



Moni Nilsson est une auteure suédoise pour la jeunesse, et quatre de ses livres ont été traduits en français. Cette auteure est réputée pour son travail avec les voix, les différentes perspectives de focalisation et pour son talent pour établir un contact avec son lectorat. Dans cet article, nous allons étudier la voix de l'enfant dans ces quatre livres traduits en français ainsi que la voix du traducteur, qui est souvent particulièrement forte dans le domaine de la littérature de jeunesse.

MOTS CLÉS Littérature de jeunesse – Traduction – Voix

La voix de l'enfant dans l'œuvre traduite en français de Moni Nilsson

The voice of the child in the work of Moni Nilsson translated into French

Moni Nilsson is a Swedish contemporary writer for young people, and four of her books have been translated into French. This author is known for her work with voices, different perspectives and her talent to make contact with her audience. In this article, we will discuss the voice of the child in these four books translated into French as well as the voice of the translator, which is often particularly strong in the field of children's literature.

KEY WORDS *Children's literature – Translation – Voices*

CHARLOTTE LINDGREN
Université de Dalécarlie



INTRODUCTION

Présentation de Moni Nilsson

68

Moni Nilsson est une auteure suédoise pour la jeunesse, née en 1955. Elle a percé sur le marché de la littérature de jeunesse suédoise en 1995, avec le livre *Tsatsiki och morsan* (traduit en français en 2004, *Tsatsiki*). Il y a en tout cinq livres en suédois dans la série des Tsatsiki. Elle a également écrit deux séries en partie traduites en français ; celle du voyage scolaire : *Klassresan*, 2001 (*Le voyage scolaire*, 2006) et *Malin + Rasmus = sant*, 2003 (*Après le voyage scolaire*, 2007), et celle de Semlan qui comprend six livres dont un traduit en français : *Pappan med de stora skorna*, 2009 (*Pourquoi mon père porte de grandes chaussures et autres grands mystères de la vie*, 2011). Moni Nilsson a obtenu plusieurs prix et récompenses et a été membre de l'académie suédoise des livres pour la jeunesse. Elle a aussi rédigé d'autres livres et séries non traduits en français. Le site d'un de ses éditeurs résume ce qui caractérise son œuvre, en décrivant son style et le contenu de ses livres comme à la fois humoristique et sérieux. Les sujets abordés prêtent en effet à réflexion et c'est sans doute pour cela que certains de ses livres sont utilisés dans les écoles¹.

Les quatre livres qui ont été traduits en français sont très connus en Suède. Pourtant, le premier, *Tsatsiki och morsan*, a lui-même failli ne pas voir le jour. Moni Nilsson raconte² que son éditeur de l'époque l'a refusé comme étant « trop drôle » et que ce n'est que par hasard, en rencontrant un autre éditeur, qu'elle a pu le publier. Rapidement, les tomes deux et trois ont parus, puis elle a voulu changer de sujet et elle

a publié un tout autre livre. Elle a alors reçu des centaines de lettres de lecteurs qui lui demandaient de poursuivre, et certains avaient même eux-mêmes rédigé des romans continuant l'histoire de Tsatsiki (un phénomène de fanfiction qui est beaucoup plus répandu de nos jours³). Elle dit qu'il est difficile de concevoir combien Tsatsiki était populaire à l'époque. C'est d'ailleurs pour cela qu'il apparaît dans d'autres livres, dont nous parlerons ci-après, *Malin + Rasmus = sant* et *Pappan med de stora skorna*. Elle a alors publié les deux derniers tomes de la série. Il est aussi sorti deux films sur Tsatsiki, un en 1999 et un 2002. C'est Moni Nilsson qui a rédigé le scénario de ce dernier. Le premier film a obtenu en l'an 2000 le prix suédois du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario et des meilleures images. Le second a obtenu le prix du festival de Montréal. Par contre, certains parents n'étaient pas toujours favorables à cette série des Tsatsiki à cause de la langue utilisée et de ce qu'ils considéraient comme l'immoralité qui y était représentée. Les autres pays n'étaient pas prêts non plus, selon Moni Nilsson, et le livre n'a parfois été traduit que des années plus tard : *en Russie, par exemple*, seulement en 2010 sous le titre de *Tsatsiki idet v sjkolu* (Tsatsiki va à l'école). En France, le premier tome a paru en 2004 sous le titre de *Tsatsiki*, mais il n'a pas vraiment connu le succès escompté. Lors de rencontres que nous avons eues à Paris en 2006 avec l'éditeur, des représentantes de la Joie par les Livres⁴ et la traductrice, Marianne Ségol-Samoy, il est apparu que certaines descriptions avaient un peu choqué le public (du moins,

³ Voir, en guise d'information, cette définition à propos du concept de fanfiction : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fanfiction>.

⁴ La Joie par les Livres fait partie du département Littérature et Art de la Bibliothèque Nationale de France et est spécialisée dans le repérage et la promotion de la littérature de jeunesse en France (<http://lajoieparleslivres.bnf.fr/>).

¹ Voir le site <http://lillapiratforlaget.se/authorship/moni-nilsson/> (en suédois).

² Voir les interviews de Moni Nilsson sur le site <http://www.bibli.se/default.aspx?id=113072> (en suédois).

certaines adultes), notamment le passage décrivant les jambes poilues de la maîtresse d'école ou le comportement inhabituel de la mère (mère-célibataire, de surcroît) (voir Andersson, Lindgren, Renaud, 2006).

Les deux livres parus ensuite en France, chez Bayard Jeunesse, ont été traduits tous les deux (les histoires se suivent) par Jean Renaud : *Klassresan* et *Malin + Rasmus = sant*. Ils n'ont pas eu le même succès que *Tsatsiki* en Suède mais Moni Nilsson sait qu'ils ont été importants pour certains lecteurs qui l'ont contactée pour la remercier. Elle a rédigé le premier tome après avoir accompagné la classe d'un de ses enfants en voyage scolaire en sixième classe (équivalent en France de la cinquième). Déjà lorsqu'elle écrivait les livres sur *Tsatsiki*, elle écoutait beaucoup ses enfants et leurs amis, et elle s'inspire toujours de ce qui se passe dans la vraie vie pour écrire ses livres. Ainsi la mort de Rasmus dans le tome deux est inspirée d'un fait réel. Certains parents ont là encore demandé aux écoles de ne pas utiliser les livres à cause des passages sur la drogue et l'alcool ou de certaines allusions à connotation sexuelle. La plupart de ces derniers ont aussi été supprimés dans la version française.

Enfin, le livre qui est le premier tome de la série des Semlan, *Pappan med de stora skorna*, a aussi été traduit chez Bayard par Jean Renaud et Annelie Jarl Ireman. Par contre, comme le livre n'a pas vraiment rencontré le succès escompté en France, les autres tomes (à la date d'aujourd'hui, il y en a cinq autres) n'ont pas été traduits. Les allusions sur certaines parties du corps ont, comme dans *Le voyage scolaire*, été supprimées dans la version française⁵.

⁵ Nous ne reviendrons pas ici particulièrement sur ce fait, car il ne concerne pas le thème de l'article. Il n'est toutefois pas tellement étonnant, comme nous l'avons déjà vu dans d'autres études. Nikolajeva souligne aussi que « la

L'auteure Moni Nilsson est intéressante à étudier car elle représente un cas typique d'auteur se mettant à portée des enfants, caractéristique bien connue de la littérature de jeunesse suédoise (Gossas et Lindgren, 2010, Lindgren et al., 2007) et à cause de son succès en Suède. Nous nous concentrerons ici seulement sur les quatre romans traduits. Les personnages qu'elle a créés sont attachants et populaires parmi les jeunes lecteurs. Comme elle le dit elle-même, il ne se passe en fait pas grand-chose dans ces livres, au niveau de l'action. Par contre, comme nous y reviendrons, on suit le cheminement intérieur des protagonistes. Comme nous l'avons déjà dit, elle s'inspire beaucoup de faits réels et de son expérience des enfants, des jeunes et des adultes. Elle sait comment réagissent les parents puisqu'elle a elle-même des enfants et qu'elle a aussi des contacts avec des adultes. Elle est aussi la fille de sa mère et elle dit par exemple qu'elle s'est inspirée de l'embarras qu'elle ressent toujours quand celle-ci fait certaines remarques qu'elle juge gênantes (alors que Moni Nilsson a presque soixante ans !). Son style est particulier, et il a parfois été critiqué par des adultes qui le jugent trop peu littéraire. Elle-même raconte à un jeune public dans une anecdote sur les lettres d'amour que *Tsatsiki* rédige : « Je sais écrire comme vous parlez, ce que vous faites, ce que vous ressentez, mais je ne savais pas écrire comme vous écrivez » (notre traduction de son interview). Ce constat l'avait ainsi conduite à reprendre les lettres d'amour authentiques que l'un de ses fils avait reçues et à en réutiliser certaines dans ses livres. Le fait que son style soit très proche du suédois parlé a

mention des fonctions corporelles peut être considérée comme inappropriée dans la culture cible » (2010: 408, notre traduction) et que « l'attitude envers la nudité varie substantiellement selon les pays et les époques » (ibid...: 409).



TABLEAU I: LES VARIABLES UTILISÉS PAR POSLANIEC, 1997: 114



	Extradiégétique	<i>Interpellant (présence d'adresses au lecteur)</i>	<i>Non interpellant</i>
70	a) Explicite	Cas 1	Cas 2
	b) Implicite	Cas 3	Cas 4
	Intradiégétique		
	a) Explicite (narrateur-personnage)	Cas 5	Cas 6
	b) Narration en « on » impersonnel	Cas 7	

aussi posé quelques difficultés aux traducteurs, comme nous le verrons ci-après.

Les voix

Nous allons dans cet article nous intéresser aux voix, et particulièrement à celle de l'enfant, dans l'œuvre traduite en français de Moni Nilsson et nous utiliserons les termes repris de Genette (1972). Dans un livre, l'histoire est racontée à différents niveaux, par rapport au niveau fictionnel de base de la diégèse (le récit) : le narrateur est intradiégétique (au niveau du récit) ou extradiégétique (il a une certaine distance vis-à-vis du récit), mais il est aussi, soit présent dans le récit – un personnage du récit (homodiégétique), soit en dehors du récit (hétérodiégétique). Poslaniec souligne que la plupart du temps, un récit extradiégétique est hétérodiégétique, et un récit intradiégétique est homodiégétique. Les contre-exemples, qui sont souvent cités, sont les récits des *Mille et une nuits* (un personnage de l'histoire raconte une autre histoire dont il n'est pas un personnage : récit intradiégétique hétérodiégétique) et les récits dans lesquels un personnage âgé raconte son enfance (récit extradiégétique homodiégétique) (Poslaniec, 1997: 111). Le fait de dire que l'histoire est « racontée » implique bien sûr une interaction entre le narrateur et ce qui a été appelé le narrataire (*narratee* en anglais). Le narrateur

n'est pas l'auteur, même si le pronom personnel « je » est utilisé. Selon Poslaniec, il est indispensible « que les enfants intériorisent cette figure en creux⁶ du narrateur dans leur horizon d'attente, pour lire avec plaisir de la fiction, et en obtenir le bénéfice de l'illusion référentielle⁷ » (ibid., 1997: 40). Mais il poursuit en remettant en cause l'utilisation du concept de narrataire dans l'étude de la littérature de jeunesse, car dans ce genre « le narrataire intradiégétique [...] est un personnage » et le narrataire extradiégétique « *se confond avec le lecteur virtuel* » (ibid., 1997: 46). Il est plus important pour lui de voir si le narrateur est explicite ou non, et s'il interpelle le lecteur, ou non. Il obtient ainsi sept cas de figure (tableau 1).

Selon son *étude* diachronique de corpus de littérature de jeunesse, les deux critères les plus courants sont le numéro 4 (extradiégétique, implicite et non interpellant, aussi appelé narrateur omniscient) et le numéro 6 (intradiégétique, narrateur-personnage et non interpellant), ce dernier cas ayant augmenté de la période 1 (1836-1918) à la période 3 (1976-1995) de 15 à 32 %. Le cas 4 est passé de 50% à 24 %. Une

⁶ « On peut même supposer que le narrateur est une figure en creux qui préexiste chez le lecteur réel » (Poslaniec, 1997: 40).

⁷ Le lecteur signe avec le narrateur un « pacte de fictionnalité », même s'il est incapable de savoir qui est le narrateur, et en échange de ce pacte, le livre offre au lecteur « l'illusion référentielle » (ibid., 1997: 39-40).

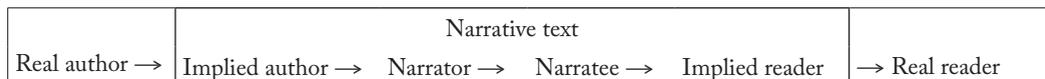


Figure 1: Six part model of narrative communication based on Chatman (O'Sullivan, 2003: 199)



explication donnée est que l'utilisation du cas 6 réduit la distance entre le narrateur et le lecteur, mais aussi entre l'auteur et le lecteur : « l'écrivain doit se faire enfant – surtout si le narrateur est un enfant – au lieu de rechercher seulement la vraisemblance de ses personnages » (ibid., 1997: 156). Toutefois, selon Poslaniec, le lecteur n'est pas dupe : il sait qu'un adulte se cache derrière le narrateur et il doit faire des efforts pour le croire (ibid., 1997: 190). Plus récemment, Delbrassine a confirmé l'utilisation de plus en plus fréquente du « personnage-narrateur et focalisation par le personnage » : « le 'je' narrateur héros qui s'exprime en tant que personnage avec sa perception au moment des faits, voilà donc une option qui recueille la préférence des auteurs lorsqu'ils s'adressent à la jeunesse » (Delbrassine, 2006: 126). L'utilisation du narrateur omniscient, au contraire, qui a longtemps été fréquente dans la littérature de jeunesse, peut s'expliquer par le fait que les très jeunes enfants peuvent être effrayés par une histoire à la première personne (se sentant trop proches de ce qui s'y déroule) et par la difficulté qu'éprouvent les jeunes enfants ou les lecteurs faibles à discerner le narrateur derrière le « je » (Nikolajeva, 2004: 148).

Traduction

O'Sullivan s'est interrogée sur la voix du traducteur en utilisant les mêmes concepts de narratologie (2003). Elle a pour cela utilisé le schéma de Chatman (1978) (figure 1).

On reconnaît les termes de narrateur, narrataire et auteur/lecteur virtuels, l'auteur et

le lecteur réels ne se trouvant pas dans le texte. L'auteur est donc un adulte et le lecteur, réel et virtuel, est un enfant. Nous avons déjà vu que le narrateur est explicite ou non. Contrairement à Poslaniec, O'Sullivan souligne que l'on ne doit pas confondre le narrataire et le lecteur virtuel : elle donne l'exemple de *Winnie The Pooh*, dans lequel Christopher Robin est le narrataire, mais le lecteur virtuel est un enfant plus âgé, voir un adulte, et que ceci est marqué dans le texte par des éléments qui ne peuvent être compris que par des lecteurs plus âgés (O'Sullivan, 2003 :200). O'Sullivan étudie des textes traduits. L'auteur réel a donc rédigé son ouvrage dans une langue, que le lecteur réel comprend et peut lire. Pourtant, au final, un lecteur réel dans la langue cible lit l'ouvrage en question traduit. Ce qui s'est produit, comme le montre la figure 2, c'est que le traducteur (un autre adulte) a non seulement pu lire le texte source mais aussi pu prendre la place du lecteur virtuel (rappelons que c'est le plus souvent un enfant). Le même traducteur va aussi, en quelque sorte, prendre la place d'un auteur puisqu'il rédige la traduction dans la langue cible. Au bout de la chaîne se trouve maintenant le « lecteur virtuel de la traduction » (selon le terme de Schavi 1996, réutilisé par O'Sullivan, 2003: 201) et si la communication a pu avoir lieu entre l'auteur réel (du texte source) et le lecteur réel de la traduction, c'est grâce au traducteur réel qui est, bien sûr, positionné lui aussi en dehors du texte, au contraire du traducteur virtuel (figure 2).

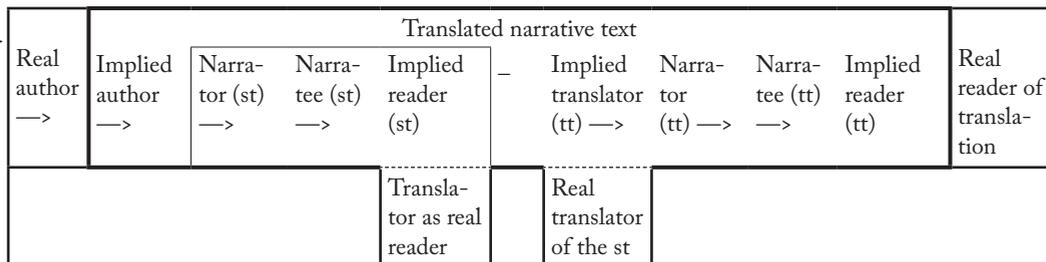


Figure 2 : *Communicative model of the translated narrative text (st = source text, tt = target text), O'Sullivan, 2003: 201*

Ce qu'a montré O'Sullivan c'est que, parfois, la voix du traducteur virtuel prend en quelque sorte la place de celle de l'auteur. Bien sûr, « le travail du traducteur virtuel a été influencé, ici, comme toujours, par le moment et le lieu auxquels la traduction a été faite [...] et en particulier par la conception qu'il a du lecteur virtuel, conception basée sur son hypothèse concernant les intérêts, les propensions et les capacités des lecteurs à ce stade de leurs développement » (notre traduction, *ibid.*, 2003: 204). D'autres auteurs ont montré le rôle que prend cette « hypothèse » faite à propos du lecteur virtuel, et particulièrement lors de la traduction de la littérature de jeunesse, puisque l'auteur et le traducteur sont des adultes, alors que les lecteurs sont des enfants (par exemple Surmatz à propos de la traduction de Pippi Långstrump, 2005, ou Pascua-Fables qui justifie cette présence par une nécessaire domestication, Pascua-Fables, 2010: 168). Il a même été montré que la notion de lecteur virtuel est plus importante dans ce domaine que dans le domaine de la traduction de la littérature pour adultes, car ce que le traducteur croit être les attentes de ses lecteurs joue un rôle fondamental dans son travail : le lecteur virtuel influence les normes – au sens de Toury (1995), suivies lors de la traduction (Assis Rosa, 2006: 103 s.). Le modèle

narratologique utilisé par O'Sullivan permet de « localiser et nommer le lieu et l'agent de cette divergence [entre le lecteur virtuel et le lecteur virtuel de la traduction], pour identifier exactement où les 'changements' et 'manipulations' ont lieu et comment ils peuvent être décrits en termes de stratégie narratologique, en termes de construction du lecteur virtuel de la traduction » (notre traduction, *ibid.*). Ce modèle a notamment été utilisé par Panaou et Tsilimeni (2010) concernant la traduction de livres pour enfants en grec. Ils montrent que quand le lecteur réel lit le texte, il lui est plus ou moins « demandé » de devenir le lecteur virtuel. Le lecteur virtuel de la traduction pousse alors le lecteur réel de la traduction dans une certaine direction (Panaou et Tsilimeni, 2010: 426), qui n'est peut-être pas celle qu'il aurait prise s'il avait choisi seul. Le rôle du lecteur virtuel est souligné également par Nikolajeva qui dit que « la différence entre la traduction pour lecteurs enfants et celle pour lecteurs adultes est fortement gouvernée par l'idée que l'adulte a du lecteur virtuel » (Nikolajeva, 2010: 405, notre traduction). Or cette idée est elle-même gouvernée par ce qu'on pense dans la culture cible, à ce moment-là, de la littérature de jeunesse, de son rôle, etc. Il a ainsi été montré que, souvent, la conception répandue est que la littérature de

jeunesse doit être « bonne pour les enfants » et adaptée à leur niveau intellectuel, et que c'est dû à sa place dite mineure dans le système littéraire (voir les articles de Zohar Shavit notamment 1986).

LES VOIX DANS LA TRADUCTION DE LIVRES DE MONI NILSSON

L'étude des voix dans la traduction en français de livres de Moni Nilsson est intéressante car cette auteure travaille énormément sur la façon dont elle fait s'exprimer le narrateur et les personnages. On peut rapprocher de son travail la citation de Wall qui a dit que « *it is not what is said, but the way it is said, and to whom it is said, which marks a book for children* » (Wall, 1991: 2). Nous allons maintenant présenter la conception des livres en utilisant les concepts narratologiques présentés ci-dessus, puis nous introduirons le rôle et les réactions des traducteurs, avec qui nous avons discuté.

Conception des livres

Tsatsiki : Le narrateur est extradiégétique implicite non interpellant (cas 4 de Poslaniec).

Klassresan : Le livre commence par un prologue écrit par un des personnages, Malin (Maline avec un -e dans la traduction). Le prologue est rédigé six ans après la fin de l'histoire :

- (1) Ça me paraît si loin déjà ! Six ans ont passé et j'ai l'impression d'avoir vécu une vie entière depuis ce temps-là. (KF : 8)

Maline est présentée la première, page suivante, avant les vingt autres enfants de la classe :

- (2) Maline. A eu treize ans en février. Réservee, observatrice, écrit son journal. Intérêts : lire, méditer, regarder les vidéos. Joue au basket. Déteste l'injustice et l'oppression. C'est elle qui raconte. (KF : 9)

Ce texte nous donne deux informations intéressantes quant aux voix : tout d'abord que Maline écrit un journal intime. Dans la version suédoise, l'auteure utilise un terme peu courant pour la qualifier : le participe présent utilisé comme adjectif 'dagboksskrivande' (« écrivant un journal intime ») qui rime avec l'adjectif le précédent dans la phrase 'iakttagande' (« observatrice »). Il existe en effet un terme officiel dans le dictionnaire de l'Académie suédoise, 'dagboksförfattare' (« écrivain de journal intime »), mais c'est un substantif⁸. Ensuite, on apprend que Maline est celle qui raconte, dans la version suédoise le terme de narrateur est même utilisé directement :

- (3) Malin. Blev tretton i februari. [...] Hatar orättsvisa och förtryckare. Berättaren. (K : 7) (A eu treize ans en février. [...] Déteste l'injustice et les oppresseurs. Narrateur⁹)¹⁰.

Maline se replonge donc dans son vieux journal intime et les personnages lui parlent :

- (4) På planet över Atlanten började jag läsa och plötsligt blev de fram, mina gamla klasskamrater, och talade till mig igen. (K : 6) (Dans l'avion au-dessus de l'Atlantique j'ai commencé à lire et tout d'un coup ils se sont avancés, mes anciens camarades de classe, et m'ont à nouveau parlé).

Dans la version française, il y a deux phrases au lieu d'une :

- (5) J'ai commencé à lire mon journal dans l'avion, au-dessus de l'Atlantique. Alors mes anciens camarades de classe ont ressurgi et se sont mis à me parler. (KF : 8)

⁸ www.saol.se

⁹ Il n'existe pas de forme au féminin pour ce mot en suédois.

¹⁰ Dans cet article, nous présentons parfois une traduction mot à mot qui est alors indiquée entre parenthèses.





Comme nous l'avons vu dans d'autres études (notamment Lindgren, 2012) il se peut que des phrases longues soient employées en suédois pour procéder à des imitations de l'oral, comme nous y reviendrons ci-après. Il arrive alors que le traducteur opère un changement syntaxique en coupant les phrases trop longues et en produisant à la place deux phrases en français, voire plus. Dans l'exemple (5), on peut aussi noter l'addition du terme « mon journal », comme on le voit dans les exemples (6) et (7) :

- (6) På planet över Atlanten började jag läsa (Dans l'avion au-dessus de l'Atlantique j'ai commencé à lire). (K : 6)
- (7) J'ai commencé à lire mon journal dans l'avion, au-dessus de l'Atlantique. (KF : 8)

Les additions sont des procédés employés par les traducteurs, en général pour aider le lecteur virtuel dans sa lecture (voir O'Sullivan, 2005: 114).

La particularité du livre *Klassresan* est qu'il est composé de différents chapitres dont le narrateur change : on a soit un narrateur-personnage (Maline, dans son journal intime, le prologue et l'épilogue, au total onze chapitres), soit un narrateur extradiégétique implicite (qui parle du point de vue des autres enfants) dans au total vingt chapitres plus une présentation générale au début « Second semestre. Classe de cinquième » dans laquelle chaque enfant est décrit en style télégraphique. Le journal de Maline alterne avec les autres tous les deux ou trois chapitres¹¹. Dans ce livre, on suit les réflexions des enfants à propos de ce qui se passe

lors du voyage scolaire. On voit donc les événements uniquement avec les yeux des enfants, et en même temps, en suivant la progression de leurs pensées, on participe à leur évolution.

Malin + Rasmus = sant : le livre est composé plus ou moins de la même manière. Il commence par un prologue et contient un épilogue (les deux écrits par Maline, narrateur intradiégétique non interpellant), mais il contient aussi un dernier chapitre appelé « Till er som undrar hur det gick för de andra från *Klassresan* som inte fick plats i den här boken » (Pour vous qui vous demandez comment cela s'est passé pour les autres du *Voyage scolaire* qui n'ont pas eu la place dans ce livre) écrit par le narrateur extradiégétique implicite. Le livre est séparé chronologiquement et les mois sont indiqués d'août à juin, puis à juillet, quatre ans plus tard. Quand il y a un chapitre d'un point de vue autre que celui de Maline, le chapitre porte de nom de l'enfant concerné¹². Dans le prologue, on comprend qu'on ne va plus lire le journal intime de Maline, mais qu'elle a parlé avec le personnage de l'auteure Moni Nilsson-Brännström :

- (8) En troisième, notre classe a reçu la visite d'un écrivain, Moni Nilsson-Brännström. Elle nous a dit qu'elle trouvait toujours la matière de ses récits dans la vie réelle. Dès lors, j'ai souvent joué avec l'idée d'être l'héroïne d'un livre. Avant de partir, je lui ai téléphoné pour lui dire que j'avais une tranche de vie à raconter. Nous nous sommes donné rendez-vous dans un salon de thé. Elle m'a écoutée en prenant des notes. J'ai reçu le manuscrit hier. Il y avait

¹¹ Prologue, Second semestre classe de cinquième, Maline, Emelie, Marcus, Maline, Almaz, Kalle, Leena, Maine, Oskar, Joséphine, Maline, Hamid, Knutte, Maline, Linda, Elliot, Maline, Cayenne, Edin, Maline, My, Annika, Maline, Lukas, Rasmus, Maline, Klara, Rollo, Maline, Alice, Épilogue.

¹² Prologue, Maline, Rasmus, Maline (cinq chapitres de suite), Rasmus, Maline (trois), Knutte, Maline (six), Rasmus, Maline (trois), Rasmus, Maline (deux), Knutte, Maline (cinq), Knutte, Maline (quatre), Rasmus, Maline (trois), Rasmus, Maline (cinq), Knutte, Maline, Rasmus, Maline (six), Rasmus, Maline (cinq), Rasmus, Knutte, Maline, Rasmus, Maline, Knutte, Maline, Knutte, Maline (deux) et quatre ans plus tard : Maline.

des quantités de timbres sur le colis. Je vais le lire sur la plage sans plus tarder. Il me faudra sans doute du temps avant de sentir le soleil me réchauffer. (MRF : II-12)

Semlan och Gordon – Pappan med de stora skor-na : le narrateur est entièrement intradiégétique. Le premier chapitre s'appelle *Jag heter Semlan* (Je m'appelle Semla) :

- (9) Je m'appelle Semla, et j'ai douze ans et quatre mois. [...] Je mesure un mètre et soixante centimètres (et demi, quand je me grandis). (SGF : 9)

On voit donc que le narrateur varie entre ces quatre livres : on a soit un narrateur omniscient, soit un narrateur personnage, soit un mélange des deux. Chronologiquement, on voit même une évolution vers le seul narrateur personnage. Rappelons que c'est un concept que Moni Nilsson a développé puisque la série des *Semlan* contient aujourd'hui en suédois six livres. L'auteure a d'ailleurs dit lors d'une interview qu'elle veut « voir le monde à travers les yeux des 8 – 12 ans » quand elle écrit pour eux, son lectorat³. Les types de narrateurs sont conservés dans les traductions des ouvrages : les traducteurs ne remplacent pas un narrateur omniscient par un narrateur personnage ou vice-versa. Ceci n'est pas vraiment extraordinaire, comme le dit Poslaniec : « Dans la période la plus contemporaine [de son étude], le narrateur-personnage prend le pas sur le narrateur extradiégétique omniscient, mais ce dernier n'est pas pour autant rejeté. Les deux principaux types de narrateurs [...] paraissent au contraire structurer le champ de la littérature de jeunesse contemporaine, lui donner deux centres de gravité [...] » (Poslaniec, 1997: 154). Une explication donnée

par Poslaniec est que le narrateur personnage réduit la distance entre le lecteur et le narrateur, permettant une identification de la part du lecteur : le lecteur « perçoit le narrateur comme un personnage à part entière et non plus comme une sorte de fantôme désincarné qui sait tout mais qui ne révèle rien sur lui » (ibid., 1997: 155). Mais il y a aussi un rapprochement entre le lecteur et l'auteur : comme nous l'avons déjà dit, « l'écrivain doit se faire enfant » (ibid., 1997: 156). Or, c'est sans doute ce qui a fait le succès de Moni Nilsson en Suède. Il nous faut maintenant rappeler qu'il y a une possibilité que ces livres soient lus par un double lectorat, enfant et adulte, et pas seulement par le public visé âgé de 8 à 12 ans. Ceci a une influence aussi sur le texte lui-même : « Le double lectorat de la littérature de jeunesse ne s'applique pas seulement aux lecteurs réels empiriques, il se manifeste aussi comme une présence textuelle » (Alvstad, 2010: 24, notre traduction). Il est important de tenir compte du double lectorat puisqu'il complique l'image du lecteur virtuel, qui n'est plus seulement un enfant. Concernant le lecteur virtuel de la traduction, par contre, il ne nous semble pas que les livres aient été aussi répandus : en Suède, *Tsatsiki* et *Klassresan* sont utilisés dans les écoles, donc lus et utilisés par des adultes. En France, d'après ce que nous savons, les livres sont majoritairement lus par des enfants - lecteurs réels. Les livres sont alors destinés à un lectorat de « 9 ans et plus » (*Tsatsiki*, *Pourquoi mon père porte de grandes chaussures*) et « 12 ans et plus » (*Le voyage scolaire, Après le voyage scolaire*). Disons, en étant bien consciente du caractère simplificateur de ce postulat, que le lecteur virtuel de la traduction prend donc une forme plus uniforme. Ayant rappelé cela, on peut dire, comme nous allons le montrer ci-après, que même lorsque le narrateur est omniscient, comme dans *Tsatsiki*, le ton utilisé par Moni



³ http://www.svd.se/kultur/astrid-pris-till-moni-nilsson_5676559.svd.



Nilsson est très inhabituel et c'est ce qui a donné lieu au commentaire de l'éditeur refusant de publier le livre considéré comme « trop drôle ». Ce phénomène est bien sûr accentué lorsque le narrateur est un personnage, comme dans le livre sur Semlan, puisque l'écrivain peut pleinement « se faire enfant », pour reprendre l'expression de Poslaniec. *Klassresan* et *Malin + Rasmus = sant* sont un peu différents puisque, même si la perspective est celle des enfants tout au long des livres, le ton n'est pas celui de la plaisanterie. Au contraire, de nombreux problèmes de toutes sortes, vécus par ces enfants de treize ans, sont passés en revue : disputes, premiers amours, alcool, drogue, exclusion, etc. Dans *Tsatsiki*, le narrateur est omniscient, mais s'efforce tout de même de faire voir le monde comme le voit le petit garçon de sept ans. Le livre commence par la rentrée à l'école primaire (qui a lieu en Suède un an plus tard qu'en France) et finit par les vacances d'été. Ne serait-ce que les titres des chapitres indiquent une perspective enfantine : par exemple « Cinquante-trois jours jusqu'aux vacances scolaires », « La femme-singe », « Les soutien-gorge attaquent ». Le fait de parler de « cinquante-trois » jours est un jeu de précision sur les nombres qui revient dans les livres de Moni Nilsson et qui indique une perspective enfantine. Voir aussi dans l'exemple (9) : « douze ans et quatre mois » ou « un mètre et soixante centimètres et demi ». Il n'y a pas que dans les titres que l'on comprend que la perspective de Tsatsiki dirige le récit. Voici deux exemples. Dans le (10), il est indiqué que l'idée que la mère de Tsatsiki est la meilleure du monde vient de lui :

(10) Non, bien sûr, la mère de Tsatsiki n'est pas une sorcière, mais il est difficile de savoir ce qu'elle est au juste. Elle ne ressemble à aucune autre maman au monde. D'après Tsatsiki, en tous cas, c'est la meilleure. (TF : 6)

Dans le (11), on reconnaît la conception enfantine du temps (un « bientôt » peut durer très longtemps) et en même temps le lecteur prend sans pudeur connaissance de ce qui arrive dans le pantalon de Tsatsiki. Le narrateur est vraiment omniscient... De plus, Moni Nilsson utilise la répétition de « bientôt ». Le chapitre lui-même s'appelle aussi « Bientôt, c'est très long ».

(11) — Bientôt, répond la maîtresse.

C'est le bientôt le plus long de la vie de Tsatsiki. Bientôt, c'est tellement long qu'il a eu le temps d'avoir envie d'aller aux toilettes. Bien qu'il se soit retenu le plus longtemps possible. Bientôt, c'est tellement long qu'il n'arrive pas à temps aux toilettes ! (TF : 86)

Notons ici que la traduction française a un peu édulcoré la version suédoise :

(12) Snart var så länge att han hann bli bajsnödig och blev tvungen att gå på toaletten. Trots att han höll sig i det längsta. Snart var så länge att det hade kommit bajs i kalsongerna ! (T : 70) (Bientôt était si longtemps qu'il a eu le temps d'avoir envie de faire caca et qu'il a été obligé d'aller aux toilettes. Bien qu'il se soit retenu le plus longtemps possible. Bientôt était si longtemps qu'il y avait du caca dans son caleçon !)

D'après notre propre expérience, ce n'est pas une habitude de mentionner si clairement des excréments dans les livres de jeunesse en France (et pas non plus dans la littérature pour adultes), sauf si le livre en question traite précisément du sujet (par exemple « apprendre à aller sur le pot »¹⁴ et là encore on peut avoir recours à diverses paraphrases pour éviter d'appeler un chat un chat). Les éditeurs et le public français exigent un certain style qui n'est peut-être pas

¹⁴ En 1997 est paru en Suède *Bajsboken* de Pernilla Stafelt, qui ne traite que de ce sujet et il a fallu attendre 2010 pour que la traduction française paraisse : *Le petit livre du caca*.

vraiment conciliable avec la mention d'excréments, et si l'on part du point de vue que la littérature de jeunesse doit apporter quelque chose aux enfants – une morale, des connaissances, une expérience etc., le contenu du texte devrait éviter ce genre de précisions. Nous sommes bien consciente que ce point de vue sur la fonction de la littérature de jeunesse est toutefois un peu suranné, mais là n'est pas le sujet de cet article. Là où la voix de la traductrice se fait le plus sentir dans *Tsatsiki* est le changement des temps du verbe : le récit en suédois est au passé et en français il est au présent. Poslaniec souligne que l'utilisation du présent rapproche le narrateur du lecteur par un effet de proximité temporelle (Poslaniec, 1997: 174) et c'est peut-être l'effet qu'a voulu obtenir la traductrice pour compenser l'éloignement entre le narrateur et le lecteur qui peut être ressenti dans la version française. Voyons un exemple.

- (13) En sak var han däremot säker på att han inte gillade, och det var att Märten Pissrätta nästlade in sig hos Morsan. De hade blivit hur bra kompisar som helst. (T : 50) (Une chose qu'il était par contre sûr de ne pas aimer, et c'était que Märten Pipi-de-rat s'ingérait chez Morsan. Ils étaient devenus de vraiment bons copains) => En revanche, il est sûr d'une chose : il n'aime pas du tout que Martin-face-de-rat soit si proche de Mam. Ils sont devenus de vrais copains. (TF : 64)

Le narrateur-personnage dans *Semlan* peut bien sûr pousser le discours enfantin encore plus loin. Dans l'exemple (14) on voit le jeu sur les nombres, la parenthèse – un signe de ponctuation souvent utilisé dans ce livre, contenant une inversion syntaxique imitant l'oral, et l'association entre deux termes non sémantiquement comparables « papa » et « chien », la phrase finissant par une allusion humoristique au fait que certains pères pourraient mordre :

- (14) Mon père fait un mètre soixante-trois virgule deux. C'est le papa le plus petit de la classe (de la mienne je veux dire). Mais je le trouve bien quand même. En fait, j'aime toutes les sortes de papas, et de chiens aussi d'ailleurs, du moment qu'ils sont gentils et ne mordent pas. (SGF : 10)



Dans l'exemple (15) on voit bien le mélange des voix qui caractérise le livre de *Semlan och Gordon*, le narrateur-personnage indique en effet ce que pensent la grand-mère et le grand-père mais aussi peut-être la société, qui a un avis sur le sort des enfants du divorce. On trouve l'emploi du mot 'skilsmässobarn' « enfant du divorce », dans une expression dans laquelle il n'est pas habituellement utilisé 'bli skilsmässobarn', « devenir enfant du divorce » : il y a un changement de registre car normalement un enfant n'utilise pas ce terme à propos de lui-même, c'est un phénomène de société dont on parle par exemple dans la presse. Il y a aussi une association de termes non sémantiquement comparables « devenus enfants du divorce » et « été » indiquant une évolution dans le temps :

- (15) Nej, det var inte så hemskt att vara skilsmässobarn som jag hade trott. Oftast var det bra. [...] Det var i mars, förra året, som Bento och jag blev skilsmässobarn och sen blev det sommar. På mammas semester åkte vi som vanligt till mormor och morfars sommarstuga. Mormor gillar inte skilsmässor något vidare, i alla fall inte mammas, och morfar gillar inte pappa alls längre. (SG : 38) (Non, ce n'était pas si terrible que je l'avais cru d'être enfant du divorce. Souvent c'était bien. [...] C'était en mars, l'année dernière, que Bento et moi sommes devenus enfants du divorce et ensuite ça a été l'été. Pendant les vacances de maman nous sommes allés comme d'habitude dans la maison de vacances de grand-mère et grand-père. Grand-mère n'aime pas tellement les divorces, en tous cas pas celui de maman, et grand-père n'aime plus du tout papa).



Dans la traduction, le rôle primordial de l'enfant passe en second plan : dans la première phrase, « enfant du divorce » est remplacé par « avoir des parents divorcés » ce qui implique un changement de perspective et évite la répétition (qui fait partie de l'humour). La phrase associant une logique temporelle typiquement infantine est remplacée par deux phrases dont la seconde clarifie l'évolution temporelle pour la rendre logique :

- (16) Bento et moi sommes devenus des enfants du divorce au mois de mars de l'année dernière. Puis, l'été est arrivé. (SGF : 41)

Enfin, les sentiments que le grand-père porte au père de Semlan sont un peu atténués passant de « plus du tout » à « plus » (SG : 41). Voyons un autre exemple : dans (18), à la fin du livre, le père vient d'annoncer à Semlan qu'il n'est plus déprimé. De plus, on comprend pourquoi il a toujours porté de grandes chaussures. Au début du livre, le narrateur personnage a en effet signalé que :

- (17) Papa a beau être le plus petit de ma classe (de tous les papas de ma classe, je veux dire), c'est lui qui a les plus grandes chaussures. Personne n'en a d'aussi grandes que lui. C'est marrant. D'abord, on voit les chaussures arriver, et puis mon père un peu après. (SGF : 11)

A la fin du livre, on a donc une explication sur ces grandes chaussures :

- (18) Semlan, sa pappa och tittade allvaligt på mig. Mina fötter har inte krympt på sistone. De har faktiskt varken krympt eller vuxit sen jag var tolv år. När jag var tolv år hade jag storlek 37 i skor. – Som jag, sa jag och jämförde mina bara fötter med pappas skor som var mer än dubbelt så stora. – Varför i helvete har du så stora skor då ? frågade jag. – För ... för ... för att ingen människa skulle kunna se vilken liten man jag egentligen är, sa pappa. (SG : 117) Semla,

a-t-il répondu en me regardant d'un air grave. Mes pieds n'ont pas rétréci ces derniers temps. En fait, ils n'ont ni grandi ni rapetissé depuis mes douze ans. Quand j'avais douze ans, je chaussais du 37. – Comme moi, ai-je constaté en comparant des pieds nus avec ses chaussures qui faisaient plus du double. Mais alors, pourquoi donc as-tu de si grandes chaussures ? – Afin que ... que ... que personne ne voie le petit bonhomme que je suis en réalité, a avoué papa. (SGF : 125)

Dans la version suédoise, la fillette utilise oralement un vocabulaire particulièrement grossier, 'varför i helvete' (« pourquoi en enfer » - les jurons à caractère religieux sont encore employés en suédois) qui n'apparaît pas dans la traduction, au contraire, puisque le terme est traduit par « alors » et que l'inversion verbe-sujet dans la question même, renforce le caractère formel – stratégie d'*ennoblement* (terme de Berman, 2001 : 284-297) pas du tout inhabituelle. La question posée, « pourquoi donc as-tu de si grandes chaussures ? » rappelle aussi le titre français *Pourquoi mon père porte de grandes chaussures (et autres grands mystères de la vie)*. Ce qui est intéressant dans cet exemple est que la voix de l'enfant s'entend dans la version française dans la réponse du père à la question de Semla : au lieu d'employer les termes neutres de la version suédoise 'människa', 'man' (« être humain », « homme »), le père se traite de « petit bonhomme » ce qui, selon le *Grand Robert de la langue française*, désigne en général un enfant, et dans le langage familier ou enfantin un homme¹⁵. Ce terme serait à notre avis plus facile à placer dans la bouche d'un enfant, associé au bégaiement « afin que...que...que », bien que ce dernier se trouve aussi dans la version suédoise.

¹⁵ Un des exemples du *Grand Robert* est Maman, y a un bonhomme qui veut te parler. — On ne dit pas « un bonhomme », on dit « un monsieur ».

La voix des traducteurs souligne ici combien le père n'est pas sûr de lui.

Rôle et réactions des traducteurs

Partant de la remarque d'Alvstad (2013), selon qui l'utilisation du concept de voix permet l'étude combinée des textes sources, des textes cibles et des agents qui les ont produits, il peut être fructueux de se pencher sur le rôle et les réactions des traducteurs. La plupart des études le soulignent, et nos conversations avec les traducteurs aussi : les traducteurs ne travaillent pas seuls, isolés du monde. Le contact avec l'éditeur est notamment très important. Lorsque, par exemple, Desmidt a analysé quelles normes jouent un rôle dans la traduction de la littérature de jeunesse, elle parle du « business »¹⁶ (faisant allusion à la « nature commerciale des buts de l'édition, la publication et la distribution », Desmidt, 2006: 86, notre traduction). Quand Gillian Lathey fait le portrait de trois traductrices anglaises de littérature de jeunesse, les relations avec les éditeurs reviennent souvent sur le tapis (Lathey, 2011: 175-193). Et tout dernièrement, Jansen et Wegener soulignent le besoin d'étudier le rôle des agents présents dans le processus de traduction en plus des auteurs et traducteurs, et proposent la notion d'« autorité traductive multiple » pour souligner le cadre coopératif au sein duquel les traductions sont générées (Jansen et Wegener, 2013 1-38). Toutefois, en pratique, comme le souligne Nikolajeva, la traduction est « une question de choix individuels » (Nikolajeva, 2010: 413). En plus de ces relations avec un éditeur, les traducteurs travaillent dans un milieu culturel qui les influence,

notamment l'image contemporaine de l'enfant et celle de la littérature de jeunesse, et ils ont bien sûr eux-mêmes une conception de celles-ci. Ils ont aussi évidemment une expérience du monde et concernant plus spécifiquement la traduction de la littérature de jeunesse, ils ont peut-être un contact personnel avec des enfants et savent comment ils s'expriment ou leurs attentes de lecteurs.

Nous avons parlé avec les trois traducteurs, Marianne Ségol-Samoy en 2006 et Jean Renaud et Annelie Jarl-Ireman en 2013. Marianne Ségol-Samoy en était à ses débuts de traductrice lorsqu'elle a traduit *Tsatsiki* et aujourd'hui elle a traduit une trentaine de livres, seule ou en collaboration. Jean Renaud est professeur de littérature scandinave à l'Université de Caen et traduit du danois, du féroïen, de l'islandais, du norvégien et du suédois. Quand il a traduit *Klassresan*, il avait déjà traduit quatre livres du suédois¹⁷ et beaucoup d'autres livres d'autres langues. Annelie Jarl-Ireman est maître de conférences à l'Université de Caen et avait traduit des articles, des nouvelles et deux romans avant de collaborer avec Jean Renaud dans le travail de traduction de *Semlan*.

Lorsque nous avons rencontré Marianne Ségol-Samoy en 2006, elle menait une réflexion sur la façon de représenter les enfants suédois dans ses textes traduits, réflexion qui était poursuivie en dialogue avec les éditeurs. Lorsque nous avons parlé avec Jean Renaud, il a souligné qu'il essaie de faire parler les personnages différemment¹⁸, par exemple selon leur statut social. Dans l'exemple (19), dans *Après le voyage*



¹⁶ Les autres normes sont: 1) les normes relatives au texte source, 2) les normes relatives à l'esthétique (du text-cible), 3) les normes relatives aux affaires, 4) les normes didactiques, 5) les normes pédagogiques et 6) les normes techniques (Desmidt, 2006: 86).

¹⁷ Voir sur [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Renaud_\(historien\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Renaud_(historien)).

¹⁸ Dans Lindgren, 2012, nous avons montré qu'il y a plusieurs possibilités qui s'offrent au traducteur pour procéder à des imitations de l'oral en suédois et dans les traductions en français. Pour plus de détails, voir cet article.



scolaire, nous voyons des garçons qui utilisent du langage parlé (« fiche le camp », suppression du « ne » de négation, « bon sang », mot anglais « loser » et « picolent ») :

- (19) Fiche le camp chez toi, si tu ne supportes pas l'alcool ! a hurlé Rasmus. - Qu'est ce qui te prend, hein ? Il y a pas de quoi se fâcher (MRF 133). Non, bon sang, a dit Knutte, il n'y a que les losers qui picolent. (MRF 138)

La version suédoise utilise en plus une forme d'imitation de l'oral 'ra' (qui vient de la prononciation de 'vad då då', le second 'då' devenant 'ra' à cause d'une suite de processus phonologiques) et du vocabulaire beaucoup plus argotique :

- (20) Vad då ra ? (Mais quoi ra ?) (MR : 111). Nej, fy fan, sa Knutte. Det är bara losers som krökar. (Non, putain, dit Knutte. Il n'y a que les losers qui picolent.) (MR : 116)

Au contraire, Maline, qui est fille d'enseignant et bonne en classe, parle de façon moins familière¹⁹, que ce soit dans les dialogues ou dans les textes du livre traduit :

- (21) Les féministes cherchaient surtout à obtenir qu'on cesse de traiter les filles de coureuses et de gonzesses. Toutefois, ils n'y étaient pas exactement parvenus. (MRF : 57). Feministgruppen jobbade mest med att få folk att sluta säga fitta och hora till varandra. Än så länge hade de inte lyckats precis. (MR : 50)

Dans cet exemple, le vocabulaire argotique suédois employé comme insultes dans le collège de Maline ('fitta och hora' au sens propre « sexe de la femme » et « putain ») a été standardisé et la relation temporelle ('än så länge', « en attendant ») a été remplacée par une relation

¹⁹ Reprenant Gadet (Gadet, 1996: 24) nous utilisons le terme de « familier » qui est diaphasique et non pas le terme « populaire » qui est diastatique, car peu de phénomènes en français sont populaires et non familiers.

d'opposition (« toutefois »). De plus, il y a une clarification sur le fait que le but du groupe de féministes est que « on », donc des personnes indéterminées, n'utilise plus deux substantifs dévalorisants envers « les filles » alors que dans la version suédoise, si on a aussi des personnes indéterminées dans le terme « folk » (les gens), les deux substantifs ne visent pas que les filles mais tout le monde : « säga till varandra » signifiant « se dire les uns aux autres ». Jean Renaud est conscient que les formes familières qu'il pourrait utiliser dans les imitations de l'oral vieillissent vite. Les expressions se démodent et le texte risque de paraître vieilli trop rapidement. Quand il traduit un roman pour la jeunesse, il réfléchit aussi à l'emploi de « nous » versus « on » et à la suppression du « ne » dans les dialogues. Dans l'exemple (22) on voit qu'Emelie change de style selon la personne à qui elle parle. Quand elle parle au garçon dont elle est amoureuse, elle n'utilise pas le « ne » de négation, et le pronom sujet « tu » est éliminé, mais quand elle parle à Maline elle utilise la double négation et le pronom « tu » n'est pas éliminé :

- (22) Emelie parle à Elliot : T'as mal ? (MRF : 134). T'as réussi le plus beau plongeon, en tous cas (ibid.). Emelie parle à Maline : Il est devenu son petit ami, tu ne crois pas ? (MRF : 137)

Ce n'est pas uniquement dans les dialogues que le style est adapté au personnage : dans l'exemple (23), c'est au tour du narrateur omniscient de décrire les pensées de Klara. Du vocabulaire familier est utilisé « s'en griller une », « type » :

- (23) (Klara) Là, elle allait s'en griller une. Elle n'avait pas fumé depuis la veille, mais tout au fond de la poche de son blouson il y avait une cigarette chiffonnée qu'elle avait mendrée à un type dans une caravane. (MRF : 220)

Annelie Jarl-Ireman a remarqué une évolution chez les éditeurs qui acceptent des traductions un peu plus proches de l'original suédois, dans le sens où ils n'exigent plus systématiquement un texte cible très littéraire sachant que l'original ne l'était pas. Ceci a une influence sur la présence ou l'absence de la voix du traducteur dans le texte cible, dans la mesure où le traducteur peut rester, dans la mesure du possible, un peu plus près du texte source. Enfin, comme nous l'avons déjà fait remarquer, il arrive dans les quatre livres que les traducteurs utilisent différents procédés pour tenter de permettre au lecteur de la traduction de se rapprocher du texte et des personnages. Cet éloignement est bien sûr moindre dans les cas de narrateur non omniscient. En plus du changement de temps du verbe, on trouve aussi des clarifications : dans l'exemple (24), la mention de « Blå hallen », lieu célèbre pour les Suédois pour la remise annuelle du prix Nobel à Stockholm, retransmise en direct à la télévision, est traduite par « la grande salle de l'hôtel de ville » :

- (24) Frack har man på nobelprisutdelningen, sa Morsan. Hon har väl inte partyt i Blå hallen ? (T : 8r) (On porte une queue-de-pie à la remise du prix Nobel, dit Maman. Elle n'a pas sa fête dans le Hall bleu ?) => On porte un smoking lors de l'attribution du prix Nobel, dit Mam. Elle a quand même pas organisé sa boum dans la grande salle de l'hôtel de ville ? (TF : 100)

Dans *Pourquoi mon père porte de grandes chaussures*, les traducteurs ont ajouté deux notes de bas de page explicatives pour clarifier deux termes, dont un est le prénom de l'enfant, « Semla » (SGF : 9). Elle porte un prénom très inhabituel – celui d'une brioche à la pâte d'amande et à la crème chantilly, et sa signification revient plus tard dans le livre, quand un enfant s'en moque, d'où la nécessité de l'expliquer dès le début du livre :

- (25) Regardez ! Une *Semla* ! Ce n'est pourtant pas mardi gras ! s'est écrié Lino en me voyant. (SGF : 55)

Les notes sont bien sûr des cas extrêmes dans lesquels la voix du traducteur se fait clairement entendre.

EN GUISE DE CONCLUSION

La voix des traducteurs se fait certes entendre dans les traductions en français de quatre livres de Moni Nilsson, pour des raisons linguistiques (impossibilité ou difficulté à traduire un terme ou une construction), externes (choix plus ou moins imposés par l'éditeur ou par la société) ou pour cause de choix individuels des traducteurs. Le fait que ces quatre livres soient caractérisés en suédois par leur ton, soient « drôles » et soient à hauteur d'enfants, n'a pas simplifié le travail des traducteurs pour « combler l'écart » (expression de Lathey, 2011: 6) entre le texte source et le texte cible. Moni Nilsson utilise différents narrateurs dans ses ouvrages, soit un narrateur omniscient, soit un narrateur personnage, soit un mélange des deux. Le narrateur personnage, mais aussi le narrateur omniscient, dans ces livres, montre l'idée particulière que l'auteur a de son lecteur virtuel. Comme dans toute littérature destinée à un double lectorat, on ressent un double fond dans le texte, et on peut légitimement se demander si le lecteur virtuel ici n'est pas plus double (au sens d'enfant et adulte) que l'auteur réel ne l'affirme dans les interviews. Ceci complique d'une certaine façon le travail des traducteurs, même si nous avons vu que globalement les mêmes stratégies narratologiques avaient été utilisées. De surcroît, le lecteur virtuel de la traduction est assez différent du lecteur virtuel, lui-même étant moins uniforme que la version « officielle » qui en est donnée (un enfant de 8 à 12 ans). Il arrive





enfin que les traducteurs tentent de rapprocher le lecteur virtuel de la traduction des personnages, en ressentant peut-être eux-mêmes le besoin, comme stratégie de compensation d'une présence, d'une proximité perdue ou minimisée lors du processus de traduction. Somme toute, on peut dire que la voix de l'enfant dans les traductions en français d'ouvrages de Moni Nilsson se fait en règle générale moins entendre que dans les textes suédois, sans toutefois disparaître complètement. Au contraire, nous avons montré que l'utilisation des mêmes stratégies narratologiques ainsi que d'autres procédés ont permis d'adapter, voire de conserver certaines caractéristiques de la voix de l'enfant dans les traductions.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2013

ACEPTADO EN FEBRERO DE 2014

VERSIÓN FINAL DE DICIEMBRE DE 2013

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- T = Nilsson-Brännström, M. (1995). *Tsatsiki och morsan*, Stockholm: Natur och Kultur
- TF = Nilsson-Brännström, M. (2004). *Tsatsiki*, Paris: Flammarion. Traduit par Marianne Ségol-Samoy
- K = Nilsson-Brännström, M. (2001). *Klassresan*, Stockholm: Natur och Kultur
- KF = Nilsson-Brännström, M. (2006). *Le voyage scolaire*, Paris: Bayard Jeunesse. Traduit par Jean Renaud
- MR = Nilsson-Brännström, M. (2003). *Malin + Rasmus = sant*, Stockholm: Natur och Kultur
- MRF = Nilsson-Brännström, M. (2007). *Après le voyage scolaire*, Paris: Bayard Jeunesse. Traduit par Jean Renaud
- SG = Nilsson, M. (2009). *Selman och Gordon. Pappan med de stora skorna*, Stockholm: Natur och Kultur
- SGF = Nilsson, M. (2011). *Pourquoi mon père porte de grandes chaussures (et autres grands mystères de la vie)*, Paris: Bayard Jeunesse. Traduit par Annelie Jarl Ireman et Jean Renaud

Sources secondaires

- Alvstad, C. (2010). « Children's literature in Translation ». In Gambier, Y. and van Doorslaer, L. (eds.), *Handbook of Translation Studies: Volume 1*, Amsterdam : John Benjamins Publishing, p. 22-27
- Alvstad, C. (2013). « Voices in Translation ». In Gambier, Y. and van Doorslaer, L. (eds.), *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, Amsterdam : John Benjamins Publishing, p. 207-210
- Andersson, C., Lindgren, C., Renaud, C. (2006). « Morsan och Farbror Nils. Om två svenska barnböcker på franska ». *Humanistboken*, Uppsala: Uppsala universitet, p.169-174
- Assis Rosa, A. (2006). « Defining Target Text Reader. Translation Studies and Literary Theory. » In Ferreira Duarte, J., Assis Rosa, A. and Seruya, T. (eds): *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, p. 99-109
- Berman, A. (2001). « Translation and the Trials of the Foreign ». In Venuti (éd.). *The Translation Studies Reader*, Londres: Routledge, p. 284-297
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres: Cornell University Press
- Delbrassine, D. (2006). *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil: La joie par les livres
- Desmidt, I. (2006). « A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children's Literature ». In Van Coillie, J. & Verschuere, W. (eds). *Children's literature in translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, p. 78-97
- Gadet, F. (1996). « Niveaux de langue et variation intrinsèque ». Bensedon (éd.). *Palimpseste, Niveaux de langue et registres de la traduction*, vol. 2, p. 17-40
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil
- Gossas, C., Lindgren, C. (2011). « Svensk barnboksexport till Frankrike – trender och anpassning 1989-2009 », International Association of Scandinavian Studies (IASS), Lund (Suède), 3-7 augusti 2010, <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-5635>> [consulté le 3 juillet 2013]

- Jansen, H., Wegener, A. (2013). « Multiple Translatorship ». In Jansen and Wegener (Eds). *Authorial and Editorial Voices in Translation 1 - Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre, collection Vita Traductiva, 2013, p. 1-38
- Lathey, G. (2010). *The role of Translators in Children's Literature: invisible storytellers*, New York: Routledge
- Lindgren, C., Andersson, C., Renaud, C. (2007). « La traduction des livres pour enfants suédois en français: choix et transformation », *Revue des livres pour enfants*, 234, p. 87-93
- Lindgren, C. (2012). « He speaks as children speak: more orality in translations of modern Swedish children's books into French? ». In Fischer, M. & Wirf Naro, M. (eds). *Translating Fictional Dialogue for Children*, Barcelona, Proceedings, Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, p. 165-185
- Nikolajeva, M. (2004). *Barnbokens byggklossar*, Lund: Studentlitteratur
- Nikolajeva, M. (2010). « Translation and Crosscultural Reception ». In Wolf, S., Coats, K., Enciso, P. & Jenkins, C. (éds), 2010. *Handbook of Research on Children's and Young Adult*, New-York, Londres: Routledge, p. 404-418
- O'Sullivan, E. (2003). « Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature ». *Meta*, vol. 48, n° 1-2, p. 197-207
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*, New York: Routledge
- Panaou, P. & Tsilimeni, T. (2010). « The Implied Reader of the Translation ». In Wolf, S., Coats, K., Enciso, P. & Jenkins, C. (éds), 2010. *Handbook of Research on Children's and Young Adult*, New-York, Londres: Routledge, p. 419-429
- Pascua-Fables, I. (2010). « Translating for Children : The Translator's Voice and Power ». In Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. (éds), 2010. *Ecrire et traduire pour les enfants*, Brussels: Peter Lang, p. 161-170
- Poslaniec, C. (1997). *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Lille: ANRT
- Schiavi, G. (1996). « There is Always a Teller in a Tale ». *Target* 8, 1, p. 1-21
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*, Athens: University of Georgia Press
- Surmatz, A. (2005). *Pippi Långstrumf als Paradigma. Die deutsche Rezeption Astrid Lindgrens und ihr internationaler Kontext*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins

Sources internet

- Académie suédoise, dictionnaire informatisé en ligne <<http://www.saol.se>> [consulté le 12 juin 2013]
- Bibliothèque de la région Uppland (Suède). <<http://www.bibli.se/default.aspx?id=113072>> [consulté le 3 juillet 2013]
- La Joie par les Livres (France). <<http://lajoieparleslivres.bnf.fr/>> [consulté le 26 août 2013]
- Maison d'édition Lillapiratförlaget (Suède). <<http://lillapiratforlaget.se/authorship/moni-nilsson/>> [consulté le 8 juillet 2013]
- Moni Nilsson (Suède). <<http://moni.se>> [consulté le 8 juillet 2013]
- Quotidien suédois SvD. <http://www.svd.se/kultur/astrid-pris-till-moni-nilsson_5676559.svd> [consulté le 12 août 2013]
- Wikipédia. <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Renaud_\(historien\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Renaud_(historien))> [consulté le 8 juillet 2013]
- Wikipédia. <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fanfiction>> [consulté le 12 août 2013]

