, but they're all ripped up, now.' <i>TS</i> 198		
[...] dans l'endroit <b>le plus retiré, le plus solitaire</b> qu'on puisse trouver ; genre maison hantée quoi ! si on ne les avait pas toutes démolies. Gaïl 260	[...] dans l'endroit <b>le plus solitaire et le plus terrible</b> qu'on peut trouver. Le mieux c'est une maison hantée mais ils les ont toutes détruites. Breton 195	[...] dans l'endroit <b>le plus effrayant et le plus solitaire</b> qu'on puisse trouver... Le mieux c'est une maison hantée, mais maintenant elles sont presque toutes démolies. Maury 174

La traduction des structures superlatives n'a présenté aucune difficulté aux traducteurs. En revanche, le contexte immédiat est problématique. En effet, les formes superlatives sont parfois accompagnées d'un segment chargé de faire apparaître le processus comparatif antérieur les gouvernant, ce qui permet de renforcer le caractère inédit et unique de ce qui est décrit ou raconté. Dans l'exemple 1, *you can find* remplit ce rôle. La traduction de ce segment au présent du subjonctif, avec « qu'on puisse trouver » chez Gaïl et Maury, entraîne une élévation du niveau de langue à laquelle Breton est le seul à résister avec « qu'on peut trouver ». D'autres segments participent du

<sup>671</sup> Lapaire et Rotgé, 128.

même effet, tel que *that ever was* dans ce passage où Tom explique à Huckleberry qui est Robin des Bois :

## Exemple 2

'Well, he must a ben a brick.'		
'I bet you he was, Huck. Oh, he was <b>the noblest man that ever was</b> . <i>TS</i> 148		
- Un chic type, quoi ! - Et comment ! <b>le plus chic</b> qui ait jamais existé. Gaïl 187	- Eh bien ! alors, ça devait être un chic type ! - C'est <b>l'homme le plus noble</b> qui ait jamais vécu. Breton 140	- Eh bien ! ce devait être un chic type. - Bien sûr Huck. Oh, c'était <b>l'homme le plus noble</b> qui ait jamais vécu. Maury 129

Comme observé précédemment, la présence de segments du type *that ever was* entraîne une élévation du niveau de langue par le biais du subjonctif passé auquel les trois traducteurs ont eu recours : « qui ait jamais vécu / existé ». La gestion du superlatif passe donc par un contrôle étroit de son contexte immédiat.

Cependant, la traduction du superlatif entraîne d'autres problèmes. Les exemples 1 et 2 présentaient des formes relativement canoniques de superlatif, mais il existe également un grand nombre de formes irrégulières. Ces formes sont irrégulières car elles présentent une affixation en *-est* sur des adjectifs qui appellent, en langue standard et du fait de leur morphologie, une structure en *the most* + adjectif. Dans certains cas, la forme superlative est deux fois éloignée de la langue standard dans la mesure où l'adjectif servant de base au superlatif est lui-même une création inédite. Le superlatif s'inscrit dans la tendance à la comparaison et sert l'hyperbole, mais il constitue également un espace privilégié de créativité poétique où se déploient un lexique et des formes grammaticales nouvelles. Il y a donc un aspect ludique dans l'emploi des formes superlatives que les traductions rendent difficilement. En effet, ces formes sont, dans la plupart des cas, neutralisées, contournées ou transformées :

## Exemple 3

Aunt Sally she was one of <b>the mixed-apest</b> looking persons <b>I ever see</b> , except one, and that was Uncle Silas, when he come in, and they told it all to him. <i>HF</i> 442		
<b>Jamais je n'ai vu</b> une personne avoir <b>l'air aussi éberlué</b> que tante Sally, à part l'oncle Silas, quand il rentra à la maison et qu'on lui raconta l'histoire. Nétillard 376	La tante Sally était abasourdie. Et l'oncle Silas donc, quand il est arrivé ! Bay 383	Tante Sally, elle, était <b>troublée, interdite, au point que je croyais pas qu'une autre personne pût l'être...</b> jusqu'au moment où l'oncle Silas entra dans la chambre et qu'on le mit au courant de tout. Molitor 565

Chez Bay et Molitor, le superlatif présent dans *the mixed-upest* a disparu. C'est Bay qui se montre le plus laconique avec l'adjectif « abasourdie » et l'abandon du segment *that ever was*. Par ailleurs, le traducteur se livre à une segmentation de la phrase et confie son expressivité à la ponctuation par le biais d'un point d'exclamation et le rajout de « donc ». Molitor rend l'intensité du superlatif, qui est une structure grammaticale, en basculant vers le plan lexical par l'emploi de deux adjectifs relativement synonymes : « troublée / interdite ». Le segment *I ever see* est considérablement développé par Molitor qui le rend à l'aide de l'imparfait du subjonctif. Ceci témoigne d'une volonté de ne rien laisser de côté, mais ne manque pas d'alourdir la phrase. Nétillard choisit de pratiquer une inversion entre litote et hyperbole par l'intermédiaire d'un comparatif d'égalité accompagné d'une négation. Une des conséquences de cette manipulation réside dans la promotion, en début de phrase, du segment *I ever see* traduit par « je n'ai jamais vu ». L'avantage de cette promotion réside dans le fait que Nétillard résiste à la tentation du subjonctif présent ou passé.

L'exemple suivant, extrait du passage dans lequel est décrit le croquemort dans *Huckleberry Finn*, présente une certaine concentration de formes superlatives :

#### Exemple 4

He was the <b>softest, glidingest, stealthiest</b> man I ever see [...] HF 353		
Je n'ai jamais vu un homme aussi silencieux, aussi furtif et insinuant que celui-là. Nétillard 240	C'était l'homme le plus souple, le plus glissant, le plus doucereux que j'aie jamais vu [...] Bay 312	C'était l'homme le plus doux, le plus silencieux, le plus faulillant, pourrait-on dire, que j'eusse jamais vu [...] Molitor 441

Cet extrait montre la cohérence de Nétillard dans le domaine du superlatif puisque la traductrice opte pour un effet de litote identique à celui employé dans l'exemple 3. Les autres traducteurs choisissent de traduire par une série de superlatifs, chacun faisant des choix lexicaux différents, mais ils rendent le segment *I ever see* par des temps du subjonctif, Molitor allant même jusqu'au plus-que-parfait. Pourtant, ceci ne signifie pas que tous les superlatifs sont pris en compte par Bay et Molitor, comme le montre l'extrait suivant :

## Exemple 5

He was <b>the innocentest, best soul I ever see.</b> <i>HF</i> 389		
[...] c'était un bon petit vieux, <b>je n'ai jamais vu plus innocent !</b> Nétillard 298	Quel brave homme, <b>si bon, si naïf !</b> Bay 343	Quelle âme innocente et pure ! Molitor 492

Il s'agit ici d'un exemple de superlatif irrégulier dans la mesure où l'affixation de *-est* sur *innocent*, qui est un adjectif long, est théoriquement impossible. Nétillard reste fidèle à son procédé, à cette différence qu'elle utilise un comparatif de supériorité et non d'égalité. Molitor et Bay optent pour des formes éloignées, avec l'emploi de tournures exclamatives, pendant que *I ever see* est abandonné.

Les traducteurs ont donc des pratiques diverses. Nétillard module en rendant les superlatifs par des formes atténuées faisant appel au comparatif d'égalité ou de supériorité, tandis que Bay et Molitor n'hésitent pas à les contourner en faisant appel à des solutions qui se situent hors du cadre de la comparaison. Enfin, il n'est pas inutile de noter que le domaine du superlatif peut lui aussi connaître le recours au cliché comme le montre l'extrait suivant :

## Exemple 6

'Well if that ain't just like you, Huck Finn. You <i>can</i> get up <b>the infant-schooliest</b> ways of going at a thing. <i>HF</i> 400-401		
Ca c'est bien toi Huck Finn ! Tu parles <b>comme un gosse de la maternelle.</b> Nétillard 313	Ah, c'est bien de toi ça ! <b>Un marmot au biberon</b> l'aurait trouvé. Bay 35	Ah, ça, c'est bien toi, Huck Finn ! Tu choisiras toujours <b>le moyen le plus enfantin pour arriver au but.</b> Molitor 506

Devant cette forme de superlatif véritablement créative, Nétillard choisit de recourir au comparatif avec « comme », ce qui revient à diminuer le degré d'intensité. Il faut noter, par ailleurs, l'utilisation du mot « gosse » qui appartient à un niveau de langue familier. Bay opte pour une solution proche du cliché avec « un marmot au biberon », procédé désormais bien repéré chez ce traducteur. Seule Molitor rend la structure superlative sans néanmoins conserver le caractère original et inédit de *infant-schooliest*.



## Proposition de traduction

Afin de conserver la notion de maximalisation et le niveau de langue familier et jeune, une solution pourrait résider dans l'emploi de « hyper », qui, combiné aux adjectifs, viendrait renforcer la structure superlative. Voici un extrait de la définition qu'en donne le Robert :

Hyper- : du grec *huper* « au-dessus, au-delà » qui exprime l'exagération, l'excès, le plus haut degré, soit dans des composés empruntés du grec ou du latin, soit dans des formations françaises, savantes ou familières : hyper-sympa / hyper-chouette.

Cependant, il est probable que l'emploi de « hyper- », qui avec « super », semble être apparu dans les années 1950, constituerait un anachronisme majeur. C'est pourquoi « archi- », préfixe provenant du grec, pourrait le remplacer efficacement. *Le Robert* indique qu'il s'agit d'un élément exprimant la prééminence, le plus haut degré, ce qui est compatible avec le superlatif, tandis que des constructions en « archi- » sont attestées chez Chateaubriand, ce qui résout les problèmes d'anachronisme<sup>672</sup> :

1'. [...] dans l'endroit **le plus archi-isolé, archi-effrayant que tu peux trouver**... une maison hantée c'est le mieux, mais elle sont toutes dégomées (1832) maintenant.

2'. Ouah, ça devait être un vrai pote (1400).

Tu m'étonnes ! Ah ça ! C'était le bonhomme **le plus archi-chouette qu'a existé**.

3'. La tante Sally c'était la personne **la plus archi-éberluée que j'aie vue**, à une exception près, et c'était l'oncle Silas, quand il est entré, pis qu'ils lui ont tout raconté.

4'. C'était le bonhomme **le plus archi-mou, archi-glissant, archi-furtif** que j'ai vu.

5'. C'était l'âme **la plus archi-innocente et archi-bonne** que j'ai vu.

6'. Tiens donc, ça c'est bien de toi Huck Finn. T'as vraiment des façons **archi-petite-école** de faire les trucs toi.

Il n'est pas inutile de remarquer que les adjectifs hyperboliques et les structures superlatives, tout en étant diversement rendus, ont globalement attiré l'attention des traducteurs dans des proportions supérieures à celles rencontrées dans le domaine de la litote. C'est-à-dire qu'en tant que figure

<sup>672</sup> Les extraits originaux figurent dans le *FTR* exemple LII pour lisibilité immédiate.

servant à intensifier, l'hyperbole a eu une plus grande visibilité que la figure qui consiste, au contraire, à prendre du recul et à esquiver.

# **CONCLUSION**

Il convient de se retourner sur le chemin parcouru au regard des deux objectifs fixés pour les présents travaux, à savoir la préparation de l'espace de jeu d'une retraduction dans l'optique de la rhétorique enfantine ainsi que l'évaluation du champ traductif des romans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Il conviendra, en outre, d'évaluer la pertinence de l'approche qui a été choisie, de voir quels sont les limites et / ou les prolongements possibles de la rhétorique enfantine ainsi que d'esquisser ses éventuelles implications culturelles.

L'espace de jeu d'une retraduction des romans semble bien exister. Pour une raison purement chronologique tout d'abord. En effet, Michel Gresset soutient, à la suite de Pierre Leyris, que « chaque génération se doit de se mesurer à nouveau avec les grands, de les déchiffrer passionnément, de les interpréter à neuf comme on fait en musique »<sup>673</sup>. Sans forcément adhérer à la comparaison au domaine musical, lequel présente l'inconvénient d'être non verbal, il faut retenir l'idée que les traductions demandent à être renouvelées et que la simple date de production des différentes versions constituant le canon traductif est en soi un argument militant dans le sens d'une retraduction. Par ailleurs, comme l'ont montré les présents travaux, la cohabitation de deux versions dans chaque série est l'héritage d'une tradition privilégiant une forte séparation entre les publics jeune et adulte, tandis que le contexte de bipolarisation politique ayant engendré la production des deux versions « phares » de *Huckleberry Finn* semble extrêmement daté, voire dépassé. Une retraduction est donc particulièrement souhaitable pour ce dernier roman. Comme l'a montré Maria Tymoczko, aucune traduction ne saurait être neutre en terme d'engagement idéologique. Cependant, une nouvelle version pourrait prendre le parti de restituer certains aspects négligés du texte. Le respect de

---

<sup>673</sup> Gresset, Michel, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *RFEA*, 18, p. 517.

la polyphonie, dont les implications sociales sont évidentes, constitue en soi un projet ne nécessitant nullement le placage d'une idéologie sur le texte mais participe d'une réactivation, par la traduction, de la charge idéologique inhérente à celui-ci. Sans dévoyer ou moderniser le roman, un certain nombre de mesures simples à mettre en place ainsi que la reconnaissance de l'importance des voix enfantines peuvent permettre d'œuvrer dans ce sens. Une prise en compte des différents types de discours enfant, en particulier dans *Tom Sawyer*, roman le plus riche du point de vue de la mixité formelle, permettrait de le traduire typographiquement aussi bien que sémantiquement. Par ailleurs, la mise en relief, les jeux de parallélismes et surtout les répétitions (instrument actif mais non unique du rythme) qui ont été négligés dans un réflexe commun à beaucoup de traducteurs peuvent être aisément restaurés.

Pour *Huckleberry Finn* certains aménagements tels que la traduction intégrale du paratexte auctorial et donc de l'*Explanatory*, l'instauration du tutoiement envers le destinataire ainsi que le bannissement du passé simple peuvent constituer autant d'éléments propres à restituer l'énonciation telle qu'elle se trouve dans l'original. D'ailleurs, une réflexion sur le statut précis de Huckleberry par rapport à son récit s'impose. L'abolition de la distance entre événements du récit et moment d'énonciation rend difficile l'utilisation du terme de narrateur dont les implications ne sont guère compatibles avec la forme de récit en *skaz*. Par ailleurs, Huckleberry n'est pas un conteur dans le sens où il n'a pas d'aptitude particulière et reconnue pour servir d'interprète à un répertoire préexistant de récits ou contes. C'est d'ailleurs bouche bée qu'il assiste dans l'épisode des *raftsmen* au spectacle fascinant des joutes verbales dans la tradition du *tall tale*<sup>674</sup>. Huckleberry

---

<sup>674</sup> Cet épisode, écrit à un stade très précoce de la composition du roman et extrait du chapitre 16, fut publié séparément avant d'être transféré vers *Life on the Mississippi* dont la rédaction fut parallèle à *Huckleberry Finn*. Il est désormais inclus dans certaines rééditions, mais ne figure pas dans celle du corpus de la présente étude. Le rétablissement de cette partie du texte dans une retraduction pourrait apporter une plus grande cohérence au texte. En effet, la description du *raft* au début du chapitre deviendrait plus pertinente et donnerait au lecteur des éléments lui permettant de comprendre comment Huckleberry est capable, d'un seul coup d'œil, de voir que Cairo et le confluent entre Mississippi et Ohio ont été dépassés. Par ailleurs, il s'agit d'un morceau de bravoure dont l'esthétisme, si

n'a d'aptitude que pour raconter sa propre histoire. Il est donc davantage un raconteur ou un diseur qu'un conteur, et son récit est avant tout un dit. En s'inspirant des travaux du Greti, il est possible de dire qu'il est un « raconteur » ou un « diseur ». D'ailleurs, un travail similaire à celui mené par Annick Chapdelaine et son groupe de recherche dans le domaine de la traduction de Faulkner ou bien tel qu'initié par Christine Raguet au Gerb, autour de la littérature des Caraïbes, pourrait être mis en place. Concernant la parole de Jim, un critère essentiel dans le rendu de son discours, quel qu'en soit le contenu (inspiré des Antilles francophones ou culturellement plus proche, du créole louisianais), devrait résider dans sa visibilité avant lecture. C'est-à-dire qu'à l'instar de ce qui se passe dans l'original, ses tours de parole devraient être perceptibles par la présentation hachée de la typographie. Mais surtout, il y a lieu de se demander si, au-delà de ces aménagements, une véritable retraduction ne devrait pas passer par le nom propre Huckleberry. En effet, ce détail peut facilement être perdu de vue par quiconque fréquente assidûment le texte dans sa langue originale, mais il se peut que ce nom constitue un obstacle majeur à l'appropriation du roman par un public francophone. Ces difficultés d'appropriation semblent attestées par les métamorphoses du nom dans les titres ou dans certains textes, de « Huck Jinn » chez Gail à « Hukelberry » chez Costes, tandis que l'emploi résigné de « Huck » dès le titre de nombre d'adaptations annule tout jeu entre le diminutif et le nom intégral à l'intérieur du texte. Les difficultés liées au déchiffrement de ce nom peuvent même d'une certaine façon entraver le système d'identification sur lequel repose partiellement la lecture, en particulier dans un roman à la première personne. Aux difficultés phonologiques et orthographiques s'ajoute le fait que, pour reprendre la terminologie héritée de Barbara Folkart, le nom propre Huckleberry est épideictique, c'est-à-dire qu'il signifie au moins autant qu'il désigne. Le report du prénom Huckleberry, c'est-à-dire le fait de ne pas le traduire et de le rendre tel quel, a une autre conséquence, celle de ne pas faire apparaître

---

particulier aux États-Unis, constitue un élément culturel dont le lecteur pourrait goûter la saveur. Enfin, ce passage constitue une mise en abyme du *tall tale* auquel n'appartient pas le reste du roman.

en langue traduisante son caractère étrange, marqué, voire quelque peu anomalitique, pas plus que les connotations qui lui sont attachées. C'est-à-dire que ce prénom possède lui-même une dose d'*étrangèreté*.

Avant que d'envisager une solution de traduction, il est important de rappeler que le nom *huckleberry* s'inscrit lui-même dans un système de mots tels que *raspberry* et *blackberry*, dont le composant le plus stable est le morphème *-berry*, lequel se traduit habituellement par « baie ». En outre, cet américanisme semble être le résultat d'une chaîne de glissements et de déformations des formes *whortleberry* et *hurtleberry*. De par son appartenance à la famille des baies comestibles (les *huckleberries* étant comestibles sans néanmoins être particulièrement recherchées pour leurs qualités gustatives), le prénom intègre les lieux textuels où sont mentionnés, cueillis et consommés de tels fruits. C'est ainsi que certains passages pouvant être qualifiés de clés en terme de dynamique du récit sont marqués par des références explicites à diverses baies. Le premier dialogue entre Huckleberry et Jim au chapitre 8, lors de leur rencontre sur Jackson's Island, est caractérisé par des références à la nourriture, Jim se plaignant de n'avoir eu à manger que des fraises, lesquelles sont présentes au travers du paradigme *strawbries / strawberries*. Le dialogue fait apparaître la faible valeur nutritionnelle d'un régime alimentaire constitué exclusivement de fraises, un fait qui se trouve souligné par l'enthousiasme de Jim qui voit dans le fusil de Huckleberry la promesse d'un changement vers un régime carnassier. Il convient également, pour souligner l'importance des connotations attachées au nom du protagoniste, de mentionner la rencontre avec le duc et le roi au chapitre 19, véritable pivot du roman, qui intervient alors que Huckleberry affirme s'être aventuré sur un petit cours d'eau : « [...] to see if I couldn't get some berries » HF 301. Ces éléments font que le report du prénom Huckleberry dans les versions françaises l'isole du réseau dans lequel il s'inscrit au sein du texte, privant celui-ci d'une partie de sa signification.

Le prénom Huckleberry est donc morphologiquement lié à un paradigme qui réunit différents éléments du monde végétal dont le point commun est d'être comestibles. Un tel réseau n'a pas d'équivalent en langue

française puisque ces différents fruits y apparaissent comme dispersés et non reliés par la présence d'un morphème commun. Cependant, si la relation entre ces différents éléments du texte ne peut être toujours morphologiquement maintenue, il n'est pas exclu d'adopter une traduction qui rende plus concrète l'assimilation du héros à la nature et tout particulièrement à un fruit comestible. En outre, le terme *huckleberry* évoque, dans la langue familière américaine du dix-neuvième siècle, la petite taille, l'insignifiance, et peut même désigner une personne de peu d'importance. C'est-à-dire que la position sociale de Huckleberry est indissociable de son nom. Sans se soucier, dans ce cas précis, d'une coïncidence exacte sur le plan botanique, ses équivalents les plus probables en français semblent être « airelle » et « myrtille »<sup>675</sup>. Le *Robert* signale d'ailleurs à la rubrique « airelle », qu'au-delà d'une variété d'appellations régionales « Seuls les mots *airielle* et *myrtille* sont connus de la majorité des francophones ». Dès lors pourquoi ne pas envisager de traduire Huckleberry par « Baie d'Airelle » ? Ce prénom, qui semblera tout aussi improbable en français qu'en anglais, aura le mérite de conserver les connotations du végétal, de la petitesse et de la comestibilité. Il contient l'élément « baie » qui est bien la traduction de *-berry*, tandis que ses consonances en « B », « R » et « L » le font entrer en résonance avec son homologue et qu'il se prête au jeu des diminutifs : « Baie » pour *Huck* et pourquoi pas « Bédé » (avec transformation phonographique) pour *Hucky*. C'est ainsi que le projet de retraduction des romans passe également par une reconquête du paratexte, les traducteurs ayant jusqu'à présent considéré comme intangibles ces franges extrêmes que sont l'*Explanatory* et le nom du héros éponyme. *Aventures de Baie d'Airelle Finn*, donc.

---

<sup>675</sup> Les *huckleberries* sont endémiques du nord-est de l'Amérique du Nord et non de la vallée du Mississippi. Si, dans les versions déjà existantes, la traduction de *cotton-wood* par « cotonnier » ou « peuplier » peut poser des problèmes sur le plan culturel, les avantages impliqués par un recours à « airelle » ou « myrtille » semblent être plus nombreux que les inconvénients. Voir, pour la traduction de *cotton-wood*, Jenn, Ronald, « Transferring the Mississippi: Lexical, Literary and Cultural Aspects in Translations of *Adventures of Huckleberry Finn* », *RFEA*, 98, décembre 2003.



Par ailleurs, la volonté qui a été celle de cette étude de raisonner en terme de système et de s'intéresser à l'ensemble des traductions permet de remettre partiellement en cause la sélection opérée au sein des versions par le marché, tout en constatant que celui-ci est loin de procéder de façon absurde ou irrationnelle. En effet, les versions actuellement retenues dans le champ traductif réduit des deux romans sont parmi les meilleures et les plus exhaustives, les versions les plus aberrantes étant, à l'exception de rares rééditions, définitivement occultées. Cependant, comme le suggérait l'introduction, le marché n'opère pas selon des critères qui seraient véritablement littéraires dans l'établissement aussi bien du canon traductif que de la hiérarchie entre versions pour jeunes et pour adultes. C'est ainsi que dans la série *Tom Sawyer*, la version de Maury est la plus exhaustive et ne contient aucun aménagement justifiant que celle de Gaïl puisse lui être préférée. Dans la série *Huckleberry Finn*, le projet de traduction aussi bien que le travail effectué par Suzanne Nétillard au fil des pages s'accordent mal avec la place qui est désormais réservée à sa version. La sélection opérée par le marché sur des critères autres que traductifs et littéraires n'est pas sans incidence sur la perception des traductions dans le domaine universitaire. C'est ainsi que lorsque *Huckleberry Finn* fut inscrit au programme de l'agrégation en 1996, une publication du CNED donna, en annexe d'une série d'articles, une bibliographie dans laquelle figure, aux côtés de différentes éditions du texte original, la seule traduction d'André Bay<sup>676</sup>. Cette consécration, dans une publication parue en marge d'un concours de recrutement national peut être vue comme l'aboutissement de la lutte entre les deux versions d'où André Bay semble être sorti vainqueur. La perception de Twain en France est déjà placée, comme l'a montré l'introduction, sous le signe de l'inversion du fait de la place marginale de l'auteur au sein de cet espace littéraire. Cette inversion trouve son prolongement au sein du canon traductif qui connaît lui-même des anomalies pouvant être objectivement constatées. C'est pourquoi l'analyse contrastive qui a également été celle de cette étude permet de dresser un tableau précis des liens existants entre les textes de départ et les différentes

---

<sup>676</sup> Urbas, Joseph, *Huckleberry Finn*, Paris, Didier-Érudition, CNED, 1996.

versions. Il s'agit, dans cette délicate phase d'évaluation, de s'inspirer de la démarche de Michel Gresset qui, dans une note et à propos des traductions de *Moby-Dick*, propose une classification dont le mérite est double. Elle repose tout d'abord sur des adjectifs qualificatifs courants et est donc simple à manipuler. Ensuite, elle semble transférable vers d'autres champs traductifs comme en témoigne le cas des romans étudiés ici. En s'inspirant de cette classification, il est possible de dire que les versions de Gaïl et de Bay sont partielles, que celles de Molitor est sur-traduite et que celles de Maury et Nétillard sont honnêtes, en ajoutant que cette dernière est également belle.

La version de Molitor est sur-traduite dans le sens où, dans un souci de ne rien négliger, la traductrice a procédé à un dépliement parfois exagéré du texte. De plus, l'emploi rigoureux et systématique du passé simple, qui entraîne dans son sillage l'emploi de temps aussi élaborés que l'imparfait du subjonctif, donne au texte des connotations artificiellement littéraires dans un processus d'embellissement et d'ennoblissement sans égal dans le champ traductif.

La version de Bay peut être qualifiée de partielle car, comme le fait apparaître la représentation « trouée » utilisée pour de nombreux extraits au cours des présents travaux, elle est informée par T0 qui porte occasionnellement sur un paragraphe, plus souvent sur une phrase ou un syntagme, et très souvent sur de simples mots dont la pertinence au regard de la rhétorique enfantine est grande, voire essentielle. La version de Bay peut, en définitive, difficilement être qualifiée d'exhaustive. Par ailleurs, de même que certains passages, syntagmes et mots sont volontairement écartés, les sociolectes littéraires sont eux-mêmes négligés dans cette version. L'analyse de la traduction de la rhétorique enfantine confirme la plus grande prise en compte des sociolectes littéraires chez Nétillard que chez Bay, phénomène qui avait été mis en lumière par Judith Lavoie au niveau du parler de Jim. De plus, cette différence d'approche chez les deux traducteurs n'est pas limitée aux seuls sociolectes mais à l'ensemble de ce que Folkart nomme la « grille lectale ». C'est ainsi que l'analyse de la traduction des technoclectes (en l'occurrence l'ensemble des mots ou expressions liées à la

navigation fluviale et à l'exploitation du bois) montre que ceux-ci sont particulièrement négligés chez Bay, alors que Nétillard leur accorde la même attention méticuleuse que celle constatée par ailleurs, sans toutefois échapper à des erreurs que seule une recherche documentaire poussée pourrait corriger. Si les différents 'lectes' sont davantage pris en compte dans la version de Nétillard, cela implique que la polyphonie, sans égaler celle de l'original, y est grande. Si la polyphonie, ce pluriel interne du discours comme le dit Henri Meschonnic, est considérée depuis les travaux de Bakhtine comme un principe fondateur dans l'économie des romans, alors la version de Suzanne Nétillard est indéniablement d'une qualité littéraire supérieure. Ceci indique que le respect de la polyphonie n'est pas un critère essentiel à la survie d'une traduction.

C'est la version de Bay, puisque retenue par le marché, qui peut apporter des éléments sur l'horizon d'attente en matière de traduction dans le champ littéraire français. La version de Bay est en effet loin d'être dénuée d'intérêt comme l'a montré la présente étude. Même si, comme l'indiquent les détails liés à la biographie et à la bibliographie des traducteurs, leur position dans le champ littéraire n'est pas étrangère à la promotion ou à la rétrogradation de leurs versions respectives, le texte doit nécessairement correspondre à un certain nombre de critères, il se doit de posséder des atouts ou des points forts. Le premier point fort est, chez Bay, un traitement audacieux du présent qui apporte l'illusion du rythme au texte, avant de l'alourdir à mesure que les contours de sa stratégie initiale deviennent moins clairs. La lecture est alors entravée par la palette des temps utilisés. Le second point fort de la version de Bay peut, a priori et du point de vue littéraire, être considéré comme un désavantage, il s'agit du recours au cliché ou à toute forme figée. Il s'agit là d'une tendance qui, tout en étant poussée à l'extrême chez ce traducteur ne lui est pas propre. C'est pourquoi il est possible de traiter globalement de cet aspect.

Au-delà des différences entre les versions qui entraînent une remise en cause du canon traductif, il est possible de dégager un certain nombre de points communs sur lesquels se rejoignent, à divers degrés, toutes les traductions. Comme l'a dit Meschonnic, c'est dans la retraduction

qu'apparaît le mieux ce qui est immuable : « C'est là qu'on peut confronter un invariant, et ses variations. Leur pourquoi, leur comment.<sup>677</sup> »

Dans son article consacré à la traduction de la métaphore, Michel Gresset évoque, sans développer cette idée, ce qu'il nomme la « traduction-routine ». Cette étiquette peut s'appliquer au champ traductif étudié ici puisque chaque version est, d'une certaine façon, routinière. En effet, aucune version, pas même celle de Nétillard, n'échappe à une interprétation préfabriquée de la littérature et de la traduction. L'embellissement offre à coup sûr l'exemple le plus caricatural de traduction ethnocentriste, les belles lettres françaises s'invitant dans la vallée rustique du Mississippi. Cependant, si occasionnellement, comme c'était le cas chez André Bay, l'introduction d'une métaphore filée ou l'ennoblissement d'une image peut être constatée, cette interprétation préfabriquée ne s'y réduit pas. L'idée de « traduction-routine » rejoint celle de vulgarisation qui semble en fait être la pratique la plus répandue. Si l'on assimile la routine à la banalité et à ce qui est mécanique ou irréfléchi, il semble possible de rapprocher cette étiquette de l'utilisation massive voire déconcertante du cliché. C'est là que réside la véritable vulgarisation. Il n'y a pas vulgarisation dans le sens d'une introduction d'éléments argotiques. Ces derniers restent d'ailleurs extrêmement rares et les traducteurs déclarent s'en garder lorsqu'ils accompagnent leurs versions d'un paratexte traductionnel. La vulgarisation s'effectue essentiellement par le biais du recours aux formes figées, au détriment du rythme et de la créativité dans un processus de nivellement. Dès lors, est-ce un hasard si la version la plus répandue, Bay *HF60*, est aussi celle qui fait un usage tous azimuts du cliché et qui détruit le plus systématiquement les rythmes ? Or, cette vulgarisation pratiquée par les traducteurs relève d'un certain paradoxe. Si l'efficacité du cliché et en particulier son pouvoir d'évocation fédérateur ont été soulignés dans cette étude, son utilisation systématique, c'est-à-dire le fait de ne pas rendre cliché pour cliché mais d'en ajouter, a des implications non négligeables. En effet, cette démarche révèle une opposition sous-jacente entre le littéraire et le populaire. Ce clivage entre langues dites littéraire et populaire est

---

<sup>677</sup> Meschonnic, 1999, 11.

artificiel et l'exemple de *Huckleberry Finn* démontre que le discours quotidien peut aussi être littéraire, il n'y a pas opposition mais un continuum et un ensemencement mutuel. Twain se livre, comme le dit Arnaud Bernadet à une « poétisation du populaire<sup>678</sup> ». Par exemple, le rôle de connecteur universel attribué au très récurrent coordonnant *and* (ostensiblement rendu par « pis » dans les propositions de traduction) témoigne d'un envahissement du poétique jusque dans des zones habituellement considérées comme vides de sens et met l'accent non sur les mots ou syntagmes eux-mêmes mais sur la relation qui les unit, abolissant un peu plus le sens. Ceci va à l'encontre de l'interprétation qu'a pu faire Bridgman du style de Twain, qui y voyait le triomphe du mot isolé comme unité de base. Cette vision n'est pas propre à la seule critique des textes mais s'étend également au domaine de la traduction comme le dit Henri Meschonnic :

Un pseudo-réalisme commande de traduire le sens seul – alors que le sens n'est jamais seul. Il commande l'illusion du naturel – la traduction effaçante. Il cantonne la poésie et l'acte littéraire en général à la notion de forme comme résidu de ce qu'on croit être le sens, selon le mot, généralement, comme unité<sup>679</sup>.

Or, de même que les traductions témoignent d'une idée préconçue de ce que doit être une œuvre littéraire, elles témoignent également d'une idée préconçue du discours quotidien. Ce qui est considéré comme non littéraire est rendu par un langage populaire conventionnel, nonobstant les démarcations existantes au sein du populaire. En effet, le recours massif au cliché, par le conformisme qu'il engendre, a pour but de souder le groupe plus que d'instaurer une véritable communication entre ses différentes composantes. Alors que la rhétorique enfantine permet de caractériser un groupe strictement défini en terme générationnel et dont *Huckleberry* devient le porte-parole, le recours à des « lieux communs » non spécifiques d'une classe d'âge précise, voire relevant davantage du domaine adulte,

---

<sup>678</sup> Bernadet, Arnaud, « La rhétorique en procès : un point de vue critique : la poétique de Henri Meschonnic », [www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article\\_12.pdf](http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article_12.pdf), p. 8-9. Cet article, dont l'auteur est professeur à l'E.N.S Fontenay / St Cloud, figure sur le site de la Société de Stylistique Anglaise. La pagination renvoie à une consultation en format PDF.

<sup>679</sup> Meschonnic, 1999, 23.

aboutit à une banalisation ne correspondant pas à l'individuation et à l'inscription d'un sujet, mais aussi d'un groupe, dans le langage. Dans la mesure où la parole de Huckleberry et des autres enfants est avant tout sociolectale, elle est elle-même sujette à une activité de groupe et joue un rôle de reconnaissance mutuelle au travers de l'activité langagière, et c'est précisément le parler de ce groupe générationnel qui est mis en valeur dans les romans. La vulgarisation par le biais de formes figées annule la présence de ce groupe pour privilégier des signes de reconnaissances partagés par le traducteur et par le plus grand nombre possible de lecteurs en langue traduisante. La promesse d'une expansion de l'horizon de l'œuvre impliquée par la traduction s'accompagne donc d'une déperdition d'un sens et d'une forme spécifiques, au profit de ce qui pourra être unanimement reconnu. Il s'agit d'un fonctionnement inverse de celui des œuvres si l'on accepte, avec Jacky Martin, l'idée que « Alors que les unanimités nationales sont devenues suspectes, la finalité des sociolectes se trouve renforcée : ils encouragent à la diversité au sein du groupe social [...]»<sup>680</sup>. Or, la traduction des romans n'a nul besoin de rejoindre les « grandes unanimités », car si la rhétorique n'est intelligible qu'à partir de sa situation d'énonciation, la rhétorique enfantine dans l'écriture de Twain offre la particularité d'être extrêmement lisible et intelligible pour l'ensemble des générations l'ayant suivie. En effet, contrairement à d'autres éléments constitutifs des romans tels qu'un certain discours moralisateur tourné en dérision au travers d'une parodie de la littérature *Sunday school* ou bien du style des *dime novels*, lesquels demandent un effort conscient de reconstruction et une véritable archéologie du texte, la rhétorique enfantine ne peut manquer d'être perçue par le lecteur. Elle repose également sur une *étrangèreté* interne, une rhétorique intérieure permettant à chacun, adulte ou adolescent, de se reconnaître dans un effet-miroir tel qu'il fut ou est encore. C'est-à-dire que les jeux et les glissements de langages et d'âges font de chaque lecteur le théâtre de sa propre situation rhétorique. D'où également l'inanité de proposer plusieurs versions des romans en fonction des publics.

---

<sup>680</sup> Martin, 119.

L'autre point commun entre les différentes versions réside dans la recherche de solutions de traduction qui, d'une certaine manière, sont non verbales. Par exemple, la gestion de la ponctuation (domaine certes difficilement dissociable des autres) témoigne d'une inflation remarquable, dans les versions de Nétillard et de Bay notamment, mais aussi dans les versions de *Tom Sawyer*, en particulier dans les passages au discours indirect libre. L'accroissement du nombre de points d'exclamation et d'interrogation chez Nétillard est l'indice de la recherche d'un souffle, d'une parole, d'un rythme. Même si Bay va moins loin dans la manipulation de la ponctuation, son texte présente par endroits un « bougé » remarquable au niveau de la mise en page et de la segmentation en paragraphes, ceux du texte original étant parfois cassés en plus petits morceaux. C'est-à-dire que le texte de Bay est à la fois troué et aéré. Cette recherche d'une oralité prend également la forme de l'emploi du présent chez Bay qui est l'élément principal sur lequel repose sa stratégie traductive, laquelle est donc avant tout grammaticale. Par ailleurs, la théâtralisation constatée chez Nétillard joue *sur* les types de discours sans véritablement entrer *dans* le discours.

Il paraît difficile, en dernière analyse, de se soustraire à une réflexion autour du terme de rhétorique, lequel a été choisi comme axe de recherche. Le choix de ce terme, inspiré en creux des propos de Georges Steiner, découlait du souci initial de découvrir une organisation spécifique au discours enfant, qui le rendrait distinct de la définition que Paul Zumthor avait pu donner de la poétique enfantine. En effet, il était important de distinguer ce sociolecte littéraire, tel qu'il est représenté dans les romans, de l'ensemble constitué des chansonnettes, refrains et comptines, sous peine d'aboutir à un placage des fonctions jakobsoniennes du langage, en particulier des fonctions phatique et poétique. D'ailleurs, tout en rappelant qu'il existe des liens entre poétique et rhétorique enfantine, il est clairement apparu au cours des travaux qu'elles correspondaient à des groupes distincts sur le plan des tranches d'âge. La rhétorique enfantine concerne davantage ce qui est connu de nos jours comme la très grande enfance, la pré-adolescence et l'adolescence. Le terme de rhétorique offrait donc, dans une

première approche sans doute un peu naïve, une garantie de ne pas ramener le discours des enfants à une suite de propriétés ou fonctions pré-établies. Cette distinction entre poétique et rhétorique rejoint une interrogation sur la nature profonde de la traduction, comme l'exprime Henri Meschonnic qui a développé dans ses écrits une réflexion sur la traduction dont il fait la somme dans *Poétique du traduire* :

Et si elle [la traduction] ne confond pas rhétorique et poétique, métrique et rythme, sens et signifiante, en rabattant l'altérité sur l'identité, oui la traduction sera meilleure, simplement parce que, en rapport avec un texte elle fonctionnera comme un texte<sup>681</sup>.

Les travaux de Henri Meschonnic peuvent justement servir de cadre à une réflexion échappant à une vision binaire d'une rhétorique opposée à la poétique, qui, même si elle prend sa source chez Aristote, n'est guère satisfaisante. Rejoignant en cela Georges Steiner, Meschonnic montre que la traduction met à l'épreuve toute théorie du langage<sup>682</sup>. Chez Meschonnic la poétique est opposée à la rhétorique, laquelle est largement décriée pour avoir tendu, en particulier au dix-neuvième siècle, à considérer les composants du texte comme isolables, aboutissant ainsi à une nomenclature de figures. Cette perception moderne de la rhétorique est résumée par Arnaud Bernadet en ces termes : « la rhétorique privilégie une scientificité typologique : intéressée par la nature des mécanismes figuraux plus que par leur valeur systématique, sa méthode se fait classificatoire.<sup>683</sup> » C'est ainsi que Henri Meschonnic a pu dire : « la rhétorique *se sert* de la littérature pour son propre usage. Beaucoup plus qu'elle ne sert à *servir* la littérature.<sup>684</sup> » Il a été d'usage, chez d'autres que Meschonnic, de considérer que la rhétorique avait vécu comme le signale Michel Jarrety :

Parlant de « rhétorique restreinte », Gérard Genette, il y a trente ans, a par conséquent cru pouvoir montrer dans un article de *Figures III*, que la discipline, de siècle en siècle, avait vu se « rétrécir comme peau de chagrin le champ de sa compétence ». Une étude un peu

---

<sup>681</sup> Meschonnic, 1999, 64.

<sup>682</sup> Meschonnic, 1999, 10.

<sup>683</sup> Bernadet, 12.

<sup>684</sup> Meschonnic, Henri, *Politique du Rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 431.



détaillée va cependant nous montrer que cette théorie de la restriction doit être sans doute nuancée<sup>685</sup>.

C'est ainsi que chez Meschonnic, même si les termes de poétique et de rhétorique sont vus comme étant dans une relative opposition, cette dernière s'avère nécessaire à la définition de la première, l'inconvénient majeur de la rhétorique résidant dans le fait que :

Ces structures rhétoriques occultent cependant les unités moins directement perceptibles voire imperceptibles que sont le rythme et la prosodie, lieux véritables et essentiels de l'activité subjective : éléments d'une « infra-, une parasémantique »<sup>686</sup>.

La notion de rythme est essentielle chez Henri Meschonnic qui la définit comme « l'organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet, et d'un sujet par son langage »<sup>687</sup>. La poétique, qui prône la continuité et l'homologie entre les unités rythmiques et rhétoriques<sup>688</sup> peut éclairer la rhétorique enfantine.

Tout d'abord, force est de constater que loin d'entraîner un vain émiettement, la rhétorique a permis, dans une inversion de ce qui lui est d'ordinaire reproché, d'offrir l'occasion de regrouper dans un ensemble synthétique, des phénomènes qui, à la surface du texte, offraient le spectacle de l'éclatement et de l'explosion, lesquels sont d'ailleurs des principes sous-jacents et dynamiques dans l'écriture de Twain. Si le « [...] le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse en mettant *le corps dans le langage*<sup>689</sup> », la dispersion du corps, perceptible au niveau d'un réseau d'images, en plus d'être l'indice de la métamorphose du corps adolescent, annonce la prééminence du rythme. Comme il a été précisé dans une

---

<sup>685</sup> Jarrety, 30-31.

<sup>686</sup> Bernadet, 12, citant Meschonnic, Henri, « Prosodie, poème du poème », *Histoire et grammaire du sens* (avec S. Auroux et S. Desalle), Paris, Armand Colin / Masson, 1996.

<sup>687</sup> Meschonnic, 1995, 14. Le rythme est également défini à différents endroits comme l'organisation accentuelle continue du discours, des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans les cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical.

<sup>688</sup> Bernadet, 13.

<sup>689</sup> Meschonnic, 1999, 25.

première définition qui en a été donnée, la rhétorique enfantine n'implique pas que les textes seraient des discours à procédés, ce que leur modernité suffit d'ailleurs à démentir. Reposant sur des figures apparemment opposées, la litote et l'hyperbole, la rhétorique enfantine est fondamentalement dynamique puisque le lecteur est sans cesse mené d'une extrémité à l'autre du spectre figural, dans une oscillation dont l'intensité n'a d'égal que la succession effrénée et décousue des aventures, et les passages brutaux du comique au pathétique, pendant que cette figure secondaire qu'est l'épanorthose participe de renversements spectaculaires du sens. La rhétorique enfantine, en parcourant le texte, lui donne son véritable rythme au-delà des péripéties et en constitue le principe dynamique. Les liens existants entre les trois figures dominantes, l'hyperbole et la litote étant solidaires de la comparaison, font apparaître une logique du continu au sein de la rhétorique même. Le prisme de la rhétorique enfantine n'assimile pas les textes de Twain à une somme de procédés qui auraient été délibérément usités par l'écrivain dans un souci de s'écarter d'une norme. À la suite d'Arnaud Bernadet, il est permis d'affirmer que cette écriture s'est imposée par la contrainte et non la volonté :

En identifiant la norme et la langue comme un ensemble de règles et de contraintes, la déviance devient synonyme de liberté et non de subversion. Cette dualité implique selon le poéticien la possibilité pour l'écrivain du choix de l'expression. Or l'écriture est au contraire contrainte et non volonté, dans la mesure où le sens est une nécessité. On ne choisit pas son style, il s'impose au poète, l'invention littéraire ne relève pas du délibéré<sup>690</sup>.

Les suites de *Tom Sawyer* sont marquées par des tentatives infructueuses de renouer avec le style ébauché dans les romans du corpus. La rhétorique enfantine, toujours présente, y devient l'ombre d'elle-même ou découpe les contours de sa propre caricature, ce qui invite à rejoindre Bernadet. C'est-à-dire que l'adéquation entre le point de vue (auquel la critique en langue traduite a accordé tant d'importance) et le style, disparaît. La rhétorique enfantine qui disait le monde à sa manière car elle ne pouvait le dire

---

<sup>690</sup> Bernadet, 4.

autrement dans *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* devient, dans les suites de *Tom Sawyer*, pur ornement et travestissement, aboutissant à l'impasse et à la page blanche dans *Tom Sawyer and Huck Finn Among the Indians*.

Par ailleurs, partant de la définition du rythme comme « subjectivisation maximale d'un discours<sup>691</sup> », il est possible de passer de l'individu à un ensemble d'individus et de l'étendre à la notion de groupe par l'intermédiaire des sociolectes littéraires. Non que le groupe soit totalement absent chez Meschonnic<sup>692</sup>, mais lorsqu'il en est question, il s'agit en général de dénoncer la doxa, le groupe en tant que facteur d'oppression de l'individu. Percevoir l'individu comme partie d'un groupe, n'est-ce pas également participer d'une logique du continu ? Le groupe n'est-il pas, tout comme le rythme est défini comme réalité moins directement perceptible du texte que ses composants rhétoriques, une composante moins directement perceptible que le sujet. Le groupe constituerait alors simplement un chaînon supplémentaire entre l'individu et la langue situant « la traduction dans une théorie d'ensemble du sujet et du social.<sup>693</sup> » Le groupe serait alors lui-même inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage.

En définitive, la présente étude rejoint le point de vue d'Henri Suhamy qui voit davantage de zones de recoupement que d'opposition entre rhétorique et poétique<sup>694</sup>. En effet, toutes deux se préoccupent du travail conscient effectué sur le langage dans un but esthétique, et toutes deux impliquent la recherche et l'identification de procédés.

L'existence d'une rhétorique enfantine, pressentie par Georges Steiner ou Sally Boland, mais négligée dans une certaine tradition nationale au profit de l'approche dialectale, s'inscrit dans une évolution de l'idée même de rhétorique. Si la rhétorique enfantine est une anti-rhétorique ou une

---

<sup>691</sup> Meschonnic, 1999, 25.

<sup>692</sup> « La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus et ce qu'ils en font. » Meschonnic, 1999, 12.

<sup>693</sup> Meschonnic, 1999, 61.

<sup>694</sup> Suhamy, Henri, « Rhétorique et poétique », *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994, p. 171-249.

rhétorique sous-jacente, qui ne s'appuie pas sur des procédés reconnus et traditionnels, une rhétorique spontanée ou plutôt une rhétorique de la spontanéité, elle mène à une indifférenciation des discours quotidiens et littéraires dans l'écriture de Twain. Or cette indifférenciation :

[...] dégage clairement les enjeux sociaux, éthiques et politiques de la littérature. L'esthétisme des figures, lui, n'affiche qu'un apolitisme et un amoralisme mais la rhétorique argumentative montre rétrospectivement combien cet apolitisme, cet amoralisme ne constituent qu'une attitude, possible parmi d'autres, des liens nécessaires entre politique, éthique et langage, attitude qui a précisément pour effet d'occulter ces rapports.<sup>695</sup>

Si l'affichage des figures et leur ostentation est une façon d'occulter les rapports entre politique, éthique et langage, l'existence d'une rhétorique dissimulée et cachée n'est-elle pas alors justement le moyen d'exposer ces rapports occultés ? La rhétorique n'est-elle pas d'autant plus efficace qu'elle informe des textes qui feignent de n'y avoir pas recours ? D'où peut-être la forte charge idéologique véhiculée par *Huckleberry Finn* en particulier, généralement identifiée au traitement de la question de l'esclavage et la gravité du geste qui consiste à assourdir cette rhétorique au cours de la traduction et à l'étouffer en particulier par le biais du cliché.

Si, comme le soutient Meschonnic, « traduire contient une poétique et une politique de la pensée <sup>696</sup> », une retraduction des romans permettrait de faire apparaître, dans le texte traduit, les enjeux de cette rhétorique dissimulée.

---

<sup>695</sup> Bernadet, 17.

<sup>696</sup> Meschonnic, 1999, 73.

# **ANNEXE I**

## *TABLEAUX*

Tableau A

Série *Tom Sawyer*

Année	Traducteur	Editeur / Collection	Statut	Public
1884	Hughes, William- Little	A. Hennuyer « Bibliothèque Nouvelle de la jeunesse »	Traduction	Jeune
1904	De Gaïl, François	Mercure de France	Traduction	Jeune
1938	Caillé, Pierre- François	Hachette « Bibliothèque Verte », <i>Tom Sawyer</i>	Traduction	Jeune
1946	Breton, G.	Éditions Hier et Aujourd'hui	Traduction	Jeune
1947	Lamour, M.	Librairie Istra collection « charme des jeunes »	Traduction	Jeune
1948	Holter, Christian	F. Hazan, « Les heures claires »	Traduction	Jeune
1962	Meker, Geneviève	Société Nouvelle des éditions G.P., « Rouge te Or »	Traduction et adaptation	Jeune
1963	Maury, Paul	Gérard et co., « Marabout Géant », <i>Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn</i>	Traduction	Adulte
1984	Simon, Rémi	Éditions Nathan	Adaptation	Jeune

Tableau B

Série *Huckleberry Finn*<sup>697</sup>

Année	Traducteur	Editeur	Statut	Public
1886	Hughes, William-Little	A. Hennuyer, « Bibliothèque Nouvelle de la jeunesse » <i>Les aventures de Huck Finn, l'ami de Tom Sawyer</i>	Traduction	Jeune
1948	Nétilard, Suzanne	Editions Hier et Aujourd'hui, « chefs d'œuvres d'hier et d'aujourd'hui » <i>Les aventures d'Huckleberry Finn</i>	Traduction	Adulte
1950	Surleau, Yolande et René	Librairie Istra, « charme des jeunes » <i>Les aventures de Huck Finn</i>	Traduction abrégée	Jeune
1960	Bay, André	Le Livre Club du Libraire, « Le Livre Club »	Traduction	Adulte
1963	Molitor, Lucienne	Gérard et co., « Marabout Géant », <i>Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn.</i>	Traduction	Adulte
1979	La Gravière, Jean	Édition G.P, collection « Rouge et Or »	Traduction	Jeune
1979	Laury, Claire	Lito, collection « Club 10/15 », <i>Huckleberry (sic) Finn</i>	Adaptation	Jeune
1980	Costes, Hélène	Dargaut-Jeunesse, « Lecture et loisir » <i>Huckelberry (sic) Finn</i>	Adaptation	Jeune

<sup>697</sup> Jean-Marc Gouanvic signale l'existence d'une version suisse de *Huckleberry Finn* signée Richard Walter et publiée en 1945 aux éditions Meyer à Genève. (Gouanvic, à paraître.) Cette version, qui a visiblement été peu sujette à réédition, s'est révélée difficilement accessible, c'est pourquoi elle n'est pas incluse dans l'analyse.

Tableau C Structure du champ réduit, année 2002

	<i>Tom Sawyer</i>	<i>Huckleberry Finn</i>
Jeunes	Gaïl TS04	Nétillard HF48
Adultes	Gaïl TS04 Maury TS63	Bay HF60

Tableau D Structure du champ réduit, année 1961

	<i>Tom Sawyer</i>	<i>Huckleberry Finn</i>
Jeunes	Breton TS46 Lamour TS47 Holter TS48	Surleau HF50 Nétillard HF48
Adultes	Hughes TS1884	Nétillard HF48 Bay HF60

Tableau E Structure du champ réduit, année 1950

	<i>Tom Sawyer</i>	<i>Huckleberry Finn</i>
Jeunes	Breton TS46 Lamour TS47 Holter TS48	Surleau HF50
Adultes		Nétillard HF48

Tableau F Structure du champ réduit, année 1948

	<i>Tom Sawyer</i>	<i>Huckleberry Finn</i>
Jeunes	Breton TS46 Lamour TS47 Holter TS48	
Adultes		Nétillard HF48

Tableau G Regroupements par maisons d'édition et collections.

Éditeur	<i>Tom Sawyer</i>	<i>Huckleberry Finn</i>	Collection
Hennuyer	Hughes TS1884	Hughes HF1886	Bibliothèque Nouvelle de la Jeunesse
Istra	Lamour TS47	Surleau HF50	Charme des jeunes
Hier et Aujourd'hui	Breton TS46	Nétillard HF48	<sup>698</sup>
Gérard et co.	Maury TS63	Molitor HF63	Marabout Géant
G.P	Meker TS62	La Gravière HF79	Rouge et or

<sup>698</sup> Aucune indication de collection n'apparaît sur l'édition originale de Breton TS46. Nétillard HF48 fait partie de la collection « Chefs d'œuvres d'hier et d'autrefois ».



Tableau H

Coïncidence entre public et label

	<b>Public destinataire</b>	<b>Label dans paratexte</b>	<b>Coïncidence avec contenu réel</b>
Hughes <i>TS1884</i>	Jeune	Traduction	Non
Hughes <i>TS1886</i>	Jeune	Traduction	Non
Gaïl <i>TS04</i>	Jeune	Traduction	Oui
Caillé <i>TS38</i>	Jeune	Traduction	Non
Breton <i>TS46</i>	Jeune	Traduction	Non
Lamour <i>TS47</i>	Jeune	Traduction	Non
Holter <i>TS48</i>	Jeune	Traduction	Non
Nétillard <i>HF48</i>	Adulte	Traduction	Oui
Surleau <i>HF50</i>	Jeune	Adaptation	Oui
Bay <i>HF60</i>	Adulte	Traduction	Oui
Meker <i>TS61</i>	Jeune	Adaptation	Oui
Maury <i>TS63</i>	Adulte	Traduction	Oui
Molitor <i>HF63</i>	Adulte	Traduction	Oui
Laury <i>HF79</i>	Jeune	Adaptation	Oui
La Gravière <i>HF79</i>	Jeune	Traduction	Non
Costes <i>TS80</i>	Jeune	Adaptation	Oui
Simon <i>TS84</i>	Jeune	Adaptation	Oui

# **ANNEXE II**

## *Bibliographie*

## SOURCES PRIMAIRES

A. Œuvres originales et traductions<sup>699</sup>1. *Tom Sawyer*

Twain, Mark, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), in *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*, Londres Glasgow, Collins London and Glasgow, 1952.

-----trad. William-Little Hughes, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, A. Hennuyer, collection « Bibliothèque de la jeunesse », 1884.

-----trad. François de Gaël, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Mercure de France, 1904.

-----trad. J. Torroba, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1923), Coleccion Austral, S.A, Espasa-Calpe, 1965 (Sexta edicion).

-----trad. Pierre-François Caillé, *Tom Sawyer*, Hachette, 1938.

-----trad. G. Breton, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, 1946.

-----trad. M. Lamour, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris Strasbourg, Librairie Istra, collection « Charme des jeunes », 1947.

-----trad. Christian Holter, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, F. Hazan, « Les heures claires », 1948.

-----trad. Geneviève Meker, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Société Nouvelle des éditions G.P., 1962.

-----trad. Paul Maury, *Les Aventures de Tom Sawyer*, in *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers, André Gérard, collection « Marabout géant », 1963.

-----trad. Rémi Simon, Paris, Nathan, 1984.

---

<sup>699</sup> Présentées dans l'ordre chronologique de leur première parution.

2. *Huckleberry Finn*

- Twain, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), in *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*, Londres Glasgow, Collins London and Glasgow, 1952.
- trad. William-Little Hughes, *Les aventures de Huck Finn, l'ami de Tom Sawyer*, Paris, A. Hennuyer Éditeur, collection « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse », 1886.
- trad. Suzanne Nétillard, *Les aventures de Huckleberry Finn*, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, Collection « Chefs d'œuvres d'hier et d'aujourd'hui », 1948.
- trad. an., *Aventuras de Huck*, Buenos Aires, Acme Agency, 1949.
- trad. Yvonne et René Surleau, *Les aventures de Huck Finn*, Strasbourg, Librairie Istra, collection « charme des jeunes », 1950.
- trad. André Bay, *Les aventures de Huckleberry Finn l'ami de Tom Sawyer*, Paris, Le Livre Club du Libraire, Collection « Le livre club du libraire », 1960.
- trad. Molitor, Lucienne, *Les Aventures de Huckleberry Finn*, in *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers, André Gérard, collection « Marabout géant », 1963.
- trad. Jean La Gravière, Paris, édition G.P, collection « Rouge et or », 1979.
- trad. Claire Laury, *Hukleberry (sic) Finn*, Paris, Lito, collection « Club 10/15 », 1979.
- trad. Hélène Costes, *Huckelberry (sic) Finn*, Neuilly-sur-Seine, Dargaut-Jeunesse, collection « Lecture et loisir », 1980.
- trad. S. Westerdijk, *De Avonturen van Huckleberry Finn*, Utrecht Anvers, Het Spectrum, 1980.
- trad. Joan Fontcuberta, *Les aventures d'en Huckleberry Finn* (1979), Barcelona, La Magrana, 1981.
- trad. D. Rolfe, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Madrid, Anaya, 1981.

## 3. Autres écrits et traductions de Twain

Twain, Mark, « Tom Sawyer and First Person Narrative: Letter to William Dean Howells », Jim Zwick éd., URL (Oct. 17, 2002) <http://www.boondocksnet.com/twaintexts/letters/letter750705.html>

-----, *Life on the Mississippi*, Londres, Chatto & Windus, 1928.

-----, *Tom Sawyer Abroad, Tom Sawyer, Detective and Other Stories Etc.*, New York Londres, Harper and Brothers Publishers, 1924

----- trad. Albert Savine, *Tom Sawyer à travers le monde*, in *Mark Twain ; Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1990.

----- trad. François de Gaïl, *Une aventure de Tom Sawyer Detective* (1902), Paris, Gallimard, Collection Folio Junior, 1979.

----- trad. Fred Savdi, *Tom Sawyer detective*, in *Mark Twain ; Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1990.

-----, *Le voyage des innocents*, trad. Fanchita Gonzalez Batlle (1982 pour la traduction française, librairie François Marespo), Petite Bibliothèque Payot/ Voyages, Paris, Éditions Payots & Rivages, 1995.

-----, *À la dure / I ; Dans les mines d'argent du Nevada*, trad. Éliane Barrault (1990), préface Michel le Bris, Editions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs », 1993.

## 4. Sources contemporaines

Aiken, Albert W., Richard Talbot of Cinnabar; or, The Brothers of the Red Hand, *Saturday Journal*, 530, 14 Août 1880.

Wasson, Harriet, *Facts, By a Woman*, Oakland, Pacific Press Publishing House, 1881. Pages 35 à 38 sur *Tom Sawyer* disponibles à <http://etexte.lib.virginia.edu/railton/marketin/facts2.html>

## SOURCES SECONDAIRES

## B. Volumes, chapitres et articles sur la traduction

Amossy, Ruth, « D'une culture à l'autre : réflexions sur la transposition des clichés et des stéréotypes », *Palimpsestes*, 13, *Le cliché en traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Antoine, Fabrice, *L'Intraduisible*, Lille, Université Charles De Gaulle, 2000.

Ballard, Michel, *La Traduction de la théorie à la didactique*, Lille, Presses Universitaires de Lille III, 1984.

----- et al., *La Traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille III, 1990.

----- dir., *Relations discursives et traduction*, Coll. « Étude de la traduction », Lille, P.U.L., 1995.

-----, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, 11, *Traduire la culture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

-----, *Le nom propre*, Paris, Ophrys, 2001.

Basnett Susan, *Translation Studies*, Londres, Methuen, 1980.

Bataillon, Laure, *Traduire, écrire*, Saint Nazaire, Arcane 17, 1991.

Ben-Ari, Nitsa, « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a "Universal" of Translation? », *Meta*, XLIII.1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998.

Bensimon, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, 6, 1991.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humbolt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

Berman, Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, 4, 1985a, p. 67-81.

----- et al., *Les Tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985b.

- , « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985c, p. 35-150.
- , « La traduction et ses discours », *Meta*, XXXIV.4, Montréal, Presses de L'université de Montréal, 1995a, p. 672-679.
- , *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, 1995b.
- , *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Canavaggio, Jean et Bernard Darborb, éd., *La Traduction*, Actes du XXIII<sup>e</sup> congrès de la société des Hispanistes français (Caen, 13-15 mars 1987), Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1989.
- Carpentier, Godeleine, « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », *La traduction plurielle*, Michel Ballard dir., Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 71-91.
- Catford, J.C., *A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Londres, Oxford University Press, 1974.
- Chang, Nam Fung, « Polysystem Theory; Its Prospect as a Framewrok for Translation Research », *Target*, 13.3, Amsterdam, John Benjamins, 2001, p. 317-332.
- Chapdelaine, Annick, « Pour un palimpseste de la traduction française du personnage de Ratliff dans *le Hameau* de Faulkner », *Palimpsestes*, 6, *L'étranger dans la langue*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 115-129.
- , « Reconstructions identitaires en traduction : le conflit des groupes et des langages dans *The Hamlet* de Faulkner », *Palimpsestes*, 10, *Niveaux de langue et registres dans la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 93-114.
- Chapdelaine, Annick et Lane-Mercier Gillian, dirs, *Faulkner, une expérience de retraduction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Chesterman, Andrew, « Causes, Translations, Effects », *Target*, 10.2, Amsterdam, John Benjamins, 1998, p. 210-230.
- , « From 'is' to 'ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies », *Target*, 5.1, Amsterdam, John Benjamins, 1993, p. 1-20.

- Chevalier, Jean-Claude et Delport, Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction, l'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.
- Chuquet, Hélène et Paillard, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Paris, Ophrys, 1987
- , *Pratique de la traduction, anglais et français*, Paris, Ophrys, 1990.
- , *Linguistique contrastive et traduction : le présent de narration en anglais et en français*, Jacqueline Guillemin-Flescher éd., Paris, Ophrys, 1994.
- Debusscher, Gilbert et Van Noppen J.P., éd., *Communiquer et traduire : Hommages à Jean Dilricks*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Demaneuelli, Claude, Demaneuelli, Jean, *Lire et traduire*, Paris, Masson, 1991.
- , « Index notionnel », *Lire et traduire anglais-français*, Paris, Masson, 1991.
- , *La traduction, mode d'emploi : Glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995.
- Derrida, Jacques, *L'Oreille de l'autre*, (otobiographies, transferts, traductions - Textes et débats avec Jacques Derrida, Montréal, VLB Editeur, 1982.
- , « Des tours de Babel », *Difference in Translation*, Joseph F. Graham éd., Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 209-248.
- Duff, Alan, *Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Durieux, Christine, « La recherche terminologique en traduction : pour une approche hypertextuelle », *Meta*, XLII.4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- Even-Zohar, Itamar, Toury, Gideon, « Introduction », *Translation Theory and Intercultural Relations*, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury éd., *Poetics Today*, 1981.
- Even-Zohar, Itamar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, 11.1, 1990.
- , « The 'Literary system' », *Poetics Today*, 11.1, 1990.



- Fitzroy, Dearborne, *Two Volume Encyclopedia of Literary Translation*, Londres Chicago, Olive Classe, Décembre 2000.
- Focchi, Marco, *Langue indiscreète (La) : Essai sur le transfert comme traduction*, trad. Silvio Brugevin, Paris, Point hors ligne, 1984.
- Folkart, Barbara, *Le Conflit des énonciations ; traduction et discours rapporté*, Candiag, Les éditions Balzac, 1991.
- Frank, Armin Paul and team, « Towards a Cultural History of Literary Translation: An Exploration of Issues and Problems in Researching the Translational Exchange between the USA and Germany », *REAL*, 4, 1990, p. 317-380.
- Garbagnati, Lucile, « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) traduit par W.L. Hughes (1886) », *Cahiers du CERULEJ*, 1, Denise Escarpit dir., 1986.
- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Londres et NewYork, Routledge, 1993.
- Gouanvic, Jean-Marc, « Translation and the Shape of Things to Come; The Emergence of American Science Fiction in Post-War France », *The Translator*, 3.2, Manchester, St Jerome Publishing, 1997, p. 125-152.
- , « Les enjeux de la traduction littéraire : le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la seconde guerre mondiale », *Palimpsestes*, 11, *Traduire la culture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- , « Ethos, Ethics and Translation; Toward a Community of Destinies », *The Translator*, 7.2, Manchester, St Jerome Publishing, 2001, p. 203-212.
- , « L'adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain (1948-1960) », *Palimpsestes*, 16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître.
- , *Sociologie de la traduction, la Science-Fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Artois Presses Université, 1999.
- Gresset, Michel, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *RFEA*, 18, Paris, Belin, novembre 1983, p. 501-519.
- Guillemin-Flescher, Jacqueline, « Le linguiste devant la traduction », *Fabula*, 7, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.

- , *Syntaxe comparée de l'anglais et du français : problèmes de traduction*, Gap, Ophrys 1986.
- Hermans, Theo, éd., *The Manipulation of Literature*, Londres, Palgrave Macmillan, 1985.
- , « Translational Norms and Correct Translations », *Translation Studies: The State of Art, Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Kitty M. van Leuven-Zwart et Ton Naaijken, éd., Amsterdam Atlanta GA, Rodopi, 1991, p. 155-169.
- , « Translation as Institution », *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from EST Congress—Prague 1995*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova et Klaus Kaindl, éd., Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. 3-20.
- Hewson, Lance et Martin, Jacky, *Redefining Translation, The Variational Approach*, Londres New York, Routledge, 1991.
- Hoarau, Lucie, « Étude contrastive de la coordination en français et en anglais », *Linguistique contrastive et traduction*, numéro spécial, Paris, Ophrys, 1997.
- Holmes, James S., éd., *The Nature of Translation, Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haye Paris, Mouton, 1970.
- Hulst, Lieven d', *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- Jenn, Ronald, « Transferring the Mississippi: Lexical, Literary and Cultural Aspects in Translations of *Adventures of Huckleberry Finn* », *RFEA*, 98, Paris, Belin, décembre 2003.
- Klien, Jean, « La traduction française de *Angst* de Stefan Zweig », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 31-32, théorie et pratique de la traduction II, Centre Interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'université de Mons, 1976.
- Krouglov, Alexander, « Police Interpreting: Politeness and Sociocultural Context », *The Translator*, 5.2, Manchester, St Jerome Publishing, novembre 1999, p. 285-302.
- Kujamäki, Pekka, « Finnish Comet in German Skies; Translation, Retranslation and Norms », *Target*, 13.1, Amsterdam, John Benjamins, 2001.
- Ladmiral, Jean-René et Lipiansky, Edmond Marc, *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989.

- , *Traduire : théorèmes pour la traduction* (1979), Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Lane-Mercier, Gillian, « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes*, 9, *La lecture du texte traduit*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995a, p. 75-91.
- , « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis: Writing / Reading / (Re)Translating Fictional Sociolects », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 15.3, 1995b, p. 105-128.
- , « Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility », *Target*, 9.1, Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. 43-68.
- Larbaud, Valéry, *Sous l'Invocation de Saint Jérôme* (1946), Paris, Gallimard, 1997.
- Larose, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, 2<sup>e</sup> édition, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989.
- Larose, Robert, « La traduction, un choix culturel », *Esprit*, juin 1999.
- Laviosa, Sara, « How Comparable Can 'Comparable Corpora' Be? » *Target*, 9.2, Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. 289-319.
- Lavoie, Judith, *Mark Twain et la parole noire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2002.
- Lefevere, André, *Translation, History, Culture: A sourcebook*, Londres New-York, Routledge, 1992.
- , *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Londres New York, Routledge, 1992.
- , *Translating Literature, Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New-York, The Modern Language Association of America, 1992.
- Leppihalme, Ritva, « The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue », *The Translator*, 6.2, Manchester, St Jerome Publishing, novembre 2000, p. 23-47.
- Lörscher, Wolfgang, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psychological Investigation*, Tübingne, Gunter Narr, 1991.

- Maniez, Claire, « Ruptures de contrat : les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* », *La Licorne*, Liliane Louvel éd., Publications de l'Université de Poitiers, 1997, p. 91-103.
- , « Les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* : production et réception », *AMA*, 7, 1<sup>er</sup> semestre 1998, p. 71-82.
- Margot, Jean-Claude, *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application au texte biblique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
- Martin, Jacky, « La spécification en traduction », *Palimpsestes*, 10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 115-123.
- Melançon, Charlotte, « Les mésaventures du merle, les américanimes chez Emily Dickinson », *Meta*, XLV.1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 80-90.
- Meschonnic, Henri, *Les Cinq rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Pour la Poétique, II : épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 305-454.
- , « Traduction, adaptation, palimpseste », *Palimpsestes*, 3, *Traduction / Adaptation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 1-10.
- , *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- Mounin Georges, *Les Belles Infidèles* (1955), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1963.
- , *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963), Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des idées, 1971.
- Nida, Eugène, *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Lieden, E.J. Brill, 1964.
- Nyssen, Hubert, *Du texte au livre : Les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.
- Oseki Depré, Inès, *Théorie et pratique de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- , *La traduction*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », novembre 2003.

- Øverås, Linn, « In Search of the Third Code: An Investigation of Norms in Literary Translation », *Meta*, XLIII.4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 1-20.
- Pagnouille, Christine, *Les gens du passage*, Lasalle, L3 Liège, 1992.
- Peeters, Jean, *La médiation de l'étranger ; une socio-linguistique de la traduction*, Artois Universités Presse, 1999.
- Pergnier, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- , *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction*, Thèse d'État présentée devant l'Université de Rennes II (1976), Atelier de Reproduction des thèses (Université de Lille III), diffusion Librairie Honoré Champion, Paris, 1978.
- Poncharal, Bruno, « La représentation de paroles au discours indirect libre en anglais et en français », thèse de doctorat sous la direction de Jacqueline Guillemin-Flescher, Paris VII, 1998.
- , « Problèmes de traduction posés par certains prédicats subjectifs au discours indirect libre », *Linguistique contrastive et traduction T.5*, Jacqueline Guillemin-Flescher dir., Paris, Ophrys 2000.
- , « La représentation de paroles au discours indirect libre en anglais et en français », *Linguistique contrastive et traduction*, numéro spécial, Jacqueline Guillemin-Flescher dir., Paris, Ophrys, 2003.
- Poupart, René, « Isosémie et traduction », *Meta*, XXXIX.1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 116-121.
- Puurttinen, Tina, « Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature », *Meta*, XLIII.4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 1-10.
- , *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*, Joensuu, University of Joensuu Publications, 1995.
- Pym, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, 1997.
- Raguet-Bouvard, Christine, « Dilution ou concentration ? Le vernaculaire caribéen à l'épreuve du passage transatlantique », Christian Lerat et Nicole Ollier dirs., *Expansions / Expansionisme dans le monde transatlantique*, Actes du colloque international Bordeaux 25-27 janvier 2001, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, p. 233-242.

- , « *Arch of Fire* : la commotion ethnolinguistique », le 4 juin 2003 à Bordeaux, Colloque International : Le monde caraïbe, à paraître.
- Romeu, Ferran, « The Translation of American Varieties in Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* », 1998, Anthony Pim dir., URL : <http://www.fut.es/~apym/students/Hucktrans.html> (05/03/02)
- Rozenberg, Simone, « Traduction et psychanalyse : traducteur ou interprète ? », *RFEA*, 18, Paris, Belin, novembre 1983.
- Shavit, Zohar, « Cultural Agents and Cultural Interference: The Function of J.H Campe in an Emerging Jewish Culture », *Target*, 9.1, Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. 111-113.
- Simeoni, Daniel, « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target*, 10.1, Amsterdam, John Benjamins, 1998, p. 1-39
- Simon, Sherry, « Volontés de savoir : les préfaces aux traductions canadiennes », E.D. Blodgett et A. G. Purdy dirs., *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, University of Alberta, p. 98-110.
- Slobodník, Dušan, « Remarques sur la traduction des dialectes », *The Nature of Translation, Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haye Paris, Mouton, 1970, p. 139-143.
- Steiner, George, « Aspects du langage et de la traduction. Entretien avec Jacques de Decker », *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 31-32, théorie et pratique de la traduction II, Centre Interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'université de Mons, 1976.
- , *Après Babel ; une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998. (*After Babel, Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975).
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina, « Traduire le mixité formelle : l'exemple des premières (re)traductions de Fielding en France », *Faits de Langues*, 19, *Le discours rapporté*, Laurence Rosier dir., Paris, Ophrys, 2002.
- Taylor, Jane, éd., *Translation, here and there, now and then*, Exeter, Elm Bank Publications, 1996.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam Philadelphie, John Benjamins, 1995.
- , « A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms' », *Translation and Norms*, Christina Schäffner éd., Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

- Tymoczko, Maria, « Translation and Political Engagement; Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts », *The Translator*, 6.1, Manchester, St Jerome Publishing, 2000, p. 23-47.
- Vanderschelden, Isabelle, « Quality Assessment and Literary Translation in France », *The Translator*, 6.2, Manchester, St Jerome Publishing, 2000, p. 271-293.
- Van Hoof, Henri, *Histoire de la traduction en occident, France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris Louvain-la-Neuve, Éditions Duclot, 1991.
- Vautour, Richard T., « Trois paroles épistémologiques chez Antoine Berman », *Meta*, XLIII.3, Montréal, Presses de L'université de Montréal, 1998, p. 1-12.
- Vegliante, Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Venuti, Lawrence, *Rethinking Translation, Discourse / Subjectivity / Ideology*, Londres, Routledge, 1992.
- Vidal, Bernard, « Communication, traduction et transparence : de l'altérité du traducteur », *Meta*, XL.3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 1-12.
- , *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995.
- Vinay, J.P., et Darbelnet, J., *Stylistique comparée de français et de l'anglais* (1958), Paris, Didier, 1977.
- Weissbrod, Rachel, « Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics », *Meta*, XLIII.1, Montréal, Presses de L'université de Montréal, 1998.
- Wuilmart, Françoise, « Le péché de nivellement dans la traduction littéraire », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 92-93-94, théorie et pratique de la traduction III, Mons, Centre Interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'université de Mons, 1999.
- Zlaveta, Palma et Lefevere, André, *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*, Londres, Routledge, 1993.

## C. Volumes, chapitres et articles sur la littérature, l'édition et la traduction pour la jeunesse

Bernardinis, Anna-Maria, « Le multiculturalisme italien », *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, Jean Perrot et Pierre Bruno éd., Luisant, Imprimerie Durand, 1995.

Bordes, Juliette, *Fleur d'innocence ; Le mythe de l'innocence dans la littérature américaine des années 1890*, Éditions Peter Lang, 1990.

Boyer, Henri, « 'Nouveau Français', 'Parler Jeune' ou 'Langue des cités' ? », *Revue Langue Française*, 114, Les mots des jeunes observations et hypothèses, juin 1997.

Bruno, Pierre, « Le système des goûts dans la littérature destinée à la jeunesse », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Carpenter, Humphrey, *Secret Gardens: a Study of the Golden Age of Children's Literature*, Londres, Allen and Unwin, 1985.

Darcy, Jane, « The Representatioin of Nature in *The Wind in the Willows* and *The Secret Garden* », *The Lion and the Unicorn*, 19.2, 1995.

Diament, Nic, « La littérature française au XXe siècle; Continuités et ruptures... », *Livres d'enfance, livres d'en France*, Paris, Hachette, 1998.

Escarpit, Denise, dir., *Cahiers du CERULEJ*, 1, Attention ! Un livre peut en cacher un autre... ; traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse, Pessac, Nous Voulons Lire !, 1986.

Gourévitch, Jean-Paul, « Littérature d'exportation et littérature d'importation », *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970)*, coll. « Argos », CRDP de l'académie de Créteil, 1998.

Hébard, Jean, « Intervention de l'État et histoire de la lecture », *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, Jean Perrot et Pierre Bruno éd., Luisant, Imprimerie Durand, 1995.

Illick, Joseph E., *American Childhoods*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002.

Jakobson, Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.



- Jan, Isabelle, *La littérature enfantine*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1977.
- , « Traducteurs : défricheurs ? », *Mythes, traduction et création ; La littérature de jeunesse en europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano par la bibliothèque publique d'information avec le concours du ministère des Affaires étrangères, au Centre Georges Pompidou le 25 mars 1996, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 1996
- Kelly, Gordon, R., *Children's Periodicals of the United States*, Westport Connecticut Londres, Greenwood Press, 1984.
- Knowles, Murray et Malmkjaer, Kristen, *Language and Control in Children's Literature*, Londres, Routledge, 1996.
- Lemieux, Louise, *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1972.
- Macaigne, Bernard, « From *Tom Sawyer* to *Penrod*: The Child in American Popular Literature 1870-1910 », *RFEA*, 17, Paris, Belin, mai 1983, p. 319-330.
- MacGillis, Roderick, « La fiabilité de la narration dans les livres pour enfants », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- MacLeod, Anne, « Solidaires et distinctes : la littérature enfantine et la culture américaine au tournant du siècle », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- Marcoin, François, « La littérature française, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles », *Livres d'enfance, livres d'en France*, Paris, Hachette, 1998.
- Marten, James, *The Children's Civil War*, Civil War America, Chapel Hill Londres, University of North Carolina Press, 1998.
- Meigs Cornelia et al., *A Critical History of Children's Literature*, New York, The Macmillan Company, 1953.
- Mythes, traduction et création ; La littérature de jeunesse en europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano par la bibliothèque publique d'information avec le concours du ministère des Affaires étrangères, au Centre Georges Pompidou le 25 mars 1996, Paris,

Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 1996.

Nières, Isabelle, *Lewis Carrol en France 1870-1985. Les ambivalences d'une réception littéraire*, thèse pour le doctorat sous la direction de Jean Bessière, Université de Picardie, 1988.

-----, « Traduction et création », *Mythes, traduction et création ; La littérature de jeunesse en europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 1996.

Nikolaïeva, Maria, « Études typologiques : les kénotypes dans la littérature pour enfants », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for children's literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Oittinen, Riita, « La nature dialogique de la traduction : la réaction de l'enfant-lecteur », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for children's literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Ottevaere-van Praag, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale : (1750-1925) ; histoire sociale et courants d'idées ; Angleterre, France, Pays-Bas, Allemagne, Italie*, New York Paris, Lang, 1987.

Pelon, Martine, « Le langage jeune en Italie », *Revue Langue Française*, 114, Les mots des jeunes observations et hypothèses, juin 1997.

Perrin, Raymond, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Perrot, Jean et Bruno, Pierre éd., *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, coll. « Argos », CRDP de l'académie de Créteil, 1993.

Perrot, Jean, éd., *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for children's literature, Paris, septembre 1991*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

-----, « Le conte français pour enfants », *Livres d'enfance, livres d'en France*, Paris, Hachette, 1998.

Rachman, Stephen, « Tom Sawyer and the Problems of Nineteenth Century Juvenile Literature », *Shaping the Values of Youth: Sunday School*

*Books in 19<sup>th</sup> century America*, URL :  
[http://digital.lib\\_msu.edu/ssb/about.cfm?id=essay](http://digital.lib_msu.edu/ssb/about.cfm?id=essay).

Renonciat, Annie, dir., *Livres d'enfance, livres d'en France*, Paris, Hachette, 1998.

-----, « Au fil de l'histoire », *Livres d'enfance, livres d'en France*, Paris, Hachette, 1998.

Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (1984), Londres, Macmillan, 1992.

Shavit, Zohar, *The Poetics of Children's Literature*, Londres, The University of Georgia Press, 1986.

-----, « Manifeste : Pour une poétique de la littérature de jeunesse », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991*, éd. Jean Perrot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Soriano, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse ; courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975.

-----, *Les contes de Perrault ; Culture savante et tradition populaire*, Paris, Gallimard, 1984.

Stephens, John, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Londres New York, Longman, 1992.

Thaler, Danièle, Jean-Bart, Alain, *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Townsend, John Rowe, « Standards of Criticism for Children's Literature », *The Signal Approach to Children's Books*, N. Chambers éd., Londres, Kestrel Books, 1980.

Vassalo, Rose-Marie, « Traduction ou adaptation ? », *Mythes, traduction et création ; La littérature de jeunesse en europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 1996.

-----, « Une valentine pour le prof de maths ou l'arrière-plan culturel dans le livre pour enfants », *Palimpsestes*, 11, *Traduire la culture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

Werner, Emmy E., *Reluctant Witnesses: Children's Voices from the Civil War Era*, Boulder Oxford, Westview Press, 1998.

Zipes, Jack, *Sticks and Bones; The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, Londres, Routledge, 2001.

## D. Études générales et méthodologiques

### 1. Théorie littéraire et stylistique

Amossy, Ruth, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », *Le cliché*, Gilles Mathis éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Arnavon, Cyrille, *Les Lettres américaines devant la critique française (1887-1917)*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

Auerbach, Erich et A. S. Heirn, Cornélius, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1953)*, Paris, Gallimard, 1971.

Bakhtine, Michaël Mikhailovitch, *Esthétique et théorie du roman*, « Collection Tel », Paris, Gallimard, 1996.

Banfield, Ann, *Phrases sans paroles, théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du seuil, 1984.

-----, *Le degré zéro de l'écriture (1953) : suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

-----, *S/Z (1970)*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Bernadet, Arnaud, « La rhétorique en procès : un point de vue critique : la poétique de Henri Meschonnic », [www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article 12.pdf](http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article%2012.pdf)

Bier, Jesse, *The Rise and Fall of American Humor*, New York, Holt, Rhinehart et Winston, 1968.

Borges, Jorge Luis, *An introduction to American Literature*, New York, Schocken books, 1973.

Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

Bradford, Richards, *Stylistics*, Londres New-York, Routledge, 1997.

- Bridgman, Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press, 1966.
- Brooke-Rose, Christine, *A Grammar of Metaphor*, Londres, Secker et Warburg, 1965.
- Chametzky, Jules, *Our Decentralized Literature. Cultural Mediations in Selected Jewish and Southern Writers*, Anherst, The University of Massachusetts Press, 1989.
- Chénétier Marc, *Au-delà du soupçon ; La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- , *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1998.
- Erlich, Victor, *Russian Formalism, History, Doctrine* (1955), La Haye Paris, Mouton, 1969.
- Gardes-Tamine, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Genette, Gérard, *Figures*, 3 vol., Paris, Le Seuil, 1966-1972.
- Granger, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968.
- , « Qu'est-ce qu'un style académique ? », *Le Cliché*, Gilles Mathis éd., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- Guiraud, Pierre, *Essais de stylistique, Initiation à la linguistique Série B: Problèmes et méthodes*, Klincksieck, 1969.
- Herschberg-Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1997.
- Jarrety, Michel, *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2003.
- Karabétian, Étienne, *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Kerbat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Lerat, Christian et Ollier, Nicole, dirs., *Expansions / Expansionisme dans le monde transatlantique*, Actes du colloque international Bordeaux 25-27 janvier 2001, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002.
- Lobatchev, Boris, *L'autrement-dit*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- Mathis, Gilles, éd., *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- , *Politique du Rythme, politique du sujet*, Paris, verdier, 1995.
- , « Prosodie, poème du poème », *Histoire et grammaire du sens* (avec S. Auroux et S. Desalle), Paris, Armand Colin / Masson, 1996.
- Molinié, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Molino, Jean, « Hypothèses sur la rhétorique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1980.
- , « La culture du cliché : Archéologie critique d'une notion problématique », *Le cliché*, éd. Gilles Mathis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), Paris, PUF, 1989.
- Plantin, C., éd., *Lieux communs, topoï, stéréotypes et clichés*, Paris, Kime, 1993.
- Reboul, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1976.
- Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- , *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Rosier, Laurence, dir., « Le discours rapporté », *Faits de Langues*, 19, Paris, Ophrys, 2002.
- Schmitz, Neil, « On American Humour », *Partisan Review*, 47.4, 1980, p. 559-77.
- Spitzer, Leo et Starobinski, Jean, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- Steiner, Peter, *Russian Formalism*, Ithaca Londres, Cornell University Press, 1984.
- Suhamy, Henri, *Stylistique Anglaise*, Paris, PUF, 1994.

Thomsen, K. Christen, « Inventing and Controlling the Vernacular », *American Studies in Scandinavia*, 26.1, Oslo, Universitetsforlaget Bergen, 1994.

Tynianov, Iouri, *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1991.

Wales, Katie, *Dictionary of Stylistics*, Londres, Longman, 1990.

Weinstein, Marc, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

Zijderveld, Anton, *On clichés, The Supersedure of Meaning by Function*, Londres, Routledge, 1979.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du seuil, 1983.

## 2. Sociologie, philosophie

Accardo, Alain, *Initiation à la sociologie de l'illusionisme social : lire Bourdieu*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983.

Accardo, Alain, et Corcuff, P., *La sociologie de Bourdieu : Textes choisis et commentés*, Bordeaux, Le Mascaret, 1986.

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire* (1978), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

-----, *Les règles de l'art ; Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Seuil », 1998.

Deguy, Michel, *La raison poétique*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

Giordan, Henri et Ricard, Alain, dirs., *Diglossie et littérature, Le discours social*, Bordeaux Talence, Maison des Sciences de l'Homme, 1976.

Lafarge, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.

Lahire, Bernard, « Champs, hors-champs, contrechamp », *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Bernard Lahire éd., Paris, Éditions La Découverte, 1999.

Lahire, Bernard, éd., *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

Levi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MacDonald, Peter D., « Pierre Bourdieu and the History of the Book », *The Library; The Transactions of the Bibliographical Society*, 19.2, Oxford University Press, 1997.

Tournès, Ludovic, « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *RFEA*, Hors-série, Paris, Belin, décembre 2001.

### 3. Édition

Aldick, Richard D., « From Aldine to Everyman: Cheap Reprint Series of the English Classics 1830-1906 », *Studies in Bibliography*, 11, 1958.

Cachin, Marie-Françoise et Parfait, Claire, dirs., *Cahiers Charles V*, 32, Histoire(s) de livres ; le livre et l'édition dans le monde anglophone, décembre 2002.

Charvat, William, *The profession of Authorship in America: 1800-1870*, Matthew J. Bruccoli éd., New York, Columbia University Press, 1992.

Fink, Steven et Williams, Susan S., eds., *Reciprocal Influences; Literary Production, Distribution, and Consumption in America*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

Johannsen, Albert, *The House of Beadle and Adams and its Dime Novels: The Story of a Vanished Literature*, University of Oklahoma Press, 1950, URL: <http://libws66.lib.niu.edu/badnp/chap2.html> (29/07/02)

Michon, Jacques et Mollier, Jean-Yves, eds, *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international Sherbrooke 2000, Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.

Nolle-Fischer, Karen, « Selling Mark Twain's *Connecticut Yankee* in America: Marketing and Illustrations », *RFEA*, 17, Paris, Belin, mai 1983.

Parfait, Claire, « Uncle Tom's Cabin et l'histoire américaine : le prisme du paratexte », *Cahiers Charles V*, 32, Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait dirs., décembre 2002.

Pflieger, Pat, *A Visit to Merry's Museum; or, Social Values in a 19<sup>th</sup>-Century American Periodical for Children*, Thèse de doctorat soutenue à l'université du Minnesota, 1987. URL : <http://www.merrycoz.org/papers/MM01.HTM> 30/07/02



Tanselle, Thomas G., « The Historiography of American Literary Publishing », *Studies in Bibliography*, 18, 1965.

-----, « Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature », *Studies in Bibliography*, 28, 1975.

Trunel, Lucille, « L'histoire éditoriale des traductions françaises de *Sense and Sensibility* », *Cahiers Charles V*, 32, Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait dirs., décembre 2002.

West III, James L. W., « The Chace Act and Anglo-American Literary Relations », *Studies in Bibliography*, 45, 1992.

Willison, Ian, « Publishing Histories of the Book in English-Speaking Countries », *Cahiers Charles V*, 32, Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait dirs., décembre 2002.

Winship, Michael, « The Transatlantic Book Trade and Anglo-American Literary Culture in the Nineteenth Century », *Reciprocal Influences; Literary Production, Distribution, and Consumption in America*, Steven Fink et Susan S. Williams éd., Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 98-122.

-----, « The Rise of a National Book Trade System in the United States, 1865-1916 », Jacques Michon et Jean-Yves Mollier éd., *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international Sherbrooke 2000, Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.

## E. Volumes articles et études de linguistique

Aranoff, Mark et Rees-Miller, Janie, éd., *The Handbook of Linguistics* (2001), Oxford Malden, Blackwell Publishers, 2003.

Benvéniste, Emile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, p. 11-12.

Coates, Jennifer, *Women, Men and Language; a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, Londres New York, Longman, 1993.

Comrie, Bernard, « Languages of the World », *The Handbook of Linguistics* (2001), Mark Aranoff et Janie Rees-Miller éd., Oxford Malden, Blackwell Publishers, 2003.

- Dolezel, L., « Vers la stylistique structurale », *Travaux linguistiques de Prague*, I, Paris, Klincksieck, 1966.
- Fleischman, Suzanne, « Des jumeaux du discours », *La linguistique*, 34.2, Paris, PUF, 1998.
- Guiraud, Pierre et Rey, Alain, *Initiation à la Linguistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970.
- Hoarau, Lucie, « Étude contrastive de la coordination en français et en anglais », *Linguistique contrastive et traduction*, numéro spécial, Ophrys, 1997.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- , *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- Johnstone, Barbara, « 'He says ...so I said': verb tense alternation and narrative depictions of authority in American English », *Linguistics*, 25.1, Berlin New York Amsterdam, Mouton Publishers, 1987.
- Lapaire, Jean-Rémy et Rotgé, Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- Martinet, André, « Remarques sur l'usage oral du « passé simple » français », *La linguistique*, 35.1, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Pinchon, Jacqueline et Morel, Mary-Annick, « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue Française*, L'oral dans l'écrit, Paris, Larousse, février 1991.
- Silliam, Maguy, « La variation dans les dialogues de Bel-Ami », *Langue Française*, L'oral dans l'écrit, Paris, Larousse, février 1991.

## F. Volumes, articles et études sur Twain

- Allen, Michael, « Idiomatic Language in Two Novels by Saul Bellow », *Journal of American Studies*, 1, octobre ?, p. 275-280.
- Allen, Walter, *The Urgent West: The American Dream and Modern Man*, New York, Dutton, 1969.
- Alliali, Solange, *Le Monde de l'enfance chez Mark Twain*, Thèse de 3ème cycle, Roger Asselineau dir., Paris IV, 1982.

- An., « Concord Library Committee Concludes *Huckleberry Finn* Trashy », Champion, Laurie éd., *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, Londres, Greenwood Press, 1991.
- Barnett, Louise K., « Huck Finn: Picaro as Linguistic Outsider », *College Literature*, 6, automne 1979, p. 221-31.
- Beck, Warren, « *Huckleberry Finn* versus *The Cash Boy* », *Education*, 49, septembre 1928, p. 1-13.
- Beidler, Peter G., « The Raft Episode in *Huckleberry Finn* », *Modern Fiction Studies*, 14, printemps 1968, p. 11-20.
- Bellman, Samuel I., « Peripheral (?) Characters in *Huckleberry Finn* and *Catcher in the Rye* », *Mark Twain Journal*, 19, hiver 1977-1978, p. 4-6.
- Bentzon, Thérèse, « Les humoristes américains : I. Mark Twain », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1872.
- Black, Linda, « Louisa May Alcott's *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 21, été 1982, p. 15-17.
- Blair, Walter, « Was *Huckleberry Finn* Written? », *Mark Twain Journal*, 19, été 1979, p. 1-3.
- Boland, Sally, « The Seven Dialects in *Huckleberry Finn* », *North Dakota Quarterly*, 36, été 1968, p. 30-40.
- Branch, Edgar Marquess, « Mark Twain and J.D. Salinger: A Study in Literary Continuity », *American Quarterly*, 9, été 1957, p. 144-158.
- Bridgman, Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press, 1966.
- Brooks, Cleanth, « The Teaching of the novel *Huckleberry Finn* », *Reports and Speeches of the first Yale Conference on the Teaching of English, April 1 and 2, 1955*, New Haven: master of arts in teaching program, Yale University.
- Brown, Clarence, A., « *Huckleberry Finn*: A Study in Structure and Point of View », *Mark Twain Journal*, 12, printemps 1964, p. 10-15.
- Brown, Deming, *Soviet Attitudes towards American Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1962.
- Budd, Louis J., *Our Mark Twain; The Making of His Public Personality*, University of Philadelphia Press, 1983.

- Buxbaum, Catherine, « Mark Twain and American Dialect », *American Speech*, 2, Février 1927, p. 233-236.
- Byers, John R. Jr., « Miss Emmeline Grangerford's Hymn Book », *American Literature*, 43, mai 1971, p. 259-63.
- Cambon, Glauco, « What Maisie and Huck Knew », *Studi Americani*, 6, 1960, p. 203-220.
- Carkeet, David, « Dialects in *Huckleberry Finn* », *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, Laurie Champion éd, Wesport Londres, Greenwood Press, 1991.
- Casey, Daniel J., « Universality in *Huckleberry Finn*: A Comparison of Twain and Kivi », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1967-1968, p. 13-18.
- Castex, Peggy, « 'pears, is and sounds...; Remarks on Black Speech and Black Identity in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* », *Americana*, 1, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1988.
- Champion, Laurie, éd., *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, Wesport Londres, Greenwood Press, 1991.
- Coard, Robert L., « Huck Finn and Mark Twain Rhyme », *Midwest Quarterly*, 10, juillet 1969, p. 317-329.
- , « Huck Finn and Two Sixteenth Century Lads », *Midwest Quarterly*, 23, été 1982, p. 437-46.
- Costello, Donald P., « The Language of *The Catcher in the Rye* », *American Speech*, 34, octobre 1959, republié dans *Salinger's « Catcher in the Rye » Clamor vs. Criticism*, Harold P. Simonson et Philip E. Hager éd., Boston, D.C Heath and Company, 1963.
- Cox, James M., *Mark Twain: The Fate of Humor*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Da Ponte, Durant, « *Life Reviews Huckleberry Finn* », *American Literature*, 31, mars 1959, p. 78-81.
- Delahaye, Alain, éd., *Mark Twain ; Contes humoristiques*, Collection mille pages, Paris, Mercure de France, 1989.
- De Voto, Bernard, *L'Amérique de Mark Twain*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- Dos Passos, John et Tate, Alan, « The Situation in American Writing », *Partisan Review*, 6, été 1939, p. 26-92.

- Doyno, Victor A., « Over Twain's Shoulder: the Composition and Structure of *Huckleberry Finn* », *Modern Fiction Studies*, 14, printemps 1968, p. 3-9.
- Eliot, T.S., « American Literature and the American Language, An Address Delivered at Washington University on June 9, 1953, Washington University Studies », *Language and Literature*, 23, 1953.
- Ellis, Allan B., et Favat, F., « From Computer to Criticism: An Application of Automatic Content Analysis to the Study of Literature », *The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis*, éd. Philip J. Stone, Dexter C. Dunphy, Marshall S. Smith, and Daniel M. Ogilvie, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1961, p. 628-638.
- Fiedler, Leslie, « Boys Will Be Boys! », *New leader*, 41, 28 avril 1958, p. 23-26.
- Fishkin, Shelley, Fisher, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, New York, Oxford University Press, 1993.
- Garbagnati, Lucile, « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) traduit par W.L. Hughes (1886) », *Cahiers du CERULEJ*, 1, Denise Escarpit dir., 1986.
- Gargano, James W., « Disguises in *Huckleberry Finn* », *University of Kansas City Review*, 26, mars 1960, p. 175-78.
- Goodyear, Russel H., « Huck Finn's Anachronistic Double Eagles », *American Notes and Queries*, 10, novembre 1971.
- Grenander, M.E., « Benito Cereno and Legal Oppression: a Szaszian Interpretation », *Libertarian Studies*, New York Oxford, Pergamon Press, 1978, p. 337-42.
- Griswold, Jérôme, « Les histoires trompeuses des démocraties : l'angoisse de l'imposteur dans *Le Prince et le Pauvre de Mark Twain* », *Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991*, Jean Perrot éd., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- Harwood, C. Edwin, « Twain's *Huckleberry Finn*, Chapter XIV », *Explicator*, 28, décembre 1969, Item 36.
- Hill, John S., « Huck Finn's Reaffirmation of Rejection », *Mark Twain Journal*, 13, été 1967, p. 16-17.
- Hinz, John, « Huck and Pluck: 'Bad' Boys in American Fiction », *South Atlantic Quarterly*, 51, janvier 1952, p. 120-129.

- Hoffman, Daniel G., « Mark Twain », *Form and Fable in American fiction*, Londres New York, Oxford University Press, 1961.
- Hunting, Robert, « Mark Twain's Arkansaw Yahoos », *Modern Language Notes*, 73, avril 1958, p. 264-68.
- Ignatieff, Leonid, « American Literature in the Soviet Union », *Dalhousie Review*, 25, printemps 1955, p. 55-66.
- Inge, Thomas, *Huck Finn Among the critics; a Centennial Selection 1884-1984*, United States Information Agency, Division for the study of the United States 1984.
- Jenn, Ronald, « Transferring the Mississippi: Lexical, Literary and Cultural Aspects in Translations of *Adventures of Huckleberry Finn* », *RFEA*, 98, Paris, Belin, décembre 2003.
- Kakatani, Michiko, « Adapting and Revising Twain's Huck Finn », *New York Times*, 24 février 1986, C11.
- Kanapa, Jean, « Préface », in Mark Twain, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, trad. Suzanne Nétillard, Paris, Hier et Aujourd'hui, 1948.
- Kaplan, Charles, « Holden and Huck: the Odysseys of Youth », *College English*, 18, novembre 1956, p. 76-80.
- Kaplan, Harold, « *Huckleberry Finn*: What It Means to Be Civilized », *Democratic Humanism and American Literature*, Chicago Londres, University of Chicago Press, 1972, p. 225-252.
- Kendall, Lyle H. Jr., « The Walter Scott Episode in *Huckleberry Finn* », *Nineteenth-Century Fiction*, 16, décembre 1961, p. 279-281.
- Kerr, Howard, « 'Sperits Couldn't A Done Better': Mark Twain and Spiritualism », *Mediums, and Spirit-Rappers, and Roaring Radicals: Spiritualism in Amercian Literature, 1850-1900*, Urbana Chicago Londres, University of Illinois Press, 1972, p. 155-189.
- Lavoie, Judith, *Mark Twain et la parole noire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2002.
- Le Breton, M., « Un centenaire : Mark Twain », *Revue Anglo-Américaine*, Octobre 1934-1935.
- Long, William J., *American Literature: A Study of the Men and the Books that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit*, Boston New York, Ginn, 1913.

- Lowenherz, Robert J., « The Beginning of *Huckleberry Finn* », *American Speech*, 38, octobre 1963, p. 196-210.
- MacAller, John, J., « Noble Innocence in *Huckleberry Finn* », *Ball State Teachers College Forum*, 3, hiver 1962, p. 9-12.
- MacKay, Janet H., « “An Art So High”: Style in *Adventures of Huckleberry Finn* », *New Essays on Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 61-81.
- Maniez, Claire, « Ruptures de contrat : les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* », *La Licorne*, Liliane Louvel éd., Publications de l'Université de Poitiers, 1997, p. 91-103.
- , « Les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* : production et réception », *AMA*, 7, 1<sup>er</sup> semestre 1998, p. 71-82.
- Marx, Leo, « The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and the Style of *Huckleberry Finn* », *American Literature*, XXVIII, mai 1956, p. 129-146.
- , « The vernacular Tradition in American Literature », *The Pilot and the Passenger*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Maureen, T., « *Huckleberry Finn*'s Aristocratic Ancestry », *Mark Twain Journal*, 18, été 1976, p. 19-20.
- Messent, Peter, « The Clash of Language: Bakhtin and *Huckleberry Finn* », *New Readings of the American Novel: Narrative Theory and its Application*, Londres, Macmillan, p. 204-242.
- Michelson, Bruce, « Huck and the Games of the world », *American Literary Realism*, 13, printemps 1980, p. 108-121.
- Mitchell, Lee C., « Verbally Roughing It: The West of Words », *Nineteenth Century Literature*, 44, Los Angeles, University of California Press, juin 1989.
- Monteiro, George, « Innocence and Experience: The Adolescent Child in the Works of Mark Twain, Henry James, and Ernest Hemingway », *Estudos Anglo-Americanos*, 1, 1977, p. 39-57.
- Moses, W. R., « The Pattern of Evil in *Adventures of Huckleberry Finn* », *Georgia Review*, 13, septembre 1959, p. 161-66.
- Mulqueen, James E., « Huck Finn, Imagist Poet », *CEA Critic*, 37, mars 1975, p. 14-15.

- Olan, Levi A., « The voice of the Lonesome: Alienation from Huck Finn to Holden Caulfield », *South West Review*, 48, printemps 1963, p. 143-50.
- Ollier, Nicole, « Composante linguistique chez le conteur Mark Twain au travers de nouvelles choisies », thèse de doctorat, Claude Richard dir., Montpellier III, 1980.
- , « Tribulations transatlantiques d'un voyageur chauvin, *The Innocents Abroad* de Mark Twain », *Expansions / Expansionisme dans le monde transatlantique*, Christian Lerat et Nicole Ollier dir., Actes du colloque international Bordeaux 25-27 janvier 2001, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002.
- Oriard, Michael, « From *Tom Sawyer* to *Huckleberry Finn*: Toward Godly Play », *Studies in American Fiction*, 8, automne 1980, p. 183-202.
- Pederson, Lee A., « Negro Speech in *The Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 13, hiver 1965-1966, p. 1-4.
- Poli, Bernard, *Mark Twain, écrivain de l'Ouest : Régionalisme et humour*, Paris, PUF, 1965.
- Royot, Daniel, « Éléments phonologiques du dialecte Noir dans 'Huckleberry Finn' », *Langages Modernes*, 66.1, 1972, p. 79-83.
- Rulon, Curt M., « Geographical Limitation of the Dialect Areas in *The Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1967-1968, p. 9-12.
- Scanlon, Lawrence E., « Unheroic Huck », *East-West Review*, 2, Doshisha University, Kyoto Japon, hiver 1965, p. 99-114.
- Schornhorn, Manuel, « Mark Twain's Jim: Solomon on the Mississippi », *Mark Twain Journal*, 14, hiver 1968-1969, p. 9-11.
- Sears, Robert R., « Episodic and content Analysis of Mark Twain's Novels: A Longitudinal Study of Separation Anxiety », *Yearbook of Comparative Criticism [sic] 7: Literary Criticism and Psychology*, éd. Joseph P. Strelka, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 198-206.
- Seib, Kenneth, « Moses and the Bulrushers: A Note on *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 18, été 1977, p. 13-14.
- Sewell, David R., « 'Babel Come Again': Mark Twain and Foreign Languages », *Mark Twain's Languages; Discourse, Dialogue and Linguistic Variety*, Berkeley Los Angeles Londres, University of California Press, 1987, p. 51-83.



- Sewell, David R., *Mark Twain's Languages; Discourse, Dialogue and Linguistic Variety*, Berkeley Los Angeles Londres, University of California Press, 1987.
- Shaw, Patrick W., « Huck's Children: The Contemporary American Picaro », *Mark Twain Journal*, 21, automne 1983, p. 42-43.
- Shear, Walter, « Games People Play in *Huckleberry Finn* », *Midwest Quarterly*, 20, été 1979, p. 378-393.
- Skandera Trombley, Laura E., et ali, *Constructing Mark Twain, New Directions in Scholarship*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 2002.
- Sloane, David E.E., et Kiskis, Michael J., « Mark Twain », *Prospects for the Study of American Literature; A Guide for Scholars and Students*, New York Londres, New York University Press, 1998.
- Smith, David L., « Humour, Sentimentality, and Mark Twain's Black Characters », *Constructing Mark Twain, New Directions in Scholarship*, Laura E. Skandera Trombley et Michael J. Kiskis éd., Columbia et Londres, University of Missouri Press, 2002, p. 151-168.
- Smith, Henry Nash, *Mark Twain: The Development of a Writer*, Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.
- , *Mark Twain; a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs N.J., Prentice-Hall, Inc., 1963.
- Solomon, Jack, « Huckleberry Finn and the tradition of the *Odyssey* », *South Atlantic Bulletin*, 33, mars 1968, p. 11-13.
- Sommers, Jeffrey, « 'I never Knowed How Clothes Could Change a Body Before': the Dual Function of Clothing in *Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 20, été 1981, p. 19-21.
- Spengemann, William C., *Mark Twain and the Backwoods Angel: The matter of Innocence in the Works of Samuel L. Clemens*, Kent, OH , Kent State University Press, 1966.
- Stone, Albert E., *The Innocent Eye, Childhood in Mark Twain's Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1961.
- Stoneley, Peter, *Mark Twain and the Feminine Aesthetic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Sundquist, Eric J. éd., *Mark Twain, a Collection of Critical Essays*, Englewoods Cliffs New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1994.

- Tanner, Tony, « Mark Twain », *The reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 97-183.
- Thomas, Brook, « Language and Identity in *The Adventures of Huckleberry Finn* », *Mark Twain Journal*, 20, Hiver 1980-1981, p. 17-21.
- Tidwell, James Nathan, « Mark Twain's Representation of Negro Speech », *American Speech*, 17, octobre 1942, p. 174-176.
- Warner, Deane M., « Huck and Holden », *CEA Critic*, 27, mars 1965, 4a-4b.
- Wells, Arvin R., « Huck Finn and Holden Caulfield: The Situation of the Hero », *Ohio University Review*, 2, 1960, p. 31-32.
- Wonham, Henry B., *Mark Twain and the Art of the Tall Tale*, New York Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Wouk, Herman, « America's Voice Is Mark Twain's », *San Fransisco Chronicle*, 5 août 1956, "This World" section, p. 20.

## G. Dictionnaires

- A Dictionary of Americanisms; On Historical Principles*, Chicago, U of Chicago P, 1951.
- A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Eric Partridge éd., Londres, Routledge, 1963.
- Le grand Robert de la langue française; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, deuxième édition, Paris, Le Robert, 1986.
- The Oxford English reference dictionary*, Judy Pearsall et Bill Trumble éd., Oxford New York, 1996.

# **INDEX**

## INDEX DES NOMS ET DES NOTIONS

- Agamben, 120, 151, 207  
 Alcott, 165  
 Alger, 165  
 American Publishing Company, 162  
 Bakhtine, 128  
 Banfield, 228, 229, 230, 231, 263, 299, 304, 307, 308, 315  
 Baudelaire, 19  
 Beecher-Stowe, 18  
 Bensimon, 58  
 Bentzon, 51, 52, 53  
 Benvéniste, 315  
 Berman, 13, 16, 25, 27, 28, 29, 30, 52, 57, 189, 229, 242  
 Bourdieu, 28, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 75, 122, 123, 167, 179, 180, 204, 216, 235  
 Boyer, 123, 124, 125  
 Breton, 22  
 Bridgman, 67, 76, 77, 78, 79, 103, 110, 324, 325, 333, 346, 348  
 Bué, 203  
*canvassing*, 162  
 Carkeet, 64, 65, 325  
 champ global, 28  
 champ traductif, 28  
 Chapdelaine, 84, 352  
 Charles Webster and Co, 162  
 Charvat, 160  
 Chénétier, 23  
 Chesterman, 25, 27, 32, 44  
 cliché, 237, 238, 239, 250, 298, 320, 360, 365, 393, 394, 396, 409, 411, 413, 414, 416, 417, 422  
*colloquial style*, 67  
 comparaison, 129, 130, 237, 270, 298, 308, 382, 383, 386, 389, 392, 394, 396, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 420  
 Cooper, 18, 22, 342  
 Delahaye, 21  
 Demanueli, 61, 62, 84, 109, 237, 246, 248, 249, 279, 285, 296, 349, 350, 351  
 dialecte, 15, 17, 48, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 79, 82, 83, 91, 94, 102, 109, 110, 230, 265, 307, 325, 354  
*dime novels*, 164, 168, 169, 170  
 Ducrot, 231, 315  
 Éditeurs Français Réunis, 214, 215  
 enfants, 129, 130, 356  
 épanorthose, 130, 360, 361, 362, 369, 374, 375, 376, 381, 411, 418  
 Even-Zohar, 26  
*Explanatory*, 49, 64, 67, 68, 73, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 98  
 Faulkner, 84, 229, 230, 308, 352, 388  
 Fishkin, 103, 324, 325, 326, 327, 333, 354  
 Fleischman, 124, 126, 386, 387, 389  
 Folkart, 15, 35, 36, 45, 46, 48, 78, 79, 80, 81, 89, 109, 110, 136, 233, 242, 297, 342  
 Folkart., 15  
 Formalistes Russes, 26  
 Garbagnati, 23, 185, 186, 204, 205  
 Genette, 86, 310  
 Gentzler, 26, 27  
 George Steiner, 346, 356  
 Gérard et co, 30, 221, 222, 223  
 Gonzalez Battle, 21, 22  
 Gouanvic, 19, 23, 27, 30, 35, 36, 37, 40, 42, 133, 202, 236, 313, 445  
 Gourévitch, 154, 155, 176, 181  
 Granger, 238  
 Gresset, 85  
 grille lectale, 48, 108, 109, 110, 230, 297  
 Habberton, 18, 174, 175  
 Hachette, 30, 172, 173, 176, 192, 203, 213, 313  
 Hart, 22  
 Hawthorne, 18, 19  
 Hazan, 200, 220  
 Hébard, 173  
 Heinemann, 203

- Hennuyer, 30, 173, 174, 175, 176, 181, 188, 192, 197, 222, 223  
 Hermans, 25, 26, 32  
 Hetzel, 161, 172, 173, 176  
 Hier et Aujourd'hui, 30, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 220, 223  
 Holmes, 82  
 Howells, 16  
 Huckleberry Finn, 101, 169, 177  
 hyperbole, 128, 129, 130, 354, 377, 382, 406, 410, 414, 420, 421, 424  
 Irving, 18  
 Istra, 192, 196, 210, 218, 220, 223  
 Jakobson, 26, 125  
 James, 19, 64, 66, 67, 82, 101, 324  
 Ladmiral, 54  
 Lamour, 195  
 Lane-Mercier, 15, 52, 56, 57, 58, 80, 81, 233  
 Lautrec, 188  
 Lavoie, 23, 24, 30, 40, 43, 46, 87, 88, 90, 91, 92, 98, 156, 174, 204, 205, 210, 213, 217, 221, 222, 235, 255, 256, 259  
 Le Breton, 22  
 Lefevere, 25, 26  
 Leppihalme, 85, 86, 110, 297  
 Lewis Carrol, 172  
 litote, 14, 128, 129, 130, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 368, 371, 373, 375, 377, 382, 383, 385, 389, 399, 411, 414, 421, 423  
 Longfellow, 18  
 Lucien Mazenod, 38, 148, 206  
 Lucile Trunel, 140, 211  
 Macaigne, 127, 164, 165, 356  
 Macmillan, 203  
 Maniez, 23, 39, 50, 51, 53, 177, 180, 235, 236, 240, 263, 306, 308, 309, 310, 311, 321  
 Marcoin, 176  
 Martin, 15, 237, 297  
 Martinet, 306  
 McLeod, 161, 162  
 Mercure de France, 21, 188, 191, 213, 221  
 Meschonnic, 13, 32, 33  
 Morier, 129, 135, 354, 360, 378, 382, 411  
 Mounin, 13, 54, 82  
 Nières, 172, 173, 175, 203  
 Nolle-Fischer, 162  
*Notice*, 67, 87, 88, 98  
 occultation, 37, 38, 39, 40, 43, 149, 213  
 Ollier, 53, 69  
 parataxe, 347, 349, 350, 351, 352  
 paratexte, 21, 48, 67, 86, 87, 88, 90, 92, 98, 140, 141, 149, 150  
 paratexte allographe, 87, 88, 91  
 paratexte éditorial, 91, 145, 147  
 Pelon, 125, 126, 321, 331, 332  
 Pergnier, 62, 63  
 Perrin, 177, 178, 191, 206, 209, 222, 223  
 Poe, 19, 174, 175, 180, 181  
 poétique enfantine, 129, 336, 337, 410  
 Poli, 20, 21, 22, 65, 66  
 polylinguisme, 128  
 polysystème, 25, 26, 27, 35, 37, 352  
 promotion, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 148, 149, 150, 188, 202, 204, 213, 421  
 Puurtinen, 27, 167, 202  
 Raguét-Bouvard, 58, 68, 69, 76  
 Reboul, 128  
 Renonciat, 172, 176, 300  
 rétrogradation, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 188, 210, 217  
 rhétorique, 14, 15, 17, 18, 24, 25, 27, 49, 56, 111, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 273, 326, 354, 356, 360, 382  
 rhétorique enfantine, 14, 17, 18, 111, 126, 129, 131, 132, 360  
 Rose, 144, 153, 177, 179, 356  
 Rozenberg, 242  
 Scribner & Co., 163, 164  
 série, 28, 30, 34, 39, 43, 111, 364  
 Sewell, 50, 51, 53, 57, 59, 63, 70, 71  
 Shklovski, 26  
 Silliam, 143

- skaz*, 228, 229, 230, 264, 299, 306, 307, 308, 315, 328  
 Slobodník, 82, 83  
 sociolecte littéraire, 15, 27, 48, 104, 111, 123, 124, 132, 326, 330, 335  
 Soriano, 149, 150, 151, 153, 172  
 standardisation, 49, 85, 86, 93  
 Steiner, 13, 14, 15, 48, 128, 129, 326, 327, 331, 338, 346, 356  
 système, 14, 15, 16, 17, 26, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 44, 61, 105, 154, 155, 231  
 système lectal, 15, 17  
 Taivalkoski, 233, 234, 242, 261, 277, 278, 279  
*tall tale*, 50, 175, 363, 392  
 technolecte, 109, 111, 296, 297  
 Thaler, 153  
 théâtralisation, 45, 256, 258, 260, 261, 262  
 Toury, 25, 26, 27  
 traduction zéro, 136  
 transformations  
 phonographologiques, 76, 78, 79, 81, 83, 103, 324, 357, 372  
 Twain, 51  
 Tymoczko, 208, 209, 216  
 Tynjanov, 26  
 Ubersfeld, 256  
 Van Hoof, 18  
 Vanderschelden, 211  
 Vegliante, 58, 59, 83, 110  
 vernaculaire, 17, 20, 47, 48, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 82, 83, 84, 85, 100, 103, 104, 106, 109, 111, 141, 230, 324, 346  
*vernacular*, 53, 55, 66, 71, 73, 77, 78, 104, 325, 326, 329, 346, 348  
 Vinay et Darbelnet, 272, 273, 274, 277, 315, 318  
 Whitman, 18  
 Winship, 157, 160, 161  
 Zipes, 153, 154, 156  
 Zohar, 27, 155, 171, 190  
 Zumthor, 129, 336, 410

## INDEX DES OUVRAGES

- American Childhoods*, 327
- American Literature: A Study of the Men and the Books that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit*, 169
- Amérique de Mark Twain (l')*, 74, 96, 105, 106
- Après Babel ; une poétique du dire et de la traduction*, 13, 14, 129, 327, 331, 338, 346, 356
- Au-delà du soupçon ; La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, 23
- Cahiers Charles V*, 32, *Histoire(s) de livres ; le livre et l'édition dans le monde anglophone*, 87, 140, 169, 211
- Case of Peter Pan (the), or the Impossibility of Children's Fiction*, 144, 179, 356
- Children's Civil War (the)*, 356
- Colloquial Style in America (the)*, 66, 76, 77, 78, 79, 103, 110, 324, 325, 345, 437
- Conflit des énonciations (le); traduction et discours rapporté*, 15, 36, 46, 48, 79
- Constructing Mark Twain, New Directions in Scholarship*, 67
- Contemporary Translation Theories*, 26, 27
- Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn (the)*, 64, 169, 327
- Culture, texte et jeune lecteur ; Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for children's literature, Paris, septembre 1991*, 155, 162
- D'écrire la traduction*, 58, 59, 83, 110
- Descriptive Translation Studies and Beyond*, 27
- Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 129, 135, 354, 360, 378, 382, 411
- Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, 314
- Enfance et histoire*, 120, 151, 207
- Enjeux du roman pour adolescents (les) : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, 153, 154
- Essais de stylistique, initiation à la linguistique Série B: Problèmes et méthodes*, 226
- Faits de Langues*, 19, 233
- Fondements sociolinguistiques de la traduction (les)*, 62, 63
- Guide de littérature pour la jeunesse ; courants, problèmes, choix d'auteurs*, 150
- Handbook of Linguistics (the)*, 61
- Histoire de la traduction en occident, France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie*, 18
- House of Beadle and Adams and its Dime Novels (the): The Story of a Vanished Literature*, 169, 170
- Innocents Abroad (the)*, 21, 53
- Innocent Eye (the), Childhood in Mark Twain's Imagination*, 102, 328, 329
- Introduction à la poésie orale*, 129, 336
- Jumping Frog (the)*, 50, 51, 52, 53, 56, 57
- Langage enfantin et aphasie*, 125

- Lettres américaines devant la critique française (les) (1887-1917)*, 174  
*Life on the Mississippi*, 103  
*Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*, 27, 167, 202  
*Linguistique contrastive et traduction*, 399  
*Linguistique et grammaire de l'anglais*, 264, 348, 394, 419  
*Lire et traduire*, 62, 84, 109, 237, 246, 248, 249, 285, 296  
*Littérature de jeunesse au croisement des cultures (la)*, 173  
*Littérature enfantine (la)*, 171  
*Littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (la) : 1750-1925 ; histoire sociale et courants d'idées; Angleterre, France, Pays-Bas, Allemagne, Italie*, 173  
*Livres d'enfance, livres d'en France*, 172, 176, 300, 301  
*Manipulation of Literature (the)*, 32  
*Mark Twain and the Art of the Tall Tale*, 392  
*Mark Twain ; Contes humoristiques*, 21  
*Mark Twain, écrivain de l'Ouest : Régionalisme et humour*, 20, 21, 22, 65, 66  
*Mark Twain et la parole noire*, 23, 40, 43, 46, 87, 23, 24, 30, 40, 43, 46, 87, 88, 90, 91, 98, 156, 174, 204, 205, 210, 217, 222, 255, 256  
*Mark Twain's Languages; Discourse, Dialogue and Linguistic Variety*, 50, 51, 53, 57, 59, 63, 70, 71  
*Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'an 2000 (les)*, 160  
*Nature of Translation (the), Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, 82  
*Palimpsestes*, 15, 19, 33, 58, 136, 188, 233, 297  
*Phrases sans paroles, théorie du récit et du style indirect libre*, 228, 229, 230, 303, 306, 307  
*Poetics of Children's Literature (the)*, 190  
*Poétique (la)*, 131, 438, 439  
*Poétique du traduire*, 32, 434, 435, 441, 442  
*Politique du Rythme, politique du sujet*, 438, 439  
*Pour une critique des traductions : John Donne*, 16, 25, 28, 30, 229  
*Profession of Authorship in America: 1800-1870 (the)*, 160  
*Règles de l'art (les); Genèse et structure du champ littéraire*, 35, 37, 38, 39, 42, 75, 122, 167, 180, 216  
*Reluctant Witnesses: Children's Voices from the Civil War Era*, 356  
*Rhétorique et stylistique de la fiction*, 128  
*Rise and Fall of American Humor (the)*, 56  
*Roughing It*, 71, 215, 363  
*Russian Formalism*, 26  
*Sociologie de la traduction, la Science-Fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, 35, 36, 42, 133  
*Soviet Attitudes towards American Writing*, 212  
*Sticks and Bones; The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, 154  
*Stylistique anglaise*, 46, 357, 441  
*Stylistique comparée de français et de l'anglais*, 84, 272, 273, 274, 277, 315  
*Target*, 31, 32, 37, 52



- Traduction (la)*, 13
- Traduction (la), mode d'emploi : Glossaire analytique*, 279, 350, 351
- Traduction plurielle (la)*, 85
- Traduire : théorèmes pour la traduction*, 54
- Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, 26
- Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psychological Investigation*, 85
- Translator (the)*, 27, 52, 85, 208, 209, 211, 355
- Travail sociologique de Pierre Bourdieu (le), dettes et critiques*, 28
- Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, 177, 178, 191, 206, 209, 222, 223.
- Urgent West (the): The American Dream and Modern Man*, 101
- Visit to Merry's Museum (a); or, Social Values in a 19<sup>th</sup>-Century American Periodical for Children*, 167
- Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, 103, 324, 325, 326, 327, 354
- Women, Men and Language; a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, 103, 104, 105, 108, 347

# **ANNEXE III**

*Fascicule de textes de référence*

## Exemple Ia

The smoke had an unpleasant taste, and they gagged a little, but Tom said: "Why, it's just as easy! If I'd a knowed *this* was all, I'd a learnt long ago." "So would I," said Joe. "It's just nothing." "Why, many a time I've looked at people smoking, and thought well I wish I could do that; but I never thought I could," said Tom. "That's just the way with me, hain't it, Huck? You've heard me talk just that way—haven't you, Huck? I'll leave it to Huck if I haven't." "Yes—heaps of times," said Huck. "Well, I have too," said Tom; "oh, hundreds of times. Once down by the slaughter-house. Don't you remember, Huck? Bob Tanner was there, and Johnny Miller, and Jeff Thatcher, when I said it. Don't you remember, Huck, 'bout me saying that?" "Yes, that's so," said Huck. "That was the day after I lost a white alley. No, 'twas the day before." "There—I told you so," said Tom. "Huck recollects it." "I bleeve I could smoke this pipe all day," said Joe. "I don't feel sick." "Neither do I," said Tom. "I could smoke it all day. But I bet you Jeff Thatcher couldn't." "Jeff Thatcher! Why, he'd keel over just with two draws. Just let him try it once. *He'd* see!" "I bet he would. And Johnny Miller—I wish could see Johnny Miller tackle it once." "Oh, don't *I!*" said Joe. "Why, I bet you Johnny Miller couldn't any more do this than nothing. Just one little snifter would fetch *him*." "Deed it would, Joe. Say—I wish the boys could see us now." "So do I." "Say—boys, don't say anything about it, and some time when they're around, I'll come up to you and say, 'Joe, got a pipe? I want a smoke.' And you'll say, kind of careless like, as if it warn't anything, you'll say, 'Yes, I got my *old* pipe, and another one, but my tobacker ain't very good.' And I'll say, 'Oh, that's all right, if it's *strong* enough.' And then you'll out with the pipes, and we'll light up just as ca'm, and then just see 'em look!" "By jings, that'll be gay, Tom! I wish it was *now!*" "So do I! And when we tell 'em we learned when we was off pirating, won't they wish they'd been along?" "Oh, I reckon not! I'll just *bet* they will!" *TS 106*

Enfin Tom dit : - Mais c'est facile comme bonjour ! Si j'avais su, il y a longtemps que j'aurais appris. - Ce n'est pas la mer à boire, répliqua Joe. Je ne me sens pas malade du tout. - Ni moi non plus ; je crois que je pourrais fumer cette pipe jusqu'à demain matin. Jeff Thatcher n'en ferait pas autant.- Jeff ! je voudrais l'y voir. Il aurait eu mal au cœur dès la première bouffée. Si les autres nous voyaient, hein ? Il vaut mieux qu'ils ne nous voient pas. Ne soufflons pas mot, et un jour, quand ils seront à flâner dans les parages, je m'approcherai et je te demanderai : « As-tu une pipe, Joe ? J'ai une fière envie de fumer. » Alors tu répondras tranquillement : « Oui, j'ai ma vieille pipe, et j'en ai une autre pour les amis ; mais mon tabac n'est pas très bon. » Alors je dirai : « Bah, s'il est assez fort ! » Et nous allumerons nos pipes sans nous donner des airs. Quels yeux ils ouvriront ! » Oui, je t'en réponds ! Ce sera drôle, Tom. Et lorsqu'ils sauront que nous sommes des pirates, il y en a plus d'un qui se mordra les pouces de n'avoir pas été avec nous. Hughes *TS1884 92-93*

- Mais c'est très facile. Si j'avais su que ce n'était que cela, il y a longtemps que j'aurais appris. -Moi aussi, ça n'est vraiment pas difficile, déclara Joe. - Bien souvent, j'ai regardé des personnes qui fumaient et je pensais que ça me ferait plaisir de fumer. Jamais je n'aurais cru que c'était si facile, affirma Tom. -Moi, je pourrais fumer toute la journée dit Joe, je ne me sens pas malade. -Moi non plus, dit Tom, moi aussi je pourrais fumer toute la journée mais je suis sûr que Jeff Thatcher ne pourrait pas le faire. « Jeff ! il vomirait à la deuxième bouffée ! Ah je voudrais bien le voir. Si les copains nous voyaient... Tu vois ça ! Une fois qu'on serait en promenade, je m'approcherais de toi et je te dirais : « Joe ! as-tu une pipe ? j'ai envie de fumer », et tu me répondrais : « Oui, j'ai une vieille pipe et j'en ai une autre pour toi, mais mon tabac n'est pas très bon. » Et alors, on allumerait nos pipes d'un air calme et digne, et tu verrais quels yeux ils feraient... - C'est ça qui serait marrant Tom ! Ah ! comme je voudrais y être ! - Et quand ils sauront que nous sommes des pirates, ils regretteront de n'être pas venus avec nous. Breton *TS46* 97-98

- Mais c'est très facile ! Si j'avais su que c'était que ça, y a beau temps que j'aurais essayé. - Moi, dit Joe, j'ai l'impression que je pourrais fumer des pipes comme ça toute la journée : j'ai pas mal au cœur. - Dommage que Jeff Thatcher et Johnny Miller puissent pas nous voir ! dit Tom. Ecoutez les gars, on leur dira rien ; et un jour qu'ils seront tous là, je viendrai demander, sans avoir l'air de rien : « T'aurais pas une pipe, Joe ? J'ai envie de fumer », et tu répondras : « Oui, j'ai ma vieille pipe culottée, et une autre aussi mais mon tabac est pas très bon.- Ca fait rien, que je dirai, pourvu qu'il soit assez fort. » Alors on sortira les pipes, et on les allumera, toujours sans avoir l'air de rien, et on verra la tête qu'ils feront. Meker *TS62* 85-86

Cela ne les empêcha pas de se piquer au jeu et de déclarer bien haut qu'ils commençaient à adorer le tabac et qu'ils passeraient volontiers la journée la pipe à la bouche. Ils allèrent même jusqu'à envisager un certain nombre de projets destinés à étonner leurs camarades de classe. Caillé *TS38* 131-132

#### Exemple Ib

"Oh yes, that's so," said Joe, "but I hadn't thought much about it, you know. I'd a good deal rather be a pirate, now that I've tried it."

"You see," said Tom, "people don't go much on hermits, nowadays, like they used to in old times, but a pirate's always respected. And a hermit's got to sleep on the hardest place he can find, and put sackcloth and ashes on his head, and stand out in the rain, and --"

"What does he put sackcloth and ashes on his head for?" inquired Huck.

"I dono. But they've *got* to do it. Hermits always do. You'd have to do that if you was a hermit."

"Dern'd if I would," said Huck.

"Well, what would you do?"

"I dono. But I wouldn't do that."

"Why, Huck, you'd *have* to. How'd you get around it?"

"Why, I just wouldn't stand it. I'd run away."

"Run away! Well, you *would* be a nice old slouch of a hermit. You'd be a disgrace." *TS* 91

- J'aime mieux être un pirate qu'un ermite, maintenant que j'ai essayé, dit Joe Harper.

- Je crois bien ! Vois-tu, un ermite serait obligé de dormir sur la pierre la plus dure de l'île, de vivre tout seul, de se cingler les épaules à coups de corde, de porter une robe qui lui écorcherait la peau et de s'arroser la tête de cendres.

- Pourquoi ça, demanda Huck.

- Je n'en sais rien. Tous les ermites le font.

Huck ne poussa pas plus loin son interrogatoire. *Hughes* 80

- Oui, je n'avais pas pensé à cela, avoua Joe. En tout cas, maintenant que j'y ai goûté, le métier de pirate me tente beaucoup plus.

- Tu comprends, reprit Tom, ce n'est plus comme autrefois. Les gens se moquent des ermites aujourd'hui. Les pirates c'est différent. On les respecte toujours. Et puis les ermites vivent dans un sac avec des cendres sur la tête...

- Pourquoi se mettent-ils des cendres sur la tête ? demande Huck.

Je n'en sais rien mais c'est comme ça qu'ils font. *Caillé* 115

#### Exemple IIa

<p>'Look at him, Jim! he's a-going up there. Say look! He's a-going to shake hands with him; he <i>is</i> a-shaking hands with him. By jinks, don't you wish you was Jeff?' <i>TS</i> 41</p>		
<p>T0 <i>Hughes</i> 34</p>	<p>« Regarde donc, Jim! Il lui serre la main. Sapristi ! il en a de la veine ce Jeff. » <i>Caillé</i> 45</p>	<p>T0 <i>Breton</i> 29</p>

#### Exemple IIb

' *Ain't* it jolly ? ' said Joe

' It's *nuts*.' said Tom.

'What would the boys say if they could see us?'

' Say! Well, they'd just die to be here-hey, Hucky?'

'I reckon so,' said Huckleberry; anyways *I'm* suited. *TS* 91

- T0.

- T0.

- Que diraient les autres s'ils nous voyaient ? S'écria Joe Harper.

- Ce qu'ils diraient? Répliqua Tom. Ils mourraient d'envie de nous rejoindre, pas vrai, Hucky ?

- Tu peux le parier. *Hughes* 79

- Épatant, hein? Dit Joe.
- Fameux ! Dit Tom. Qu'est-ce que diraient les autres s'ils nous voyaient !
- Ce qu'ils diraient, mais ils mourraient d'envie d'être ici... Pas vrai Huck ?
- Je comprends ! Ce métier me va. Gaïl 103

« On s'amuse fameusement, hein ? dit Joe.

-C'est épatant ! s'exclama Tom. Que diraient les camarades s'ils nous voyaient ?

- T0.

- T0. Ça me va cette vie-là, affirma Huckleberry [...] Caillé 114

- C'est épatant, hein ! dit Joe.

- J'te crois, c'est chouette ! répondit Tom.

- Qu'est-ce qu'ils diraient les autres, s'ils nous voyaient,

- Ce qu'ils diraient : ils mourraient d'envie d'être avec nous. Pas Vrai Huck ?

- Tu peux le dire. Ce métier me plaît. Breton 82

- N'est-ce pas magnifique ? fit Joe.

- C'est trop beau ! fit Tom.

- Que diraient les autres s'ils nous voyaient ?

- Tu parles ! Ils en mourraient d'envie. N'est-ce pas Hucky ?

- Je crois bien, fit Huckleberry. En tout cas moi je suis aux anges. Maury 77

### Exemple III

Tom: 'Smarty ! You think you're some now, don't you?	Tom – Pour qui te prends-tu, malin ? Oh ce chapeau !
Boy: 'Oh, what a hat!'	Boy – Si mon chapeau ne te plaît pas
Tom: 'You can lump that hat if you don't like it.' TS 25	tant pis pour toi. Gaïl TS04 7

### Exemple IV

"I can lick you!"

"I'd like to see you try it."

"Well, I can do it."

"No you can't, either."

"Yes I can."

"No you can't."

"I can."

"You can't."

"Can."

"Can't." TS 22

- Tu es plus grand que moi mais je te rosserais si je voulais.

- Essaye un peu, répondit l'autre.

- Ça ne serait pas difficile.
- Seulement tu n'oses pas essayer.
- Tu crois ?
- J'en suis sûr. Hughes 18
  
- Je ne serais pas en peine de flanquer une raclée, tu sais.
- Eh bien, je voudrais voir ça.
- Ce n'est pas ça qui me gêne.
- Essaie un peu.
- Tu vas voir.
- Je t'en défie. Gaïl 6-7
  
- Je suis assez fort pour te rosser.
- Essaie un peu, dit l'autre.
- Oui, je peux le faire...
- Non tu ne le peux pas.
- Oui je le peux.
- Tu ne le peux pas.
- Je peux... Breton 12
  
- Je pourrais te piler, si je voulais.
- Je voudrais bien te voir essayer.
- T'en es pas capable.
- Si.
- Non. Meker 12
  
- Je pourrais te rosser !
- Je voudrais bien t'y voir.
- Eh bien ! je le pourrais.
- Non, tu ne pourrais pas.
- Si, je peux.
- Non, tu ne peux pas.
- Si je te dis !
- Et moi je te dis que non ! Maury 15

### Exemple V

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try pleasantly to remind adults of what they once were themselves [...] Twain Preface

Bien que ces pages semblent de nature à intéresser la jeunesse, j'ose croire qu'elles amuseront les lecteurs d'un âge plus avancé. Elles rappelleront à ces derniers [...] Hughes préface

Bien que ce livre ait surtout pour but de divertir jeunes gens et jeunes filles, j'espère qu'il n'en sera pas moins apprécié par les grandes personnes,

auxquelles je me suis également proposé de remémorer pour leur agrément [...] Gaïl Préface de l'auteur

En écrivant ce livre, j'ai eu surtout l'intention de distraire les petits garçons et les petites filles, mais j'espère que les grandes personnes ne le repousseront pas car j'ai voulu leur rappeler en badinant [...] Caillé Préface

Bien que mon livre ait surtout pour objet de divertir garçons et filles, j'espère qu'il ne sera pas repoussé par les grandes personnes car j'ai eu aussi pour but de leur rappeler en souriant [...] Breton Préface

#### Exemple VI

He was not the **model boy** of the village. *TS* 21  
Ce n'était pas un **écolier modèle** que Tom. Hughes 17

Clods were handy, and the air was full of them in a twinkling. They raged around Sid like a hailstorm [...] *TS* 32  
Des mottes de terre gisaient à portée – elles ne tardèrent pas à pleuvoir comme une grêle autour de l'**écolier modèle**. Hughes 26

#### Exemple VII

**Je me félicitais d'avoir été à l'école ; sans les livres que nous avons emportés, je me serais démonté la mâchoire à force de bâiller. Ils étaient presque tous amusants, excepté un, où l'on racontait comment on a coupé la tête à Louis XVI, je ne sais pas pourquoi. Jim aimait mieux l'histoire de Robinson Crusoé.** Hughes *HF*1886 62

#### Exemple VIII

**Miss Watson avait été maîtresse d'école. C'est sans doute pour cela qu'elle me reprenait à tout propos. Avec elle pourtant, pas moyen de se fâcher.** Hughes *HF*1886 4

#### Exemple IX

- Est-ce que j'arriverai jamais à écrire aussi bien que Tom ? lui demandai-je un jour.  
- D'ici à un mois tu écriras beaucoup mieux et tu feras moins de fautes d'orthographe que lui, si tu veux te donner un peu de peine. Je n'ai jamais eu un meilleur élève que toi, Huck. Hughes *HF*1886 4-5



## Exemple X

## Chapter 17

But there was no hilarity in the little town that same tranquil Saturday afternoon. The Harpers, and Aunt Polly's family, were being put into mourning, with great grief and many tears. An unusual quiet possessed the village, although it was ordinarily quiet enough, in all conscience. The villagers conducted their concerns with an absent air, and talked little; but they sighed often. The Saturday holiday seemed a burden to the children. They had no heart in their sports, and gradually gave them up.

In the afternoon Becky Thatcher found herself moping about the deserted schoolhouse yard, and feeling very melancholy. But she found nothing there to comfort her. She soliloquized:

"Oh, if I only had a brass andiron-knob again! But I haven't got anything now to remember him by." And she choked back a little sob.

Presently she stopped, and said to herself:

"It was right here. Oh, if it was to do over again, I wouldn't say that—I wouldn't say it for the whole world. But he's gone now; I'll never, never, never see him any more."

This thought broke her down, and she wandered away, with tears rolling down her cheeks. Then quite a group of boys and girls—playmates of Tom's and Joe's—came by, and stood looking over the paling fence and talking in reverent tones of how Tom did so-and-so the last time they saw him, and how Joe said this and that small trifle (pregnant with awful prophecy, as they could easily see now!)—and each speaker pointed out the exact spot where the lost lads stood at the time, and then added something like "and I was a-standing just so—just as I am now, and as if you was him—I was as close as that—and he smiled, just this way—and then something seemed to go all over me, like—awful, you know—and I never thought what it meant, of course, but I can see now!"

Then there was a dispute about who saw the dead boys last in life, and many claimed that dismal distinction, and offered evidences, more or less tampered with by the witness; and when it was ultimately decided who DID see the departed last, and exchanged the last words with them, the lucky parties took upon themselves a sort of sacred importance, and were gaped at and envied by all the rest. One poor chap, who had no other grandeur to offer, said with tolerably manifest pride in the remembrance:

"Well, Tom Sawyer he licked me once." *TS* 107-108

Cependant il n'y avait point de gaieté dans la petite ville en ce paisible après-midi de samedi. Chez les Harper et chez Tante Polly, on prenait le deuil au milieu des douleurs et des larmes. Le petit village était plongé dans un calme inaccoutumé : les habitants parlaient peu, soupiraient souvent. En ce jour de congé, les enfants eux-mêmes n'avaient pas le cœur au jeu.

Ils discutaient entre eux pour savoir qui avait, le dernier, vu les pauvres garçons en vie ; beaucoup revendiquèrent cet honneur, chacun apportant preuves à l'appui. Un petit, enfin, qui n'avait nul autre mérite à faire valoir, dit avec une fierté évidente :

- Eh ben, moi, Tom Sawyer, il m'a battu une fois. *Meker* 89

## Exemple XIa

Then they hunted up Huckleberry Finn, and he joined them promptly, for all careers are were one to him; he was indifferent. *TS 88*

- Je songe à une chose, dit Tom, lorsque le point capital eut été réglé. Nous ne sommes que deux, ce n'est pas assez.

- Tâchons d'enrôler Huck, réplique Joe. Il s'agit seulement de le décider assez tôt. Si je ne pars pas ce soir, je suis capable de ne plus vouloir partir du tout.

- Sois tranquille, répondit Tom. Nous avons du temps de reste. Les pirates ne se mettent jamais en route en plein jour. Huck sera ravi d'en être. C'est justement l'homme qu'il nous faut ; il connaît notre repaire mieux que nous. En effet Huckleberry Finn, qu'ils rencontrèrent sur la grand place, consentit sans peine à se joindre à eux, car toutes les carrières lui semblaient bonnes, pour peu qu'elles eussent le charme de la nouveauté. Hughes *TS1884 77*

## Exemple XIb

<p>Then they hunted up Huckleberry Finn, and he joined them promptly, for all careers are were one to him; he was indifferent.</p>	<p>- Je songe à une chose, dit Tom, lorsque le point capital eut été réglé. Nous ne sommes que deux, ce n'est pas assez.</p> <p>- Tâchons d'enrôler Huck, réplique Joe. Il s'agit seulement de le décider assez tôt. Si je ne pars pas ce soir, je suis capable de ne plus vouloir partir du tout.</p> <p>- Sois tranquille, répondit Tom. Nous avons du temps de reste. Les pirates ne se mettent jamais en route en plein jour. Huck sera ravi d'en être. C'est justement l'homme qu'il nous faut ; il connaît notre repaire mieux que nous.</p> <p>En effet Huckleberry Finn, qu'ils rencontrèrent sur la grand place, consentit sans peine à se joindre à eux, car toutes les carrières lui semblaient bonnes, pour peu qu'elles eussent le charme de la nouveauté. Hughes <i>TS1884 77</i></p>	<p>- « Deux, c'est pas beaucoup pour une bande de pirates, » dit Tom.</p> <p>- « Nous n'avons qu'à enrôler Huckleberry Finn, mais il faut le décider ce soir même. Si je ne pars pas tout de suite, je suis capable de succomber à la tentation et de ne plus jamais partir. »</p> <p>- « Ne t'en fais, répondit Tom. Nous ne sommes pas pressés. Les pirates ne voyagent que la nuit, Huck n'acceptera sûrement avec plaisir, c'est l'homme qu'il nous faut. Il connaît l'île Jackson mieux que nous. »</p> <p>Tom ne s'était pas trompé. Maître Finn consentit avec joie. Il était prêt à embrasser toutes les carrières possibles pourvues qu'elles eussent le charme de la nouveauté. Lamour <i>TS47 100</i></p>
<p><i>TS 88</i></p>		

## Exemple XII

Le général que ses troupes victorieuses venaient d'acclamer, succomba sans même essayer de résister. L'image d'une certaine Amy Lawrence s'effaça aussitôt de son cœur. **Un coup d'éponge sur une ardoise n'enlève pas plus promptement, plus efficacement les chiffres qu'on y a tracés.** Hughes 26  
 Le Général Tom Sawyer succomba, sans essayer de résister. **Un coup d'éponge sur une ardoise n'efface pas plus promptement les chiffres écrits à la craie** que la vue de cette fillette n'effaça l'image d'une certaine Amy Lawrence dans le cœur de Tom. Lamour 28

## Exemple XIIIa

**Paul avait déploré la fin prématurée de Virginie, mais Virginie se serait peut-être consolée bien vite de la mort de Paul.** Hughes 30  
**Mais cet espoir ne dura pas. Paul avait pleuré la fin prématurée de Virgine, mais Virginie se serait sans doute consolée bien vite de la mort si Paul était mort avant elle.** Lamour 33

## Exemple XIIIb

<p>[...] using every art that seemed likely to fascinate a girl, and win her applause. His exultation had but one alloy—the memory of his humiliation in this angel's garden; and that record in sand was fast washing out under the waves of happiness that were sweeping over it now.  <i>TS 40</i></p>	<p>[...] ce qu'il fallait pour fasciner <b>une demoiselle de huit ans</b>. Une seule chose gâtait l'allégresse de <b>Paul</b> — le souvenir de l'humiliation qu'il avait subie dans le jardin de sa <b>Virginie</b>. Mais après tout, <b>Virginie ignorait peut-être l'affront infligé à Paul</b>.  <i>Hughes TS1884 33</i></p>	<p>[...] qu'il jugeait bon de faire pour séduire <b>une demoiselle de huit ans</b>. Et pourtant Tom n'était pas sûr de son bonheur. Il reconnaissait certes la <b>Virginie</b> qui la veille lui avait jeté une fleur, mais il se rappelait la douche humiliante qu'il avait reçue dans le jardin d'icelle. Il chassa ce souvenir : <b>Virginie ignorait peut-être l'affront infligé à Paul</b>. Lamour <i>TS47 38</i></p>
---	---	--

## Exemple XIV

<p>'Tom !'          No answer.          'Tom !'          No answer.          'What's gone with that boy, I wonder ?          You Tom !'          The old lady pulled</p>	<p>- Tom !          Pas de réponse.          - Tom Sawyer !          Pas de réponse.          - Où donc a-t-il pu se cacher ? Ah ça, te montreras-tu, <b>mauvais garnement ?</b></p>	<p>- Tom !          Pas de réponse.          - Tom Sawyer !          Pas de réponse.          - Où donc a-t-il pu se cacher ? Ah ça, te montreras-tu, <b>mauvais garnement ?</b></p>
--	--	--

her spectacles down and looked over them about the room; then she put them up and looked out under them. She seldom or never looked <i>through</i> them for so small a thing as a boy [...] <i>TS</i> 19	La vieille dame <b>qui s'exprimait ainsi</b> abaissa ses lunettes et regarda par-dessus ; puis elle les releva et regarda par-dessous. Il ne lui arrivait jamais de s'en servir autrement pour découvrir un objet aussi peu volumineux que <b>maître Tom</b> . Hughes <i>TS</i> 1884 13	La vieille dame <b>qui s'exprimait ainsi</b> abaissa ses lunettes et regarda par-dessus ; puis elle les releva et regarda par-dessous. Il ne lui arrivait jamais de s'en servir autrement pour découvrir un objet aussi peu volumineux que <b>maître Tom</b> . Breton <i>TS</i> 46 9
--	---	--

## Exemple XV

He was not the <b>model boy</b> of the village. 21	Ce n'était pas un <b>écolier modèle</b> que Tom. 17	Tom n'était pas un <b>garçon modèle</b> dans le village ; au contraire de son frère. 12
Clods were handy, and the air was full of them in a twinkling. They raged around <b>Sid</b> like a hailstorm [...] 32	Des mottes de terre gisaient à portée – elles ne tardèrent pas à pleuvoir comme une grêle autour de <b>l'écolier modèle</b> . 26	Des mottes de terre étaient à portée de main de Tom et bientôt elles s'abattirent comme la grêle autour de <b>Sid</b> . 27
A dollar and a quarter a week would board, lodge, and school a <b>boy</b> in those old simple days—and clothe him, too, for that matter. 195	Un dollar et quart par semaine suffisaient en cet heureux temps pour l'entretien et l'instruction <b>d'un écolier</b> . 175	A cette époque, avec un dollar on payait l'entretien, le logement, l'école <b>d'un garçon</b> et même ses vêtements, son linge et son savon. 191
<i>TS</i>	Hughes <i>TS</i> 1884	Breton <i>TS</i> 46

## Exemple XVI

[...] and to make it more scary, the sky was darkening up, and the lightning beginning to wink and flitter, and the wind to shiver amongst the leaves. This was the most awful trouble and most dangersome I ever was in; and I was kinder stunned; everything was going so different from what I had allowed for; 'sted of being fixed so I could take my own time, if I wanted to, and see all the fun, and have Mary at my back to save me when the close-fit come, here was nothing in the world betwixt me and sudden death but just tattoo-marks. If they didn't find them— [...] *HF* 370

Et pour rendre la situation plus **tragique** encore, voilà que le ciel s'assombrit ; des éclairs jaillissent, et le vent commence à faire frissonner les feuilles. Je m'étais jamais trouvé dans un si mauvais pas ; et j'étais

comme assommé : rien n'avait marché comme je l'avais prévu. **Au lieu de voir les événements du premier balcon**, comme je l'avais espéré, avec Mary-Jane à côté de moi pour me sauver la mise le cas échéant, je me trouvais à deux doigts de la mort seulement, entre moi et **ce dénouement déplorable**, ces tatouages. Si on ne les trouvait pas [...] Bay 327

## Exemple XVIIa

<p>I had the road all to myself, and I fairly flew—leastways I had it all to myself except the solid dark, and the now-and-then glares, and the buzzing of the rain, and the thrashing of the wind, and the splitting of thunder; and sure as you are born I did clip it along!</p> <p>When I struck the town, I see there warn't nobody out in the storm, so I never hunted for no back streets, but humped it straight through the main one; and when I begun to get towards our house I aimed my eye and set it. No light there; the house all dark—which made me feel sorry and disappointed, I didn't know why. <b>But at last</b>, just as I was sailing by, <i>flash</i> comes the light in Mary Jane's window! and my heart swelled up sudden, like to bust; and the same second the house and all was behind me in the dark, and wasn't ever going to be before me no more in this world. She <i>was</i> the best girl I ever see, and had the most sand. <i>HF</i> 371</p>	<p>Me voilà sur la route, dans le noir, sous la pluie, dans les rafales de vent, au milieu du tonnerre et des éclairs.</p> <p><b>En un rien de temps</b>, j'arrive à la maison de Mary-Jane ; je la contourne et, aussi vrai que je vous le dis, je vois la chandelle qui s'allume à la fenêtre. Quelle brave et bonne fille c'était ! Mais je ne devais plus la revoir. J'avais déjà dépassé la maison et, derrière moi, tout était retombé dans l'obscurité. Bay 328</p>
--	--

## Exemple XVIIb

In an instant both boys were rolling and tumbling in the dirt, gripped together like two cats; and for the space of a minute they tugged and tore at each other's hair and clothes, punched and scratched each other's noses, **and** covered themselves with dust and glory. *TS* 26

Un instant après les deux gamins roulaient sur le sentier, se tirant par les cheveux, se déchirant les vêtements, s'égratignant le visage et se bourrant de coups de poings. **Bref**, ils se couvrirent de poussière et de gloire. Hughes 19

## Exemple XVIIIa

[...] on s'arrêtait à chaque pas en faisant chut, un doigt sur la bouche, en rampant par moment la main sur le manche d'un poignard imaginaire et avec l'intention « d'enfoncer la lame jusqu'à la garde » si « l'ennemi » se présentait, parce que « les morts ne bavardent pas ». Breton 80

De temps en temps l'un faisait : « chut ! » et s'arrêtait brusquement, un doigt sur les lèvres ; l'autre caressait de la main le manche d'un poignard imaginaire. Le chef chuchotait des ordres : si « l'ennemi » bougeait, la consigne était de « lui enfoncer dans le corps la lame jusqu'à la garde », parce qu' « il n'y a que les morts qui ne parlent pas ». Gaïl 101.

## Exemple XVIIIb

Each would bring hooks and lines, and such provisions as he could steal in the most dark and mysterious way—as became outlaws; and before the afternoon was done, they had all managed to enjoy the sweet glory of spreading the fact that pretty soon the town would 'hear something.' All who got this faint hint were cautioned to 'be mum and wait.' *TS* 88

Chacun devait apporter sa canne à pêche et les vivres qu'il pourrait se procurer. Hughes 77

## Exemple XIX

I told him I had an old slick counterfeit quarter that warn't no good because the brass showed through the silver a little, and it wouldn't pass nohow, even if the brass didn't show, because it was so slick and greasy, and so that would tell on it every time. (I reckoned I wouldn't say nothing about the dollar I got from the judge.) I said it was pretty bad money but maybe the hair-ball would take it, because maybe it woudn't know the difference. *HF* 216

Je me rappelai que j'avais une vieille pièce fausse dont personne ne voulait car on y voyait un peu le cuivre, et même sans ça, elle n'aurait pu passer pour bonne, car elle était tellement usée qu'elle paraissait grasse au toucher [...] (Je n'avais pas l'intention de parler du dollar du Juge.)

- ça n'est pas une bien bonne pièce, mais peut-être que la boule de crin ne s'en apercevra pas ! Nétillard 31

## Exemple XXa

I didn't think much of it. But I never said so. I asked her if she reckoned Tom Sawyer would go there, and she said, not by a considerable sight. *HF* 204

Cela ne me disait pas grand-chose, mais je n'en soufflai mot, et je lui

demandai seulement si Tom Sawyer irait au ciel. « Sûrement pas ! » me répondit-elle. Nétillard 9

#### Exemple XXb

Pap said he'd been a man that had always been misunderstood before, and the judge said he believed it. The old man said that what a man wanted that was down, was sympathy; and the judge said it was so; so they cried again. *HF 221*

Pap assura qu'il avait toujours été incompris;

- J'en suis sûr, dit le juge.

- Ce qu'il faut à un homme, continua Pap, quand il est au bas de l'échelle, c'est de la sympathie!

Comme le juge était de son avis, ils recommencèrent à fondre en larmes tous les deux. Nétillard 37

#### Exemple XXI

I said, why couldn't we see them, then? He said if I warn't so ignorant, but had read a book called Don Quixote, I would know without asking. He said it was all done by enchantment. He said there were hundreds of soldiers there, and elephants and treasures, and so on, but we had enemies which he called magicians, and they had turned the whole thing into an infant Sunday school, just out of spite. I said all right, then the thing for us to do was to go for the magicians. *HF 212*

Je lui dis:

- **Mais, alors, pourquoi je n'ai rien vu moi?**

- **Si tu n'étais pas aussi ignorant, et si tu avais lu un livre qui s'appelle Don Quichotte, tu saurais bien pourquoi sans avoir besoin de le demander. Tout ça, c'est de la magie, répondit Tom Sawyer.**

À le croire, il y avait là des centaines de soldats, d'éléphants et de trésors, mais nos ennemis, qu'il appelait des magiciens, les avaient tous changés en gosses du catéchisme, par méchanceté.

- **Bon, que je dis. Alors il faut s'attaquer aux magiciens !** Nétillard 24

« **En tout cas, on n'a rien vu** », lui ai-je dit ; « **Comment t'expliques ça?** »

Il a répondu que, si je n'étais pas complètement ignorant, j'aurais lu un livre qui s'appelle Don Quichotte, et qu'alors je ne lui poserais pas des questions pareilles. Il a ajouté que tout s'était fait « **par enchantement** », qu'il y avait des centaines de soldats et d'éléphants, et des trésors à n'en plus finir; seulement on avait des ennemis, des « **magiciens** », et pour nous embêter, ils avaient changé la caravane en école du dimanche. « **Bon, lui ai-je dit, moi je veux bien ; mais alors, il faut attaquer les magiciens.** » Bay 195

« **Comment se fait-il, alors, que nous ne les voyions pas ?** » demandai-je. Il m'expliqua que si j'avais lu un certain livre intitulé Don Quichotte, je ne

lui aurais certainement pas posé cette question. Tout se passait, disait-il, par enchantement. La grotte, et les abords de la grotte, prétendait-il, fourmillaient de soldats, d'éléphants et de chameaux portant des trésors, mais nous avons des ennemis – des magiciens – qui, par malice, les avaient changés en petits garçons et en petites filles de l'école du dimanche. Je répliquai que, dans ce cas, la seule chose que nous avons à faire était d'aller trouver les magiciens. Molitor 255

### Exemple XXII

When it was beginning to come dark, we poked our heads out of the cottonwood thicket and looked up, and down, and across; nothing in sight; so Jim took up some of the top planks of the raft and built a snug wigwam to get under in blazing weather and rainy, and to keep things dry. *HF* 257

À la nuit tombante, on sortit la tête du fourré de cotonniers pour jeter un coup d'oeil en haut, en bas et en travers Rien en vue. Jim prit alors quelques planches du radeau et bâtit un wigwam bien clos pour nous y abriter par temps de pluie et de grosse chaleur, et pour garder nos affaires au sec. Nétillard 92

Quand la nuit commence à venir, on sort la tête de dessous les branches de peuplier pour inspecter, en amont, en aval et en travers Rien en vue. Alors Jim prend quelques unes des planches de dessus du radeau et construit au milieu du radeau une cabane bien commode pour nous protéger du soleil ou de la pluie, et pour garder toutes nos affaires au sec. Bay 231<sup>700</sup>

À la tombée de la nuit, nous sortîmes la tête d'entre les cotonniers pour nous assurer de ce qui se passait à droite, à gauche et en face de nous ; rien à l'horizon. Alors Jim enleva quelques planches au radeau, planches avec lesquelles il s'était mis en tête de construire une sorte de petit wigwam confortable qui nous abriterait, nous et notre bagage, du vent et de la pluie. Molitor 314

---

<sup>700</sup> Dans cet exemple, l'absence de point entre « travers » et « Rien » ainsi que la répétition de « radeau » figurent dans le texte.



## Exemple XXIII

I reckon'd they'd turn pale. But no, nary a pale did *they* turn. *HF* 364

Je m'attendais à les voir pâlir mais pas du tout ! Nétillard 258

Je les voyais déjà blêmir. Mais pas du tout. Bay 322

## Exemple XXIVa

On citait pourtant un élève d'origine allemande qui avait remporté cinq ou six prix en accomplissant ce tour de force ; mais c'était là de l'histoire ancienne. Hughes *TS*1884 32

On raconte qu'un petit garçon d'origine allemande en avait gagné quatre ou cinq en récitant trois mille versets sans s'arrêter. Breton 28

[...] el superintendente sacaba siempre a aquel chico y (como decia Tom) « le abria la espita ». J. Torroba

## Exemple XXIVb

[...] for he held curls to be effeminate [...] *TS* 37

[...] parce qu'il trouvait que « cela faisait efféminé ». Gaïl 27

## Exemple XXIVc

[...] he hoped she would be happy, and never regret having driven her poor boy out into the unfeeling world to suffer and die. *TS* 88

Il lui souhaitait d'être heureuse et de ne jamais regretter d'avoir laissé partir son « pauvre enfant » tout seul dans le monde insensible et cruel. Gaïl 98-99

## Exemple XXVa

Mr. Walters fell to '**showing off**' with all sorts of official bustlings and activities, giving orders, delivering judgments, discharging directions here, there, and everywhere that he could find a target. The librarian '**showed off**,' running hither and thither with his arms full of books and making a deal of the splutter and fuss that insect authority delights in. The little girls '**showed off**' in various ways, and the little boys '**showed off**' [...] The young lady teachers '**showed off**'— [...] The young gentleman teachers '**showed off**' [...]. And above it all the great man sat and beamed a majestic smile upon all the house, and warmed himself in the sun of his own grandeur, for he was '**showing off**' too. *TS* 41

M. Walters **crut devoir se distinguer** à son tour, et **il remplit le rôle de la mouche** du coche avec une activité peu commune. Il allait et venait, donnait des ordres et des contre-ordres. Le bibliothécaire courait çà et là avec une brassée de livres qu'il semait d'un air affairé. Les jeunes maîtresses se

**montraient à la hauteur de leur tâche** [...] Les catéchistes imberbes s'évertuaient à maintenir la discipline [...] Les petites filles **se distinguèrent de mainte façon** ; les écoliers **mirent une telle ardeur** à les éclipser [...] Le juge conservait une sérénité impassible ; il répandait sur la salle entière les rayons de son sourire majestueux et se chauffait au soleil de sa propre grandeur, car **il posait aussi**. Hughes 34

L'inspecteur, succombant à son tour à l'envie de **se faire remarquer**, allait et venait, donnait des ordres et des contre-ordres, s'occupait de tout et de rien. Le bibliothécaire, lui aussi, courait çà et là, les bras chargés de livres, faisant rendre le maximum au peu d'autorité qu'il avait. Les jeunes institutrices faisaient ce qu'elles pouvaient pour **attirer l'attention** [...] Les jeunes professeurs gourmandaient celui-ci [...] Les petites filles **s'agitaient** [...] Le grand homme, assis, regardait les uns et les autres avec une sérénité souriante et se complaisait au spectacle de sa propre grandeur car **il se faisait valoir**, lui aussi. Gaïl 32

Tout **gonflé de son importance**, M. Walters s'affaira, donna des ordres à tort et à travers. Le bibliothécaire, les bras chargés de livres, **ne voulut pas être en reste** et courut de droite et de gauche comme un insecte laborieux. La contagion gagna les autres maîtresses [...] Les professeurs distribuèrent les réprimandes et s'efforcèrent de maintenir une stricte discipline. Les petites filles recoururent à mille moyens pour **se faire remarquer** ; quant aux garçons ils déployèrent tant d'ardeur pour ne pas passer inaperçus [...] Majestueux, rayonnant, le juge contemplait ce spectacle avec un sourire et se réchauffait au soleil de sa propre importance car lui aussi « **paradait** ». Caillé 45

L'inspecteur, voulant **se faire remarquer** à son tour, allait et venait, donnait des ordres et des contre-ordres, faisait des remontrances à droite et à gauche à propos de tout et de rien. Le bibliothécaire aussi, était entré dans la salle, courant de tous côtés [...] Le premier moment d'émotion passé, ce fut le tour des petites filles de **s'agiter** de diverses manières, et quant aux garçons, ils **firent diligence** à coups de boulettes de papier. Le juge conservait une sérénité souriante de magistrat, et répandait sur la salle les rayons de sa propre grandeur. Breton 29

Mr. Walters se mit à **faire le paon** en déployant toutes sortes d'activités ponctuées de gestes officiels, donnant des ordres, émettant des jugements, lançant des instructions ici, là et partout où il pouvait trouver une cible. Le bibliothécaire **faisait le paon**, lui aussi, courant de droite et de gauche, les bras pleins de livres et goûtant de véritables délices dans cette vaine agitation de **mouche du coche**. Quant aux jeunes institutrices, elles **faisaient également la roue**. [...] Les jeunes instituteurs **se pavanaient** [...] Les petites filles **se pavanaient** de diverses façons et les petits garçons avec une telle application [...] Et comme régnant sur tous, le grand homme était assis et faisait briller sur toute la maison un large sourire en se chauffant au soleil de sa propre splendeur car lui aussi **se pavanaît**. Maury 31-32

## Exemple XXVb

The next moment he was '**showing off**' with all his might [...] *TS* 40  
 A peine eut-il aperçu la jeune fille en question qu'il s'efforça de **se distinguer** [...] Hughes 33  
 Dés lors il n'eut d'autre préoccupation que de **se faire remarquer**. Gaïl 31  
 [...] son âme **exulta** ; il bouscula ses camarades [...] Breton 28  
 Aussitôt il commença à « **faire le paon** » [...] Caillé 45  
 Le moment d'après, il se mit à **faire le fanfaron** [...] Maury 31  
 Un instante despues estaba « presumiendo » a toda maquina [...] Torroba 27

## Exemple XXVI

He saw her, and they had an exhausting time playing '**hi-spy**' and '**gully-keeper**' with a crowd of schoolmates. *TS* 158  
 Il la rencontra entourée d'une foule de camarades et on organisa des **jeux divers** qui durent épuiser de fatigue tous ceux qui y prirent part. Hughes 139 et Breton 153  
 Tom la rencontra entourée de nombreux camarades et cette entrevue fut le prétexte de **toutes sortes de jeux**. Gaïl 204  
 Il ne tarda pas à revoir la petite et tous deux **s'amusèrent** follement avec leurs camarades d'école. Caillé 197  
 Ils passèrent ensemble des moments délicieux, **jouant** avec plusieurs de leurs camarades [...] Meker 137  
 Il la vit, et ils eurent de bons moments **en jouant** avec leurs condisciples. Maury 139

## Exemple XXVII

By this time he was far down Meadow Land, and the bell for school to '**take up**' tinkled faintly upon his ear. *TS* 87  
 [...] loin, très loin, il entendit la cloche de l'école qui **sonnait l'heure de la rentrée**. Gaïl 98  
 [...] il entendit au loin la cloche **appelant** les élèves. Caillé 110  
 [...] et la cloche qui annonçait que l'école allait **reprendre** ne sonnait que faiblement à ses oreilles. Maury 74

## Exemple XXVIII

[...] then in the spelling class, and got '**turned down**' by a succession of mere baby words till he brought up at the foot and yielded up his pewter medal which he had worn with ostentation for months. *TS* 58  
 Au cours de dictée il trébucha sur l'orthographe des mots les plus élémentaires [...] Gaïl 55  
 À la leçon d'orthographe, il fut incapable d'épeler de simples mots de bébés [...] Maury 47

## Exemple XXIXa

But Tom's energy did not last. He began to think of the fun he had planned for this day, and his sorrows multiplied. **Soon the free boys would come tripping along on all sorts of delicious expeditions, and they would make a world of fun of him for having to work-the very thought of it burnt like fire. He got out his worldly wealth and examined it-bits of toys, marbles and trash ; enough to buy so much as half an hour of pure freedom. So he returned his straitened means to his pocket, and gave up the idea of trying to buy the boys. At this dark and hopeless moment an inspiration burst upon him!** Nothing less than a great, magnificent inspiration. *TS 28*

L'énergie de Tom ne dura pas. Il songeait aux projets qu'il avait formés pour la journée qui débutait si mal. **Bientôt ses camarades, libres après la classe du matin, allaient se montrer. Comme on se moquera de lui en le voyant travailler ! Cette pensée l'exaspère. Il tire de ses poches tous ses trésors et les examine. Hélas ! les billes et le reste ne suffiraient pas pour acheter une heure de liberté ! Ses moyens ne lui permettent pas de se procurer un remplaçant. Tout à coup il a une idée lumineuse, une véritable inspiration.** Il ramasse sa brosse et se met tranquillement à l'ouvrage. Ben Rogers, celui dont il redoutait le plus les railleries, apparaissait à l'horizon. *Hughes 21*

Mais l'ardeur de Tom ne fut pas de longue durée. Il pensa à tout ce qu'il avait projeté de faire en ce malheureux après-midi ; son chagrin redoubla. Bientôt ses camarades, libres, partiraient faire de merveilleuses promenades et ils se paieraient la tête du pauvre Tom qui, lui, devait rester là à travailler. Rien que de penser à cela, il se sentait devenir enragé. Il sortit tout ce qu'il avait dans ses poches et il en fit l'inventaire : des débris de jouets, des billes et quelques autres bricoles : assez peut-être pour marchander l'échange d'un **travail** contre un autre... même pas la moitié de ce qu'il fallait pour acheter une demi-heure de liberté. Il remit en poche son avoir insuffisant et dut renoncer à l'idée de soudoyer un remplaçant. A nouveau le désespoir allait l'envahir quand tout à coup il eut une inspiration. Une idée lumineuse, un trait de génie ! *Gaïl 12*

L'énergie de Tom fut de courte durée. Il commença à songer aux distractions qu'il avait projetées pour ce jour-là et sa mauvaise humeur augmenta. Ses camarades n'allaient pas tarder à partir en expédition et ils se moqueraient bien de lui en apprenant qu'il était obligé de travailler un samedi. Cette pensée le mettait au supplice. Il tira de ses poches tous les biens qu'il possédait en ce bas monde : des débris de jouets, des billes, toutes sortes d'objet hétéroclites. Il y avait de quoi se procurer une besogne moins rude en échange de la sienne mais certes pas une demi-heure de liberté. Il remit tout son attirail dans ses poches et renonça à l'idée d'acheter ses camarades. Soudain, au beau milieu de son désespoir, il eut un trait de génie. *Caillé 23*

Cependant l'énergie de Tom ne dura guère. Il se reprit à penser à tous les plaisirs qu'il s'était promis pour cette journée et sa tristesse en fut plus grande. Bientôt ses camarades allaient passer pour aller à toutes sortes de délicieuses promenades et ils se moqueraient de lui en le voyant travailler. Rien qu'à cette pensée le rouge lui montait au visage. Il tira de sa poche tous ses trésors, les contempla, c'étaient des billes, des jouets de toutes sortes ; pourrait-il les échanger pour une demi-heure de liberté ? Rien n'était moins sûr... À ce moment plein de tristesse, il lui vint une idée, une véritable inspiration. Breton 16

L'ardeur de Tom ne dura pas. D'autres garçons ne tarderaient pas à passer, libres ceux-là, qui se moqueraient de lui parce qu'il devait travailler. Il sortit de sa poche toute sa fortune : fragments de jouets, billes, bricoles sans valeur ; au prix de tout cela, il ne pourrait pas même acheter une heure de liberté. Alors, au plus profond de son désespoir, il eut une inspiration. Meker 16

Mais l'énergie de Tom ne dura pas. Il se mit à penser à tout le bon temps qu'il s'était promis pour aujourd'hui, et ses regrets ne furent que plus poignants. Bientôt, les garçons en liberté allaient passer, partant pour quelles délicieuses expéditions, et ils se moqueraient éperdument de lui par ce qu'il devait travailler. Cette seule pensée le brûlait comme un feu. Il sortit toutes ses richesses matérielles et les examina : des morceaux de jouets, des billes, des choses insignifiantes. Assez pour acheter un échange de travail, sans doute, mais certainement pas pour acheter une demi-heure de pure liberté. Aussi rempocha-t-il ses pauvres richesses et renonça-t-il à l'idée d'acheter les garçons. Mais en ce moment de sombre désespoir, il eut une inspiration. Rien de moins qu'une grande, qu'une magnifique inspiration. Maury 18-19

#### Exemple XXIXb

Presently she stopped, and said to herself:

"It was right here. Oh, if it was to do over again, I wouldn't say that—I wouldn't say it for the whole world. But he's gone now; I'll never, never, never see him any more."

This thought broke her down, and she wandered away, with tears rolling down her cheeks. Then quite a group of boys and girls—playmates of Tom's and Joe's—came by, and stood looking over the paling fence and talking in reverent tones of how Tom did so-and-so the last time they saw him, and how Joe said this and that small trifle (pregnant with awful prophecy, as they could easily see now!)—and each speaker pointed out the exact spot where the lost lads stood at the time, and then added something like "and I was a-standing just so—just as I am now, and as if you was him—I was as close as that—and he smiled, just this way—and then something seemed to go all over me, like—awful, you know—and I never thought what it meant, of course, but I can see now!" *TS* 110

[...] - Si j'avais seulement la boule de cuivre, pensait-elle. Mais non, je n'ai rien gardé en souvenir de lui !

Et elle s'éloigna avec de grosses larmes dans les yeux.

Un groupe d'écoliers, au lieu de profiter du congé du samedi pour se livrer à leurs jeux habituels, vint regarder par-dessus la clôture. On s'entretint de ce que Tom faisait la dernière fois qu'on l'avait vu, de ce que Joe Harper avait dit. On se rappela une foule de détails auxquels on n'avait attaché aucune importance au moment et dont on aurait dû être frappé. Puis on se disputa pour savoir qui avait échangé les dernières paroles avec les défunts. Plus d'un revendiqua ce triste honneur. Hughes 97

Elle s'arrêta et considéra l'un des angles de la classe.

« C'était ici, fit-elle, poursuivant son monologue intérieur. Si c'était à recommencer, je ne dirai jamais ce que j'ai dit... Non, pour rien au monde. Mais maintenant, c'est fini. Il est parti. Je ne le reverrai plus jamais, jamais, jamais... »

Cette pensée lui fendit le cœur et les larmes lui inondèrent le visage. Garçons et filles, profitant de leur journée de congé, vinrent à l'école comme on fait un pieux pèlerinage. Ils se mirent à parler de Tom et de Joe et chacun désigna l'endroit où il avait vu ses deux camarades pour la dernière fois. On se rappelait leurs plaisanteries, on évoquait des souvenirs et l'on citait plus ou moins fidèlement, les phrases mystérieuses qu'ils avaient prononcées avant de disparaître. Caillé 137-138

Elle s'arrêta et pensa :

- C'était ici... Si c'était à recommencer, je ne dirai jamais ce que j'ai dit... Non, pour rien au monde. Mais maintenant c'est fini. Il est parti. Je ne le reverrai jamais, jamais, jamais plus...

Cette pensée lui déchira le cœur, et de grosses larmes inondèrent ses joues. Un groupe d'écoliers garçons et filles profitant de leur journée de congé vinrent à l'école faire un pèlerinage. Ils se mirent à parler de Tom, de Joe, et chacun montra l'endroit où ils avaient vu leurs camarades pour la dernière fois. Breton 103

Et elle réprima un sanglot. Elle s'arrêta et songea :

C'est ici que cela s'est passé. Si c'était à refaire je ne dirais plus ce que j'ai dit... pas pour tout l'or du monde. Mais maintenant c'est fini ; je ne le reverrai jamais, jamais plus...

Cette pensée lui déchira le cœur, elle sortit ; de grosses larmes lui coulaient le long des joues. Passa un groupe d'écoliers, garçons et filles, camarades de jeux de Tom et de Joe. Ils s'arrêtèrent, regardèrent par-dessus la clôture, rappelèrent — avec une déférente componction — qu'ici Tom avait fait ceci ou cela, la dernière fois qu'ils l'avaient vu, que Joe avait dit ceci ou cela, — présage d'un triste dénouement, comme il était aisé de le voir maintenant, — et chacun des beaux parleurs montrait l'endroit exact où les deux enfants disparus se trouvaient au moment précis auquel il faisait allusion, en ajoutant des commentaires de ce genre : ... « et moi, j'étais là, juste où je suis maintenant, — et il était là, juste à l'endroit où vous êtes, — je n'étais

pas plus loin de lui que ça, et il a souri, comme ça, — et alors j'ai senti comme quelque chose qui me parcourait de la tête aux pieds, cela fait une impression très déplaisante, — et, sur le moment, je n'ai pas eu idée de ce que cela voulait dire, évidemment, mais maintenant je comprends. » Gaïl 130-131

Et elle étouffa un petit sanglot. Puis elle se dit :

« C'était ici. Ah, si c'était à refaire, je ne dirais plus ça ! Je ne le dirais plus pour un empire. Mais maintenant, il est parti et je ne le reverrai plus jamais, jamais, jamais. »

Cette pensée la brisa, et elle s'éloigna en laissant couler de grosses larmes sur ses joues. A ce moment, tout un groupe de garçons et de filles-les compagnons de jeux de Tom et de Joe — s'approcha pour regarder au-dessus de la palissade. Sur un ton respectueux, ils rappelèrent que Tom avait fait ceci et cela la dernière fois qu'ils l'avaient vu, et que Joe avait dit telle ou telle petite chose (pleine d'affreuses prophéties, comme ils le voyaient clairement maintenant). Chacun montrait du doigt l'endroit exact où les disparus s'étaient trouvés à ce moment-là, et puis ajoutait quelques mots comme : « Et je me trouvais ici, exactement comme maintenant et lui était à ta place — oui, j'étais aussi près que ça — et il a souri — juste comme ceci — et j'ai senti quelque chose passer sur moi, quelque chose d'affreux, tu comprends — et je ne pouvais imaginer ce que cela signifiait, mais maintenant, je comprends. » Maury 95

### Exemple XXX

"I acted mighty mean to-day, Becky, and I'm so sorry. I won't ever, ever do that way again, as long as ever I live—please make up, won't you?" The girl stopped and looked him scornfully in the face: "I'll thank you to keep yourself *to* yourself, Mr. Thomas Sawyer. I'll never speak to you again." She tossed her head and passed on. Tom was so stunned that he had not even presence of mind enough to say "Who cares, Miss Smarty?" *TS* 123

- Je me suis mal conduit ce matin, Becky ; mais j'avoue mes torts. Soyons amis, voulez-vous ? Becky s'arrêta et le toisa d'un air dédaigneux.

- Je vous prie de me laisser en paix, monsieur Thomas Sawyer, répliqua-t-elle. Je ne vous parlerai plus de ma vie. Elle hocha la tête, passa son chemin et gagna l'école. Tom demeura si interdit qu'il ne sut même pas répondre : « Oh ! là là, je vais commander mon cercueil ! » Hughes 110

J'ai été méchant avec toi aujourd'hui, Becky, et je le regrette. De toute ma vie je ne recommencerai plus. Faisons la paix, veux-tu ? La petite s'arrêta et le toisa d'un regard dédaigneux :

- Passez votre chemin, Monsieur Tom Sawyer. Je ne vous parle plus.

Elle releva la tête et continua sa route. Tom fut tellement surpris qu'il n'eut même pas la présence d'esprit de lui rétorquer : « Que voulez-vous que cela me fasse ? » Gaïl 149

« J'ai été très méchant aujourd'hui Becky. Je suis désolé. Je ne recommencerais plus jamais jamais.... Voulez-vous que nous redevenions amis ? »

La petite le toisa du regard et lui répondit :

« Je vous serais reconnaissante de vous mêler de vos affaires, Monsieur Thomas Sawyer. Dorénavant, je ne vous adresserai plus jamais la parole. »

Elle releva la tête et passa son chemin. Tom était si pétrifié qu'il n'eut pas la présence d'esprit de lui crier : « Ca m'est bien égal, espèce de pimbêche ! »  
Caillé 154

J'ai été très méchant avec toi aujourd'hui, Becky, et je le regrette beaucoup ; je ne recommencerais plus jamais, jamais, jamais de toute ma vie. Réconcilions-nous, veux-tu ?

La petite s'arrêta, et le regarda d'un air dédaigneux :

Je vous serai obligé de vous occuper de vos affaires, monsieur Thomas Sawyer, lui dit-elle ; et je ne vous parlerai jamais plus. Et elle lui passa devant en dressant le menton.

Tom fut si ébahi qu'il n'eut même pas la présence d'esprit de lui répliquer : « On s'en moque pas mal, mademoiselle Pimbêche ! » Breton 117

J'ai bien mal agi aujourd'hui, Becky, et je le regrette. Jamais plus je ne recommencerais, je t'assure... Réconcilions-nous, veux-tu ? La jeune fille s'arrêta et, le regardant bien en face, d'un air dédaigneux, elle dit :

Je vous prie de vous tenir tranquille, monsieur Thomas Sawyer. Je ne vous adresserai plus jamais la parole. Tom la regarda s'éloigner, si décontenancé qu'il ne trouva rien à lui répondre. Meker 100

- J'ai très mal agi avec toi aujourd'hui, Becky, et j'en suis navré, déclara-t-il. Aussi longtemps que je vivrai, je ne le ferai plus jamais.... Je t'en prie, réconcilions-nous, tu veux ?

La fillette s'arrêta et le regarda droit dans les yeux d'un air méprisant.

- Je vous serai reconnaissante de garder vos distances, Mr. Thomas Sawyer. Je ne vous parlerai plus jamais.

Elle rejeta la tête en arrière et passa son chemin. Tom fut si surpris qu'il n'eut pas la présence d'esprit de répondre : « Que voulez-vous que ça me fasse, petite pimbêche ? » Maury 106

### Exemple XXXI

1. **It made me so sick** I most fell out of the tree. I ain't a-going to tell *all* that happened—it would **make me sick** again if I was to do that. *HF* 297

2. Well, then they sailed in on the general investigation, **and** there we had it, up **and** down, **hour** in, **hour** out, **and** nobody never said a word about supper, nor ever seemed to think about it—**and** so they **kept it up and kept it up**; **and** it was the worst mixed-up thing you ever see. *HF* 367



3. 'Indeed and **deed I did**, auntie—I wish I may never stir if I **didn't**.' *TS* 120

4. 'Why, how you talk—Sheffield ain't on the sea.'

'Well, who said it was?'

'Why, you **did**.'

'I **didn't**, nuther;'

'You **did**!'

'I **didn't**.'

'I never said nothing of the kind.'

'Well, what *did* you say, then?' *HF* 344

5. 'Looky here, **warn't you ever murdered at all?**'

'No. I **warn't ever murdered at all**—I played it on them.' *HF* 388

6. 'Why Tom Sawyer, **how you talk**,' I says; '**Jim ain't got no use for a rope-ladder**.'

'He *has* got use for it. **How you talk** [...] *HF* 401

7. '**Honest Injun**, now, hain't you been telling me a lot of lies?'

'**Honest Injun**,' says I.

'**None of it at all?**'

'**None of it at all**. Not a lie in it,' says I. *HF* 346

8. **Honest injun**, now, you **ain't** a ghost?'

'**Honest injun**, I **ain't**,' I says. *HF* 387-388

9. Huck's eyes blazed.

'Say it again, Tom!'

'The money's in the cave!'

'Tom—**honest injun**, now—is it fun or earnest?' *TS* 187

### Exemple XXXII

Oh, they have just a bully time—take ships, **and** burn them, **and** get the money **and** bury it in awful places in their islands where there's ghosts **and** things to watch it, **and** kill everybody in the ships—make 'em walk the plank. *TS* 92

The lawyer **and** him shook hands, **and** the lawyer smiled **and** looked pleased, **and** they talked right along awhile, **and** then got to one side **and** talked low; **and** at last the lawyer speaks up **and** says: [...] *HF* 367

So they got some paper **and** a pen, **and** the king he set down **and** twisted his head to one side, **and** chawed his tongue, **and** scrawled off something; **and** then they give the pen to the duke-**and** for the first time, the duke looked sick. *HF* 368

## Exemple XXXIIIa

It was most pesky tedious hard work and slow, and didn't give my hands no show to get well of the sores, and we didn't seem to make no headway, <b>hardly</b> . <i>HF</i> 417		
C'était d'un difficile, et long avec ça ! et ce n'était pas le moyen de guérir mes mains, et puis ça n'avancait guère ! Nétillard 339	Je n'ai jamais vu un travail plus lent, et plus assommant, aussi, que celui-là. Ça ne m'arrangeait pas les mains, en plus, et on n'avancait pas. Bay 365	C'était une besogne lente, difficile, ennuyeuse, et cela n'était pas fait pour guérir les ampoules que j'avais sur les mains ! Molitor 530

## Exemple XXXIIIb

1. 'What's the name of them people over on t'other side of the river that you all goes to see sometimes?'

They says:

'There's several; but it's the Proctors, mainly.'

'That's the name,' I says; 'I most forgot it. Well, Miss Mary Jane she told me to tell you she's gone over there in a dreadful hurry— one of them sick.'

'Which one?'

'I don't know; **leastways I kinder forget; but I think it's—**

' Sakes alive, I hope it ain't *Hanner!* *HF* 362

2. 'Why you must mean the Apthrops, ain't it?'

'Of course; bother them kind of names, a body can't **ever seem** to remember them, **half the time, somehow**. *HF* 363

3. All kings is **mostly** rapscllions, as **fur as I can make out**. *HF* 329

4. So he laughed again; and so did everybody else, **except three or four, or maybe half a dozen**. *HF* 365

5. So we dug and dug, with the case-knives till most midnight; and then we was dog-tired, and our hands was blistered, and yet you couldn't see we'd done anything, **hardly**. *HF* 406

## Exemple XXXIV

1. I reckon he's a goner. Don't you feel sorry for him sometimes?

' **most always—most always**. *TS* 135

2. 'Well, I've been pretty much so too, Huck. They **most always** put in a dead man when they bury a treasure under a tree, to look out for it.' *TS* 146

3. [...] because they're **most always** doing it on a raft [...] *HF* 299
4. The people **most** killed themselves laughing [...] *HF* 327
5. It **most** froze me to hear such talk. *HF* 276
6. [...] soon as night was **most** gone, we stopped navigating and tied up—nearly always in the dead water under a tow-head [...] *HF* 298-299
7. Everybody **most**, leastways women, cried for joy [...] *HF* 337
8. [...] and then they burst out a-crying so you could hear them to Orleans, **most**; [...] *HF* 337

## Exemple XXXV

Two or three days and nights went by; I <b>reckon</b> I <b>might</b> say they swum by, they slid along so quiet and smooth and lovely. <i>HF</i> 298		
Deux ou trois nuits passèrent, elles coulèrent, <b>plutôt</b> , tant elles furent paisibles, sans merveilles, histoires, enfin. Nétillard 161	On a passé deux ou trois jours à se la couler douce. Bay 270	Deux ou trois jours, deux ou trois nuits passèrent. <b>Il faudrait plutôt</b> dire que ces jours ces nuits coulaient, tant leur glissement était doux et calme.... Molitor 372

## Exemple XXXVI

1. I felt very good; I **judged** I had done it pretty neat—I **reckoned** Tom Sawyer couldn't a done it no neater himself. *HF* 364
2. But I didn't see no joke about it, and I **judged** it would strain the king some to see any. I **reckoned** they'd turn pale. *HF* 364
3. Then the ring-master he see how he had been fooled, and he *was* the sickest ring-master you ever see, **I reckon**. *HF* 326
4. If she was to fetch in help, I'd get mixed up in this business, before it was done with, **I judge**. *HF* 347

## Exemple XXXVII

1. 'I bet he would, and Johnny Miller—I wish I could see Johnny Miller tackle it once.'  
'**Oh, don't I**' Said Joe. 'Why, I bet you Johnny Miller couldn't any more do this than nothing. Just one little snifter would fetch *him*.' *TS* 106

2. "By jings, that'll be gay, Tom! I wish it was *now!*"  
 "So do I! And when we tell 'em we learned when we was off pirating, **won't they wish they'd been along?**"  
 "Oh, I reckon not! I'll just *bet* they will!" *TS* 106-107

3. 'And they carry the women to the island,' said Joe; 'they don't kill the women.'  
 'No,' assented Tom, 'they don't kill the women—they're too noble. And the women's always beautiful, too.'  
 'And **don't they wear** the bulliest clothes! **Oh, no!** All gold and silver and d'monds,' said Joe with enthusiasm. *TS* 92

4. [...] and we done it all by ourselves, **and wasn't it bully, Aunty!** *HF* 441

5. He got to hanging around the widow's too much, and so she told him at last, that if he didn't quit using around there she would make trouble for him. **Wasn't he mad?** *HF* 222

## Exemple XXXVIIIa

Well, <b>blamed if the king didn't</b> bill the house and the niggers and all the property straight off [...] <i>HF</i> 354		
Alors le roi ( <b>l'animal</b> ) fit afficher tout de suite l'annonce de la vente aux enchères des biens — maison et nègres — pour le surlendemain. Nétillard 242	Là dessus, le roi a annoncé la vente de la maison et des Noirs, et de toute la propriété, vente aux enchères — [...] Bay 314	Le roi annonça donc que la maison, les nègres et tous les biens seraient vendus aux enchères dès le lendemain [...] Molitor 443

## Exemple XXXVIIIb

[...] and <b>blamed if he</b> didn't drop a carpet-bag and bust out a-crying. <b>If they warn't the beatenest</b> lot, them two frauds, <b>that I ever struck.</b> <i>HF</i> 336		
[...] et celui-là aussi, <b>ma parole</b> , laisse tomber un sac et fond en larmes. Jamais je n'ai rencontré une paire de fumistes comme ceux-là. Nétillard 216	[...] si bien que l'autre lâche ses valises et se met à pleurer. <b>Ah</b> , il n'y a pas plus canaille que ces vauriens —là ! Bay 366	[...] je veux être pendu <b>si</b> le duc <b>ne</b> laissa <b>pas</b> tomber son sac de voyage et , à son tour, <b>n'éclata pas</b> en sanglots — je veux être pendu <b>s'ils n'étaient pas</b> tous les deux les mystificateurs les plus vils que j'eusse jamais rencontrés. Molitor 421

## Exemple XXXVIIIc

<b>Blamed if he warn't the horriblemst looking outrage I ever see. HF 332</b>		
Jamais je n'ai vu une horreur pareille, <b>bon sang</b> ! Nétillard 209	C'était horrible. Bay 297	Je ne vis jamais rien d'aussi horrible [...] Molitor 415

## Exemple XXXVIIIId

[...] and <b>blest if I didn't think the ice was getting mighty thin, sometimes. HF 343</b>		
[...] et Dieu sait qu'à <b>certains moments</b> je n'en menais pas large. Nétillard 228	Il y avait <b>des moments</b> où je laissais percer le bout de l'oreille. Bay 306	[...] et j'eus vraiment de la chance, à <b>certains moments</b> , de m'en tirer comme je le fis ! Molitor 431

## Exemple XXXIX

[...]—and all <b>that kind of rot</b> , the way women always do for to force out compliments [...] HF 343		
[...] enfin toutes ces balivernes que les femmes racontent quand elles cherchent des compliments [...] Nétillard 285	[...] et toute cette salade que disent les femmes pour qu'on leur fasse des compliments [...] Bay 306	[...] bref elle ne ratait aucune de ces imbécilités que les femmes disent toujours pour s'attirer les compliments. Molitor 431

## Exemple XLa

'Yes', says the duke, <b>kinder</b> slow, and deliberate, and sarcastic,' <i>we did.</i> ' HF 373		
Oui, dit le duc <b>avec une sorte</b> de lenteur sarcastique, oui, c'est vrai ! Nétillard 273	Oui, dit le duc sans se presser, <b>d'un ton</b> sarcastique et bien calculé, c'est ce qu'on croyait [...] Bay 330	Oui fit le duc, <b>sur un ton</b> délibéré lent et moqueur — oui nous y avions cru ! Molitor 470

## Exemple XLb

The nigger <b>kind of</b> smiled around graduly over his face, like when you heave a brickbat in a mud puddle [...] <i>HF</i> 396		
Un sourire lui rida peu à peu toute la figure, comme lorsqu'on lance un caillou dans une vasière [...] Nétillard 309	La figure du nègre s'est plissée dans un sourire qui s'est graduellement élargi jusqu'aux oreilles et à la racine des cheveux, comme quand on lance un caillou dans une flaque de boue [...] Bay 348	Il sourit <b>légèrement</b> , puis son visage rayonna de plus en plus, — un peu comme lorsque l'on retire un morceau de brique d'un marécage — [...] Molitor 502

## Exemple XLI

1. The first thing to see, looking away over the water, was **a kind of** dull line—[...] *HF* 299
2. [...] and all **that kind of** humbug talky-talk, just the way people always does at supper, you know. *HF* 343
3. Tom says, in **a puzzled-up kind of** way [...] *HF* 397
4. Tom, he looked at the nigger, steady and **kind of** wondering, and says [...] *HF* 396
5. So Tom turns to the nigger, which was looking wild and distressed and says, **kind of** severe [...] *HF* 397
6. 'All right, doctor' says the king, **kinder** mocking him [...] *HF* 343
7. It was **kinder** thin ice, but I says [...] *HF* 385
8. And afterwards we would watch the lonesomeness of the river, and **kind of** lazy along, and by and by lazy off to sleep. *HF* 299
9. The nigger **kind of** smiled around graduly over his face, like when you heave a brickbat in a mud puddle [...] *HF* 396

## Exemple XLIIa

Says I, <b>kind of</b> timid-like [...] <i>HF</i> 356		
Alors, <b>d'une</b> voix timide, je dis [...] Nétillard 245	J'ai demandé <b>d'une</b> voix timide [...] Bay 315	Alors timidement, je demandai [...] Molitor 445

## Exemple XLIIb

I didn't look around, but I <b>kinder</b> felt <b>like</b> he was watching me. <i>HF</i> 382		
[...] je sentais bien qu'il m'observait [...] Nétillard 287	[...] sans regarder derrière moi ; mais je sentais que l'autre me surveillait. Bay 337	Pas un instant je ne regardai derrière moi, mais je sentais que, lui, m'observait [...] Molitor 482

## Exemple XLIII

1. And you'll say **kind** of careless **like**, as if it warn't anything, you'll say [...] *TS* 106
2. They was still a minute—thinking—then the king says, **kind of** absent-minded **like** [...] *HF* 373
3. He looked **kind** of weary and discouraged-**like**, and says [...] *HF* 405

## Exemple XLIVa

Phelps's farm was one of these one-horse cotton plantations; and they all look alike. A rail fence round a two-acre yard; a stile, made out of logs sawed off and up-ended in steps, <b>like barrels of a different length</b> , and for the women to stand on when they are going to jump onto a horse; some sickly grass-patches in the big yard, but mostly it was bare and smooth, <b>like an old hat with the nap rubbed off</b> [...] <i>HF</i> 383		
La plantation Phelps était une de ces petites entreprises pareille à toutes les autres. Une clôture autour de deux arpents de cour ; une barrière faite de rondins dont les bouts sciés formaient des marches pour l'escalader et pour aider les femmes à monter à cheval ; de l'herbe pelée par places, mais presque partout de la terre battue, lisse <b>comme un vieux feutre râpé</b> [...] Nétillard 288	L'exploitation des Phelps était une petite plantation de coton, comme il y en a beaucoup dans le Sud. Une palissade autour d'une cour minuscule, avec une chicane pour entrer qui sert aux femmes pour monter à cheval. Le devant de la cour était nu avec ça et là quelques touffes d'herbe brûlée. Bay 338	La propriété de Phelps était une de ces petites plantations de coton qui se ressemblent toutes. Une clôture en fil de fer entourant une cour de deux arpents environ ; un échelier fait de planches, <b>de longueurs différentes</b> , et servant de marches pour franchir la clôture ou pour que les dames y posent le pied afin de se mettre en selle ; quelques par-terre de gazon rare-râpé <b>comme un vieux chapeau</b> [...] Molitor 483

## Exemple XLIVb

<p>[...] and then they shake hands with the duke, but just kept a-smiling and bobbing their heads <b>like a passel of sapheads</b> whilst he made all sorts of signs with his hands and said 'Goo-goo-goo-goo-goo,' all the time, <b>like a baby that can't talk.</b> <i>HF</i> 338-339</p>		
<p>[...] ensuite, ils serrèrent la main au duc sans rien dire, mais en faisant des sourires et des signes de tête <b>comme une bande de piqués</b>, et lui, pendant ce temps, remuait ses mains dans tous les sens et disait : « Gou, gou, gou, gou, gou, gou », <b>comme un bébé qui ne sait pas encore parler.</b> Nétillard 220</p>	<p>Après ils ont serré la main du duc, sans rien dire. Ils se contentaient de s'incliner et de saluer de la tête ; et lui, il faisait toutes sortes de signes avec ses mains et faisait : « Euh, euh, euh » <b>comme un nourrisson.</b> Bay 302</p>	<p>Tous lui serrèrent aussi la main, mais sans lui dire un mot : ils se contentèrent de sourire et de secouer la tête <b>comme une bande d'idiots</b>, tandis que lui répondait en faisant de ses mains toutes sortes de signes et bredouillant des « Goo-goo...goo-goo-goo... » <b>comme un bébé qui ne sait pas encore parler.</b> Molitor 424</p>

## Exemple XLIVc

<p>Blamed if the king didn't have to brace up mighty quick, or he'd a squashed down <b>like a bluff bank that the river has cut under</b>, it took him so sudden—and mind you, it was a thing that was calculated to make most <i>anybody</i> squish to get fetched <b>such a solid one as that without any notice</b>— [...] <i>HF</i> 369</p>		
<p>Bon sang, le roi dut se tenir à quatre pour ne pas foirer <b>comme le bord d'une rivière minée par l'eau</b>, tellement le coup fut soudain ; remarquez que n'importe qui aurait foiré, <b>de recevoir à l'improviste un direct comme celui-là.</b> Nétillard 264</p>	<p>Il a fallu que le roi se tienne ferme, sans quoi il se serait écroulé <b>comme un pan de falaise rongé par le fleuve</b>, tant il a été surpris. Et, remarquez bien, n'importe qui en aurait fait autant à sa place. Bay 326</p>	<p>Ciel ! Le roi devait répondre à l'instant même, soutenu seulement par son intrépide volonté et son inspiration, sinon il allait s'effondrer <b>comme une berge que l'eau a érodé peu à peu.</b> On le prenait à l'improviste et avouez-le, personne n'aurait pu parer <b>un coup semblable.</b> Molitor 464</p>



## Exemple XLIVd

<p>'...Maybe there's something ain't straight about it.'</p> <p>'But it <i>is</i>, though—<b>straight as a string</b>. I see the handbill myself. It tells all about him, to a dot—paints him <b>like a picture</b>, and tells the plantation he's frum, below Newrleans. No sirree-bob, there ain't no trouble about <i>that</i> speculation, you bet you. Say, gimme a chaw tobacker, won't ye? HF 377</p>		
<p>Il y a peut-être quelque chose de louche dans l'histoire. - Non, tout était <b>clair comme le jour</b>. J'ai vu l'affiche moi-même. C'était lui tout craché, juste <b>comme un portrait</b> [...] Nétillard 280</p>	<p>Peut-être qu'il y avait quelque chose qui n'était pas clair dans cette affaire. - Oh non ; <b>tout est très clair</b>. J'ai vu le signalement, ça peint le nègre <b>comme si c'était un portrait</b> [...] Bay 333</p>	<p>J'ai l'impression qu'il doit y avoir du louche la-dessous. - Non pas du tout . J'ai vu l'affiche qui le décrit trait pour trait et précise de quelle plantation il vient, plus bas que New Orleans... Molitor 475- 476</p>

## Exemple XLIVe

<p>When they got there they swarmed into the graveyard and washed over it <b>like an overflow</b>. HF 370</p>		
<p>En arrivant au cimetière, la foule envahit tout, <b>comme l'eau d'une rivière qui déborde</b>. Nétillard 266</p>	<p>En arrivant au cimetière, ils se sont répandus un peu partout <b>en un clin d'œil</b>. Bay 328</p>	<p>Arrivés à la grille, ils s'engouffrèrent dans le cimetière <b>comme une marée montante</b> [...] Molitor 466</p>

## Exemple XLIVf

<p>[...] and both of them took about on that dead tanner <b>like they'd lost the twelve disciples</b>. HF 337</p>		
<p>[...] enfin ils firent <b>autant</b> d'histoires pour la mort de ce tanneur <b>que s'ils avaient perdu les douze apôtres en personne</b>. Nétillard 216</p>	<p>[...] et tous deux se désolent sur le tanneur mort <b>comme s'il avait perdu douze disciples</b>. Bay 301</p>	<p>[...] et tous les deux se désolèrent de la mort de ce tanneur <b>comme s'il s'était agi de celle des douzes disciples</b>. Molitor 421</p>

## Exemple XLIVg

Why, it was astonishing, the way I felt <b>as light as a feather</b> , right straight off, and my troubles gone. <i>HF</i> 378		
Eh bien ! C'est extraordinaire, mais je me suis senti aussitôt <b>léger comme une plume</b> , et mes soucis envolés. Nétillard 282	Et alors je me suis senti d'un seul coup <b>tout léger</b> et plus inquiet du tout. Bay 334	Aussitôt, je me sentis extraordinairement soulagé — <b>léger comme une plume !</b> Molitor 477

## Exemple VL a

He warn't a boy to meeky along up that yard <b>like a sheep</b> ; no, he come calm and important, <b>like the ram</b> . When he got afront of us, he lifts his hat ever so gracious and dainty, <b>like it was the lid of a box that had butterflies asleep in it, and he didn't want to disturb them</b> , and says [...] <i>HF</i> 389		
Ca n'était pas son genre de traverser cette cour <b>d'un air de mouton timide</b> ; au contraire, il s'avança, calme et important <b>comme un bélier</b> . Quand il fut devant nous, il souleva son chapeau d'une main si légère <b>qu'on aurait dit que c'était le couvercle d'une boîte pleine de papillons endormis qu'il aurait eu peur de réveiller</b> . Nétillard 299	C'est pas un garçon à s'amener le dos rond et l'oreille basse <b>comme un mouton</b> . Non, il se redresse, calme et important <b>comme un bélier</b> , il soulève son chapeau avec chic <b>comme si c'était le couvercle d'une boîte pleine de papillons endormis</b> et il dit [...] Bay 343	Il n'était pas garçon à se montrer ici doux <b>comme une brebis</b> ; non, il avait le calme et <b>l'assurance d'un bélier</b> . Arrivé près de nous, il ôta son chapeau avec tant d'élégance et de distinction que l'on aurait pu croire <b>qu'il soulevait le couvercle d'une boîte remplie de papillons endormis et qu'il craignait d'éveiller</b> . Molitor 492-493

## Exemple VL b

I never see such a girafft as the king was for wanting to swallow <b>everything</b> . <i>HF</i> 364		
Je n'ai jamais vu pire que le roi pour vouloir tout avaler, <b>une vraie giraffe !</b> Nétillard 257	- il avait un estomac <b>d'autruche</b> le roi, il aurait <b>boulotté n'importe quoi</b> . Bay 322	[...] car le roi était <b>vraiment terrible : il voulait absolument que tout s'en allât</b> . Molitor 457

## Exemple VLI

Well, I says to myself at last, I'm a-going to chance it; I'll up and tell the truth this time, though it does seem most like <b>setting down on a kag of powder and touching it off just to see where you'll go to.</b> <i>HF 357</i>		
Mais, ma foi, je vais risquer le coup. Je vais parler franc, cette fois, bien que j'aie l'impression d'être assis sur un baril de poudre et d'y mettre le feu pour voir jusqu'où je sauterais. Nétillard 247	Finalement je me suis décidé à risquer le coup et à étaler mon jeu ; mais j'avais un peu l'impression d'être assis sur un baril de poudre et d'en approcher une allumette enflammée, juste pour voir ce qu'il arriverait. Bay 316	Finalement, je me décidai pour cette fois, à dire la vérité, encore que cela me fit l'impression de m'asseoir sur un baril de poudre en me demandant jusqu'où l'explosion m'enverrait. Molitor 448

## Exemple VLII

[...] I wished I was in Jerusalem <b>or somewheres.</b> <i>HF 412</i>		
[...] moi, j'aurais voulu être à Jérusalem, <b>ou encore plus loin.</b> Nétillard 332	[...] et moi, j'aurais préféré être à Jérusalem ; [...] Bay 360	Pour moi, j'aurais souhaité être à Jérusalem <b>ou ailleurs, n'importe où.</b> Molitor 522

## Exemple VLIIa

1. [...] you couldn't hear nothing for you couldn't tell how long, except maybe frogs **or something.** *HF 300*
2. We turned it over and over, and at last we made up our minds they was going to break into somebody's house or store, or was going into the counterfeit-money business, **or something.** *HF 376*
3. Only sheriffs and bishops and rich people and kings, **and such like.** *TS 148*
4. In most countries they're awful high up in the nobility—dukes **and such.** *TS 197*
5. [...] you could see little dark spots drifting along, ever so far away—trading scows **and such things** [...] *HF 299*
6. I smelt sickly eggs by the barrel, and rotten cabbage, **and such things** [...] *HF 328*

7. [...] because they've left dead fish laying around, gars **and such** [...] *HF* 299

## Exemple VLIIIb

My heart fell down amongst my lungs and livers and things, and a hard piece of corn-crust started down my throat after it and got met on the road with a cough and was shot across the table and took one of the children in the eye and **curled him up like a fish-worm**, and let a cry out **the size of a war-whoop**, and Tom he turned **kinder blue around the gills**, and it all amounted to a considerable state of things for about a quarter of a minute or as much as that, and I would a sold out for half price if there was a bidder.  
*HF* 410

<p>Mon <b>coeur me dégringola parmi les organes</b>, et un morceau de croûte se mit à descendre après lui dans ma gorge, mais en route il rencontra une quinte de toux qui l'expédia de l'autre côté de la table, en plein dans l'œil d'un gosse ; le gosse poussa un hurlement pire que le cri de guerre des Sioux et <b>se mit à tortiller comme un ver</b> ; Tom devint <b>pâle comme la mort</b> ; enfin, il y eut une drôle de remueménage pendant un quart de minute au moins, si bien que je me sentais prêt à tout lâcher. Nétilard 330</p>	<p>Je sens mon cœur et mon estomac et mes entrailles se serrer, et une croûte de pain s'arrête dans mon gosier, je tousse, et la croûte s'en va, toc, dans l'œil d'un des enfants  qui se met à hurler ; et <b>Tom devient bleu autour des ouïes</b> et ça allait si mal pendant un quart de minute ou plus que j'aurais tout lâché pour moitié prix. Bay 359</p>	<p>J'eus l'impression que mon cœur tombait dans mes entrailles, et j'avalai en même temps une croûte de pain, mais je fus pris d'une espèce de toux qui projeta au travers de la table cette croûte, laquelle alla droit dans l'œil d'un des enfants, ce qui le fit <b>tortiller comme un ver</b> et lui arracha <b>un cri semblable à un cri de guerre</b>. Tom, lui devint bleu. Mais tout rentra bientôt dans l'ordre ; après une minute à peine, nous nous remettions tous de notre surprise... Molitor 521</p>
---	---	---

## Exemple IL

1. **I never see** two men leak the way they done. And mind you, everybody was doing the same; and the place was that damp **I never see anything like it.** *HF* 337

2. **I never see anything** so disgusting. *HF* 338

3. [...] it's so kind of strange and unregular. **I never see nothing like it.** *HF* 357

4. Well, when it come to that, it worked the crowd **like you never see anything like it**, and so everybody broke down and went to sobbing right out loud—the poor girls, too [...] *HF* 338

5. Well, **if I ever struck anything like it**, I'm a nigger. *HF* 337

## Exemple La

The tow-head was a <b>rattling</b> big distance off [...] <i>HF</i> 372		
Le banc était <b>au diable</b> [...] Nétillard 270	T0 Bay 328	L'îlot qu'il me fallait regagner était à une <b>bonne</b> distance [...] Molitor 467

## Exemple Lb

[...] and everybody was whooping at once, and there was a <b>rattling</b> pow-wow. <i>HF</i> 370		
Tout le monde hurlait à la fois, et ça faisait un <b>grand</b> vacarme. Nétillard 265	Et tous hurlaient en même temps, et ça faisait un <b>drôle</b> de chahut. Bay 327	C'était un <b>beau</b> vacarme. Molitor 465

## Exemple Lc

(Tom) 'All right. It's a <b>mighty</b> small tick, anyway.' <i>TS</i> 55		
- Si tu veux. D'ailleurs il est moche. Gaïl 50	Si tu veux, si tu veux. D'ailleurs, il est moche. Breton 43	Très bien. De toute manière, elle est <b>fort</b> petite. Maury 44

## Exemple Ld

All we got to do is look <b>mighty</b> sharp and keep out of it. <i>TS</i> 148		
[...] il faut se tenir sur ses gardes et ne pas s'en mêler [...] Gaïl 187	Ce que nous avons de mieux à faire est de nous tenir sur nos gardes. Breton 138	Il suffit alors de faire <b>très</b> attention et de se tenir à l'écart. Maury 128

## Exemple Le

A body's got to do things when he's <b>awful</b> hungry he wouldn't want to do as a steady thing. <i>TS</i> 158		
Quand on a le ventre creux il vous arrive de faire des choses qu'on ne voudrait pas faire devant tout le monde. Gaïl 203	Quand on a le ventre creux, on fait des choses qu'on ne voudrait pas faire devant tout le monde. Breton 152	Quand on a faim, vois-tu, on fait des choses qu'on ne ferait pas autrement. Maury 139

## Exemple Lf

And she'll be <b>awful</b> glad to have us. <i>TS</i> 159		
Elle sera <b>enchantée</b> de nous recevoir. Gaïl 205	[...] et elle sera <b>ravie</b> de nous héberger. Breton 154	Et elle sera <b>toute contente</b> de nous avoir. Maury 40

## Exemple LI

2. [...] for it was **powerful** warm weather [...] *HF* 333
3. [...] and I tell you the duke was **powerful** uneasy. *HF* 355
4. It was a **monstrous** big river down there [...] *HF* 298
5. We slept most all day, and started out at night, a little ways behind a **monstrous** long raft that was as long going by as a procession. She had four sweeps at each end, so we judged she carried as many as thirty men, likely. *HF* 274-275
6. There was a **noble** good lot of them, down cellar [...] *HF* 412
7. I had a **rotten** bad dream last night—dreamt about rats! *TS* 148
8. I hoped they was going to say he could have one or two of the chains took off, because they was **rotten** heavy [...] *HF* 439
9. [...] and I am **rotten** glad of it [...] *HF* 445
10. I'd feel **mighty** shaky if I was to see him, anyway. *TS* 155
11. Take them all around, they're a **mighty** ornery lot. *HF* 330
12. The young chap was **mighty** thankful [...] *HF* 333

1. Mary Jane *was* read-headed, but that don't make no difference, she was most **awful** beautiful [...] *HF* 337

13. And—but never mind the rest of his outfit, it was just wild, but it was **awful** funny. *HF* 327

### Exemple LII

1. [...] in the **lonest, awfulest** place you **can find**—a ha'nted house is the best, but they're all ripped up, now.' *TS* 198

2. 'Well, he must a ben a brick.'  
'I bet you he was, Huck. Oh, he was **the noblest man that ever was**. *TS* 148

3. Aunt Sally she was one of **the mixed-upest** looking persons **I ever see**, except one, and that was Uncle Silas, when he come in, and they told it all to him. *HF* 442

4. He was the **softest, glidingest, stealthiest** man **I ever see** [...] *HF* 353

5. He was **the innocentest, best soul I ever see**. *HF* 389

6. 'Well if that ain't just like you, Huck Finn. You *can* get up **the infant-schooliest** ways of going at a thing. *HF* 400-401

## Exemple LIIIa

It was **pretty** ornery preaching—all about brotherly love, and **such-like** tiresomeness; but everybody said it was a good sermon, and they all talked it over going home, and had such a **powerful lot** to say about faith, and good works, and free grace, and preforeordination, and I don't know what all, that it did seem to be one of the roughest Sundays I had run across yet. *HF* 293

<p>Le prêche <b>ne valait pas grand-chose</b>. « Aimez vous les uns les autres », des histoires <b>dans ce goût là</b> ; mais tous trouvèrent que c'était un bon sermon et, sur le chemin du retour, ils avaient tous quelque chose à dire sur la foi, les bonnes œuvres, la grâce et la prédestination, et toutes sortes de trucs de ce genre ; et, ma foi, ce dimanche-là me parut le plus dur que j'aie jamais vu. Nétillard 151</p>	<p>Le ministre a prêché un <b>joli</b> sermon, bien arrangé sur l'amour fraternel et <b>des bêtises comme ça</b>. Tout le monde dit que c'était un beau sermon, et en parla en rentrant, et ils ont eu <b>tant</b> de choses à dire au sujet de la foi et des oeuvres, et de la grâce, et de la prédestination, et autres histoires <b>à vous faire éclater la cervelle</b> que j'ai considéré que c'était bien le dimanche le plus ennuyeux que j'aie jamais passé. Bay 264</p>	<p>Le sermon fut <b>plutôt</b> ennuyeux — sur l'amour fraternel et <b>tout ce que l'on peut dire à ce sujet</b>, vous entendez cela d'ici. Pourtant, chacun déclara que c'était un très bon sermon, on en parla sur tout le chemin du retour, on s'entendit tellement sur la foi, sur les bonnes œuvres, sur la grâce, sur la prédestination et sur je ne sais quelles autres choses encore, que je crois n'avoir jamais passé un plus sombre dimanche. Molitor 364</p>
---	--	---

## Exemple LIIIb

I reckon he's a goner. Don't you feel sorry for him sometimes?

' **Most always**—**most always**. He ain't no account; but then he ain't ever done anything to hurt anybody. Just fishes a little to get money to get drunk on—and loaf around **considerable**; but, Lord, we all do that—**leastways most of us**,—preachers **and such like**. But he's **kind of** good—he give me half a fish, once, when there wasn't enough for two; and lots of time he's **kind of** stood by me when I was out of luck.' *TS* 135

[...] Il me fait de la peine, pauvre type ; pas toi ?

- **Si**. Ce n'est pas un personnage, c'est entendu ; mais il n'a fait de mal à personne. Il va quelquefois à la pêche, juste assez pour gagner de quoi se flanquer une cuite ; le reste du temps **il ne se foule pas**. Il y a bien des gens qui n'en font pas plus que lui, à commencer par ceux qui y trouvent à redire. Mais **dans le fond** c'est un brave type. Un jour, alors qu'il n'y en avait pas assez pour deux, il m'a donné la moitié d'un poisson ; et bien des fois, quand j'étais dans la mouise, il m'a aidé à en sortir. Gail 169-170



[...] Dis, ça ne te fait pas un peu de peine pour ce pauvre type ?

- **Si bien sûr, naturellement ça me fait de la peine.** C'est un bonhomme qui n'a pas plus d'importance que moi, mais qui n'a jamais fait de mal à personne, il pêchait tout juste assez pour avoir de quoi aller boire, et puis il dormait le reste du temps. Mais c'est ce que chacun fait, du moins la plupart des gens. C'est un brave type : un jour il m'a donné la moitié d'un poisson alors qu'il n'y en avait pas pour deux, et, bien souvent, il m'a aidé quand je n'avais pas de chance. Breton 123

[...] Tu n'as pas pitié de lui parfois ?

**Presque toujours... Presque toujours...** Rien ne plaide pour lui. Et pourtant, il n'a jamais fait de mal à personne. Un peu de braconnage parfois, pour avoir de l'argent et pouvoir se saouler...**Beaucoup** de fainéantise... Mais grand dieux, nous sommes tous un peu comme ça. Du moins, la plupart, même les prédicateurs **et les autres**. Mais il est **plutôt** bon. Un jour, alors qu'il n'y en avait pas assez pour deux, il m'a donné un demi-poisson. Et des tas de fois, dans mes jours de malchance, il m'a encouragé. Maury 117-118.

## GLOSSAIRE D'ABREVIATIONS

- Bay HF60 *Les aventures de Huckleberry Finn l'ami de Tom Sawyer* (1960), traduit par André Bay, in *Mark Twain ; Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- Breton TS46 *Les Aventures de Tom Sawyer*, traduit par G. Breton, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, 1946.
- Caillé TS38 *Tom Sawyer*, traduit par Pierre-François Caillé, Paris, Hachette, « Bibliothèque verte », 1938.
- Costes HF80 *Huckelberry [sic] Finn*, traduit par Hélène Costes, Neuilly-sur-Seine, Dargaut-Jeunesse, collection « Lecture et loisir », 1980.
- Gaïl TS04 *Les Aventures de Tom Sawyer* (1904), traduit par François de Gaïl, Paris, Mercure de France, 1969.
- HFAC Inge, Thomas, éd., *Huck Finn Among the Critics; a Centennial Selection 1884-1984*, United States Information Agency, Division for the study of the United States 1984. Édité à l'occasion du centenaire du roman, cet ouvrage propose un florilège des articles ayant fait date ainsi qu'une liste résumant et commentant le contenu des ressources critiques depuis sa parution : articles de journaux et de revues, ouvrages.
- Holter TS48 *Les aventures de Tom Sawyer*, traduit par Christian Holter, Paris, Hazan, collection « Les heures claires », 1948.
- Hughes TS1884 *Les aventures de Tom Sawyer* (1884), traduit par William-Little Hughes, Paris, Éditions D'Art Lucien Mazenod, 1961.
- Hughes HF1886 *Les aventures de Huck Finn, l'ami de Tom Sawyer*, traduit par William-Little Hughes, Paris, A. Hennuyer Éditeur, collection « Bibliothèque nouvelle de la jeunesse », 1886.
- HF Twain, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Londres Glasgow, Collins London and Glasgow, 1952.

- La Gravière HF79 *Les aventures de Huckleberry Finn*, traduit par Jean La Gravière, Paris, éditions G.P, collection « Rouge et or », 1979.
- Lamour TS47 *Les aventures de Tom Sawyer*, traduit par M. Lamour, Paris Strasbourg, Librairie Istra, collection « Charme des jeunes », 1947.
- Laury HF79 *Hukleberry [sic] Finn*, traduit par Claire Laury, Paris, Lito, collection « Club 10/15 », 1979.
- Maury TS63 *Les aventures de Tom Sawyer (1963)*, traduit par Paul Maury, in *Mark Twain ; Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- Molitor HF63 *Les Aventures de Huckleberry finn*, p. 239-570, traduit par Lucienne Molitor, in *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers, André Gérard, collection « Marabout Géant », 1963.
- Meker TS62 *Tom Sawyer*, traduit et adapté par Geneviève Meker, Paris, Société Nouvelle des éditions G.P., 1962.
- Nétilard HF48 *Les aventures de Huckleberry Finn (1948)*, traduit par Suzanne Nétilard, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, collection « Folio junior », 1999.
- Simon TS84 *Les Aventures de Tom Sawyer*, traduit par Rémi Simon, Paris, Nathan, 1984.
- Surleau HF50 *Les aventures de Huck Finn (1950)*, traduit par Yvonne et René Surleau, Paris, O.D.E.J. Presse, 1966.
- TS Twain, Mark, *The Adventures of Tom Sawyer (1876)*, Londres Glasgow, Collins London and Glasgow, 1952.