



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Traduire la littérature de jeunesse : spécificités et enjeux

Traduction, avec et sans IA, de *Comptines pour donner sa langue au chat*
de François David

Relatore

Ch. Prof. Yannick Hamon

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Marie Christine Jamet

Laureanda

Maria Laura Prati

Matricola 883346

Anno Accademico

2025 / 2026

Children have got the most sophisticated little minds. They might be tiny, but they're really big thinkers. They're so visually smart in ways that adults aren't. We use visual cues and aesthetics our whole life, but we lose that edge that we have when we first arrive."

-Lauren Child, creator of Charlie and Lola

Table des matières :

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1	9
Introduction à la littérature de jeunesse	9
1. L'évolution du concept d' <i>enfance</i>	9
1.1 Le développement de la littérature pour l'enfance et la jeunesse	12
1.2 La situation en France.....	14
2. L'ambiguïté du genre.....	17
3. Les variétés du genre	19
3.1. Les emprunts à la littérature pour « adulte »	21
3.2. Les albums et le rôle des images	22
4. L'Ambivalence du genre	23
4.1. Le concept d'ambivalence selon Lotman et Shavit	23
4.2. Les implications narratologiques	24
4.3. Le rapport adulte-enfant	25
5. Le caractère national du genre	26
6. Conclusions	28
CHAPITRE 2	30
Les enjeux de la traduction de la littérature pour l'enfance	30
1. La traduction de la littérature de jeunesse et ses complexités	30
2. Les techniques et les stratégies de traduction.....	34
3. L'adaptation dans la littérature de jeunesse.....	39
3. 1 Différents points de vue	40
4. La traduction des albums illustrés	45
5. Les acteurs de la littérature de jeunesse	48
6. Le rôle éditorial dans la traduction de la littérature de jeunesse.....	50
CHAPITRE 3	54
La traduction de <i>Comptines pour donner sa langue au chat</i> par François David	54
1. Le rôle de l'édition dans la traduction de la littérature de jeunesse en France	54
2. La traduction français-italien.....	55

2.1 Le paratexte, le périphrase et l'épithète en question.....	55
2.2 <i>Comptines pour donner sa langue au chat</i> , par François David	58
3. La méthodologie de la traduction	59
3.1 La traduction du titre	61
3.2 Préservation de l'expression figurée et adaptations formelles	63
3.3 Faux équivalents	68
4. Adaptation créative	71
5. Le problème des illustrations	83
CHAPITRE 4	88
La traduction automatique dans la littérature de jeunesse. Comparaison entre différentes façons de traduire les comptines de François David.....	88
1. Différents types de traductions	88
2. La traduction humaine	89
3. La traduction automatique	90
3.1 <i>Rule-based Machine Translation</i>	92
3.2 <i>Statistical Machine Translation</i>	92
3.3 <i>Neural Machine Translation</i>	93
3.4 <i>Large Language Models</i>	94
4. <i>Translationese</i> : comment les deux types de traductions se distinguent.....	95
5. L'utilisation de l'IA dans l'éditorial	96
6. Méthodologie de comparaison entre les différentes traductions de <i>Comptines pour donner sa langue au chat</i> de François David	98
6.1 Comparaison entre les traductions du titre et de la première comptine	99
6.2 Comparaison entre les traductions des expressions idiomatiques équivalentes	101
6.3 Comparaison entre les traductions des expressions idiomatiques non- équivalentes	105
7. Comparaison entre l'humain et l'automatique dans la traduction des Comptines de François David	112
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	118
SITOGRAFIE.....	122

ABSTRACT

Ce mémoire de master se concentre spécifiquement sur la traduction de la littérature de jeunesse, en particulier entre le français et l'italien, dans le but d'identifier les enjeux et les techniques propres à ce domaine, avec une comparaison finale entre la traduction humaine et la traduction automatique.

Tout d'abord, nous nous concentrons sur une analyse approfondie du genre littéraire en question : dans quel contexte il est né et comment il a évolué au fil de l'histoire, ainsi que ses caractéristiques qui le rendent unique, mais qui, en même temps, remettent en question sa pertinence. Son statut ambivalent, son caractère national et la variété des types de textes qui le composent sont autant de facteurs qui rendent ce genre ambigu.

Ensuite, on procède à une étude du milieu éditorial et de la manière dont celui-ci a influencé le grand succès de cette littérature, favorisé également par la diffusion de la traduction dans ce genre, ce qui a permis un échange culturel considérable. un livre pour enfants français inédit a été sélectionné et présenté ci-dessous avec des extraits traduits en italien, afin de réaliser une analyse plus approfondie des défis et des spécificités qui caractérisent ce genre : il s'intitule *Comptine pour donner sa langue au chat* de François David (1998) et il s'agit d'un recueil de comptines illustrées, destiné à la petite enfance. Cette étude permet de mettre en évidence les problématiques rencontrées et les stratégies à mettre en œuvre pour traduire ce type de texte, caractérisé par un rythme particulier, des références culturelles spécifiques et des images à faire correspondre.

Enfin, une dernière partie est consacrée à une analyse comparative entre la traduction humaine et la traduction automatique du genre, à partir d'extraits du texte étudiés précédemment. L'objectif de cette comparaison est de comprendre le rôle que l'intelligence artificielle pourrait jouer lorsqu'elle est appliquée à la traduction de la littérature de jeunesse, c'est-à-dire un ensemble de textes qui reposent principalement sur l'usage de la créativité, de la sonorité et des jeux de mots, afin de mettre en évidence ses limites éventuelles et les similitudes qui peuvent être relevées entre les deux approches. L'intelligence artificielle étant un outil de plus en plus utilisé dans ce domaine, il est intéressant de noter l'influence qu'elle peut avoir sur un genre si particulier et extrêmement traduit par l'industrie éditoriale.

INTRODUCTION

La littérature de jeunesse est un genre littéraire qui occupe une place importante dans le secteur éditorial international : aujourd'hui, on reconnaît l'impact qu'elle a sur les enfants, tant sur le plan éducatif et pédagogique que sur le plan ludique et récréatif. Comme nous le rappelle la professeure Isabel Nières-Chevrel dans son ouvrage de 2009 :

Sa richesse [de la littérature de jeunesse], c'est -paradoxe pour cette littérature sous contrôle- l'espace de liberté qu'elle offre aux artistes : des stratégies d'innocence, un territoire indifférent aux contraintes du réalisme, le goût du jeu et de la fabulation, le dialogue silencieux du texte et de l'image¹.

Sa large diffusion a été favorisée en particulier par la pratique de la traduction de ce genre, qui a permis à ces livres de circuler entre les mains de jeunes et d'enfants de toutes les cultures, bien que les études de traductologie sur les textes pour enfants ne se soient développées qu'à partir des années 1960. En effet, la traduction de cette production littéraire présente des enjeux uniques et spécifiques : tout d'abord, la nécessité de préserver l'objectif éducatif et de divertissement ; ensuite la nécessité de conserver tous les éléments qui composent le récit (tels que la présence d'images, le caractère performatif et sonore de ces textes). De plus, il faut trouver un équilibre pour adapter un texte d'un contexte culturel à un autre, sans oublier que le destinataire est un enfant, doté de curiosité mais d'une conscience limitée. Il s'agit donc d'une pratique extrêmement complexe qui est pourtant souvent sous-estimée : comme elle se caractérise par un langage plus simple ou une plus grande concision, il est facile d'ignorer les difficultés qui la caractérisent. Enfin, il est également intéressant de comprendre quel rôle peut jouer la traduction automatique dans ce type de transfert linguistique : il s'agit d'une approche désormais très répandue, tant dans la vie quotidienne que dans le monde de l'édition, et il serait donc intéressant d'évaluer quelle utilité elle pourrait avoir dans la production destinée aux enfants.

C'est dans ce contexte que s'inscrit ce mémoire de master, consacré à la traduction du recueil de poèmes illustrés de François David intitulé *Comptines pour donner sa langue au chat* (1998), un ensemble de comptines inspirées d'expressions idiomatiques typiquement françaises, dont le sens est complété par les images. L'objectif de ce travail est de présenter une version italienne

¹ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p.236

de cet ouvrage afin de comprendre quelles sont les catégories de traduction et les approches mises en œuvre pour proposer un texte accessible, compréhensible et équilibré pour le nouveau public italophone, tant d'un point de vue linguistique et formel que culturel. De plus, la recherche se consacre à une analyse comparative des nouvelles versions des poèmes avec les versions traduites par *ChatGPT* (plateforme d'IA) et *DeepL* (système automatique *NMT*), afin d'évaluer dans quelle mesure ce type de traduction peut s'avérer utile dans le contexte de la littérature de jeunesse.

Ce mémoire se compose de quatre chapitres. Le premier chapitre présente le contexte théorique relatif à ce genre : comment il a évolué au cours de l'histoire et quelles sont ses principales caractéristiques distinctives. Le deuxième chapitre se concentre sur la théorie de la traduction des livres pour enfants, les difficultés rencontrées et les approches nécessaires à cette pratique.

Le troisième chapitre, quant à lui, propose la traduction italienne du recueil de François David et l'analyse des choix effectués au cours de ce processus. Enfin, le dernier chapitre est une analyse comparative entre la traduction humaine et la traduction automatique de ces mêmes textes, afin de comprendre l'influence que ces deux différentes approches peuvent avoir.

CHAPITRE 1

Introduction à la littérature de jeunesse

1. L'évolution du concept d'*enfance*

De nos jours, il est impossible d'imaginer le marché éditorial sans les livres pour enfants, car ils en occupent une part extrêmement importante : en plus d'être très profitables sur le plan économique, leur rôle éducatif et formateur auprès du public auquel ils s'adressent est reconnu². Le genre littéraire qui sera analysé dans ce mémoire n'a connu un véritable développement qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, car pour que ce processus puisse voir le jour, il a fallu que le concept d'enfance se développe et soit reconnu comme une phase de la vie distincte de celle de l'âge adulte.

Au XXI^e siècle, en effet, la société reconnaît les premières années de la vie comme une période fondamentale pour le développement de chaque individu, en se concentrant sur les problèmes physiques et psychologiques qui caractérisent l'enfant. Il s'agit toutefois d'un intérêt culturel relativement récent : ce n'est qu'à partir de 1960 que les réflexions sur l'enfance ont commencé à trouver leur place dans les études historiques et sociales. L'une des figures de proue est sans aucun doute l'historien français Philippe Ariès, qui, dans son ouvrage *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1962), retrace, en s'appuyant principalement sur l'histoire de la France, l'évolution, au fil des siècles, de la manière dont l'enfance a commencé à être considérée comme une phase autonome de la vie humaine³. Selon sa théorie, les enfants ont été considérés comme des adultes jusqu'au XVII^e siècle, raison pour laquelle il n'existait ni système éducatif structuré, ni, bien sûr, aucun type de livre destiné à ce jeune public. La mortalité infantile élevée et la courte espérance de vie sont des éléments importants qui ont fait que la période de l'enfance n'était pas considérée comme une période à part entière, ne méritant pas une attention particulière. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle, sous l'influence de la révolution industrielle et de la naissance de la classe bourgeoise, qu'un premier concept d'enfance se forme : la figure de l'enfant n'est plus

² Synthèse des chiffres de l'édition jeunesse 2024-2025 - Syndicat national de l'édition (consulté en 2026)

³ Wilson, Adrian. "The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Ariès." *History and Theory* 19, no. 2 (1980): 132–53. <https://doi.org/10.2307/2504795>.

superposable à celle de l'adulte car il a des besoins différents et se caractérise par des qualités telles que l'innocence et la douceur⁴. Comme le soutient Ariès dans son ouvrage, cette nouvelle conception de *l'enfant* transparait également dans les représentations iconographiques : initialement protagoniste des représentations religieuses (l'enfant comme symbole de l'enfant Jésus, dans le monde chrétien), elles apparaissent au fil du temps également dans des représentations laïques, avec une fonction purement décorative (les *putti* en sont un exemple), soulignant et diffusant dans la société une idée de l'enfance comme une période indépendante du reste de la vie, devenant l'objet de soins, de protection et d'observation spécifiques⁵. C'est dans ce contexte qu'Ariès identifie une deuxième conception de cette période fragile et précoce de la vie humaine : l'enfant, en tant qu'être innocent et naïf, a besoin d'être éduqué et discipliné, ce qui implique, en outre, un nouveau rôle pour l'adulte, en tant que guide responsable de la transmission du savoir à l'enfant. Pour la première fois dans l'histoire, apparaît la nécessité de produire une littérature destinée à un public plus jeune, afin qu'elle devienne un vecteur pédagogique capable d'accompagner sa formation. Tout comme un enfant a besoin de changer ses vêtements ou ses jouets en fonction de son âge, il en va de même pour la production littéraire destinée à l'enfance. Ces critères, n'étant pas fixes et variant d'une période à l'autre, donnent lieu à des structures et des types de textes très différents : la diffusion croissante des livres pour enfants montre en effet comment la réputation de l'enfance a évolué au fil du temps.

Dans son ouvrage *Poetics of children's literature* (1986) Zohar Shavit, professeure à l'*Unit for Culture and Research in the School of Culture and Research* à l'Université de Tel-Aviv, propose une analyse qui permet d'observer comment le concept d'enfance a été, et est toujours, le résultat d'un long processus d'évolution culturelle. La professeure prend pour étude de cas différentes versions du conte *Le Petit Chaperon Rouge*, non seulement parce qu'il s'agit d'un grand classique de ce genre littéraire, mais aussi parce qu'il est l'un des plus reproduits et donc l'une des meilleures preuves à l'appui de sa thèse, fondée sur les théories introduites par Ariès. La première version qu'elle prend en considération est *Le Petit Chaperon rouge* de Perrault, publié pour la première fois en 1697 dans ses *Contes* : il s'agit d'un texte très éloigné de l'idée que l'on s'en fait aujourd'hui. Du point de vue de la structure, il est très court et clair et se termine par une fin extrêmement tragique, dans laquelle l'héroïne du conte est trompée et dévorée par le loup chez sa grand-mère. Perrault ajoute à

⁴ Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press p.4

⁵ Ibid, p. 6

la fin de son récit une morale explicite, ce qui fait de ce texte davantage une allégorie sociale plutôt qu'un conte destiné aux enfants, car il met en garde les jeunes filles en particulier contre les personnes qui semblent gentilles et séduisantes (transformant ainsi le loup en une représentation symbolique). Du point de vue linguistique également, il s'agit d'une œuvre un peu ambiguë, car l'auteur y insère des éléments qui concernent l'univers enfantin, mais qui cachent, à certains endroits du récit, une certaine ironie et quelques références érotiques implicites, ce qui démontre une fois de plus une ambiguïté supplémentaire concernant le destinataire de cette histoire : il s'agit d'un texte qui a pour but de satisfaire à la fois ses lecteurs officiels (c'est-à-dire les enfants, auxquels il s'adresse, en utilisant également une forme littéraire typique) et ses lecteurs officieux⁶ (c'est-à-dire les adultes), auxquels il ne s'adresse pas directement, mais auxquels il fait des références implicites assez évidentes.

La deuxième version du *Petit Chaperon rouge* que Shavit présente dans son analyse comparative est celle composée par les frères Grimm dans leur *Kinder- und Hausmärchen*. Ce conte est très différent : le texte est plus long, plus articulé et avec une conclusion positive, puisque la petite protagoniste et sa grand-mère sont sauvées. Une grande différence par rapport à sa version originale est un changement significatif du ton du narrateur : il se présente comme plus innocent, essentiel et *authentique*⁷, reflétant d'ailleurs pleinement l'esprit romantique du XIX^e siècle, période où on se concentre sur un retour à la nature. Dans le conte de Grimm, le nouveau concept d'enfance est clairement exprimé : l'auteur se concentre sur les relations au sein de la famille, l'innocence de l'enfant et la nécessité pour celui-ci d'être éduqué par un adulte, démontrant ainsi que, déjà à l'époque, le système éducatif était développé et considéré comme fondamental pour cette première période de la vie⁸. Dans l'intrigue du conte, le *Petit Chaperon rouge* de Grimm a la possibilité d'apprendre une leçon, un concept qui était absent à l'époque où Perrault a composé son recueil de contes. L'analyse que Shavit propose dans son ouvrage entre le *Petit Chaperon rouge* de Perrault et celui des frères Grimm (qui s'applique d'ailleurs également à des versions plus récentes et d'époques différentes) est extrêmement utile pour comprendre que les changements concernant le contenu, le ton ou le style ne sont pas fortuits, mais intentionnels : il ne s'agit pas seulement d'un phénomène littéraire qui évolue entre le XVII^e et le XIX^e siècle, mais il reflète une nouvelle vision culturelle de l'enfance : le passage du *Petit*

⁶ Ibid p.16

⁷ Ibid p.25

⁸ Ibid p.30

Chaperon rouge de 1692 à celui de 1812 représente un modèle significatif de la façon dont ce genre littéraire s'adapte à l'interprétation et à la vision de la figure de l'enfant, favorisant sa consolidation et son expansion. Les œuvres destinées à l'enfance et à la jeunesse s'inscrivent donc dans un domaine littéraire dynamique, qui s'articule autour d'une catégorie historiquement construite dont il suit les tendances et l'évolution. Une partie du dynamisme de ce genre tient également au fait qu'il ne s'adresse pas à un public homogène, mais à un public dont l'âge varie (de la petite enfance jusqu'à l'adolescence) et, par conséquent, dont les besoins varient également. C'est pourquoi il se décline en de nombreuses structures textuelles, dont les objectifs et les fonctions remplissent des rôles différents. Ce qu'un jeune enfant recherche dans la lecture ne correspond certainement pas à ce dont a besoin un adolescent, et cela constitue une autre caractéristique distinctive de ce genre si vaste.

1.1 Le développement de la littérature pour l'enfance et la jeunesse

Le poète Goethe, dans son ouvrage *Poèmes et vérités*, publié au début des années 1800, livre l'un des premiers témoignages montrant que la littérature de jeunesse commence à s'imposer comme un genre littéraire à part entière, en raison de la place importante qu'elle occupe dans le secteur de l'édition au XVIII^e siècle, où il évoque son expérience :

À cette époque, on n'avait pas encore composé de bibliothèques pour les enfants. Les vieilles gens avaient encore des idées enfantines et trouvaient commode de transmettre à leur descendance leur propre culture. À part l'*Orbis pidus* [sic] d'Amos Comenius, aucun livre de ce genre ne tombait entre nos mains⁹.

L'histoire de son développement a surtout été étudiée dans le monde occidental, avec un accent particulier sur les pays anglo-saxons, la France, l'Allemagne : bien que le genre ait émergé dans ces pays à des époques différentes, ils partagent tous le même schéma d'évolution, un modèle historique qui s'est appliqué de la même manière, indépendamment de la littérature d'origine et des frontières nationales.

⁹ Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, traduction de Pierre du Colombier (1941), Aubier, 1993, p.29, cité par Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse p. 31

Comme on l'a déjà évoqué, l'un des principaux facteurs qui a conduit à l'affirmation de ce genre littéraire, lui permettant de passer d'un rôle marginal à une place reconnue et distincte, est le développement d'un système éducatif. En effet, avant la fin du XVII^e siècle, les seuls livres publiés destinés à un jeune public étaient les « livres de bonnes manières »¹⁰, qui avaient pour seul but d'éduquer les enfants de certaines classes sociales et ne laissaient aucune place à d'autres interprétations. L'un des exemples les plus significatifs, et déjà mentionné, est sans aucun doute *l'Orbis sensualium pictus* du pédagogue Comenius, publié en 1658 à Nuremberg, car il s'agit d'une encyclopédie illustrée à vocation éducative destinée aux enfants : chaque élément qui y était répertorié était associé à une image et à une description en latin ainsi qu'en leur langue maternelle, afin d'approfondir à la fois leurs connaissances linguistiques et leur compréhension des éléments qui les entourent. Dans l'avant-propos de cette œuvre, il était également recommandé de laisser l'encyclopédie à la disposition des enfants en dehors du cadre scolaire, afin qu'ils puissent profiter ne serait-ce que de la vue des illustrations¹¹. Un autre type d'écriture, à l'origine de ce genre et jouant un rôle similaire, est celui des textes pour enfants de caractère religieux, développés notamment par le courant puritain à la fin du XVII^e siècle : étant donné que les établissements scolaires correspondaient initialement aux établissements religieux, ils ont été parmi les premiers à se consacrer à la production de livres pour enfants, dans un but éducatif mais en s'appuyant sur une éducation avec un fond religieux. À ce moment-là, la première littérature consacrée aux enfants n'était destinée qu'à ceux qui appartenaient à une certaine classe sociale et avait simplement un but instructif, excluant tout type de plaisir ou d'amusement. Le VIII^e siècle, grâce à la diffusion du courant moraliste et à des penseurs comme Rousseau et Locke, qui réfléchissent beaucoup sur l'éducation de l'enfant (désormais considéré comme un être distinct et qu'il faut guider dans ses expériences), voit progressivement l'émergence de nouveaux modèles littéraires dans ce genre. L'évolution des doctrines éducatives a donc exercé une influence fondamentale sur le développement de ce type de littérature, qui en a fait un genre hétérogène et stratifié¹². Mais en plus du système éducatif, un autre facteur qui a favorisé la diffusion des livres pour enfants est le développement de l'imprimerie et de l'édition. Shavit trouve dans le *chapbook*¹³, un élément qui a contribué à la diffusion rapide de textes pour ce nouveau public jeune. À partir du milieu du XVIII^e siècle, ces petits formats bon marché sortent de la seule littérature

¹⁰ Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press.p.135

¹¹ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, p.33

¹² Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press. p. 145

¹³Ibid p.159

adulte et deviennent une ressource importante pour la littérature enfantine : du point de vue du contenu, ils fournissent des lectures alternatives à celles ayant un but purement éducatif et également, ont conduit à la naissance des maisons d'édition dédiées uniquement à l'édition de livres pour enfants. Avant ce phénomène, il n'y avait pas de lieux spécialisés spécifiquement dans ce domaine, mais une fois découvert le potentiel économique de ce genre, ce nouveau secteur est né. John Newbery, célèbre personnage anglais, a été à partir de 1745 (avec la publication de *A Little Pretty Pocket-book*¹⁴) le premier éditeur commercial qui s'est concentré principalement sur la clientèle enfantine. Sa nouvelle proposition éditoriale rencontre dès le début un succès remarquable, car elle combine sciemment les points forts des *chapbooks* (ce qui les rend si célèbres) avec ceux qui étaient les caractéristiques phares des livres pour enfants. Le dispositif le plus important qu'il introduit dans les œuvres qu'il publie sont les illustrations, qui avec le temps sont devenues un trait distinctif des livres pour les jeunes (avec la naissance de l'album), conduisant à la création d'un système stratifié.

Ce secteur de la publication commerciale pour enfants est devenu, à partir de ce moment-là, une branche stable dans le domaine éditorial et les livres de Newbery sont rapidement devenus un modèle à suivre dans la production de ce nouveau genre littéraire. Malgré leur arrivée dans les librairies, les livres pour enfants ont connu une évolution lente mais continue qui concerne surtout la stratification des genres : à partir du XIX^e siècle, on distingue pour la première fois les livres en fonction de l'âge du public auquel ils sont dédiés, différenciation qui s'intensifie et se précise au XX^e siècle¹⁵.

1.2 La situation en France

En France, c'est Mme Leprince de Beaumont, avec son *Magasin des enfants* (1756-1758), qui fut la première autrice de littérature de jeunesse ; elle publia pour la première fois à Londres chez Newbery, donnant ainsi naissance à un nouveau courant dans ce pays, sur le modèle de ce qui s'était développé en Angleterre. Ces premiers textes se caractérisent par une structure conforme aux formes typiques de la littérature pédagogique, à savoir les fables, les *exempla* et les historiottes. Les œuvres françaises commencent à se répandre dans

¹⁴ Premier ouvrage considéré comme fondateur du genre de la littérature de jeunesse en anglais et international.

¹⁵ Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press. p.167

toute l'Europe francophone entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, continuant à faire l'objet d'une production assez intense même pendant la période de la Révolution française : cette branche du système littéraire obtient ainsi une véritable reconnaissance, au point que deux grands éditeurs spécialisés dans ce genre spécifique voient le jour à Paris : Pierre Blanchard et Alexis Eymery, qui se consacrent à la production de livres de petit format, avec des couvertures décorées et quelques illustrations ajoutées dans le texte, traitant principalement d'histoires morales. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le genre romanesque s'est également développé à l'intention des enfants (l'émergence du roman étant significative dans la littérature pour adultes), remportant un succès remarquable. On assiste à cette époque à la naissance de maisons d'édition qui ont eu un impact significatif sur l'histoire littéraire : Hachette et Hetzel, Flammarion, Colin et Delagrave, car, pour la première fois, elles cherchent à fidéliser leur clientèle en créant des collections de livres (telles que les *Magasins d'éducation et de récréation*), ne se limitant pas à l'enseignement, mais s'adressant également à la lecture autonome en famille : on assiste à un retour à la publication de contes et de récits populaires (par des auteurs tels que Nodier, Dumas, Feullet pour la collection *Nouveau Magasin des enfants* entre 1844 et 1851), en partie délaissés au cours de la période précédente. Une autre grande nouveauté introduite par ces maisons d'édition est la généralisation de la pratique de la traduction : en particulier, la maison Hachette, outre ses nombreux contacts en Angleterre, a été la première à traduire *Alice au pays des merveilles* en français en 1870, une étape d'une importance fondamentale pour la diffusion du genre.

Le développement du marché international de l'édition a donc largement favorisé l'essor des livres destinés à l'enfance et à la jeunesse, qu'ils soient scolaires ou de loisirs. C'est ensuite au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle que, grâce aux maisons d'édition, deux nouveaux genres sont introduits, qui deviendront parmi les plus représentatifs de la littérature de jeunesse : l'album illustré et la bande dessinée. Hachette est le premier éditeur à se consacrer à la traduction d'albums étrangers (notamment *Der Struwwelpeter* d'Hoffmann¹⁶), tandis que Hetzel se consacre à la production de la collection *La journée de Mademoiselle Lili* (1862), un album illustré qui, grâce à l'influence de la tradition britannique (imprimeur Evans), est entièrement en couleurs. De plus, toujours à la même époque, compte tenu de la baisse des coûts de fabrication et d'impression, les maisons d'édition cherchent à toucher un public jeune de plus en plus large (en essayant de dépasser

¹⁶ Recueil illustré d'histoires, classique de la littérature de jeunesse allemande

la hiérarchisation¹⁷ initialement générée par la littérature illustrée), à travers la publication des premiers journaux pour enfants : les premières bandes dessinées apparaissent en France (comme *La Famille Fenouillard* dans *le Petit Français illustré* - 1889), suivies par la diffusion de la pratique de la traduction de bandes dessinées américaines qui touche la jeunesse française grâce à l'éditeur Hachette, par le biais de la publication de la version traduite de *Buster Brown* d'Outcault¹⁸ en 1902. Les premières bibliothèques entièrement dédiées aux enfants ont commencé à voir le jour dans le pays après la Première Guerre mondiale, avec la particularité de ne pas être gérées ni par des établissements scolaires ni par des institutions religieuses, mais gérées par des libraires et des bibliothécaires indépendants qui se concentrent uniquement sur l'esthétique et la qualité littéraire. Au cours de cette période de grand essor du genre, la traduction de romans étrangers en français se généralise, les adaptant à un jeune public : il s'agit de romans appartenant à l'univers fantastique, qui s'éloignent de l'idée de transmission de toute valeur chrétienne, mais se concentrent surtout sur le développement de l'autonomie du jeune lecteur¹⁹.

Par la suite, après la Seconde Guerre mondiale, avec le rétablissement d'un ordre social et économique significatif et la scolarisation obligatoire dès l'âge de trois ans, les maisons d'édition se concentrent de plus en plus sur la production de littérature pour la jeunesse à des fins éducatives ou de divertissement (GP Rouge et Or, Bayard Presse, Gallimard).

Cette croissance significative qui s'ensuit à la fin du siècle ne s'interrompt pas, mais atteint au contraire son apogée grâce à divers facteurs, tels que la naissance de librairies et de nouvelles bibliothèques entièrement dédiées aux enfants, de revues critiques traitant de ce genre spécifique, ainsi que la diffusion de salons internationaux du livre pour enfants (comme le salon de Bologne, ou encore le salon du livre de Saint-Denis vers 1970).

De plus, vers 1980, de nombreux auteurs célèbres de la littérature générale française se consacrent à la production de livres (en particulier des romans) pour la jeunesse : Daniel Pennac, Claude Gutman, Brigitte Smadja en sont des exemples importants, publiés par de grands éditeurs comme Gallimard. Ainsi, aujourd'hui, la littérature de jeunesse en France reste un genre qui n'est pas touché par la crise du livre ; elle se divise en une partie de

¹⁷ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, p.43

¹⁸ Reconnu comme l'une des premières bandes dessinées de l'histoire à avoir été créée et à avoir connu le succès¹⁹Nières-Chevrel, I. (2011). « Études de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques ». *Revue des livres pour enfants*, 259, 87–95. Paris : BnF. p. 38

¹⁹Nières-Chevrel, I. (2011). « Études de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques ». *Revue des livres pour enfants*, 259, 87–95. Paris : BnF. p. 38

production soignée, créative et exigeante, et en une autre partie de masse, moins contrôlée mais néanmoins très forte sur le plan économique. Entre janvier et octobre 2024, par exemple, les ventes de la littérature de jeunesse ont représenté 608,7 millions d'euros, pour 60,68 millions d'ouvrages commercialisés ; ce segment éditorial est divisé entre la jeunesse illustrée (qui compte 33,55 millions de publications pour un revenu de 308,3 millions d'euros), la lecture (167,7 millions d'euros pour 16,12 millions de livres publiés) et la BD jeunesse (131,8 millions d'euros pour 10,93 millions d'œuvres publiées)²⁰.

2. L'ambiguïté du genre

Le parcours qui a conduit à l'émergence de la littérature de jeunesse, depuis la première reconnaissance de l'enfance comme une phase de la vie distincte et caractérisée par des besoins spécifiques, tels que celui de l'éducation, jusqu'au développement d'un véritable système éditorial dédié, témoigne de manière significative de la complexité de cette branche de la littérature. Non seulement elle se caractérise par des particularités sémiotiques qui la rendent unique, mais elle est aussi étroitement liée à ses frontières nationales et dépend fortement de la langue dans laquelle elle est écrite²¹ ; elle est également extrêmement hétérogène dans ses formes, qui ont évolué au fil du temps, et s'adresse à un public jeune mais dont le niveau de compréhension est variable. Dans la critique contemporaine, le débat fait toujours rage sur la meilleure façon de définir cet ensemble de textes destinés aux jeunes lecteurs, mais surtout sur la question de savoir s'il est possible de parler d'un véritable genre littéraire²², dans la mesure où il existe des traits communs qui peuvent être mis en évidence, mais qui s'inscrivent dans des contextes qu'il est difficile d'unifier sous un seul et même ensemble. De plus, les caractéristiques qui la distinguent, telles qu'un langage simple, des intrigues peu complexes et des idées extrêmement stéréotypées qui occupent souvent le devant de la scène dans les textes, ont encore davantage remis en question le rôle et la place dans le système littéraire de la littérature de jeunesse, parfois considérée comme une « sous-littérature²³ » ou une littérature illégitime dans la mesure où elle ne correspond pas aux canons de celle destinée aux adultes.

²⁰ le marché de la littérature jeunesse en France | Made in FR (consulté en 2025)

²¹ Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge. P. 20

²² Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p. 16

²³ Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult : Defining Children's Literature*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. p. 137

Isabel Nières-Chevrel (2009) propose une manière de définir ce type de textes :

La littérature d'enfance et de jeunesse est tout d'abord suspectée de fonctionnalité : elle est écrite pour instruire, pour éduquer. Elle n'aurait pas le caractère intransitif qui serait la marque même de l'œuvre littéraire depuis la seconde moitié du XIX^e siècle [...] La littérature pour enfants est une production doublement contrainte, par les attentes du groupe et par les compétences du lecteur enfant²⁴.

Selon elle, il s'agit de livres publiés et lus par les jeunes, même si ce critère doit être utilisé avec prudence, car il n'est pas précis et dépend, sans aucun doute, du rôle de l'édition.

Emer O'Sullivan, pionnière de la recherche en études comparatives de la littérature de jeunesse et professeure émérite à l'université de Lüneburg, a également apporté une contribution significative : dans son ouvrage *Comparative Children's Literature* (2005), elle souligne que ce ne sont pas les caractéristiques formelles qui définissent ce genre littéraire, mais ceux qui en tiennent compte :

La définition de la littérature d'enfance et de jeunesse ne se situe pas au niveau du texte même, à savoir en termes de spécificités textuelles, mais au niveau des actions et des acteurs impliqués : différents interlocuteurs sociaux identifient les textes comme adaptés à l'enfance et à la jeunesse²⁵

Ce sont les acteurs qui le choisissent, tels que les écoles, les maisons d'édition, les éducateurs, qui doivent donc évaluer ces productions tant du point de vue littéraire et esthétique que du point de vue éducatif, ce qui est l'objectif des lectures pour enfants.

D'autres professeurs ont pris part à ce débat sur la question de savoir s'il s'agit d'un genre ou non, beaucoup d'entre eux soutenant qu'avec la popularité croissante des livres pour enfants, notamment en raison de leur forme, ceux-ci ont en partie abandonné leur fonction éducative pour se concentrer davantage sur l'aspect esthétique. Des personnalités telles que Silvia Blezza Picherle, spécialiste de la littérature de jeunesse et de la pédagogie de la lecture, ainsi qu'auteure, défendent la possibilité d'une coexistence de ces deux aspects au sein de ces textes :

Des histoires originales, une représentation plus réaliste de l'enfant et de l'adolescent, les innovations structurelles et stylistiques, une meilleure qualité

²⁴ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p. 22

²⁵ O'Sullivan, E. (2005). *Comparative Children's Literature*. London/New York : Routledge. p.14

artistique sont tous des aspects qui rendent le livre si captivant et intéressant aujourd'hui²⁶.

En conclusion, on peut dire que la littérature de jeunesse joue un rôle très complexe et qui ne doit pas être vu simplement comme une sous-littérature. Il s'agit donc d'un domaine hétérogène dans sa forme, caractérisé par un équilibre d'objectifs entre l'éducation et l'esthétique et, enfin, dépendant des « acteurs sociaux » qui l'utilisent (tels que les adultes qui l'écrivent et le choisissent, les jeunes qui le lisent ou l'édition qui le publie).

3. Les variétés du genre

Parmi les différents aspects critiques qui caractérisent ce genre littéraire, il apparaît clairement que l'un des plus débattus est l'absence de continuité formelle, qui, même si elle peut être perçue au niveau du contenu (à travers des intrigues cycliques et une succession d'événements qui se répètent souvent), ne se retrouve pas sur le plan narratif et structurel. Maria Nikolajeva, dans son ouvrage sur l'analyse de la littérature pour les enfants, reprend en effet le concept de *polyphonie* introduit par le théoricien littéraire Bakhtine pour l'appliquer à la littérature de jeunesse²⁷ : à travers cette étude, elle démontre la présence de différents niveaux et codes de communication (puisque'il s'agit de textes écrits par une catégorie humaine, mais destinés à une autre) qui contribuent à la construction du récit. Cette caractéristique s'avère entraîner des conséquences d'un point de vue structurel, car les textes ont tendance à présenter des formes hybrides, résultat d'une fusion de genres différents, mélangés au sein d'un même écrit²⁸. À travers cette définition, Nikolajeva trouve une justification à l'existence de modèles structurels différents au sein de ce genre varié et flexible : l'analyse de ces différents types narratifs permet de mieux comprendre comment les caractéristiques formelles influencent l'objectif des textes et leur public cible.

Parmi les différents types d'ouvrages, le premier genre à avoir marqué l'histoire et le monde de l'édition est le genre didactique, puisqu'il a été introduit à l'origine dans un seul but pédagogique : les premiers ouvrages à faire leur apparition furent les abécédaires, utilisés dès le début dans

²⁶ Pederzoli, R. (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. p.37

²⁷ Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, p.113

²⁸ Ibid. p.119

les écoles pour permettre à l'enfant d'apprendre à associer les lettres aux images du monde qui l'entoure.

Un autre genre narratif extrêmement répandu est celui des *historiettes* (ou mieux connues comme *moral tales* en anglais), c'est-à-dire de courts récits sous forme de dialogues qui rappellent quelque peu la forme des *exempla*, mais transposés dans un univers quotidien dans lequel l'enfant peut se reconnaître. Les contes moraux atteignent leur apogée de popularité surtout entre le XVIII^e et le XIX^e siècle (sous l'influence de la diffusion du courant des Lumières), une forme narrative qui se prête à un usage pédagogique, c'est-à-dire la fonction principale des livres destinés aux enfants à l'époque.

Une caractéristique à ne pas sous-estimer de ce genre, qui a eu une grande influence sur son développement, réside dans le fait que la littérature de jeunesse trouve ses racines dans la tradition orale, car cela a permis la transposition de versions plus simplifiées, adaptées à un jeune public, qui permettent d'apprendre quelque chose tout en conservant un rythme soutenu.

Les comptines répétées, en fait, accompagnent la vie de l'enfant dès son plus jeune âge, tout au long de son parcours de croissance, et le moment où celles-ci commencent à être consignées par écrit (à partir du XVIII^e siècle environ) marque le début de cette nouvelle branche littéraire. Il s'agit de textes sans titre, dont le sujet est introduit dans l'*incipit*, souvent en rimes, et qui repoussent les limites linguistiques (caractérisées par une rhétorique principalement orale). Les comptines et les formulettes ont très souvent un but éducatif, qu'il s'agisse de l'apprentissage du vocabulaire ou des dynamiques de la vie sociale, et on peut dire qu'il s'agit d'un répertoire qui se diffuse dans des contextes culturellement restreints, comme celui de la famille ou celui qui entoure la vie de l'enfant.

En outre, il faut dire que le conte est sans aucun doute le genre fondateur de la littérature de jeunesse, dans la mesure où il s'agit d'un type de texte qui parvient à concilier l'aspect imaginaire et celui de l'enseignement moral. Il ne s'agit pas d'un genre narratif créé spécifiquement pour un jeune public, et sa place a d'ailleurs toujours été très précaire dans ce domaine : les contes ont toujours été jugés selon différents critères, tels que la portée morale, l'esthétique, les dimensions intellectuelles et sociales. C'est pourquoi, selon le critère principal pris en considération, les textes acquéraient une réputation différente. Les contes appartenant à la culture populaire, en effet, n'ont pas toujours été présents et constants dans cette branche de la littérature, car chaque période historique a eu une vision variable à leur sujet : elles commencent à devenir une forme narrative importante à partir du XIX^e siècle ; on privilégie alors les contes

réécrits par des écrivains reconnus, tels que Perrault et Grimm, et ce n'est qu'à partir du XX^e siècle que les contes folkloriques commencent eux aussi à être pris en considération par les éditeurs jusqu'à aujourd'hui²⁹. Les caractéristiques typiques de ce genre littéraire se prêtent bien à la littérature de jeunesse : il s'agit de récits courts, dotés d'une structure précise et circulaire, dynamiques, car ils privilégient l'action au dialogue, et se distinguent par la présence de formules fixes répétées dans chaque texte, qui en marquent le rythme et facilitent tant la lecture que l'écoute.

3.1. Les emprunts à la littérature pour « adulte »

La littérature de jeunesse s'est également inspirée de la littérature générale, celle que l'on peut considérer, dans ce contexte, comme « pour adultes ». En ce qui concerne les genres non narratifs, leur développement a été assez lent et lié à des périodes historiques particulières : la poésie est une forme textuelle destinée aux enfants qui était assez répandue jusqu'au XIX^e siècle, époque à laquelle les éditeurs se consacraient à la publication de recueils et d'anthologies de textes qui affichaient un but éducatif, mais qui n'étaient en réalité que de courts récits, souvent en vers et caractérisés par des expérimentations linguistiques. Les poèmes de Lafontaine en sont certainement un exemple excellent (dans le contexte français) : ses textes ont été largement utilisés dans les milieux scolaires, pour exercer la mémoire et donner des leçons de morale, avec des animaux comme protagonistes. D'autre part, le théâtre a lui aussi trouvé sa place, bien que plus récemment, dans la littérature de jeunesse : au départ, il est difficile de comprendre comment celui-ci peut s'inscrire dans le contexte des plus jeunes, mais entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, de nombreux enfants s'intéressent au théâtre amateur et de nombreux mouvements dédiés voient le jour ; le théâtre devient alors une pratique beaucoup plus répandue, tant avec des textes originaux qu'avec, surtout, des contes et des histoires généralement destinés aux adultes et réadaptés pour les enfants.

Le roman est sans aucun doute le genre qui a connu le plus grand succès dans ce contexte ; très varié, il se décline sous toutes ses formes, y compris pour un public jeune : non seulement il permet de développer une intrigue plus longue et plus complexe, mais il s'adapte également de manière particulière pour mieux convenir à la lecture d'un enfant. Tout d'abord, le genre

²⁹ Ibid. p. 66

fantastique est le premier à devenir populaire (rappelons-nous des ouvrages tels qu'*Alice au pays des merveilles* de 1865 ou *Le Magicien d'Oz* de 1900), suivi ensuite par le genre d'aventure, caractérisé par une intrigue cyclique qui se concentre généralement sur la vie et les péripéties du héros protagoniste. La plus grande particularité de ce genre dans le contexte de la littérature de jeunesse réside dans le choix du narrateur et de la perspective narrative : très souvent, on passe d'un narrateur externe, omniscient et se plaçant en position d'autorité, à un narrateur interne, qui coïncide avec le héros (souvent, d'ailleurs, un enfant ou un jeune), ce qui rend la lecture beaucoup plus captivante³⁰.

3.2. Les albums et le rôle des images

Comme nous l'avons déjà évoqué, chacun des genres mentionnés dans cet exposé a été enrichi par la présence d'illustrations, lorsqu'il s'agit d'ouvrages destinés à un jeune public. L'album, c'est-à-dire un format textuel caractérisé à la fois par la présence de mots et d'images, est sans aucun doute l'élément le plus distinctif de ce domaine éditorial dédié à l'enfance : à partir de 1860, en effet, les illustrateurs et les auteurs-illustrateurs commencent à se multiplier en Europe, car le pouvoir et le succès de ce format sont immédiatement compris. Les albums sont des livres caractérisés par des séquences narratives alternant texte et images (généralement, ces séquences s'étendent sur deux pages et les deux types de communication sont distincts, mais ils peuvent aussi coexister sur une même page), ce qui permet une meilleure compréhension du texte, permet de suivre l'évolution de l'intrigue ou, tout simplement, de lui donner une dimension, une couleur, un visage. L'information est donc accessible au lecteur à la fois dans les mots et dans les illustrations : l'ensemble textuel permet de situer l'histoire dans un espace et un temps précis, en décrivant clairement les actions qui se déroulent, dans le contexte qu'il a présenté. L'autre système, celui des images, a quant à lui pour but d'attirer l'attention, de dissimuler ou de contredire des informations présentes dans le texte, et favorise l'interprétation personnelle de ce que l'on lit.

En conclusion, l'album permet une lecture qui « se regarde et se lit », qui demande de mettre en relation les deux méthodes de communication utilisées, afin de les unir et d'avoir une compréhension totale du récit qui est proposé. Il s'agit d'un type de format qui a connu un grand

³⁰ Ibid. p.119

succès dans le monde de la littérature de jeunesse, car il implique l'enfant dans une lecture plus active, qui stimule l'usage de son imagination et de ses propres interprétations du récit, sans oublier qu'il aide également à l'apprentissage du vocabulaire.³¹

4. L'Ambivalence du genre

L'un des aspects que les chercheurs ont jugés problématiques dans la définition de ce genre réside dans le fait que la littérature de jeunesse se distingue de tous les autres genres littéraires par un élément essentiel : elle remplit avant tout un rôle pédagogique et éducatif important, ce qui délimite clairement les rôles des différents acteurs de cette branche de la littérature. En effet, il s'agit de l'un des rares cas où le destinataire et le récepteur du contenu ne coïncident pas et appartiennent même à deux catégories humaines distinctes : l'adulte et l'enfant. Fondamentalement elles sont caractérisées par un niveau cognitif, un bagage d'expériences et de connaissances très différents ; il s'agit de textes écrits par des adultes et destinés explicitement aux plus jeunes, mais aussi, de manière plus implicite, à la catégorie même de ceux qui les écrivent. Par conséquent, les livres pour enfants présentent une structure très complexe, notamment d'un point de vue sémiotique, car ils se caractérisent par plusieurs systèmes de codes : l'un interpelle et captive l'enfant, et l'autre s'adresse à l'adulte qui accompagne le petit dans l'expérience de la lecture. De nombreux chercheurs qui se sont consacrés à l'étude approfondie de ce genre, comme la professeure Shavit (dans son ouvrage analytique de 1986), le professeur Nodelman (dans sa contribution publiée en 2008) et la professeure Nikolajeva (dans son ouvrage de 1996) sont parvenus à la conclusion que les textes appartenant à ce genre peuvent être qualifiés d'*ambivalents*.

4.1. Le concept d'ambivalence selon Lotman et Shavit

Ce concept a été introduit pour la première fois par le sémiologue Yuri Lotman, afin d'expliquer la polyvalence des textes littéraires qui, selon l'époque historique et grâce à leur structure, peuvent revêtir des statuts et faire l'objet d'interprétations très différentes de leur idée

³¹ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p.144

originale. Selon le chercheur russe: « *The literary system is a system of various systems which intersects with each other and partly overlap, using currently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent*³² ». Ainsi, la littérature n'est pas un domaine homogène, mais un ensemble de systèmes qui collaborent et coexistent entre eux, notamment au sein d'un même texte : chaque élément ou chaque code, pris isolément, revêt une signification qui peut varier en fonction du paramètre considéré, mais malgré cela, le texte fonctionne dans son intégralité. C'est précisément pour cette raison que, selon Lotman, les œuvres littéraires ne peuvent être classées dans un seul système, mais peuvent appartenir à plusieurs systèmes simultanément, prenant ainsi une dimension polyvalente.

Dans son ouvrage analytique consacré à la littérature de jeunesse, la professeure Shavit reprend ce concept de *polyvalence* introduit par Lotman et le reformule pour l'appliquer à son étude de cas spécifique, car il revêt une grande importance : les textes appartenant à ce genre particulier sont capables de fonctionner simultanément au sein de plusieurs systèmes et, par conséquent, d'être interprétés et lus différemment par deux publics distincts. D'abord et avant tout par les adultes, et ensuite par les enfants, qui ne possèdent pas les mêmes capacités cognitives ; leurs goûts en matière de lecture, et donc leurs attentes, ne sont pas comparables. C'est cette capacité à rester pertinent dans deux systèmes littéraires distincts à la fois qui rend ce genre littéraire ambivalent, dans la mesure où il répond aux attentes de deux publics (pratiquement opposés) ayant des besoins de lecture différents.

4.2. Les implications narratologiques

Dans la mesure où il s'agit d'un type de texte qui s'adresse à plusieurs destinataires, il est intéressant d'en comprendre la structure narratologique : fondamentalement, la première chose à souligner est qu'il s'agit d'un genre divisé en son sein, dans la mesure où il s'adresse à un *single addressee* (ce texte a été conçu pour s'adresser directement à l'enfant), un *double addressee* (une double interprétation possible du texte, qui varie selon le destinataire), et enfin un *dual addressee*³³ (ce qui implique une double interprétation simultanée à partir de la même

³² Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press. p. 64: « Le système littéraire est un ensemble de systèmes divers qui s'entrecroisent et se recoupent partiellement, recourant à des modalités actuellement différentes, mais fonctionnant comme un tout structuré dont les éléments sont interdépendants

³³ Wallach, B. (1991). *The Child and the Book : A Psychological and Linguistic Perspective*. Detroit : Wayne State University Press, p. 34

composition narrative sous-jacente). Le caractère ambivalent de ce type de texte ne se limite pas à une caractéristique stylistique mais constitue une structure narrative sur laquelle le texte se développe ensuite. Le travail de l'écrivain devient donc assez compliqué, car il doit intégrer différents modèles qui coexistent au sein de son texte, afin de toucher un public diversifié et plus large : un premier modèle introduit dans ce type de littérature est le modèle conventionnel, qui s'adresse au jeune lecteur, tandis que le second modèle est moins reconnaissable (et conçu pour être ignoré par l'enfant), plus sophistiqué et complexe. Ce niveau, plus difficile à percevoir, recourt à des procédés tels que l'intertextualité, l'ironie, la parodie, l'adaptation ou encore de simples références, y compris culturelles ; il parvient à toucher un public plus large. Cette double lecture est donc rendue possible par l'exclusivité mutuelle des deux modèles qui structurent le texte, chacun étant complet en soi et n'ayant pas besoin de l'autre pour être compris³⁴. Les deux groupes de lecteurs auxquels l'auteur d'un texte pour enfants doit s'adresser représentent deux pôles opposés, notamment en ce qui concerne la capacité de compréhension en lecture et les différents genres auxquels ces deux groupes sont habitués. Le texte doit donc nécessairement avoir une structure précise pour être accessible aux deux types de lecteurs : le premier est habitué à un système plus simplifié, un seuil d'attention plus bas et à une compréhension plus restreinte et superficielle. Le second est habitué à consommer des genres littéraires caractérisés par une plus grande complexité dans le langage, les niveaux de structure narrative et le contenu. Par conséquent, ce type de texte est défini *ambivalent*, dans la mesure où il s'adresse à un *lecteur officiel*, l'enfant (également appelé pseudo-destinataire³⁵), et à un *lecteur véritable*, capable de comprendre l'intégralité de son contenu, c'est-à-dire l'adulte.

En conclusion, on peut dire qu'il s'agit d'un genre qui parvient à s'adresser simultanément à deux publics différents, tout en offrant à chacun un accès simple et compréhensible au texte.

4.3. Le rapport adulte-enfant

Le caractère ambivalent de ces textes et le fait qu'ils s'adressent à un double public sont des facteurs qui influencent considérablement le genre de la littérature de jeunesse : comme il doit plaire à l'enfant, mais aussi être choisi et apprécié par l'adulte, il doit présenter une structure capable de satisfaire les deux catégories auxquelles il s'adresse. Comme le souligne également

³⁴ Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press. p. 67

³⁵ Ibid. 70

le professeur Perry Nodelman³⁶ dans son ouvrage *Hidden Adults, Defining children's literature* (2008) il est essentiel de garder à l'esprit un détail particulier qui caractérise les livres pour enfants :

*Children's literature is written by adults and that is what it is because of how it addresses its audience, because of what adults believe children are adults' construction of childhood. Interestingly, however, different ideas about children led to a range of different ideas about what children's literature is and how it might be defined.*³⁷

Il est donc important de rappeler que la particularité communicative du genre découle avant tout du fait qu'il s'agit d'une littérature écrite par un adulte pour l'enfant, qui contrôle et choisit à quoi le destinataire le plus fragile peut être exposé, en considérant la fonction éducative autant que celle de divertissement³⁸. En effet, Nikolajeva, dans son œuvre de 1996, évoque, dans ce contexte, le processus de *purification*³⁹ : c'est-à-dire le fait de purger le texte de tout ce qui ne reflète pas les goûts, l'idéologie, la morale ou la religion de l'adulte qui écrit ou qui accompagne le jeune dans sa lecture. À travers cette opération, l'adulte se présente comme un médiateur entre le texte et son destinataire, tant du point de vue du contenu que de celui de la structure narratologique. Ce contrôle exercé par l'adulte montre à quel point ce genre littéraire est très dynamique et fortement influencé par la pensée de celui qui le produit, créant un compromis entre l'objectif éducatif, la nécessité de protection et la possibilité pour l'enfant lecteur de laisser libre cours à son imagination.

5. Le caractère national du genre

Bien que le phénomène de la littérature de jeunesse trouve un écho à l'échelle internationale, il est toutefois problématique d'appliquer ce qualificatif au genre : si des chercheurs comme Nikolajeva ont mis en évidence un processus d'évolution des livres pour enfants qui se recoupe

³⁶ Professeur de littérature victorienne à Yale et spécialiste de la littérature de jeunesse.

³⁷ Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult : Defining Children's Literature*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. p.151: La littérature jeunesse est écrite par des adultes, et elle se définit ainsi en raison de la manière dont elle s'adresse à son public, c'est-à-dire en fonction de ce que les adultes pensent que sont les enfants : une conception de l'enfance élaborée par les adultes. Il est toutefois intéressant de noter que les différentes conceptions de l'enfance ont donné lieu à toute une série d'idées divergentes sur ce qu'est la littérature jeunesse et sur la manière dont elle pourrait être définie

³⁸ Ibid. p. 155

³⁹ Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, p. 19

presque entièrement entre les différents pays du monde occidental⁴⁰, ces textes sont généralement très liés à la culture, à l'idéologie et aux normes, y compris les normes pédagogiques, développées par chaque pays. Il serait donc erroné de la définir comme un ensemble homogène. Tout d'abord, comme l'a montré Ariès, le concept d'enfance est une construction culturelle qui a évolué et continue d'évoluer au fil du temps, et qui dépend profondément du contexte auquel il s'applique : étant à la base de la production de la littérature de jeunesse, il en résulte des développements différents. Les différences dans la manière dont cette période de la vie est interprétée en fonction de la situation géographique entraînent des conséquences avant tout sur le contenu des différents écrits. Deuxièmement, cela se traduit également par des structures narratologiques différentes : chaque nation peut avoir privilégié un genre plutôt qu'un autre (par exemple, les contes allemands se caractérisent par une structure très différente de celle des contes scandinaves), tandis que d'autres peuvent s'être davantage concentrées sur la production d'autres formes narratives. Comme le souligne Nikolajeva dans son ouvrage de 1996, la création littéraire de ce genre est étroitement liée à l'histoire et aux traditions de son pays d'origine : elle est influencée par les principes éducatifs privilégiés, par le système scolaire et par le contexte culturel et familial qui entoure l'univers de l'enfance au sein de chaque nation.

De plus, un autre facteur qu'il ne faut pas négliger dans ce débat est le fait que ce genre littéraire revêt, à la base, une vocation pédagogique : il ne se limite pas à satisfaire un besoin purement esthétique, mais joue également un rôle important dans la construction de l'identité de l'enfant qui s'initie à la lecture. Lorsque cela se produit, il est inévitable que cela se traduise par un partage de perceptions et d'idéologies différentes, en fonction du contexte national dans lequel il est produit. Comme cela a déjà été évoqué dans les paragraphes précédents, cette branche littéraire est fortement influencée par des facteurs culturels et les tendances éducatives, et par conséquent très contrôlée par l'industrie éditoriale, capable de donner une forme spécifique à ce genre de textes. Ce sont là autant d'éléments qui varient d'un pays à l'autre, leurs contextes historiques exigeant des facteurs différents.

⁴⁰ Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge p.121

Toutefois, comme le souligne Maria Nikolajeva :

« *The boundaries between national literatures cannot be defined precisely, for they are constantly changing under the impact of various factors. They can only be identified in opposition to other national literatures and to world literature* »⁴¹

On ne peut pas dire que ces types de textes soient complètement différents les uns des autres, dans la mesure où ils appartiennent tout de même à des systèmes qui ont toujours été, d'une certaine manière, liés entre eux ; il s'agit plutôt de dynamiques d'opposition qui soulignent une séparation identitaire fondamentale. En effet, il existe tout de même des livres qui font partie d'un patrimoine mondial, comme *Fifi Brindacier*, *Alice au pays des merveilles* ou *Les Contes des frères Grimm*, reconnus comme les grands classiques de ce genre littéraire : selon Nikolajeva, ces textes ont connu un tel succès parce qu'ils n'ont pas été créés pour un public jeune, mais qu'ils ont été repris, adaptés et réécrits pour un public enfantin ; il est néanmoins intéressant de constater que, bien que le contenu de base reste le même, il présente des nuances différentes selon l'interprétation qui en est donnée⁴².

Ce caractère national est une caractéristique distinctive du genre de la littérature de jeunesse, un élément supplémentaire qui souligne une fois de plus sa fluidité et qui permet de mieux en saisir toutes les nuances, tant sur le fond que sur la forme.

6. Conclusions

Ce chapitre propose un aperçu de l'histoire de la littérature de jeunesse : la genèse de ce genre remonte au moment où l'enfance a commencé à être reconnue, d'un point de vue historique et culturel, comme une phase distincte de la vie, avec des besoins éducatifs qui lui sont propres. Ce facteur, associé à la mise en place d'un système scolaire réglementé à la suite de la révolution industrielle, a favorisé, à partir du XVII^e siècle, la diffusion des premiers livres destinés aux jeunes lecteurs. Au départ, ceux-ci avaient un but purement instructif et étaient produits par des établissements scolaires ou religieux, qui inculquaient une éducation aux

⁴¹ Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, p. 11 : Les frontières entre les littératures nationales ne peuvent être définies avec précision, car elles évoluent constamment sous l'influence de divers facteurs. Elles ne peuvent être identifiées qu'en opposition aux autres littératures nationales et à la littérature universelle.

⁴²Ibid, p. 15

enfants, même si, au début, le contexte était extrêmement hiérarchisé et n'était pas réellement ouvert à tous. Le marché éditorial, à travers la forme du *chapbook* (remarque introduite par la professeure Shavit), trouve un modèle à suivre qui favorise l'accessibilité et la diffusion de ce nouveau genre littéraire : c'est en Angleterre, grâce à la figure de Newbery qui consacre son travail à la seule publication de livres pour enfants, que son véritable potentiel se révèle et s'épanouit. La France a ensuite suivi et joué un rôle fondamental dans le développement du genre, dans la mesure où elle a mis en place un système éditorial organisé et a ouvert la voie à un développement très significatif pour l'histoire du genre, y compris au niveau international. De plus, ce chapitre a exploré l'ambiguïté de la littérature de jeunesse et la manière dont son statut de genre unique est parfois remis en question, car elle se caractérise par des éléments qui la rendent problématique. Tout d'abord, le fait qu'elle ne repose pas sur une forme narrative distinctive : cela rend difficile de regrouper tous les textes au sein d'un ensemble unique. Ensuite, le rôle que joue l'adulte dans ce genre a des implications significatives, telles que le caractère ambivalent de ces écrits, qui sont construits de manière à communiquer séparément, au sein d'un même système, à des catégories opposées, telles que l'adulte et l'enfant. Enfin, la dernière caractéristique analysée est son caractère national, l'héritage culturel qui l'influence et les effets qu'il produit dans son ensemble.

Comme le souligne Nierès-Chevrel : « Elle ne constitue un genre ni d'un point de vue formelle, ni d'un point de vue esthétique et thématique. Elle est un champ éditorial qui fédère des formes et des genres autour d'un lectorat dont l'extension s'en fait varié au fil du temps⁴³ ». Il s'agit d'un domaine littéraire qui ne peut être facilement réduit à un ensemble unique, fluide, et qui puise ses racines dans une construction historique et des fondements éducatifs en constante évolution.

Après avoir mené une analyse approfondie des éléments qui caractérisent ce type de production littéraire, il est intéressant de comprendre, d'un point de vue théorique, comment ces caractéristiques si spécifiques et uniques peuvent être abordées lorsqu'elles sont soumises à la pratique de la traduction. S'agissant de textes dynamiques, à caractère culturel et destinés à un public hétérogène, la transposition linguistique est un aspect qui devient particulièrement complexe et qui nécessite une étude approfondie, qui sera développée dans le chapitre suivant.

⁴³ Nierès-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p.121

CHAPITRE 2

Les enjeux de la traduction de la littérature pour l'enfance

1. La traduction de la littérature de jeunesse et ses complexités

La littérature de jeunesse est un domaine éditorial extrêmement complexe à plusieurs niveaux et qui, surtout, s'articule autour de plusieurs systèmes à la fois : tout comme la rédaction de textes destinés à un jeune public peut s'avérer problématique, le même problème se pose en matière de traduction. Malgré cela, il est facile de minimiser la difficulté de cette pratique, car il s'agit de textes généralement considérés comme plus faciles, souvent très courts, aux vocabulaires et aux syntaxes clairs et simples, ou inspirés de la tradition orale. Toutefois, la traduction de la littérature de jeunesse est caractérisée par une série de difficultés qui découlent de la double fonction de ces textes: comme il s'agit d'écrits à vocation éducative, il faut tenir compte des thèmes abordés et de la manière dont ils peuvent être traduits, en veillant à ce que les livres restent divertissants pour les enfants tout en respectant l'objectif pédagogique et instructif propre à ce genre. De plus, il faut prendre en considération le public enfantin auquel ces textes s'adressent, car il s'agit d'un genre littéraire spécifique qui doit tenir compte, plus que tout autre genre, de la notion de *lisibilité* : celle-ci est difficile à définir, mais désigne essentiellement la capacité d'un texte à être facilement compris par le lecteur, c'est-à-dire la qualité d'un livre.

Selon la chercheuse Riitta Oittinen, lorsqu'elle s'applique à la littérature de jeunesse, la lisibilité⁴⁴ ne doit pas se limiter à la partie écrite, mais à l'ensemble de la situation de lecture dans laquelle se trouve l'enfant : tout ce qui entoure la simple lecture, c'est-à-dire la réponse aux stimuli que l'objet présente⁴⁵, revêt une influence significative et doit être préservé dans la traduction. Dans la mesure du possible, il convient de conserver, même dans la nouvelle version, par exemple le langage onomatopéique, les éléments évoquant des sons, les termes

⁴⁴ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 35.

⁴⁵ Ibid. p. 35

affectueux, ainsi que la relation entre le mot et les images, afin qu'ils produisent le même effet auprès du nouveau public cible.

Un autre élément propre au genre de la littérature de jeunesse et qui ne peut être ignoré lors de la traduction est sans aucun doute le fait que ces textes sont souvent destinés à être lus à haute voix par un adulte, en particulier ceux qui s'adressent à un public plus jeune ayant besoin d'un intermédiaire.

Il s'agit donc d'écrits qui revêtent souvent un caractère performatif, pas tant pour faciliter la compréhension, mais pour rendre la lecture plus captivante ; leur version originale se caractérise par une ponctuation, un rythme et un ton qui facilitent cet objectif.

Le traducteur doit donc relever le défi supplémentaire de restituer les mêmes sensations que le texte original, afin qu'une éventuelle lecture à haute voix suscite l'émotion nécessaire. Il s'agit en effet de textes orientés vers la performance, autant que vers le lecteur, et la traduction doit donc également se concentrer sur les systèmes paralinguistiques pour que le puissant outil qu'est la voix puisse en faire ressortir toute la valeur. Comme l'affirme Riitta Oittinen « *Translation is reading too. Translation is also sharing, collaboration in unique situations. Through loyalty to the target-language readers, the translators is loyal to the author of the original as well. Translation is alteration and interpretation* ». ⁴⁶ Par conséquent, le principal défi de la traduction dans ce domaine consiste à préserver la vivacité de ces ouvrages, leurs caractéristiques distinctives et leur vocation pédagogique, tout en gardant toujours à l'esprit le public auquel ils s'adressent. S'il s'agit d'un aspect de la traduction souvent négligé, il soulève des questions qui, bien qu'elles soient généralement considérées comme allant de soi, méritent d'être approfondies : le processus qui permet de comprendre comment transmettre un texte traduit à un enfant est un processus important qui va au-delà de la simple transposition des mots.

Les traducteurs qui travaillent sur des textes de littérature de jeunesse sont confrontés à un problème fondamental qui va au-delà de la simple transposition d'une langue à une autre, mais qui concerne la manière de gérer le passage d'un contexte culturel à un autre (une véritable « traduction culturelle » ⁴⁷ », comme la définit Van Coillie). Le destinataire du texte, étant un enfant dont l'expérience et la connaissance du monde sont limitées, il est essentiel de veiller à ce que la réception du texte soit la plus complète possible ; à travers la version traduite, le jeune lecteur

⁴⁶ Ibid. p. 37. « Traduire, c'est aussi lire. Traduire, c'est aussi partager, collaborer dans des situations uniques. En faisant preuve de loyauté envers les lecteurs de la langue cible, le traducteur fait également preuve de loyauté envers l'auteur de l'œuvre originale. Traduire, c'est adapter et interpréter ».

⁴⁷ Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P. 18

doit être capable de ressentir les mêmes sensations et d'évoquer les mêmes pensées et associations que celles que procure l'œuvre originale. Dans son étude sur l'histoire de la littérature de jeunesse, Nikolajeva affirme:

« The process of translation implies finding not qualitative but significative (semiotic) equivalents to the signs of the source text. The best confirmation of this is the fact that the process is irreversible: a translation back to the source language would result in a totally new text⁴⁸ ».

Elle souligne ainsi la nécessité de rendre un texte accessible au lecteur, afin qu'il soit en mesure de le comprendre et de l'assimiler en fonction de son bagage culturel. La plus célèbre traduction russe d'*Alice au pays des merveilles* (1972) par Boris Zakhoder est un exemple historique qui montre à quel point cette problématique doit être prise en compte, vu que le traducteur y a inséré une véritable déclaration d'intention. Dans sa version, il insère ce que l'on appelle en russe un « chapitre zéro » (*Nikakaya*⁴⁹), dans lequel il explique comment sa traduction devient une sorte de réécriture, son objectif étant de permettre à un enfant soviétique de s'identifier et de comprendre pleinement l'histoire. En plus de se concentrer sur l'aspect linguistique, il modifie tous les détails qui, dans la version originale, renvoient à la culture typiquement anglaise : la parodie des poèmes victoriens est remplacée par Zakhoder par des parodies de poèmes russes très répandus à l'école et certainement connus par son public cible ; c'est l'un des exemples les plus significatifs, tout comme la caractérisation différente du personnage d'*Alice*, qui n'est plus l'archétype de la petite fille victorienne, mais une jeune fille intelligente, vive et autonome, l'idéal soviétique par excellence.

D'un point de vue sémiotique, ce processus de traduction devient très complexe et Nikolajeva reprend, pour expliquer la difficulté de cette pratique dans ce domaine particulier, les idées du sémiologue Yuri Lotman. En tenant compte du concept de la *sémiosphère*, c'est-à-dire l'espace sémiotique nécessaire à la langue (et à tout ce qui en découle, donc le contexte culturel), elle l'adapte à la traduction de la littérature de jeunesse dans le schéma suivant :

⁴⁸ Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, 1996. P.28 « Le processus de traduction consiste à trouver non pas des équivalents qualitatifs, mais des équivalents significatifs (sémiotiques) aux signes du texte source. La meilleure illustration de ce principe est le fait que ce processus est irréversible : une retraduction vers la langue source donnerait lieu à un texte totalement nouveau ».

⁴⁹ Irina Shishkova , *The Adventures of "Alice" and Lewis Carroll in Russia*, <http://dx.doi.org/10.15405/epsbs.2016.07.60>

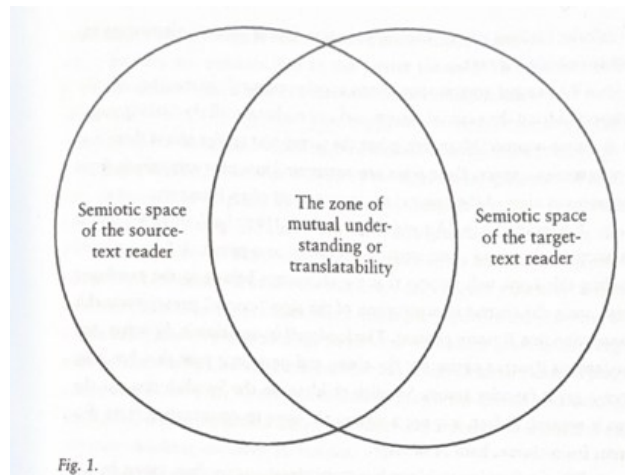


Figure 1 : Schéma de Nikolajeva, prenant en considération la complexité sémiotique du processus de traduction de la littérature de jeunesse.

Comme le montre ce schéma (Fig.1)⁵⁰, le lecteur du texte original et celui du texte traduit partagent une partie d'un espace sémiotique commun, caractérisé par ce qui peut être traduit efficacement, mais sont en même temps séparés par une zone de non-traduisibilité⁵¹ : il existe en effet des signes (ainsi définis en sémiotique) qui ne nécessitent pas seulement d'être transférés d'une langue à une autre pour être compris. En effet, tout ce qui concerne le contexte culturel de la source ne peut pas nécessairement être facilement compris par le lecteur cible, car ces éléments n'appartiennent pas à son espace sémiotique, voire pourraient être interprétés différemment. L'exemple cité précédemment de la première traduction russe d'*Alice au pays des merveilles* de Zakhoder (traduction du 1972) illustre clairement comment l'auteur a ouvertement expliqué la façon dont il a réécrit certains éléments de l'histoire afin qu'ils puissent être efficaces pour le public cible auquel il s'adresse : il ne s'agit pas seulement de différences linguistiques (telles que les dialectes ou les expressions idiomatiques), mais aussi de traditions, d'habitudes et de relations sociales qui n'appartiennent pas à leur contexte culturel. Enfin, la spécificité de l'espace entre les zones d'intraduisibilité dépend entièrement du destinataire de la version transposée dans la nouvelle langue ; de plus, ce rapport entre traduisibilité et intraduisibilité est variable et dépend de la proximité des cultures de départ⁵².

⁵⁰ Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, 1996. P. 29

⁵¹ Ibid. P. 29

⁵² Ibid. P. 31

En conclusion, Nikolajeva, s'appuyant sur le modèle de Lotman, met en évidence un aspect particulièrement critique de la pratique de la traduction dans la littérature de jeunesse : dans la mesure où il s'agit d'un genre étroitement lié au contexte culturel dans lequel il est produit, et compte tenu du fait qu'il joue un rôle pédagogique et éducatif auprès d'un public d'enfants, pour qu'il puisse atteindre son objectif et être compris, il faut tenir compte de la manière dont ces textes peuvent être perçus et assimilés par les jeunes lecteurs⁵³.

2. Les techniques et les stratégies de traduction

Avant d'aborder plus précisément la traduction dans le domaine de la littérature de jeunesse, il est essentiel de se concentrer sur les théories de la traduction en général, afin de mieux comprendre son fonctionnement et son application dans différents contextes. Avant le XX^e siècle, cette pratique ne faisait pas l'objet de prescriptions et l'on distinguait uniquement les traductions littérales (c'est-à-dire celles considérées comme les plus fidèles au texte) des traductions libres (c'est-à-dire celles qui s'attachaient davantage à une réinterprétation du texte)⁵⁴. Le véritable tournant a été marqué par Jean-Paul Vinay, professeur franco-canadien à l'université de Montréal et Jean Darbelnet, linguiste spécialisé dans la langue française contemporaine et ses influences sur l'anglais : ensemble, ils ont concentré leurs études sur la linguistique contrastive et comparative et, à travers leur ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (1958), ils ont révolutionné ce domaine. Dans cette étude, ils ont comparé un grand nombre de textes parallèles de genres différents, entre le français et l'anglais, avec le but de monitorer les techniques les plus utilisées et qui se répétaient le plus souvent dans les différentes versions ; ce faisant, ils ont réussi à établir une classification de sept procédés de traduction (répartis en deux catégories : directs et indirects), introduisant pour la première fois une véritable réglementation de base à laquelle s'approcher pour mettre en œuvre la pratique de la traduction⁵⁵.

En ce qui concerne les techniques de traduction directe, c'est-à-dire les procédés les plus littéraires et qui se réfèrent le plus fidèlement au texte source, on trouve :

⁵³ Ibid. P.32.

⁵⁴ Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P. 13

⁵⁵ Ibid. P. 14

- L'emprunt : L'une des techniques les plus couramment utilisées consiste à conserver des mots ou des expressions dans la langue d'origine au sein de la version traduite, principalement parce qu'il n'existe pas d'équivalent dans la langue cible.
- Le calque : Cette technique consiste essentiellement à traduire un emprunt, c'est-à-dire à traduire mot à mot une expression de la langue source vers la langue cible.
- La traduction littéraire : Il s'agit d'une traduction mot à mot, qui reste donc très fidèle au texte original.

Quant aux techniques de traduction indirectes, c'est-à-dire celles qui permettent de combler le fossé communicationnel entre deux langues culturellement éloignées l'une de l'autre et qui se traduisent par des modifications plus marquées, on trouve :

- La transposition : consiste à modifier les structures grammaticales au cours du processus de traduction, tout en conservant le même sens, en raison des différences structurelles entre la langue source et la langue cible (par exemple, la transformation d'un verbe en un nom, en conservant le même mot mais en modifiant sa catégorie grammaticale).
- La modulation : Cette technique consiste à adapter une expression idiomatique ou une tournure particulière dans la langue cible ; même si elle diffère de l'original, elle en conserve le sens.
- L'équivalence : Il s'agit d'une technique similaire à la précédente, qui consiste à conserver une expression ou une tournure du texte source en lui trouvant une équivalence dans la langue cible.
- L'adaptation : cette dernière technique, fondamentale en particulier pour le domaine d'intérêt de cette étude, représente la substitution culturelle d'un élément du texte source par une référence équivalente qui soit compréhensible dans la langue cible⁵⁶.

Cette première classification a fourni la base pour le développement et l'approfondissement de nombreuses études sur le processus de traduction . En effet, à partir des années 1960, de nouvelles stratégies et théories sont introduites qui démontrent que cette pratique ne se limite

⁵⁶ Darbelnet, Jean, et Jean-Paul Vinay. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Didier, 1972. P. 47

pas à un simple transfert linguistique, mais qu'elle doit également tenir compte de manière significative du lecteur, de sa langue et de son contexte culturel, afin que l'aspect communicatif de la traduction puisse être le plus efficace. Eugene Nida (professeur, linguiste et traducteur américain, spécialisé dans la traduction de la *Bible*), en effet, dans son ouvrage *Toward a Science of Translating* (1964) distingue pour la première fois deux approches : la première qui nomme *Functional equivalence* (à l'origine définie comme *Dynamic equivalence*), c'est-à-dire une traduction qui se rapproche le plus du *target reader*⁵⁷, et le second qui nomme *Formal equivalence*,⁵⁸ donc une traduction plus fidèle au maintien des structures grammaticales et syntaxiques originales, même au prix d'une lisibilité plus complexe pour le lecteur cible. Une autre figure importante est Peter Newmark, professeur, traducteur et théoricien de la traduction, qui introduit en 1981 la théorie de la *traduction sémantique et communicative*⁵⁹, toujours focalisée sur la différence entre le focus sur la langue source (et tous les aspects liés à elle) et celui sur la langue cible. Pour lui, la définition de *traduction sémantique* consiste à maintenir le même *contextual meaning*⁶⁰ que l'original, en se différenciant d'une traduction littérale. La traduction ne se limite pas en effet à une traduction mot par mot, mais s'efforce d'en conserver le sens. Au contraire, la traduction communicative est une pratique qui se concentre sur la compréhension du texte par la culture cible : à travers des modifications linguistiques et de signification, elle a pour tâche de transmettre le sens d'une manière qui soit culturellement plus proche du destinataire du texte.

Les années 1980 et 1990 ont été d'une importance capitale pour la théorie de la traduction, qui s'est principalement concentrée sur l'aspect culturel et le rôle de médiateur de cette pratique⁶¹ : bien qu'elle ait été auparavant ignorée, cette question est devenue, au fil du temps, un sujet très débattu, car difficile à orienter. Nous allons maintenant présenter un bref aperçu de l'évolution de cette question et des principaux acteurs qui l'ont marquée.

Un nom incontournable dans ce débat est sans aucun doute celui de Gideon Toury, linguiste et traducteur israélien considéré comme le pionnier des études descriptives de la traduction : en 1980, dans son ouvrage *In Search of a Theory of Translation* (1980), il identifie deux types

⁵⁷ Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leiden : Brill, 1964. P. 38

⁵⁸ Ibid. p. 41

⁵⁹ Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. London : Prentice Hall, 1988.

⁶⁰ International Journal of Social Science and Education Research ISSN: 2637-6067 Volume 5 Issue 10, 2022 DOI: 10.6918/IJOSSER.202210_5(10).0011 *An Analysis of Communicative Translation & Semantic Translation of Peter Newmark*

⁶¹ Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P. 18

d'approches traductives, à savoir l'approche *source-oriented* (visant une reproduction fidèle du texte original) et l'approche *target-oriented* qui, au contraire, repose sur l'idée d'adapter le texte original à la langue cible. De manière novatrice, Toury introduit l'idée de deux principes à mettre en œuvre lors des différentes pratiques de traduction : *le principe d'acceptabilité* et celui d'*adéquation*⁶². Le premier, et surtout celui que le chercheur privilégie, consiste à tenir compte, lors de la traduction, de la nécessité de rendre le texte accessible au lecteur cible : il est donc nécessaire, même au prix de modifications délibérées du texte, de garder à l'esprit les relations entre l'écriture originale et la langue et la culture d'arrivée. Comme il l'affirme : « *Translations are facts of the target culture ; they are governed by norms operating in that culture* ».⁶³ Le second représente au contraire le pôle opposé, à savoir le maintien d'une structure et d'un contenu aussi proches que possible de la source⁶⁴.

La contribution de Toury s'avère d'une grande importance : outre le fait d'avoir formulé une série de théories qui ont fait de la pratique de la traduction un acte orienté, il a déplacé l'accent mis sur les particularités linguistiques et communicatives (comme les deux exemples cités précédemment) vers l'aspect culturel qui implique les deux parties, de départ et d'arrivée, afin de rendre le résultat plus compréhensible pour le public cible ; le traducteur endosse également un rôle de véritable médiateur culturel.

Son étude a toutefois ouvert la voie à de nouvelles recherches qui ont commencé à remettre en question la notion d'adaptation et à s'interroger sur les limites à prendre en compte dans ces contextes. Lawrence Venuti⁶⁵ est une figure qu'il convient sans aucun doute de mentionner dans ce débat : dans son ouvrage *The Translator's Invisibility: a History of Translation* (1995), il rebaptise la technique de l'adaptation *domestication* et affirme qu'elle dépend de facteurs historiques, sociaux, culturels et parfois même politiques ; tandis que le pôle opposé est représenté par la *foreignization*, c'est-à-dire une stratégie de traduction qui invite le lecteur cible à entrer dans le modèle culturel du texte original⁶⁶. Selon Venuti, la prédominance de la domestication des traductions (surtout en ce qui concerne le contexte anglophone, sur lequel ses études se basent principalement), c'est-à-dire une adaptation à la culture cible, a une

⁶² Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995. P. 53

⁶³ Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995. P. 53

⁶⁴ Ibid. P. 15

⁶⁵ Traducteur, professeur et théoricien de la traduction américain.

⁶⁶ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. London/New York : Routledge, 1995. P.20

conséquence qu'il juge impactante : le lecteur cible perd ainsi la perception qu'il s'agit d'une traduction, l'interprétant comme un texte neutre, et le sens et le contenu du texte original se perdent, démontrant que la figure du médiateur devient invisible et donc non reconnue. Comme il l'affirme dans son ouvrage :

*The original is eternal, the translation dated. The original is an unchanging monument of human imagination, transcending the linguistic, cultural and social changes of which the translation is a determinate effect. The original is a form of self-expression appropriate to the author [...], whereas the translation can be no more of a copy of a copy, derivative, simulacral, false, an image without resemblance.*⁶⁷

Venuti adopte donc une position assez ferme sur sa conception de la traduction, qui se trouve toutefois en contradiction avec celle d'autres chercheurs qui se sont penchés sur la question de la médiation culturelle dans la traduction. La professeure et traductrice allemande Christiane Nord représente un important exemple qui remet en question cette vision négative de l'adaptation. En effet, elle soutient que «*The function of the target text is not arrived at automatically from an analysis of the source text, but is pragmatically defined by the purpose of the intercultural communication* »⁶⁸ et que, par conséquent, la pratique de la traduction ne peut être dissociée de celle de l'adaptation, dans la mesure où il faut s'efforcer de produire une version du texte qui soit compréhensible pour le lecteur. De plus, il est également important de tenir compte du fait que le transfert culturel de la source vers la cible peut aussi être influencé par la manière dont la traduction est interprétée par le lecteur, en fonction de ses besoins.

En conclusion, bien qu'il ne s'agisse ici que d'un bref aperçu de l'histoire de la théorie de la traduction, il a été démontré que le débat sur l'adaptation et la médiation culturelle entre les textes sources et les textes cibles a été et reste encore aujourd'hui très animé. L'adaptation, en tant que procédé introduit par Vinay et Darbelnet, qu'il s'agisse d'un sens littéral ou d'un phénomène philosophique, suscite toujours des discussions car il est difficile d'établir des

⁶⁷ Ibid. P.3. « L'original est éternel, la traduction est dépassée. L'original est un monument immuable de l'imagination humaine, qui transcende les changements linguistiques, culturels et sociaux dont la traduction n'est qu'un effet contingent. L'original est une forme d'expression propre à l'auteur [...], tandis que la traduction ne peut être qu'une copie d'une copie, dérivée, simulacrale, fausse, une image sans ressemblance »

⁶⁸ Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation : Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam : Rodopi, 1991. P. 29, cité dans Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 78 . « La fonction du texte cible ne se déduit pas automatiquement d'une analyse du texte source, mais est définie de manière pragmatique par l'objectif de la communication interculturelle »

limites concrètes marquant la frontière entre traduction et adaptation. Riita Oittinen, dans son ouvrage *Translating for children* (2000), cite le chercheur Robinson⁶⁹ qui affirme que, par l'adaptation, le traducteur ne corrige pas la version originale, mais présente la traduction de sa propre interprétation du texte original⁷⁰. Cette conception est très significative, car elle montre à quel point ce processus de traduction est largement influencé par le point de vue et l'opinion que chacun a lorsqu'il se confronte à une nouvelle version transposée dans une langue et un contexte différents.

3. L'adaptation dans la littérature de jeunesse

Compte tenu de ce qui a été exposé précédemment, il a été démontré que la pratique de la traduction n'est jamais neutre ; elle implique donc toujours des transformations, une négociation entre le texte source et le texte cible. Dans le cas spécifique de la littérature de jeunesse, la notion d'adaptation revêt donc un rôle encore plus important, car il s'agit d'un genre particulier, qui agit simultanément sur plusieurs systèmes littéraires et qui implique en même temps de nombreux acteurs différents auxquels il faut s'adresser en même temps (l'adulte qui écrit, qui traduit, qui choisit la lecture et qui lit à l'enfant, qui est le destinataire principal). Isabelle Nières-Chevrel, dans son ouvrage *Introduction à la littérature de jeunesse* (2009), la définit comme :

une réécriture qui vise au mieux à reformuler un texte pour le rendre plus accessible à un jeune public, au pire à mettre un œuvre « à niveau » en réduisant sa complexité esthétique, voire en « l'enrichissant » d'une série de banalités idéologiques. C'est pour cette raison que l'adaptation est fréquente dans l'édition pour les enfants, alors qu'elle est quasi absente dans l'édition pour adultes.⁷¹

Elle souligne également que l'adaptation peut s'appliquer aussi bien à l'infantilisation d'œuvres de la littérature générale qu'à des textes nationaux et, enfin, à des textes étrangers, témoignant en quelque sorte de la fragilité du genre⁷². C'est précisément pour cette raison qu'il faut garder

⁶⁹ C.R. Robinson Douglas, professeur et théoricien de la traduction, qui a écrit *The Translator's turn* (1991)

⁷⁰ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 35.

⁷¹ Nières-Chevrel, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009. P. 187

⁷² Ibid. p.188

à l'esprit l'aspect de la médiation culturelle : l'enfant, contrairement à une personne plus âgée, est moins flexible dans la compréhension de certaines trames narratives concernant des habitudes, des traditions ou des références qui ne font pas partie de son quotidien. De plus, le petit lecteur n'a ni conscience ni intérêt à savoir que le texte qu'il lit est une traduction et non un texte original. D'autre part, compte tenu également de la dimension éducative de cette littérature, il est intéressant de familiariser l'enfant avec l'existence de langues et de cultures différentes, en l'habituant à l'idée de la différence. Par conséquent, il est important, surtout dans ce domaine, de trouver le juste équilibre pour rendre le texte accessible : tout comme pour l'histoire de la traduction de la littérature pour adultes, même si, plus récemment, de nombreuses études et approches ont vu le jour sur la manière de gérer le processus de traduction et d'adaptation dans ce genre particulier.

3. 1 Différents points de vue

Le phénomène de la théorisation et de la formation d'une codification de la traduction dans la littérature de jeunesse est donc nécessaire, mais il est particulièrement récent : ce n'est qu'à partir des années 1960 que l'on a commencé à aborder ce sujet, qui a suscité un vif débat parmi les différents spécialistes de la discipline quant à la manière dont cette pratique doit être encadrée.

Parmi les figures les plus marquantes de cette première période, on trouve Richard Bamberger, chercheur et auteur autrichien, qui fut l'un des premiers à affirmer que la littérature de jeunesse mérite d'être traduite avec le même sérieux que n'importe quel autre genre, notamment dans une perspective d'intégration : selon lui, la transposition linguistique est essentielle à l'enrichissement du patrimoine national pour les enfants du monde entier.⁷³

Ce n'est qu'à partir des années 1970 que la question de l'adaptation dans la littérature de jeunesse est soulevée par Göte Klingberg, dans son ouvrage *Children's Fiction in the Hand of Translation* (1978), puis approfondie dans son deuxième ouvrage, *Facilitating Children's Literature* (1986). Dans ses études, il définit et approfondit le concept de *degré d'adaptation* :

⁷³ Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P. 16

*As a rule children's literature is produced with a special regard to the interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers. An author's [...] consideration of this type and its results are termed adaptation here. To indicate the degree to which the text is adapted to the intended readers the term degree of adaptation will be used.*⁷⁴

Selon lui, l'auteur d'un texte doit avoir déjà pris en compte la position du lecteur et l'objectif du traducteur est de maintenir le même degré d'adaptation ; si le texte cible est fortement modifié, cela est considéré comme négatif car il a subi des manipulations. Klingberg s'oppose également à toutes les techniques utilisées pour mettre en œuvre l'adaptation, telles que la simplification, la modernisation, l'expansion ou la réduction et la localisation⁷⁵, car si le texte s'adapte au contexte culturel du lecteur cible, on prive d'abord le texte de sa signification originale, et ensuite on prive l'enfant d'une nouvelle occasion d'approfondir ses connaissances. Il exprime également une opinion bien précise sur le concept de purification : la technique consistant à éliminer, ou plutôt à censurer, certains concepts ou tabous jugés inappropriés pour un jeune lecteur ne le protège pas, mais le rend au contraire ignorant de certaines réalités qui font partie du quotidien. En particulier dans le cas spécifique de la littérature de jeunesse, l'adulte a le pouvoir de décider ce qu'on fait écouter à l'enfant et comment : en tant que médiateur, surtout dans le cas de la petite enfance, il est responsable de l'assimilation du destinataire. De plus, selon Klingberg, un autre élément qui s'avère très dangereux est l'adaptation dissimulée dans les traductions de la littérature de jeunesse, car selon lui, cela nuit à leur qualité et les rend inférieures : ce type d'adaptation consiste à essayer de cacher les éléments qui ont été modifiés, dans le but de ne pas laisser deviner les modifications qui leur ont été apportées. En conclusion, sa vision, qu'il a développée à travers des études comparatives, est qu'un traducteur doit reproduire exactement le même produit, sans prendre de décisions de son propre chef « *giving the readers knowledge, understanding and emotional experience of the foreign environment and culture, in order to further the international outlook* ». ⁷⁶

⁷⁴ Klingberg, Göte. *Facilitating Children's Literature*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1986. P.11, cité dans Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 88 « En règle générale, la littérature jeunesse est conçue en tenant particulièrement compte des intérêts, des besoins, des réactions, des connaissances, des capacités de lecture, etc. des lecteurs visés. C'est ce type de prise en compte par l'auteur [...] et ses résultats que l'on désigne ici par le terme « adaptation ». Pour indiquer dans quelle mesure le texte est adapté aux lecteurs visés, on utilisera le terme « degré d'adaptation ».

⁷⁵ Une autre façon de définir le concept de *domestication*

⁷⁶ Klingberg, Göte. *Facilitating Children's Literature*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1986. P.14. « Transmettre aux lecteurs des connaissances, une compréhension et une expérience émotionnelle de l'environnement et de la culture étrangers, afin de favoriser une ouverture sur le monde »

Une autre voix essentielle dans ce débat est celle de Zohar Shavit, qui a été l'une des premières à appliquer la théorie polysystémique⁷⁷, à travers de nombreuses comparaisons entre différentes versions de textes appartenant au genre de la littérature de jeunesse. Elle soutient que ce que Klingberg identifie comme des manipulations, ou des adaptations, sont fondamentales et ne peuvent être évitées. Le traducteur doit respecter certains principes fondamentaux :

1. An adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards as educationally good for the child;

*2. An adjustment to the plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and to comprehend.*⁷⁸

Selon les études de Shavit, la tendance est à créer un système qui ne reconnaît que ce qui est considéré comme conventionnel et qui s'intègre à ce qui appartient déjà au contexte cible. C'est précisément pour cette raison que les simplifications et les adaptations, tant sur le plan linguistique que sur celui du contenu, sont jugées acceptables, voire nécessaires, pour que ces textes puissent être acceptés par le lecteur et par le médiateur qui en facilite la lecture.

Des études plus récentes, menées au début des années 2000, mettent en avant deux nouveaux acteurs qui contribuent au débat sur l'adaptation dans la traduction de la littérature de jeunesse. Tout d'abord, on trouve la spécialiste en littérature comparée Emer O'Sullivan, qui fonde ses travaux sur une approche descriptive et comparative interculturelle et analyse les règles qui permettent le transfert linguistique et culturel des textes pour enfants⁷⁹. Comme elle l'affirme dans son ouvrage *Comparative Children's Literature* (2005):

Comparative Children's literature, like mainstream comparative literature, must consider those phenomena that cross the borders of a

⁷⁷Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P. 17

⁷⁸ Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press, 1986. P. 113.

« 1. Une adaptation du texte afin de le rendre adapté et utile à l'enfant, conformément à ce que la société considère comme bénéfique pour son éducation ; 2. Une adaptation de l'intrigue, de la caractérisation des personnages et du langage aux perceptions dominantes de la société concernant la capacité de l'enfant à lire et à comprendre »

⁷⁹ Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P.19.

*particular literature in order to see them in their respective linguistic, cultural, social and literary contexts.*⁸⁰

La traductologue souligne l'importance du rôle du traducteur, qui doit se montrer d'abord un bon lecteur du texte original, afin d'en percevoir toutes les facettes culturelles, et ensuite un bon auteur pour le lecteur cible, afin de pouvoir rendre ces facettes de la même manière dans la nouvelle version.

Gillian Lathey, chercheuse et autrice britannique, propose dans son ouvrage *The role of the translators : the Invisible Storyteller* (2010) une idée très proche de celle d'O'Sullivan, elle aussi favorable à l'adaptation culturelle : selon elle, le rôle du traducteur ne se limite pas à un simple transfert linguistique, mais sa voix joue un véritable rôle de médiateur entre la conception de l'enfance, les valeurs et l'idéologie du texte original, tout en les transposant dans le contexte cible.

Enfin, la dernière personnalité qui mérite d'être mentionnée dans ce débat est Riitta Oittinen, qui propose une approche différente en matière de traduction dans le domaine de la littérature de jeunesse. La chercheuse finlandaise reprend la théorie dialogique de Bakhtine : tout comme lui considère le langage comme dialogique, permettant une communication entre le texte et les acteurs concernés, elle considère que la pratique de la traduction fonctionne de la même manière. Tout d'abord, elle soutient que cette pratique est un processus collaboratif et dialogique entre plusieurs acteurs dans des situations individuelles⁸¹ : le rôle du traducteur n'est donc pas seulement de reproduire un texte dans une autre langue, mais, après une lecture attentive, de s'engager dans la rédaction d'un nouveau texte qui puisse être compris et apprécié dans un nouveau contexte, par un nouveau public, et qui occupe certainement une position différente. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, cette idée de collaboration prend encore plus de sens, à la fois parce qu'il s'agit de textes particuliers, qui impliquent souvent aussi des illustrations, des impressions spécifiques, des exigences éditoriales différentes, et parce que, conjointement à la question de la médiation culturelle, ce sont là autant de facteurs qui doivent être gérés dans la pratique de la traduction. En conséquence, son idée est que l'interaction dialogique⁸² permette de produire un texte qui, certes, diffère de l'original, mais

⁸⁰O'Sullivan, Emer. *Comparative Children's Literature*. London/New York : Routledge, 2005. P.11 cité dans Van Coillie, Jan, et Jack McMartin. *Children's Literature in Translation : Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020. P.19.

⁸¹ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 106

⁸² Ibid. p. 162

qui en garantisse la plus grande fidélité et une transposition dans un contexte où il fonctionne et qui assure une compréhension optimale, supérieure à celle de l'original.

En conclusion, on peut en déduire qu'il est impossible de dissocier la question de l'adaptation de celle de la traduction. Il est en outre difficile d'établir des normes spécifiques permettant de déterminer jusqu'à quel point, en tant que traducteur, on peut travailler sur un texte tout en maintenant un équilibre entre fidélité et accessibilité.

Il s'agit d'un débat très animé dans la théorie de la traduction en général, dans la mesure où différents chercheurs sont parvenus à des conclusions divergentes concernant ce processus de traduction spécifique. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, bien que plus récemment, un débat similaire s'est développé, qui s'est avéré encore plus significatif. En s'agissant d'une littérature culturellement très liée à son pays d'origine (le premier chapitre a approfondi son caractère national) et du fait qu'elle s'adresse à un public d'enfants, dont les connaissances sont limitées, l'adaptation devient souvent nécessaire, afin de rendre l'accessibilité du texte majeure, tout en permettant de contrôler les contenus auxquels le lecteur est exposé. Cette pratique d'adaptation ne doit toutefois pas effacer définitivement les différences culturelles qui existent entre la source et la cible, afin d'éviter un appauvrissement du contenu et de permettre à l'enfant de prendre part et de se familiariser avec la diversité linguistique et culturelle qui l'entoure. De nombreux chercheurs se sont joints à la discussion en s'appuyant sur différents points de départ pour leurs études : certains de manière plus systématique (comme la professeure Shavit, qui soutient l'idée d'une adaptation plutôt nécessaire), d'autres d'un point de vue interculturel (comme par exemple la chercheuse Riitta Oittinen, qui soutient l'idée d'une communication constante entre les deux versions d'un texte). Il s'agit de trouver un équilibre qui, d'une part, garantisse une compréhension optimale du texte par le nouveau public cible, mais qui, d'autre part, respecte les caractéristiques du texte original (tant formelles que culturelles), afin de ne pas le dénaturer et de ne pas modifier ce qui le rend propre à ce genre.

4. La traduction des albums illustrés

L'album illustré reste l'une des formes littéraires les plus caractéristiques de la littérature pour la jeunesse ; il se distingue par l'association du texte et des images, qui permet une compréhension du contenu à plusieurs niveaux. Par conséquent, son processus de traduction s'avère certainement encore plus spécifique et problématique que celui d'autres écrits, tant en raison de la nature particulière de la communication du message que parce que ces ouvrages sont souvent destinés à une lecture à voix haute⁸³. Les mots et les images qui composent les livres illustrés, en l'occurrence les livres pour enfants, sont en interaction constante les uns avec les autres, permettant ainsi de créer une vision dans l'esprit du lecteur : le cadre de l'histoire et le décor, les caractéristiques des personnages ; les illustrations parviennent là où le texte échoue, en mettant éventuellement l'accent sur certains détails ou en les soulignant et en leur accordant une attention particulière, d'une manière différente de la communication verbale. Dans ce contexte, les images pourraient être considérées comme de véritables traductions du texte lui-même : ce qui est représenté correspond à l'interprétation de l'histoire par l'illustrateur, qui peut différer de celle de l'auteur lui-même, ou du moins constituer une manière différente de la mettre en scène, créant ainsi un tableau plus complexe que dans le cas d'une traduction d'une langue à une autre⁸⁴. De plus, ce ne sont pas seulement les illustrations à l'intérieur des textes (qu'elles servent à contextualiser et/ou à compléter le récit), mais l'ensemble typographique qui compose un livre et qui influence fortement sa lecture ; c'est pourquoi il ne peut être sous-estimé ou ignoré dans le processus de traduction⁸⁵. Pour mieux comprendre l'impact que les illustrations peuvent avoir dans un texte, on prend par exemple l'un des classiques de la littérature de jeunesse : *The Gruffalo*, écrit par l'auteure anglaise Julia Donaldson. Publié pour la première fois en 1999 par *Macmillan Children's Books*, c'est l'un des livres les plus vendus du genre ; il est écrit en distiques en rimes plates, avec un langage très descriptif et évocateur⁸⁶. L'intrigue est très simple et suit les aventures d'une souris qui, en se promenant dans la forêt, rencontre un monstre (le *Gruffalo*), auquel elle s'associe ensuite et qui est le fruit de son imagination. Il s'agit d'un livre illustré par Axel Scheffler, dont le travail est devenu emblématique et extrêmement reconnaissable ; il est intéressant d'observer le rôle que jouent ces illustrations dans la construction de l'histoire. Les dessins colorés suivent le récit de l'histoire, alternent avec les

⁸³Nières-Chevrel, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009. P. 197

⁸⁴Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 115

⁸⁵ Ibid. P. 108

⁸⁶ A spasso col mostro - Wikipedia (consulté en 2026)

mots et représentent en détail les descriptions que l'auteur fournit des différents personnages (par exemple celle de l'aspect physique du monstre). De plus, elles ne se limitent pas à la représentation des protagonistes, mais reconstituent l'ensemble du contexte en détail, comme la forêt, les racines, les feuilles et les animaux mentionnés dans le texte : l'enfant est donc complètement immergé dans ce monde décrit et, grâce au récit en vers fluide et immédiat, il est nettement plus impliqué⁸⁷. Enfin, une autre caractéristique qui souligne l'importance des illustrations dans ce texte est que même leurs dimensions (c'est-à-dire les portions de page qu'elles occupent) ne sont pas aléatoires mais ont une signification bien précise : elles peuvent occuper toute la page, ou être simplement insérées de manière découpée ; la seule qui s'étend sur deux pages est la première apparition du *Gruffalo*. Ainsi, les illustrations suivent l'intensité des différents passages de l'intrigue, en soulignant leur importance et en captant ainsi l'attention visuelle de l'enfant, qui accompagne celle de l'écoute⁸⁸.



Figure 2 : exemple d'illustration tirée du livre *Le Gruffalo*

Comme le montre l'exemple cité, l'interaction entre les deux est donc un aspect fondamental de ce genre, qui permet au lecteur de ressentir un impact et un engagement plus forts que dans tout autre type de lecture. Il est donc important que, lors de la traduction, ce lien ne soit pas rompu, mais qu'il soit maintenu vivant et qu'il conserve, dans la mesure du possible, la même intention communicative.

⁸⁷ Il Gruffalò: una bella storia illustrata in rima per i nostri piccoli bambini (consulté en 2026)

⁸⁸ Ibid. consulté en 2026

Dans son ouvrage, Riitta Oittinen cite Uri Shulevitz⁸⁹ et son célèbre ouvrage *Writings with pictures* (1985) :

*By telling a story visually, instead of through verbal description, a picturebook becomes a dramatic experience: immediate, vivid, moving. A picturebook is closer to theater and film, silent films in particular, than to other kinds of books.*⁹⁰

Elle, comme beaucoup d'autres chercheurs, approuve cette comparaison et compare également les pratiques de traduction de ces deux formes d'art : tout comme pour la traduction du théâtre ou des films, le traducteur ne doit pas se limiter à respecter la lisibilité d'un texte, mais doit également s'attacher à transmettre le sens et le message véhiculés par les images (l'illustration ne peut être ignorée car cela éliminerait une partie significative du texte), mais il faut évidemment prendre en compte toute la dimension orale souvent associée à ce type de livres. L'aspect performatif est caractéristique de ce genre, en particulier pour tous les textes destinés à un très jeune public, qui ne sait peut-être pas encore lire : l'interaction entre le texte et l'image passe souvent par la voix d'un intermédiaire (l'adulte), qui doit dialoguer avec le destinataire du texte tout en préservant l'ensemble des différentes formes de communication originales. Cette comparaison est très utile, car elle donne une idée des stratégies à mettre en œuvre pour traduire ce type de textes.

Ainsi, tout comme le traducteur interagit avec l'auteur d'un texte (en reprenant la théorie dialogique et collaborative proposée par Oittinen), il doit être en mesure d'interagir de la même manière avec l'illustrateur, de comprendre ses images, en s'efforçant d'interpréter son travail afin de pouvoir le restituer et le transposer dans un contexte différent. Si l'on considère ce type de livre comme une forme d'art *ouverte*, il ne s'agit pas d'une pratique régie par des techniques ou des procédures spécifiques, mais dans la plupart des cas, c'est au traducteur qu'il revient de gérer le projet en s'appuyant sur son expérience. En somme, l'objectif est toujours d'essayer

⁸⁹ Auteure et illustratrice américaine de livres pour enfants.

⁹⁰ Shulevitz, Uri. *Writings with pictures : How to Write and Illustrate Children's Books*. Watson-Guptill Publications. New York, 1985. P. 16. Cité dans Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 111. « En racontant une histoire par l'image plutôt que par des descriptions verbales, un livre illustré offre une expérience saisissante : immédiate, vivante, émouvante. Un livre illustré se rapproche davantage du théâtre et du cinéma, en particulier du cinéma muet, que des autres types de livres ».

d'aboutir à un produit accessible et agréable pour le public cible des enfants, qui présente toujours les mêmes difficultés que celles déjà énumérées précédemment.

5. Les acteurs de la littérature de jeunesse

De nombreux acteurs interviennent dans le processus de traduction de la littérature de jeunesse qui soulignent en quoi celui-ci se distingue de la pratique de la traduction de textes relevant de la littérature générale.

Tout d'abord, elle se concentre avant tout sur le lecteur, c'est-à-dire l'enfant : sa fragilité et sa dépendance à plusieurs égards font qu'aussi bien l'auteur que le traducteur adaptent leur travail aux attentes propres à ce genre particulier. Sans oublier, par ailleurs, qu'il y a toujours un adulte, un médiateur, qui profite de ces textes, et dont les besoins doivent donc également être respectés⁹¹. Par ailleurs, l'un des principaux acteurs de ce processus est sans aucun doute l'auteur de ces textes : son travail consiste à produire des contenus jugés appropriés, qui répondent aux attentes éducatives et captivent l'enfant, grâce à des techniques d'expression qui rendent le livre agréable à lire, même à haute voix. Son rôle est de transmettre sa vision de l'enfant. Comme l'affirme Riitta Oittinen :

*Child image is a very complex issue : on the one hand, it is something unique, based on each individual's personal history. On the other hand, it is something collectivized in all society. When authors write for children, when translators translate for children, they have a child image that they are aiming their work at - it is an act of aiming work at children that I am interested in studying, whether the resulting work is actually read by children of a certain age or not.*⁹²

Ce qu'il produit peut ensuite être retravaillé et transposé dans une autre langue, dans un contexte culturel différent de celui où il a vu le jour. C'est là qu'intervient le rôle du traducteur : il est souvent défini comme le premier lecteur d'un texte (Bakhtine définit ce rôle comme celui de

⁹¹ Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press, 1986. P. 63

⁹² Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 4. « La conception de l'enfant est une question très complexe : d'une part, il s'agit d'une réalité unique, fondée sur l'histoire personnelle de chaque individu. D'autre part, c'est quelque chose de collectif, présent dans toute la société. Lorsque des auteurs écrivent pour les enfants, lorsque des traducteurs traduisent pour les enfants, ils ont une image de l'enfant à laquelle ils destinent leur travail – c'est cet acte de destiner son travail aux enfants qui m'intéresse, que l'œuvre qui en résulte soit réellement lue par des enfants d'un certain âge ou non ».

*lecteur-créateur*⁹³), qui doit être capable de passer de la source à la cible. Dans ce genre particulier, l'activité d'adaptation et de réécriture ré-interprétative (bien qu'il existe, comme nous l'avons vu, de nombreuses écoles de pensée à ce sujet) s'avère encore plus importante pour que l'œuvre soit accessible, conforme et compréhensible pour le nouveau public. En le relisant, le traducteur acquiert en effet la capacité de s'approprier l'intention du texte (et éventuellement aussi celle des illustrations et de tous les autres éléments qui en font partie) et de le rendre lisible et adapté. Le traducteur pourrait donc être défini comme un co-auteur dans ce cas, étant donné qu'une partie de son rôle consiste en une modification créative de la version originale. Il existe de nombreux cas où ce sont les auteurs eux-mêmes qui ont traduit leurs propres écrits dans une autre langue, ou qui les ont adaptés d'un public adulte à un public enfantin, ou inversement : par exemple, Roald Dahl a endossé le rôle d'auteur, de traducteur et d'adaptateur de ses propres histoires⁹⁴, qui se sont finalement révélées être des versions très différentes les unes des autres : l'un de ses exemples les plus marquants est la nouvelle *Champion of the world*⁹⁵ (1959), publiée pour la première fois dans le recueil intitulé *Kiss Kiss*, ce conte se caractérise par un ton satirique, un contenu et une intrigue assez complexes, et s'adresse manifestement à un public adulte. En 1975, l'auteur en propose une nouvelle version, *Danny the Champion of the World*, dans laquelle l'histoire est racontée du point de vue de l'enfant, dans un style plus simplifié et direct, et où il transmet des émotions fondamentales destinées à toucher un public plus jeune. Bien qu'il s'agisse donc de la même histoire, le passage d'un public cible à un autre (des adultes aux enfants) illustre parfaitement à quel point ce processus de « traduction » (qu'il soit le fait d'un même auteur ou d'un autre) est aussi compliqué que bouleversant pour le texte lui-même. L'auteur, tout comme le traducteur, est le produit de son époque littéraire et culturelle⁹⁶; par conséquent, une réécriture (qu'elle soit à la première ou à la troisième personne) aboutira toujours à des résultats différents. Avec toutefois cette précision que, s'agissant de ce genre particulier, il est toujours soumis à des règles et des normes à respecter, qui permettent de préserver les deux objectifs principaux de cette littérature : l'objectif éducatif et celui du divertissement. Le dernier acteur en jeu, dont il sera question dans le paragraphe suivant, fait référence à l'institution éditoriale qui, au sommet de cette hiérarchie, permet d'établir les lignes directrices de ce qui est accepté ou non dans ce contexte littéraire, et détient le pouvoir décisionnel définitif.

⁹³ Ibid p.115

⁹⁴ Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens, GA : University of Georgia Press, 1986. P. 31

⁹⁵ Roald Dahl (1916-1990): *Kiss Kiss* (1960), recueil de nouvelles comprenant *Champion of the World*

⁹⁶ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 115

Bien qu'il s'agisse d'une branche de la littérature et de la traduction à la fois extrêmement sous-estimée (car, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, un long débat persiste sur la manière dont ce genre peut être considéré), il s'agit d'un travail d'une grande complexité en raison de l'ambiguïté qui caractérise et rend unique ce secteur, des relations asymétriques⁹⁷ entre les différents acteurs impliqués dans sa production et ses destinataires, ainsi que de son caractère fortement culturel qui donne parfois lieu à des manipulations importantes.

De plus, son résultat est l'un des éléments qui influencent le plus la pensée du jeune lecteur, il construit et véhicule ses idéaux ; c'est pourquoi il est nécessaire de lui accorder l'importance qu'il mérite et de le traiter avec le même soin et la même attention que la littérature s'adressant à un public d'adultes.

6. Le rôle éditorial dans la traduction de la littérature de jeunesse

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, l'édition est un autre acteur qui joue un rôle fondamental tant dans la publication que dans la traduction des livres relevant de la littérature de jeunesse. Comme il s'agit de textes qui relèvent à la fois du domaine du divertissement et de celui de la pédagogie, le contrôle de leur contenu est absolument nécessaire, car ils doivent répondre à des attentes éducatives et sociales étroitement liées à la culture du pays dans lequel ces ouvrages sont publiés, et c'est précisément là qu'intervient l'édition en tant qu'institution. Sa mission consiste à contrôler les contenus et, si nécessaire, à intervenir par de véritables opérations de manipulation afin d'atteindre l'objectif pédagogique et de censurer ce qui, selon les normes, n'est pas acceptable pour protéger le lecteur cible. Ce processus de médiation revêt une importance particulière lorsqu'il est appliqué à ce secteur, car il repose, rappelons-le, sur des rapports profondément asymétriques⁹⁸ : le produit est destiné aux enfants, mais il est écrit, contrôlé, diffusé, sélectionné et même lu par des adultes, et doit

⁹⁷ Pederzoli, Roberta, et Valeria Illuminati. « *Traduzione, infanzia e genere* ». Dans Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti et Randy Scansani (éds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione...* MediAzioni, 29, 2020, pp. A223-A224.

En ligne : https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/808980/758200/pederzoli_illuminati_martii.pdf p. 2

⁹⁸ Pederzoli, Roberta, et Valeria Illuminati. « *Traduzione, infanzia e genere* ». Dans Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti et Randy Scansani (éds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione...* MediAzioni, 29, 2020, pp. A223-A224.

En ligne : https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/808980/758200/pederzoli_illuminati_martii.pdf p. 2

donc être capable de répondre aux besoins de tous. Une définition claire et exhaustive est proposée par l'éditrice Laurence Kiefe dans son article publié dans la revue *Spirale* en 1993 :

Un éditeur de la littérature de jeunesse a, finalement, le même travail qu'un éditeur de la littérature générale. Sauf qu'en plus ses exigences littéraires, il ne doit jamais oublier que le premier réflexe d'un acheteur -et non pas d'un lecteur- de livres de jeunesse, c'est encore de se demander : la lecture de ce livre sera-t-elle utile à mon enfant, ou à ma classe ? Peut-être est-ce là, précisément, la spécificité de l'éditeur de jeunesse.⁹⁹

En matière de traduction, il convient donc de souligner que la rédaction des adaptations de textes de littérature de jeunesse n'est pas seulement l'affaire du traducteur, mais aussi et surtout celle de l'éditeur, qui a pour tâche de prendre toutes les décisions finales : sur le plan linguistique, culturel, du contenu et de la forme, afin de garantir que le texte soit le mieux accueilli possible par le public cible. Le rôle de l'édition ne se limite pas seulement à choisir la manière dont un texte est traduit (ce qui révèle une hiérarchie bien précise à la base de ce processus), à lui faire respecter les lignes directrices qui déterminent ce qui est accepté ou non, mais consiste également à décider ce qui peut être intégré ou non dans un système éditorial. Comme l'explique Roberta Pederzoli¹⁰⁰ dans son article *Traduzione, infanzia e genere* (2020), observer les choix des maisons d'édition en matière de traduction et de publication permet de se faire une idée précise de l'idéologie sous-jacente qu'elles souhaitent transmettre. Pederzoli ne se réfère pas seulement au choix des textes, mais aussi aux valeurs, aux idées et à la leçon que l'on décide de transmettre à l'enfant. L'éditeur a en effet le pouvoir de décider ce qui peut être lu, quels thèmes peuvent être privilégiés et lesquels doivent être absolument censurés. Étant donné que, comme souligné précédemment, il s'agit de livres qui doivent intéresser tant les adultes que les enfants, l'édition joue un rôle de médiateur qui cherche un compromis entre ce que la société veut et ce qui est considéré comme juste pour le jeune lecteur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les textes de la littérature de jeunesse se caractérisent par leur nature particulièrement stéréotypée, traditionnelle et peu ouverte. Pederzoli, par exemple, s'est penchée sur de nombreuses analyses approfondies concernant la traduction des genres et des thématiques LGBTQ+ dans les livres pour enfants¹⁰¹ : comment ceux-ci parviennent-ils

⁹⁹ Kiefe, Laurence. « *Un éditeur pour la jeunesse, à quoi ça sert ?* ». *Spirale*. Revue de recherches en éducation, n° 9, 1993, pp. 187-190.

¹⁰⁰ Professeure au département d'interprétation et de traduction de l'université de Bologne.

¹⁰¹ Pederzoli, Roberta, et Valeria Illuminati. « *Traduzione, infanzia e genere* ». Dans Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti et Randy Scansani (éds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione...* MediAzioni, 29, 2020, pp. A223-A224.

effectivement à circuler et de quelle manière sont-ils traités en fonction du contexte culturel en question ; les sujets brûlants tels que la sexualité ou les inégalités entre les sexes en sont un excellent exemple, car ils sont abordés de multiples façons : certains tournent autour du sujet, d'autres se concentrent sur des aspects différents, jusqu'à la censure. Les maisons d'édition indépendantes pour enfants, qui connaissent un essor croissant ces dernières années dans toute l'Europe, cherchent toutefois à s'affranchir de la rigidité éditoriale et favorisent un partage plus large et plus libre des contenus, des idées et des thèmes, ce qui permet de maintenir ce contexte aussi ouvert que possible et d'aborder avec les enfants des sujets considérés comme plus « tabous ».

En conclusion, l'édition joue un rôle fondamental, tant dans le choix de ce qui est lu que dans le choix de la manière dont ce que l'on décide de faire lire peut être écrit : son travail est extrêmement influent car il façonne l'imaginaire des petits qui s'initient à la lecture, en cherchant à concilier les exigences éducatives et surtout culturelles du contexte final.

Ce chapitre a abordé l'ensemble des enjeux liés à la traduction de la littérature de jeunesse, en partant d'une première analyse des problèmes généraux que l'on peut rencontrer dans la mise en œuvre de ce processus.

Tout d'abord, la nécessité de rendre un texte aussi accessible que compréhensible à un public jeune, caractérisé par une connaissance limitée de son propre contexte (et encore plus de ceux qui lui sont étrangers), sans pour autant oublier les techniques propres à ces textes qui les rendent uniques, telles que le caractère performatif, destiné à une lecture à haute voix.

En second lieu, le problème du fossé sémiotique entre le public d'origine et le public cible d'une traduction a été abordé à l'aide du diagramme de la professeure Nikolajeva (adapté par le linguiste russe Lotman) : le fait qu'ils ne partagent qu'une partie des connaissances communes (un espace sémiotique partagé limité) rend nécessaire la mise en œuvre de stratégies permettant d'assurer l'équivalence entre les deux versions. En effet, après une brève analyse détaillée des techniques de traduction (qui inclut la première classification des techniques de traduction de Vinay et Darbelnet), le débat historique sur la question de l'adaptation a été présenté, ainsi que toutes les tentatives proposées pour tenter de la circonscrire ou de l'encadrer. Au cours des

années suivantes, ce débat s'est également étendu au domaine de la littérature de jeunesse, où il s'est avéré être une stratégie de traduction souvent nécessaire : il s'agit d'un genre qui poursuit un double objectif, à la fois éducatif et de divertissement, et qui peut donc varier considérablement d'un pays à l'autre. C'est pourquoi de nombreux chercheurs ont consacré leurs travaux à cette question, en s'appuyant sur différentes méthodes, afin de déterminer quelle est l'approche la plus appropriée pour que le texte traduit soit accessible et compréhensible pour le nouveau public, sans pour autant trop dénaturer sa structure et son contenu d'origine, vu que de nombreux facteurs entrent en jeu dans ce contexte, tels que les exigences éditoriales, culturelles ou linguistiques. Enfin, une brève analyse a également été réalisée sur le rôle des images et des albums illustrés (représentatifs du genre) et leur placement dans le cadre du processus de traduction.

Enfin, une brève analyse a été réalisée sur la relation qui existe entre les différents acteurs intervenant dans l'écriture, la traduction et la publication de livres pour enfants : il s'agit de relations qui ne sont certainement pas neutres, car caractérisées par une chaîne hiérarchique de contrôle, de manipulation et de médiation mise en œuvre par les trois agents, dans le but de produire un ouvrage qui soit accepté, compris et choisi par le public enfantin, et qui respecte les normes et les idéaux du contexte d'accueil.

Le chapitre suivant portera donc sur la traduction d'un texte français, en particulier un recueil de comptines illustrées titré *Comptines pour donner sa langue au chat*, par François David, afin de mettre en évidence les difficultés inhérentes à ce processus de traduction entre deux cultures différentes, après avoir réalisé une brève étude sur la situation éditoriale en France et sur la diffusion internationale des livres pour enfants écrits dans cette langue et publiés dans ce pays.

CHAPITRE 3

La traduction de *Comptines pour donner sa langue au chat* par François David

1. Le rôle de l'édition dans la traduction de la littérature de jeunesse en France

La littérature de jeunesse est un secteur extrêmement florissant pour l'édition française : ce domaine représente 25 % du marché du livre dans ce pays, avec plus de 15 000 titres publiés chaque année¹⁰². Comme nous l'avons vu précédemment, on y trouve aussi bien des albums illustrés que des romans courts destinés aux jeunes lecteurs, autant de formes littéraires différentes, toutes dédiées au public enfantin.

Par conséquent, la traduction d'ouvrages pour la jeunesse devient elle aussi une pratique fondamentale en France : qu'il s'agisse de livres étrangers traduits en français (qui deviennent source d'imitation et de métissage), qui apportent au monde de l'édition un enrichissement culturel et littéraire, ou d'une nécessité économique pour ce secteur particulier.

Quant à la traduction de livres français à l'étranger, il s'agit là aussi d'un marché très florissant : les éditeurs de jeunesse et leurs produits jouissent d'une bonne réputation à l'échelle internationale, tant du point de vue des contenus, considérés comme très créatifs et avant-gardistes, car ils abordent des thèmes tabous tels que la sexualité ou la mort, que par la qualité des illustrations¹⁰³. Il est en réalité difficile de mener une enquête précise car les sources sont variées et différentes les unes des autres : celles prises en compte sont la SNE (*Syndicat national de l'édition*), les salons internationaux et le BIEF (*Bureau international de l'édition française*) ; ainsi que les éditeurs eux-mêmes et les institutions comme le *Plan Traduire* du ministère des Affaires étrangères. Depuis le début des années 2000, l'enquête résultant du recoupement de ces sources (directes et indirectes) a montré que les pays asiatiques tels que la Corée, la Chine et le Japon sont ceux qui acquièrent le plus grand nombre de droits sur les livres français, suivis de certains pays européens comme l'Italie, l'Allemagne, la Grèce et l'Espagne, tandis que

¹⁰² Où Envoyer son Manuscrit Jeunesse ? 15 Éditeurs qui Acceptent en 2026 (consulté en 2026)

¹⁰³ Diamant, Jocelyne, Stéphanie Gibello et Marie Kiéfé. *Traduire les livres pour la jeunesse : enjeux et spécificités*. Paris : Double Ponctuation, 2018. P. 52

l'Europe de l'Est et l'Amérique latine, à l'exception du Brésil, en sont exclues¹⁰⁴. Le fait que les pays européens ne représentent qu'une part relativement modeste des achats de droits sur les livres français, aussi étrange que cela puisse paraître, s'explique principalement par le fait que les éditeurs européens privilégient les textes anglais, jugés plus accessibles et plus faciles à gérer sur le plan de la traduction¹⁰⁵. Par ailleurs, tant les éditeurs individuels que les maisons d'édition, sans oublier le CNL (*Centre national du livre*)¹⁰⁶, sont autant d'institutions qui organisent des initiatives et concluent des accords de subvention afin que la traduction de livres français à l'étranger continue de connaître le succès.

2. La traduction français-italien

Le parcours de ce mémoire, qui a débuté par une analyse précise de l'histoire du développement et des caractéristiques propres au genre de la littérature de jeunesse, s'est ensuite poursuivi par une étude des théories de la traduction concernant ce domaine éditorial, qui peut s'avérer complexe même si elle est parfois sous-estimée.

C'est pourquoi ce chapitre sera consacré à l'analyse de la traduction en italien d'un recueil de comptines illustrées françaises (titré *Comptines pour donner sa langue au chat* de François David), afin d'examiner de près les principales difficultés rencontrées lorsqu'on aborde un texte aussi particulier, caractérisé par une sonorité spécifique et des contenus riches en expressions idiomatiques et métaphoriques, tout en soulevant la question de la communication entre le texte et l'illustration.

2.1 Le paratexte, le périphrase et l'épithète en question

Avant de présenter le texte en question, il est important d'exposer le tableau du paratexte (Tableau n° 1), afin d'en avoir une vue d'ensemble qui permette une compréhension plus approfondie de l'ouvrage.

¹⁰⁴ Ibid. p. 48

¹⁰⁵ Ibid. p. 53

¹⁰⁶ Ibid. p. 52

Le concept de paratexte s'inscrit dans la théorie de la transtextualité, introduite par le critique littéraire Gérard Genette, qui l'approfondit dans ses ouvrages *Palimpsestes : la littérature au second degré* (1982) et *Seuil* (1981). D'un point de vue théorique, il se définit comme la « transcendance textuelle du texte¹⁰⁷ » et inclut « tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes¹⁰⁸ ». Il s'agit donc de tout ce qui concerne le texte lui-même et ce qui lui est lié. Cet ensemble se caractérise par plusieurs sous-ensembles qui le composent, parmi lesquels l'*intertextualité*, la *métatextualité*, l'*hypertextualité*, l'*architextualité* et, enfin, la *paratextualité*. Cette dernière, il la définit comme l'ensemble des éléments structurels et graphiques qui font d'un simple texte un véritable livre : ce sont les caractéristiques qui le distinguent et permettent une meilleure réception, une meilleure compréhension et une meilleure diffusion¹⁰⁹. Genette divise en outre la notion de paratexte en *péritexte* et *épitexte*. Le premier représente l'ensemble des éléments paratextuels étroitement liés au texte et à sa structure ; il s'agit généralement de positions canoniques et fixes (telles que le titre, le frontispice, les éventuelles dédicaces, les informations sur l'éditeur, l'auteur ou l'illustrateur...) ; le second, en revanche, fait référence à tous les éléments qui ne sont pas étroitement liés à la structure du texte, mais qui y sont associés de manière plus libre (comme par exemple la critique ou une éventuelle interview de l'auteur)¹¹⁰.

L'analyse du paratexte de l'œuvre en question revêt une importance encore plus grande lorsqu'il s'agit de traduction : elle constitue un outil de médiation essentiel pour le traducteur, qui peut ainsi avoir une idée plus complète de l'œuvre sur laquelle il s'apprête à travailler, afin de produire un résultat accessible à un nouveau public.

Voici ci-dessous le tableau du paratexte de l'œuvre *Comptines pour donner sa langue au chat* de François David, qui a été traduite en italien :

Catégorie	Élément paratextuel	Données / observations
Péritexte	Titre	Comptines pour donner sa langue au chat
Péritexte	Auteur	François David
Péritexte	Maison d'édition	Actes Sud Junior
Péritexte	Collection	Les Petits Bonheurs

¹⁰⁷ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1987

¹¹⁰ Soglie. I dintorni del testo, Gérard Genette. Giulio Einaudi editore - Einaudi Paperbacks (consulté en 2026)

Péritexte	Date de publication	1998
Péritexte	Illustrateur / illustratrice	Henri Galeron
Péritexte	Format	Recueil des comptines
Péritexte	Dédicace	Aux ses enfants, Raphaël et Victor
Péritexte	Préface / postface	Absente
Péritexte	Remarques sur le rapport texte-image	Des illustrations sur la couverture et à côté de chaque comptine, en lien étroit avec le contenu du texte
Épitéxte	Entretiens avec l'auteur	Absente
Épitéxte	Critique	Absente

Tableau n° 1 : tableau paratextuel du livre

Première de couverture de <i>Comptines pour donner sa langue au chat</i>	Quatrième de couverture de <i>Comptines pour donner sa langue au chat</i>
	

Tableau n° 2 : première et quatrième de couverture

2.2 *Comptines pour donner sa langue au chat*, par François David

L'auteur, né le 24 janvier 1950, est un écrivain qui s'est consacré à divers genres (tels que la poésie, le théâtre et la nouvelle), destinés à des publics variés, mais il est principalement reconnu comme auteur de littérature de jeunesse. Il est en effet membre de la *Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse*¹¹¹ et a fondé en 1988 *éditions Motus*¹¹², qui se consacrent principalement aux publications pour enfants. Un grand nombre de ses textes ont été traduits dans de nombreuses langues et il a reçu à deux reprises le prix Joël Sadeler, en 2003 et en 2013¹¹³.

Ce recueil de comptines a notamment été publié dans la collection *Les Petits Bonheurs* par la maison d'édition *Actes Sud Junior*, l'une des plus célèbres en matière de littérature de jeunesse en France.

Cette maison d'édition a été fondée à Arles en 1978, issue de l'Atelier de cartographie thématique et statistique, par Hubert Nyssen et son épouse. Elle se définit comme une « Maison généraliste, littéraire et politique, Actes Sud refuse la simplification. Avec une obsession : rendre accessible au plus grand nombre le mystérieux, le complexe et le sensible¹¹⁴ ». Sa section jeunesse a été créée en 1995 par Madeleine Thoby, avec le but de produire des livres ludiques pour enfants, fondés sur la communication entre le texte et l'image.

En ce qui concerne les illustrations, c'est Henri Galeron qui s'est chargé de l'aspect graphique et créatif de cet ouvrage : illustrateur français né en 1939, il a suivi une formation à *l'École supérieure d'art et de design de Marseille-Méditerranée*. Il enseignait à Lyon et travaillait principalement dans l'édition (*Gallimard*, *Grasset Jeunesse*, *Harlin Quist* et aussi *Motus*), où il compte de nombreuses publications, ainsi que pour la presse avec *Bayard Presse*¹¹⁵.

Ainsi, après cette brève présentation, on peut dire qu'il s'agit d'un recueil de 19 comptines en rimes, toutes inspirées d'expressions métaphoriques et de comparaisons typiques de la langue et de la culture françaises, accompagnées d'illustrations en couleur qui en représentent littéralement le sens figuré.

¹¹¹ La Charte des Auteurs et Illustrateurs de Jeunesse - Accueil: Association loi de 1901 créée en 1975 pour défendre les droits des auteurs et illustrateurs de jeunesse et valoriser la littérature de jeunesse.

¹¹² François David – Site d'auteur (consulté en 2026)

¹¹³ François David (écrivain) — Wikipédia (consulté en 2026)

¹¹⁴ Éditions Actes Sud (consulté en 2026)

¹¹⁵ Henri Galeron — Wikipédia (consulté en 2026)

En raison de la forme sous laquelle le texte est présenté, à savoir sous forme de petites histoires en rimes et dotées d'une sonorité particulière, il est principalement destiné à être lu à haute voix, afin que le jeune public soit davantage impliqué et divertí, et qu'il apprécie les jeux de mots qui sont d'ailleurs mieux compris grâce aux images. Il revêt donc clairement une vocation ludique pour un jeune enfant, tout en présentant une dimension éducative fondamentale, car il enseigne le langage figuré, c'est-à-dire le fait de dire une chose pour en désigner une autre, à travers des expressions typiques de la langue française, illustrées de manière littérale, ce qui crée une tension très curieuse entre réalité et représentations.

3. La méthodologie de la traduction

Avant de commencer l'analyse des traductions du texte, il convient de présenter la méthodologie suivie pour procéder à la transposition linguistique du français vers l'italien.

Tout d'abord, dans la mesure où il s'agit de textes si particuliers, dont la valeur réside dans les jeux de mots, la musicalité et les rimes ainsi que dans leur correspondance avec les illustrations, cela implique que les éléments à prendre en compte soient multiples, allant au-delà de la simple correspondance syntaxique et lexicale, mais devant respecter l'oralité du texte, sa fonction (éducative et de divertissement) et sa valeur culturelle. L'approche choisie est donc analytique et descriptive, dans la mesure où les versions originales des textes seront présentées en parallèle d'une proposition de traduction, suivies d'un commentaire soulignant les particularités et les difficultés rencontrées au cours du processus, classées par catégories en fonction du thème abordé dans chaque cas étudié.

Ce à quoi il faut prêter particulièrement attention, c'est sans aucun doute le public cible auquel *Comptine pour donner sa langue au chat* doit s'adresser dans sa version traduite, à savoir l'enfant italophone, caractérisé par un bagage culturel différent et des connaissances linguistiques et intellectuelles limitées. C'est pourquoi l'accent doit être mis plus sur la fidélité au texte source, sur le fait de rendre le texte le plus accessible et compréhensible possible pour le nouveau lecteur, sans oublier qu'il s'agit d'une traduction.

L'approche dialogique¹¹⁶, théorie proposée par Riitta Oittinen dans son ouvrage *Translating Children's Literature* (2000), est le plus pertinent dans ce cas précis : la traduction devient alors

¹¹⁶ Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. P. 42

une sorte de réécriture qui, bien qu'elle aboutisse à un résultat lexicalement différent, en conserve le sens intrinsèque et produit le même effet chez le jeune lecteur. Or, même si ce concept n'a pas été spécifiquement introduit pour ce genre en particulier, l'approche de l'*équivalence dynamique*, par opposition à celle de l'équivalence formelle, proposée par Eugene Nida, devient également fondamentale et doit servir de base à ce travail de traduction. Comme il l'affirme dans son ouvrage *Towards a science of translating* (1964) : « *The relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message*¹¹⁷ » : selon Nida, il n'est pas nécessaire de reproduire les mêmes caractéristiques que celles du texte du point de vue de la structure et des divers éléments formels, mais il faut établir une correspondance réceptive entre la source et la cible, afin que l'objectif communicatif reste équivalent, même si le contenu diffère en partie. De plus, en lien étroit avec les théories déjà présentées, il est impossible de ne pas prendre en considération, pour les études de cas de ce chapitre, les méthodes proposées par Vinay et Darbelnet dans leur ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (1958). En particulier, certaines d'entre elles se sont révélées utiles pour le type de textes étudiés : la traduction littéraire (en quelques points, mais elle s'est parfois révélée être le meilleur choix), mais surtout les techniques de traduction indirecte¹¹⁸ telles que la transposition, l'équivalence, l'adaptation et la modulation, qui ont permis de combler le fossé communicatif entre les deux langues, dans le cadre d'une narration construite autour d'expressions idiomatiques. Après avoir introduit la question de l'adaptation culturelle, afin d'atteindre une signification identique à celle du texte, qui est l'une des stratégies de traduction qui constituera le fondement de cette étude de cas, il est également nécessaire de s'intéresser aux différents niveaux de communication de l'ouvrage. Les illustrations, en effet, jouent un rôle fondamental car, à travers la mise en œuvre de l'adaptation, le lien texte-image risque davantage de devenir problématique. Et constitue donc un facteur qu'il ne faut pas sous-estimer. L'approche multimodale est donc une autre méthode fondamentale pour ce travail de traduction.

En conclusion, ce paragraphe a expliqué la méthode et les approches utilisées pour tenter de rendre ce texte aussi accessible que possible au nouveau public cible, à savoir l'enfant italophone. Comme l'affirme Umberto Eco dans son ouvrage *Dire quasi la stessa cosa* (2003) :

¹¹⁷ *Toward a Science of Translating*, Nida, 1964, p. 159. la relation entre le récepteur et le message devrait être, pour l'essentiel, la même que celle qui existait entre les récepteurs d'origine et le message.

¹¹⁸ Darbelnet, Jean, et Jean-Paul Vinay. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Didier, 1972. P. 47

Dunque tradurre vuol dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, sotto una certa descrizione, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva. “sotto una certa descrizione” significa che ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l’ampiezza dei margini dipende dai fini che si pone il traduttore¹¹⁹.

L’objectif de ce travail n’est pas la recherche de la perfection, mais une négociation et un compromis entre les exigences du texte original et celles du nouveau destinataire à travers la technique de l’adaptation (dans ce cas, créative).

3.1 La traduction du titre

Comptines pour donner sa langue au chat	Alzo le mani... chiediamolo al gatto!
---	---------------------------------------

Le titre est l’élément paratextuel le plus important de toute œuvre, quel que soit son genre ou son public. La décision quant à la manière de le traduire reste l’une des plus cruciales : tout comme dans sa version originale, il a pour fonction d’éveiller la curiosité, de donner une idée du contenu et de son rôle ; il doit remplir ce même rôle dans la version italienne.

La problématique principale qui se pose dans ce cas est quelque peu emblématique et représente fondamentalement la difficulté principale qui se retrouve ensuite dans tout le reste du texte.

Le titre *Comptines pour donner sa langue au chat* est une expression idiomatique qui signifie « abandonner, renoncer » lorsqu’on ne trouve pas de solution à une devinette ou à une question, mais il n’existe aucun équivalent en italien, ni même une figure de style similaire.

¹¹⁹ Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani, 2003. 19-20: «Traduire, c’est donc comprendre le système interne d’une langue et la structure d’un texte donné dans cette langue, puis construire un double du système textuel qui, selon une certaine description, puisse produire chez le lecteur des effets analogues, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur les plans stylistique, métrique et phonosymbolique, ainsi qu’en ce qui concerne les effets émotionnels auxquels tendait le texte source. « Sous une certaine description » signifie que toute traduction présente des marges d’infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumé, mais que la décision concernant la position de ce noyau et l’ampleur de ces marges dépend des objectifs que se fixe le traducteur ».

Par conséquent, une traduction littérale n'aurait aucun sens pour un lecteur italophone, car elle ne correspond à rien qui puisse faire partie de son imaginaire : comme indiqué précédemment dans l'explication de l'approche méthodologique, la compréhension est compromise même si la structure originale est conservée. Il a donc fallu trouver une solution qui transmette la même idée dans le but de conserver le rôle du titre dans le paratexte du livre et, dans ce cas précis, conserver également la figure du chat. *Alzo le mani... chiediamolo al gatto!* C'est la solution qui semble répondre à toutes ces exigences : on utilise une expression typiquement italienne pour signifier la défaite, tout en conservant la figure de l'animal en question : même si elle ne remplit pas exactement le même rôle qu'en français, elle en conserve un ton comique et absurde qui, au fil des comptines, devient de plus en plus évident et, surtout, reste cohérent avec l'illustration de la couverture, sans paraître étrange. Enfin, grâce au maintien de la figure du chat, on retrouve également une certaine cohérence avec le premier poème inclus dans le livre : bien qu'il ait été entièrement réadapté car il n'aurait pas eu de sens dans la version traduite, la figure de l'animal est un fil rouge qu'il a été possible de conserver.

La langue au chat	Chiediamo al gatto
On me pose une devinette : Je cherche, mais je ne trouve pas. Je me creuse longtemps la tête Et puis je donne ma langue au chat.	Indovina, indovinello, Io ci provo ma non trovo, Io ci penso e ci ripenso, Alla fine alzo le mani.
Le chat cherche la devinette, Mais lui non plus ne répond rien. Il est vexé, il se sent bête Et il donne sa langue au chien.	Lo chiedo al gatto, Che quatto quatto Si sente matto, Ed alla fine Risponder non sa.
Le chien reste muet, comme le chat. Pourtant ces bêtes ne sont pas bêtes. Soudain, je reprend ma langue, moi, Youpi ! j'ai trouvé la devinette.	E al cane chiede, Se la risposta egli possiede. Io non mi arrendo, la mano abbasso, Or ce l'ho fatta, è stato uno spasso!

C'est le premier poème qui suit immédiatement la couverture, qui sert de fil conducteur entre le titre et le reste des comptines qui composent ce recueil. Ce texte a subi de nombreuses adaptations ; beaucoup de jeux de mots (à commencer par le titre, qui n'a pas d'équivalent exact en italien) se perdent dans la traduction : comme *bestia-stupido* (bête-bête), en référence au chat et au chien qui n'arrivent pas à résoudre l'énigme, et à l'idée de donner sa langue au chat lorsqu'on ne trouve pas la réponse. Pour le traduire, on a suivi la même ligne adoptée pour le titre, en introduisant *alzo le mani* comme expression équivalente à « se rendre » et à « ne pas réussir à résoudre la devinette ». Le fait de conserver la figure du chat dans le titre a permis de la maintenir également dans la première comptine, en préservant cette idée humoristique de l'implication du chat, même dans la version italienne, sans que cela ne paraisse absurde.

De plus, pour en revenir à la question du titre, le choix de ne pas reprendre le mot « Comptines » en italien a été fait pour ne pas trop l'alourdir , car sur le plan phonétique, il ne rend pas particulièrement bien, mais l'expression italienne choisie évoque le fait qu'il s'agit d'un ensemble de devinettes rythmées auxquelles on cherche une réponse.

Enfin, on peut dire que la *compensation* (issue de la liste établie par Vinay et Darbelnet) est la technique qui s'est avérée la plus significative : l'expression originale n'a pas été complètement remplacée par une équivalente, mais une stratégie a été mise en place pour associer une expression italienne à l'imaginaire présenté dans la version originale, à la cohérence du texte et à la présentation du thème de base.

3.2 Préservation de l'expression figurée et adaptations formelles

Le recueil contient quelques comptines qui parviennent à rester fidèles à l'univers original, une fois traduites en italien :

Un temps de chien	Un tempo da cani
Quand il fait mauvais temps, On dit qu'il fait un temps de chien. Mais pourquoi on dit ça ? Quel que soit la couleur du ciel,	È da cani, dicon tutti, Ci son fulmini, saette e grandi flutti. Ma perché proprio qua, Il cane si invocherà?

Je trouve qu'il fait du soleil Si mon chien est là Près de moi.	Può fare il tempo che vuole, Ma per me c'è sempre il sole, Quando il mio cane è Seduto vicino a me.
Pas de mal à une mouche Line ne ferait pas De mal à une mouche. Mais les mouches, Elles, ne se gênent pas Et, comme des moustiques, La piquent Et lui plaquent une couche De boutons rouges. Assez, les mouches ! Pas touche ! Je ne serais pas toujours douce. Et Line verse une mousse A l'odeur infecte Sur les petits insectes Qui tombent aussi sec Sur le tapis. Eh oui !	Non fare male a una mosca Lina non farebbe Del male ad una mosca. Ma la mosca si sa, Problemi, non si fa. E, come le zanzare, La pizzicheranno E di ponfi rossi La ricopriranno. Stop! La conseguenza È la fine della mia pazienza. Una crema versa all'occorrenza, Con un odore infetto Sul piccolo insetto, Che ne rimane secco. Dritto al suolo E senza perdono!
La nuit tous les chats sont gris La nuit, Tous les chats sont gris. Mais la journée, Il en a des dorées, Des bicolores,	La notte tutti i gatti sono grigi Al buio, sono grigi tutti i gatti Ma se di giorno Ti guardi intorno, ne trovi di colorati, un po' sbiancati o scoloriti,

Des tricolores, Et de chat noirs, Aussi, les soir	Ma nero come una pantera, si trova anche la sera!
Ni chaud, ni froid Pour l'ennuyer, Jeff a traité le p'tit Maurice De vieille saucisse. Mais ça ne lui a fait, crois-moi, Ni chaud Ni froid. Ça ne l'a même pas fait rougir : Ça l'a fait rire.	Né caldo, né freddo Per farlo arrabbiare, Giò ha fatto chiamare Il piccolo Ale Un vecchio salame. L'effetto che ha, si sa, né caldo né freddo gli fa. Non l'ha fatto arrossire, Ma solo divertire.
Par les temps qui courent Par les temps qui courent, Les jours paraissent courts. Par les semaines qui trottent, Ce sont des heures qu'on grignote. Par les mois qui galpoent, L'année est finie ! Hop !	I tempi che corrono Di questi tempi, I giorni son sfuggenti. Con la settimana al trotto, Le ore passano di botto. Con i mesi al galoppo, L'anno è finito in un batter d'occhio!
Comme si, comme ça Papa c'est oui ou c'est non ? C'est bon ou ce n'est pas bon ? Réponds donc une bonne fois Que l'on soit sûr de ton choix. Dis-nous : c'est comme si, Ou bien c'est comme ça.	Così o cosà Papà è sì o no ? Va o non va? Dammi una risposta Che non sia nascosta Dicci, è così o cosà?

Papa réponds : Comme si, comme ça	Risponde papà: Più o meno, sarà!
Yeux bleus, Yeux d’amoureux Yeux bleus, Yeux d’amoureux. Mais on dit aussi, Et ce n’est pas gentil : Yeux marron, Yeux de cochon, Yeux verts, Yeux de vipère. Regarde mieux, Et, les yeux dans les yeux, Tu diras Comme moi : Yeux marron, Yeux très mignons, Yeux verts, Yeux de rivière, Yeux de Bruyère, Yeux que je préfère.	Occhi colorati, Occhi innamorati Occhi colorati, Occhi innamorati. Ci va vicino, Ma non è carino : Occhio marrone Occhio di buffone, Occhio verde, Occhio di chi perde. Guarda meglio, con l’occhio sveglio, dirai con me: Occhio marrone, Occhio di ambizione, Occhio verde, Occhio di perle, Occhio di lei, Occhio che vorrei.

Les cas énumérés dans le tableau ci-dessus sont ceux qui se sont avérés les moins problématiques lors du processus de traduction : il s’agit en effet de comptines basées sur des expressions idiomatiques qui existent de la même manière en italien. Il a en effet été possible de conserver le même imaginaire dans tous ces cas, car il existe une correspondance avec la langue italienne, ce qui permet au public cible de les comprendre pleinement.

La principale difficulté a été principalement d'ordre formel : bien que le titre, l'imaginaire et l'idée de base aient réussi à rester cohérents entre le texte source et le texte traduit, il n'a pas été possible de maintenir une équivalence totale entre les deux textes.

En effet, il ne s'agit pas non plus dans ce cas d'une traduction littérale, mais certaines stratégies de traduction ont été mises en œuvre, telles que l'équivalence et la compensation, ainsi qu'un certain degré d'adaptation, même minime. Dans le premier poème, *Un tempo da cani*, bien qu'il s'agisse d'une expression italienne équivalente, afin d'en conserver le rythme, une énumération de termes appartenant au champ sémantique de la météo a été ajoutée dans la première strophe. Même si elle est absente de la version originale, elle permet de conserver la même musicalité et l'idée de la compagnie de son chien par mauvais temps. Un autre exemple apparaît clairement dans le poème *Così o cosà* : dans la version italienne, des questions telles que *Va o non va* ont été ajoutées, ainsi que l'expression *più o meno* à la fin, qui est synonyme du titre du poème en italien, mais évite une répétition qui alourdirait le texte. Il convient également de mentionner le texte *La notte, tutti i gatti sono grigi*, car une version un peu plus libre a de nouveau été introduite en ce qui concerne l'énumération des couleurs, de manière à aboutir à une conclusion dans laquelle a également été ajoutée une analogie (*nera-pantera*) qui n'existe pas dans la version originale.

La dernière comptine ne trouve pas elle non plus de correspondance totale, car il a été décidé de conserver les mêmes couleurs que celles mentionnées dans l'original. Ainsi, les adjectifs et noms (ainsi que la fin, qui a été légèrement modifiée) qui y étaient associés à l'origine ont été modifiés, toujours pour conserver la structure métrique et le concept de base que la comptine souhaite transmettre.

Une fois établi qu'il existait un équivalent, il a fallu en conserver les caractéristiques formelles : la métrique, le système de rimes et donc le rythme et « l'oralité » du texte, afin que la lecture (surtout à haute voix) produise le même effet.

Les modifications ont donc surtout porté sur le plan lexical, en trouvant des synonymes ou en élargissant légèrement le champ sémantique présenté par le texte original, afin de conserver la structure et l'idée principale, tout en le rendant cohérent pour le lecteur cible.

Ces adaptations, même minimales, permettent donc de conserver la structure et l'imaginaire, même si celui-ci est parfois décliné différemment. Enfin, dans l'ouvrage, il subsiste une cohérence substantielle entre les images et les mots : comme on parvient à conserver le même

imaginaire et presque toujours les éléments cités, il n'y a pas de décalage entre ces deux niveaux de communication, ce qui enrichit la lecture également pour le nouveau public cible.

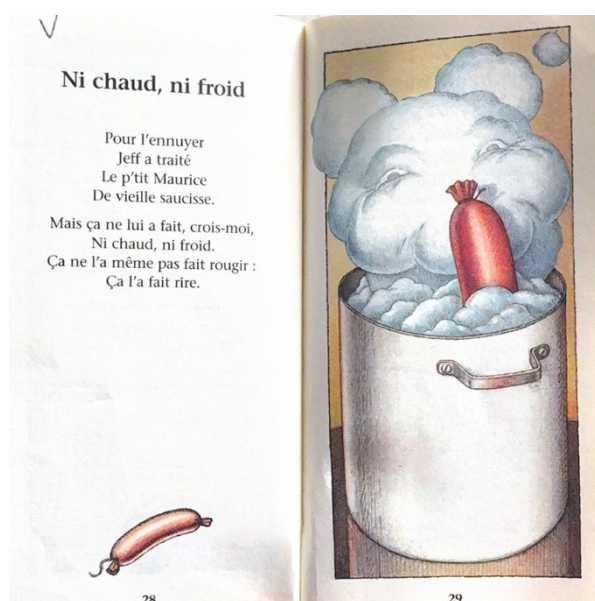


Figure 3: Comptine *Ni chad, ni froid*. exemple de correspondance texte-image



Figure 4: Comptine *Pas mal à une mouche*, exemple de correspondance texte-image

3.3 Faux équivalents

Parmi les cas de traduction analysés dans cette étude, il en est un en particulier qui s'avère très intéressant. Dans le paragraphe précédent, nous avons présenté des textes caractérisés par des expressions idiomatiques qui coïncident entre le français et l'italien, tandis que dans celui-ci, nous présentons un cas de fausse équivalence. Cela signifie que dans cette comptine, intitulée *Vider mon sac*, l'expression reste la même dans les deux langues, mais prend deux sens différents : cela saute particulièrement aux yeux car il s'agit de l'un des poèmes où le lexique a été le moins modifié, puisqu'une traduction littérale donnait un résultat compréhensible et accessible, mais avec des intentions différentes, fonctionnant dans les deux contextes.

Vider mon sac	Vuotare il sacco
Je vide mon sac, Patatras ! Car je suis en colère. Et je jette par terre Ce qu'il y a dedans. Tout mon bric-à-brac, V'lan !	Vuoto il sacco Che pastrocchio! Sono molto frustrato E in terra ho gettato Ciò che dentro ho accumulato Quanta brutta roba mia, Via, via!

L'expression *Vuotare il sacco* existe telle quelle en italien, mais elle revêt deux connotations différentes dans les deux langues : en français, elle évoque l'idée de « se défouler », de « se laisser aller » après un accès de colère.

En italien, en revanche, elle signifie « dire la vérité après l'avoir cachée », s'avouer coupable de quelque chose que l'on avait gardé secret. Bien qu'il s'agisse de la même expression idiomatique, mais qui exprime des nuances différentes, elle a été conservée telle quelle dans la version traduite car cela permet de préserver la métrique, la musicalité du texte et le contenu reste cohérent avec le reste et compréhensible pour le nouveau public cible, sans oublier que la relation texte-image est maintenue et que l'illustration communique donc de la même manière avec le contenu même si le sens est légèrement différent. Dans ce cas précis, les modifications ont principalement porté sur le vocabulaire, afin que le texte conserve sa musicalité d'origine. Il est très intéressant de constater qu'il s'agit d'une traduction pratiquement littérale, mais qui donne lieu à deux significations différentes. Les seuls éléments qui ont subi des changements sont le mot onomatopéique « patatras », qui a été traduit en italien par *pastrocchio*, car il sonne de manière similaire et reste très évocateur, et le vers final, car *via, via* en italien est une expression particulièrement courante et adaptée tant au contexte qu'à la rime.

Cette comptine montre qu'une équivalence formelle (pour reprendre le concept introduit par Nida) ne correspond pas nécessairement à une équivalence dynamique : dans ce cas, la première prévaut sur la seconde, de sorte qu'il y a une coïncidence pratiquement totale d'un point de vue littéraire, mais cela n'implique pas une correspondance au niveau de l'objectif communicatif. On peut donc conclure qu'il existe une fausse équivalence entre les deux expressions.

3.4 Enrichissement linguistique

Avant d'aborder les cas qui ont fait l'objet d'adaptations les plus importantes pour conserver le sens de l'expression idiomatique principale, on en a trouvé un très intéressant, qui illustre bien l'importance de la pratique de la traduction. Dans ce cas précis, il s'agit d'une expression française pour laquelle il n'existe pas d'équivalent en italien, mais qui a été traduite de manière presque littérale car, malgré cette lacune lexicale, elle décrit de façon métaphorique une situation de la vie quotidienne, créant ainsi un résultat inattendu en italien, mais qui fonctionne.

Un ange passe	Passa l'angelo
Tout le monde se tait, Qu'est-ce qui se passe ?	Tutto tace, Che succede ? Non mi piace
Rien de grave, tu sais, Un ange passe.	Anche all'angelo spiace Quando passa fugace
Chacun se remet à parler, Maintenant que l'ange est passé.	Ognuno riprende a parlare Quando le sue ali riprendono a volare.

Cette comptine, *Un ange passe*, évoque un moment de silence, de gêne, au cours d'une conversation ou d'un échange. En italien, il n'existe pas d'expression qui rende exactement la même idée : on trouve l'expression *non vola una mosca*, qui se traduit littéralement par « pas une mouche ne vole », mais qui a une connotation légèrement différente. Elle signifie qu'il y a un moment de silence, mais ne rend pas la nuance de la gêne ou du silence qui survient soudainement. C'est pourquoi il a été décidé d'en conserver une traduction pratiquement littérale : le champ sémantique lié au vol et à l'ange a été maintenu, dans le but d'introduire ce nouvel imaginaire dans le texte traduit. Bien qu'il n'existe pas d'expression équivalente, cela ne rend pas la compréhension de ce concept forcée ou difficile.

4. Adaptation créative

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'une des caractéristiques les plus marquantes de ce genre littéraire est son lien étroit avec son contexte d'origine : son caractère national est l'élément qui complique le plus la traduction de ces textes, car ceux-ci ne sont accessibles et compréhensibles que pour ceux qui s'inscrivent dans le cadre culturel et linguistique du texte source. Ce facteur est particulièrement évident dans ce type d'ouvrage dont *Comptines pour donner sa langue au chat* fait partie: s'agissant de comptines dotées d'une musicalité et d'un rythme spécifiques, qui visent à présenter certaines expressions idiomatiques (figurées et riches en imaginaires variés), elles restent très ancrées dans le patrimoine culturel collectif français, car étroitement liées à la langue dans laquelle elles sont écrites. Il s'agit d'un type de texte qui n'est pas inconnu dans la culture de l'enfance italienne : l'auteur de littérature de jeunesse le plus célèbre d'Italie est sans doute Gianni Rodari, dont la production littéraire, depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, continue d'exercer une grande influence dans le monde pédagogique. Sa pensée repose sur l'idée que l'imagination est un outil important pour le développement éducatif d'un enfant et c'est précisément pour cette raison que la plupart de ses récits s'appuient sur des jeux de langage, des textes en rimes et un système de mots inventés, dans le but de faire apprécier l'apprentissage au jeune public¹²⁰. Des titres tels que *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) ou *Favole al telefono* (1962) sont des recueils de textes imaginatifs et ludiques d'un point de vue lexical, qui évoquent un univers imaginaire très vaste, démontrant ainsi que ce sous-genre de la littérature de jeunesse est reconnu et assez répandu, même dans le paysage italien¹²¹. Malgré cela, dans le cas particulier du recueil choisi pour cette étude, il est important d'adapter les comptines au nouveau lecteur et donc de les rapprocher du nouveau contexte culturel et linguistique.

C'est pourquoi, pour la plupart de ces textes, une traduction littérale vers l'italien n'est absolument pas fonctionnelle, car la plupart de ces expressions idiomatiques n'ont pas d'équivalent en italien (par exemple la comptine *Tête de linotte*, plutôt que *Dans les pommes*, et d'autres qui seront analysées ensuite). À la lecture du nouveau public cible, ces courts poèmes perdraient tout leur sens et apparaîtraient comme un méli-mélo de termes et d'images, incapables de conserver la même intention communicative que le texte source.

¹²⁰ Gianni Rodari: biografia, pensiero, opere e poesie più importanti | Studenti.it (consulté en 2026)

¹²¹ Ibid. (consulté en 2026)

C'est là qu'intervient l'idée de réécriture créative, une adaptation non dissimulée, une réinterprétation du texte pour un nouveau public, comme nous l'explique la chercheuse Riitta Oittinen :

As I see it, no translation produces sameness; instead it creates texts for different purposes, different situations, different audiences. Translation is not a carryover of text A into text B, but an interpretation of, in and for different situations, which means that translators never translate texts (in words) alone. [...] The translator as a human being, with his/her background, culture, language, and gender is an important factor in the process of translation. [...] As translators translate in a dialogic interaction with their authors, with their future readers, with themselves, they are faithful to their own texts, to their own childhoods, childhood languages, and their childhood words they can still sense in themselves, in their bodies¹²².

Le rôle du traducteur revêt donc une importance fondamentale dans ce type de situation car, après avoir procédé à une première lecture attentive et, partant, à une bonne compréhension du texte¹²³, il doit s'efforcer de le traduire en tenant compte de nombreux facteurs, afin que cette pratique soit fonctionnelle, accessible et compréhensible pour le nouveau système dans lequel elle est introduite.

L'objectif n'est donc pas de reproduire un texte identique à l'original, mais d'en produire un équivalent, capable de communiquer les mêmes concepts et de s'intégrer à l'imaginaire culturel et collectif cible. Pour ce faire, il devient nécessaire de puiser dans ses propres expériences et connaissances afin de les transposer dans un contexte de réécriture qui rende la traduction efficace.

Dans les cas présentés ci-dessous, il apparaît clairement que ces comptines ne divergent pas seulement d'un point de vue linguistique, mais que, dans la plupart des cas, c'est l'imaginaire sur lequel reposent ces histoires qui a été modifié. En l'absence d'une correspondance précise entre les expressions idiomatiques des deux langues, il a fallu trouver des expressions

¹²² Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000. p. 161-162: « À mon sens, aucune traduction ne produit une simple reproduction ; elle crée au contraire des textes destinés à des fins, des situations et des publics différents. La traduction n'est pas un simple transfert du texte A vers le texte B, mais une interprétation de, dans et pour des situations différentes, ce qui signifie que les traducteurs ne traduisent jamais les textes (en mots) seuls. [...] Le traducteur, en tant qu'être humain, avec son parcours, sa culture, sa langue et son genre, est un facteur important dans le processus de traduction. [...] Comme les traducteurs traduisent dans une interaction dialogique avec leurs auteurs, avec leurs futurs lecteurs, avec eux-mêmes, ils sont fidèles à leurs propres textes, à leur propre enfance, aux langues de leur enfance et aux mots de leur enfance qu'ils peuvent encore ressentir en eux-mêmes, dans leur corps. »

¹²³ Ibid. p. 34

équivalentes qui, même si elles modifient complètement l’imaginaire d’origine, en restituent l’idée même, plaçant ainsi le traducteur dans une position de médiateur culturel.

Sur le bout des doigts Ma comptine commence par mousse Et ça rime avec le pouce Puis elle s’envole vers Aix Et ça rime avec l’index. Cette ville est pleine de fleurs Qui riment avec le majeur. On y respire un bon air Qui rime avec annulaire. Il y a tant de choses à y faire Qui riment avec l’auriculaire. Bravo ! je sais tout, cette fois, Vraiment sur le bout des doigts.	Sapere a menadito Filastrocca scritta in codice Che fa rima con pollice. Prende il volo verso Cadice, E fa rima col mio indice. È pazzia senza rimedio, Che fa rima con il medio Poi mi fermo a respirare, Con la rima di anulare Rima ancor devo cercare, Per il mignolo, che fare? Di me stesso son stupito, Io so tutto a menadito!
La moutarde me monte au nez La moutarde me monte au nez, Et si vous ne me retenez, Je vais entrer dans une colère Terrible : une colère de corsaire. Attention, les colosses et les demi-portions ! Attention, capitaine !	Mosca al naso Sul naso la mosca mi sale E se non smette di volare, Rapidamente mi posso arrabbiare Mannaggia, una rabbia che mi ingabbia! Attenzione ai criminali! Ai ladri abituali!

Attention moussaillons ! Attention les gros et les maigres ! Car ça va tourner au vinaigre.	Attenzione ai cattivi! Attenzione agli aggressivi! Se la mosca volerà E sul mio naso finirà!
Gros sur la patate -J'en ai gros sur la patate, Soupire mon grand-père. Et aussitôt je cherche Cette grosse pomme de terre. - Mais non, m'explique mon papi, Il n'y a pas de patate ici. Ça veut dire que j'ai une grosse peine Qui me gêne. Alors je lui dis : - Papi, chasse donc ton gros souci. Tu n'as pas besoin de t'en faire Puisque c'est toi que je préfère.	Che scatole Sospira il mio nonno scocciato E subito cerco Questo pacco invocato. Ma no! Mi spiega il papà di papà, che di scatole neanche l'ombra ci sta. Vuol dire che sono annoiato E un po' arrabbiato. E quindi gli dico: Nonno, scaccia questa lagna, Non ti preoccupare, Sei tu la persona con cui voglio giocare.
Une tête de linotte Tu as une tête de linotte. Ça ne veut pas dire que tu es sotté. Mais ça signifie Que tu es étourdie. Et parfois tu oublies Ce que tu as appris. Alors fais attention Et note Le nom	Sale in zucca Hai poco sale in zucca. Non vuol dire che sei sciocca Ma io ti ho capita Sei solo stordita. E a volte non rimembri Ciò che apprendi Perciò, attenta Segui la ricetta, tenta Stucca un po'

De l'oiseau : « La linotte »	Di sale in zucca.
Tu es dans la lune Oh ! Tu n'as pas besoin de fusée brune. Tu rêves sans fermer les yeux Et tu voles très loin dans les cieux, Jusque dans la lune.	Testa tra le nuvole Tu non hai bisogno di razzi per volare, Con gli occhi aperti sai sognare, Nel cielo lontano sei sfuggevole, Con la testa tra le nuvole
Dans les pommes Je suis tombé dans les pommes, À cause d'un drôle de bonhomme Et de son panier plein de fruits. J'ai pu compter chacune d'elles Et plein de bougies aussi. Cela faisait trente-six chandelles.	Come una pera Caddi giù come una pera, Con la vista tutta nera, Le stelle ho visto in cielo, E ho perso conoscenza a bruciapelo. Dal frutteto mi han raccolto, E lo svenimento si è dissolto.
Mouillé comme une soupe Mouillé comme une soupe, Trempe comme une troupe De poulpes De la Guadeloupe Qui chaloupent Dans la soucoupe Avant qu'on ne les coupe, Recoupe, Et découpe, En tout petits groupes Visibles à la loupe.	Inzuppato come un biscotto Inzuppato come un biscotto, Diventato nel latte cicciotto, Come una spugna Di Spagna Che stagna, Nella tazza, Prima di essere gonfiato, Sollevato, Sbriciolato, E masticato, In bocconi, Dal palato.

Tout un plat Ah, oui! Elle en fait tout un plat, Et patati et patata, Et blablabli et blablabla ! Que ça s'est bien passé comme ça. Personne ne comprend pourquoi Elle se met dans tous ses états. D'ailleurs, tout le monde la croit : Pas besoin d'en faire tout un plat !	Tempesta in un bicchier d'acqua Ah si! Fa tempesta in un bicchier d'acqua, Un po' così e un po' cosà, Blabla qui e blabla là ! È andata in questo modo qua. Nessuno capisce perché La collera porta con sé Del resto la gente le crede di mestiere, Non serve far tempesta in un bicchiere!
Ni queue ni tête Ce poème n'a ni queue ni tête, Et pourtant il n'est pas si bête, Même s'il ne contient pas de leçon Et finit en queue de poisson.	Senza scampo Questa filastrocca non abbocca, Non vuol dire che sia allocca, Anche se sembra un inciampo Finisce senza nessuno scampo.
Lorsque les poules auront des dents Lorsque les poules auront des dents, Lorsque les chiens mettront des gants, Lorsque les Loups iront chez le dentiste, Et les panthères chez l'oculiste, Lorsque les tigres écriront à l'envers, Lorsque les poissons rouges seront verts, Lorsque les vaches crieront « hello ! » Et les moutons « cocorico » On vivra jusqu'à cent mille ans Lorsque les poules auront des dents.	Quando gli asini voleranno Quando gli asini voleranno, Quando i cani si vestiranno, Quando i lupi andran dal dentista, O le pantere dall'oculista, Quando le tigri saranno a pallini, e saranno verdi i rossi pesciolini, Quando la mucca urlerà "Ciao!" Quando la pecora farà "Miao" All'infinito si vivrà Quando l'asino volerà.

Méchant comme une teigne Méchant comme une teigne, Rasoir comme un peigne, Violent comme une beigne, Piquant comme une châtaigne. À part ça c'est, dit-on, Un charmant garçon.	Cattivo come la peste Cattivo come la peste, Oscuro come mille foreste, Violento come tuoni e tempeste, Un tremendo guastafeste. Sembra allucinante, Ma è un ragazzo affascinante.
Un froid de loup Il fait un froid de loup, Il fait même un froid de canard. Il fait si froid que si un loup Rencontrait ce soir un canard, Il ne lui trouverait pas bon goût. Peut-être même que, par hasard, Il n'aurait pas envie de le manger du tout.	Un freddo ladro Fa un freddo ladro, Ma fa anche un freddo cane. Fa così freddo che se un cane Incontrasse un ladro, Non metterebbe tutto a soqqadro. Può essere, per caso, Che se ne vada leggiadro.

Comme indiqué précédemment, la principale modification apportée à tous les textes énumérés ci-dessus consiste essentiellement à remplacer l'image véhiculée par l'expression idiomatique française par un équivalent en italien :

Expression française	Traduction italienne	Explication
Sur le bout de doigts	Sapere a menadito	L'expression choisie dans la version italienne a une signification similaire à celle de l'original, dans la mesure où elle reprend à peu près le même sens et s'inscrit dans le

		champ sémantique des doigts. Cependant, on a cherché à conserver la structure originale mais, mis à part l'entrelacement principal des rimes avec les noms des doigts, le contenu est très différent entre les deux textes. Les deux expriment l'idée de savoir par coeur.
La moutarde monte au nez	Mosca al naso	La version italienne comporte une expression idiomatique qui fait référence au nez (comme dans la version française), mais qui est associée à un élément différent, à savoir la mouche. Par conséquent, l'ensemble du champ sémantique a été modifié et adapté à la métrique du texte, tout en gardant l'original comme base de référence.
En avoir sur le gros de la patate	Che scatole	L'expression choisie en italien a une signification équivalente à celle de l'original ; par conséquent, l'élément « pomme de terre » a été remplacé par un nouvel élément dans la version traduite et toute la métrique a été modifiée, tout en conservant le même rythme que l'original.

Avoir une tête de linotte	Non avere sale in zucca	La version italienne reprend une expression qui a la même signification que l'original, à savoir l'idée d'être étourdie. Cependant, comme il s'agit de deux expressions très différentes, le champ sémantique du nouveau texte est complètement différent, mais la métrique et la sonorité de la comptine ont été conservées grâce aux nouveaux termes.
Être dans la lune	Essere con la testa tra le nuvole	Ces deux expressions ont le même sens, mais l'élément utilisé pour l'analogie diffère, même si elles relèvent à peu près du même champ sémantique.
Être dans le pomme	Cadere come una pera	L'expression française signifie « s'évanouir ». Elle a été remplacée par <i>cadere come una pera</i> : elle conserve le champ sémantique des fruits, comme l'original. L'idée de l'évanouissement a été ajoutée dans le dernier vers du texte traduit, afin de relier les deux concepts et de rester dans la lignée du texte original. Le reste de la métrique a été adapté pour assurer la cohérence et le rythme.

Mouillé comme une soupe	Inzuppato come un biscotto	L'expression italienne diffère de l'originale sur le plan lexical, mais le sens est le même ; c'est pourquoi la rime a été conservée en s'adaptant au nouveau champ sémantique, tout en reprenant la partie absurde mais rimée de la version française.
Faire de tout un plat	Fare tempesta in un bicchier d'acqua	L'expression italienne, bien que caractérisée par un imaginaire différent, a une signification équivalente. Le champ sémantique et le système métrique ont donc été adaptés, tout comme les onomatopées, afin de les rendre plus familières à l'oreille du public italien.
Ni queue, ni tête/ en queue de poisson	Senza capo né coda/ senza scampo	Il n'y a toutefois pas d'équivalence exacte entre ces deux expressions ; toutes deux relèvent du champ sémantique du monde marin et font référence à l'absence de sens et d'ordre.
Lorsque les poules auront des dents	Quando gli asini voleranno	Il s'agit d'une expression qui a la même signification et qui fait toujours appel à l'imaginaire du monde animal. Non seulement l'animal principal de l'expression italienne a été

		adapté, mais l'expression anglaise et l'onomatopée des vers de l'avant-dernière strophe ont également été adaptées, afin de les rendre plus entraînantes pour le lecteur italophone.
Être méchant comme une teigne	Essere cattivo come la peste	Ces deux expressions, bien qu'elles évoquent deux images très différentes, ont une signification équivalente. Par conséquent, sur la base du texte original, la structure métrique et le vocabulaire ont été adaptés à partir de l'expression italienne.
Un froid de loup	Un freddo ladro	Dans la version italienne, on a opté pour une analogie équivalente, mais en utilisant un terme différent (<i>ladro</i>). Bien que le texte source et le texte traduit concernent des domaines différents, on a conservé le jeu entre deux expressions idiomatiques de la même langue qui ont la même signification et qui interagissent l'une avec l'autre dans l'enchaînement de la comptine.

Ce dernier paragraphe présente donc des exemples de traductions plus libres, qui ont fait l'objet d'un niveau d'adaptation créative assez élevé, afin de les rendre accessibles et compréhensibles pour l'enfant italophone qui s'apprête à les lire. *Dans les pommes* est la comptine qui s'est avérée la plus problématique, car cette expression française désigne le fait de s'évanouir, en faisant référence au champ sémantique des fruits, entourée d'une série d'autres éléments variés et différents les uns des autres. En italien, elle a été traduite par une expression qui reprend le champ sémantique des fruits et qui signifie littéralement « tomber comme une poire » (*cadere come una pera*), et ce n'est qu'à la fin qu'a été ajoutée l'idée de l'évanouissement. C'est l'un des rares cas où le champ sémantique a été conservé, en recherchant une expression similaire, mais qui a nécessité des précisions afin d'atteindre une équivalence plus complète.

Du point de vue de la traduction, la problématique principale qui s'est posée tient à la difficulté de trouver une expression équivalente, qui reste néanmoins cohérente avec l'intention communicative du texte original, tout en gardant à l'esprit que l'ensemble de la comptine doit être adapté, en conservant la structure métrique et l'ironie qui découle de la juxtaposition d'éléments différents, qui n'ont peut-être aucun rapport entre eux, mais qui, mis bout à bout, fonctionnent dans l'ensemble du texte. Bien que le français et l'italien soient tous deux des langues romanes, et qu'ils se ressemblent dans certains cas (surtout sur le plan lexical), ils se caractérisent par des patrimoines culturels clairement différents, ce qui se traduit par un manque de correspondance, notamment en ce qui concerne les expressions idiomatiques. Il est très intéressant de voir comment celles-ci se forment, à quoi elles font référence, et comment elles se transforment lorsqu'elles sont transposées d'une langue à l'autre.

Il est toutefois important de souligner que, bien que les modifications soient significatives, voire qu'on puisse les qualifier de véritables réécritures, certes en dialogue avec le texte original mais complètement différentes, il ne s'agit pas d'un processus de perte. Il s'agit d'un sacrifice de la littéralité au profit d'une adaptation et d'une intégration au patrimoine culturel et collectif italien, afin que l'œuvre reste pertinente et significative dans sa version traduite.

5. Le problème des illustrations

Comptines pour donner sa langue au chat est un recueil de comptines illustrées : outre la couverture et le quatrième de couverture du livre, on trouve des images accompagnant chaque poème. Elles jouent notamment un rôle très significatif et particulièrement bien adapté au genre de ce recueil : les illustrations constituent une « traduction littérale » du langage figuré propre aux expressions idiomatiques.

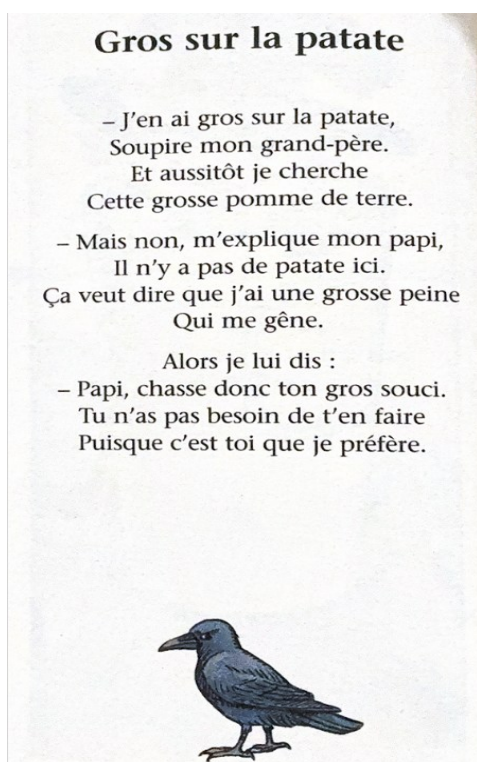


Figure 3- Gros sur la patate et illustration

Comme l'affirme Isabel Nières-Chevrel dans son ouvrage *Introduction à la littérature de jeunesse* (2009), les illustrations jouent un rôle extrêmement important lorsqu'il s'agit de l'album illustré :

Lire un album, ce n'est pas simplement lire un texte. Comme tout lecteur d'album, le traducteur doit mener une véritable lecture, une lecture qui soit attentive au texte et aux images. Il reviendra ensuite la charge de rendre quelque chose de la richesse de sa lecture pour l'entremise de sa traduction du seul texte¹²⁴.

¹²⁴ Nières-Chevrel, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009 p.198

Comme il s'agit de deux systèmes distincts, qui interagissent pourtant constamment l'un avec l'autre, il en résulte un type de rapport sémiotique qui ne peut être ignoré lorsqu'on décide de traduire ce type de texte. Les mots et les images, même dans le cas spécifique de ce recueil, sont en communication constante les uns avec les autres : de manière différente, mais simultanément, ils produisent un effet sur le lecteur qu'il faut s'efforcer de conserver également dans la version traduite, afin que la sphère visuelle et la sphère écrite, à lire ou à écouter, puissent continuer à fonctionner.

Comme on l'a vu dans la première série de traductions, cela reste possible pour un certain nombre de comptines : des titres tels que *Vider mon sac*, *Pas de mal à une mouche*, *La nuit tous les chats sont gris*, *Par les temps qui courent*, *Comme si*, *comme ça* [...] restent fonctionnels dans les deux contextes culturels, français et italien. Cette relation reste étroite et significative car il existe une correspondance avec l'imaginaire interpellé par les différentes expressions idiomatiques prises en considération. Le fait que la restitution soit identique entre la source et le texte cible permet aux illustrations de conserver leur fonction de « traduction littéraire d'un langage figuré ».

Malheureusement, il existe également de nombreuses comptines dans lesquelles cette correspondance a fait défaut. Comme nous l'avons vu précédemment, pour les comptines présentées dans le quatrième paragraphe, il a fallu recourir à des niveaux d'adaptation élevés, allant pratiquement jusqu'à une réécriture du texte original par le traducteur, afin que celui-ci puisse avoir un sens pour le nouveau public auquel le recueil est destiné. Cette réécriture a, pratiquement dans tous les cas, entraîné la perte de l'imaginaire d'origine (typique du patrimoine français) et son remplacement par un imaginaire différent : qu'il s'agisse de changer un animal par un autre, un aliment, ou même de modifier le champ sémantique même à la base de chaque comptine, pour la faire correspondre à une expression italienne équivalente. Ce faisant, la cohérence et la relation sémiotique qui lie l'image et le texte ont toutefois été clairement perdues.

Par exemple, si l'on prend cette comptine intitulée *Une tête de linotte*, une expression qui signifie être un peu tête en l'air ou stupide et qui repose sur la comparaison humoristique d'une jeune fille avec l'oiseau « linotte », elle est accompagnée d'une illustration qui donne une image concrète de ce que le texte exprime au sens figuré :

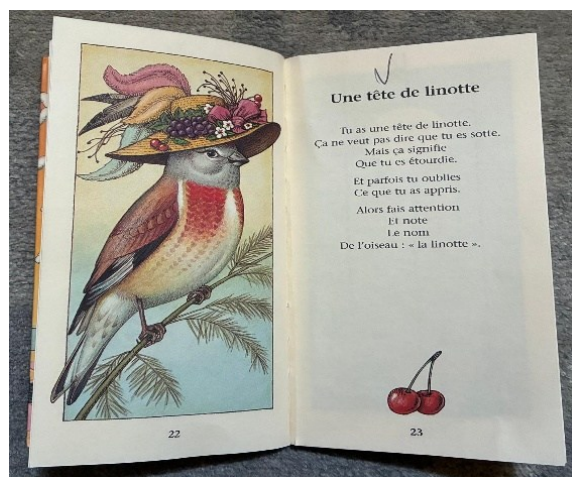


Figure 4- texte et illustration de tête de linotte

Si l'on considère la traduction qui a été produite, intitulée *Sale in zucca* (visible au paragraphe 4), qui désigne également une personne un peu étourdie, l'idée de la « tête » est certes conservée, mais on lui attribue un champ sémantique complètement différent, ce qui brise la cohérence entre l'illustration originale et le texte traduit.

Bien que ce facteur ait été pris en compte lors de la traduction, il n'a pas été possible de trouver un compromis permettant de rendre le texte compréhensible pour le public cible, accompagné d'illustrations qui en valorisent le sens figuré.

Le caractère national marqué de ces comptines, liées à l'univers culturel français, ne peut être reproduit dans le nouveau contexte italien ; il devient donc nécessaire de trouver une solution alternative pour tenter d'adapter également les illustrations aux nouvelles versions des textes.

Les illustrations jouent donc un rôle fondamental dans ce genre littéraire, comme le montre clairement l'étude de cas choisie pour cette traduction : elles complètent la communication et y ajoutent une touche d'humour que le langage figuré de l'expression idiomatique ne parvient pas à transmettre à lui seul (dans son ouvrage *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picturebooks* de 1990, par Perry Nodelman, l'auteur s'attarde à analyser comment l'image parvient à compléter et à ajouter différentes nuances aux mots pris isolément).

Cependant, comme il s'agit de deux systèmes sémiotiques en interaction constante, le travail du traducteur modifie l'équilibre entre les deux : il s'agit d'un compromis qu'il est nécessaire d'atteindre, car dans ce cas, il a fallu privilégier une adaptation linguistique du texte, au détriment de l'interaction avec les images, afin que l'ensemble soit cohérent et accessible au nouveau lecteur.

En conclusion, l'impossibilité de maintenir, dans de nombreux cas, une cohérence entre le texte et l'image ne représente pas nécessairement une perte, mais un problème courant dans la traduction de ce genre : pour en préserver le sens, le texte a souvent été modifié sur le plan du contenu, ce qui a entraîné la perte de son lien avec le système des illustrations.

Le fait que la priorité ait été donnée à la cohérence du texte entre la langue source et la langue cible, au détriment des images, témoigne de la hiérarchisation mise en place au cours du processus de traduction, afin d'obtenir le résultat le plus adapté possible au nouveau contexte. Il est clair que le fait qu'il s'agisse de comptines illustrées sur des expressions idiomatiques typiquement françaises rend cette étude de cas plus problématique que d'autres types de textes appartenant au genre de la littérature de jeunesse.

L'analyse réflexive menée sur la traduction montre à quel point la traduction de la littérature de jeunesse est complexe. D'abord, on trouve ci-dessous le tableau des catégories de traduction prises en compte pour la traduction de cet ouvrage :

Catégorie	Théorie traductive
Equivalence formelle ou dynamique.	Nida (1964)
Les procédés traductifs (compensation, adaptation, équivalence, transposition).	Vinay et Darbelnet (1958)
Réécriture créative et dialogique pour une adaptation culturelle.	Oittinen (2002)
Caractère orale du texte.	Oittinen (2000)
Rapport texte-image	Approche multimodale

Ces catégories de traduction et ces méthodes ont été prises en compte pour la traduction de ce recueil, dans le but d'obtenir un résultat qui préserve l'intention communicative initiale, tout en respectant le texte original, mais en le rendant compréhensible pour un nouveau public.

Le choix de comptines illustrées s'inspirant d'expressions idiomatiques a mis en évidence les différentes difficultés qui peuvent surgir lors du travail de transposition linguistique. Le traducteur endosse ici avant tout un rôle de médiateur culturel, entre l'univers français et l'univers italien : son objectif est de recréer un nouvel univers imaginaire, en s'inspirant et en suivant le texte de base, afin que le nouveau public cible puisse y trouver le même sens et le même aspect ludique que dans la version originale (l'idée de comptines fantaisistes basées sur des expressions idiomatiques particulières). De plus, un autre défi dont on doit tenir compte est la nécessité de préserver la structure formelle de ses petites histoires, la musicalité et le caractère oral des textes.

L'idée du traducteur en tant que médiateur culturel est très intéressante et montre à quel point la traduction humaine est fondamentale dans le domaine de la littérature de jeunesse : dans le chapitre suivant, nous procéderons à une analyse comparative entre ce type de traduction et la traduction automatique (une pratique qui se généralise de plus en plus dans le monde de la traduction), afin de vérifier si cette autre manière d'aborder cette pratique permet de reconnaître et de répondre aux exigences propres à ce type particulier de texte.

CHAPITRE 4

La traduction automatique dans la littérature de jeunesse. Comparaison entre différentes façons de traduire les comptines de François David

1. Différents types de traductions

Les chapitres précédents ont abordé le thème de la traduction de la littérature de jeunesse, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique. Tout d'abord, l'accent a été mis sur une analyse des problèmes et des difficultés qui caractérisent le transfert linguistique de ce genre littéraire particulier ; ensuite, une étude a été menée sur la traduction humaine, vers l'italien, de petites histoires illustrées, tirées du recueil *Comptines pour donner sa langue au chat* de François David. Les résultats de cette étude ont mis en évidence les aspects les plus complexes de ce type de texte : la difficulté à adapter les expressions idiomatiques entre deux contextes culturels caractérisés par des langages figurés différents, tout en conservant leur caractère oral.

De nos jours, cependant, la traduction humaine n'est plus la seule méthode permettant l'adaptation linguistique à un nouveau public cible : à partir de 2014¹²⁵ on a assisté à un développement rapide des systèmes de traduction automatique neuronale, et à partir du 2018-2020¹²⁶ de l'intelligence artificielle et des technologies de traitement du langage naturel¹²⁷, qui constituent des alternatives rapides, fonctionnelles et peu coûteuses.

Il est donc intéressant, avant tout, d'analyser la manière dont ces outils ont évolué au fil du temps, comment ils fonctionnent et ce qui les rend efficaces, en les mettant en perspective avec la pratique de la traduction humaine.

Ensuite, après une première introduction, nous procédons à une analyse plus approfondie qui permet de déterminer si ces outils sont également adaptés au contexte particulier de la littérature

¹²⁵ <https://dl.acm.org/doi/10.5555/2969033.2969173> (consulté en 2026)

¹²⁶ Ibid. (consulté en 2026)

¹²⁷ Kenny, Dorothy. *Machine translation for everyone: Empowering Users in the Age of Artificial Intelligence*. Berlin/Boston: DeGruyter, 2022. Chapter 2, p. 33

de jeunesse : comme nous l'avons vu précédemment, celle-ci se caractérise par des problématiques et des exigences propres au genre ; il est donc intéressant de voir si la traduction automatique constitue un outil utile et susceptible d'être pris en considération dans ce domaine. C'est pourquoi une analyse comparative sera effectuée entre les traductions humaines (du français vers l'italien) de *Comptines pour donner sa langue au chat* de François David (présentées dans le chapitre précédent) et les versions traduites par un système de traduction automatique neuronale, *DeepL* dans ce cas, et une autre par un modèle de langage génératif, *ChatGPT*, l'un des plus répandus et des plus accessibles¹²⁸.

L'objectif de cette étude est de déterminer si les outils de traduction automatique peuvent s'avérer utiles dans le domaine de la traduction d'un genre aussi spécifique que celui dédié à l'enfance : s'ils sont capables d'en reconnaître la fonction communicative, les enjeux linguistiques tels que les jeux de mots ou les expressions idiomatiques (étroitement liées au contexte culturel d'origine) et de gérer les adaptations les plus créatives, afin de rendre le texte accessible à un nouveau public cible. Cette comparaison permet donc d'évaluer les limites ou les avantages de chaque méthode de traduction, afin de déterminer si la traduction automatique est aussi efficace que la traduction humaine.

2. La traduction humaine

La traduction humaine, la plus ancienne et la plus courante, repose principalement sur les compétences linguistiques et professionnelles du traducteur. Ce dernier, doté de flexibilité et de créativité¹²⁹, est capable de comprendre (outre ses compétences linguistiques approfondies) le contexte culturel auquel appartiennent tant le texte source que le texte cible.

La traduction humaine ne se limite donc pas à un simple transfert linguistique d'un contexte A vers un contexte B : il s'agit plutôt d'un processus très complexe qui se divise en phases spécifiques, identifiées par le chercheur breton Gouadec. La première consiste en une phase de *pré-traduction*¹³⁰, c'est-à-dire l'ensemble des interventions que le traducteur effectue avant de

¹²⁸ Muhammad Haseeb, Dr. Muhammad Akbar, & Waseel Sarwar Abbasi. (2025). Machine Translation vs. Human Translation: A Comparative Study of Translation Quality. *Social Science Review Archives*, 3(1), 885–894. <https://doi.org/10.70670/sra.v3i1.375>

¹²⁹ Youyou Lu, Comparative study of machine translation versus human translation. *Lecture Notes on Language and Literature* (2024) Vol. 7: 61-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.23977/langl.2024.070211>. p.63

¹³⁰ Gouadec, D. (2005). *Modélisation du processus d'exécution des traductions*. *Meta*, 50(2), 643–655. <https://doi.org/10.7202/011008ar>

commencer la traduction proprement dite. Par exemple, une lecture approfondie de l'œuvre, une étude des thèmes qui la concernent, des ressources nécessaires et le choix de l'approche théorique la plus appropriée à mettre en pratique. La phase de *traduction*, quant à elle, se subdivise en phase de *pré-transfert*, de *transfert* (le passage d'un système à un autre) et de *post-transfert*, au cours de laquelle le traducteur humain s'attache à rendre le nouveau texte cohérent et conforme. La dernière phase, enfin, est celle de *la post-traduction*, une phase générique de contrôle qui se prête à la remise en œuvre, constituant une préparation pour les traductions futures¹³¹. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la traduction n'est pas seulement une pratique mécanique impliquant la figure humaine du traducteur, mais une véritable discipline qui a été théorisée et étudiée en profondeur afin d'optimiser le processus de transfert linguistique et culturel. Nous nous sommes notamment intéressés aux procédés de traduction présentés par Vinay et Darbelnet (1978), qui se divisent en procédés directs et indirects, c'est-à-dire des stratégies pouvant être mises en œuvre afin d'obtenir un résultat cohérent et accessible au nouveau public cible. Nous avons également pris en considération la théorie de l'équivalence (dynamique et formelle) de Nida (1964) ainsi que la théorie de l'adaptation culturelle, de la réécriture créative et dialogique d'Oittinen (2000).

Pour conclure, on peut dire que le traducteur humain ne se contente pas d'un simple transfert linguistique de la source vers une nouvelle cible, mais il est capable de l'interpréter, d'en saisir l'intention, le ton, le style et les références culturelles, et de décider comment l'adapter au nouveau contexte, puisqu'il joue un rôle de médiateur linguistique et surtout culturel.

3. La traduction automatique

La traduction automatique, en revanche, peut être définie comme :

A method of realizing automatic conversion between languages using computer technology or artificial intelligence technology. It uses complex algorithms and models to conduct in-depth analysis of understanding of the source language text, and then generates the corresponding text of the target language. This

¹³¹ Ibid.

*process involves knowledge and technology in various fields, including natural language processing, computational linguistic and artificial intelligence*¹³².

Le principe sur lequel elle repose consiste à tenter d'imiter la capacité humaine à effectuer le processus de transformation d'une langue en une autre. Grâce à la mémorisation de vastes corpus de données, la machine est capable d'apprendre des schémas linguistiques et de les mettre en pratique. Par conséquent, elle présente, en théorie, de nombreux avantages : tout d'abord, elle est extrêmement rapide pour produire des traductions, car elle est capable de traiter un grand nombre de mots en peu de temps, tout en étant accessible à tout le monde de nos jours ; il convient donc de préciser que ces plateformes présentent différents niveaux de développement, selon qu'on utilise la version gratuite ou la version payante, également adoptée par certaines maisons d'édition. De plus, elle s'avère également avantageuse sur le plan financier : même si l'apprentissage de la machine nécessite un certain type d'équipement, elle est en réalité rentable à long terme, car ce n'est pas un être humain qui effectue le travail. Enfin, dans certains contextes (comme par exemple, pour ce qui concerne les textes informatifs et descriptifs, contenant peu d'ambiguïtés ou des effets expressifs), elle s'avère très précise dans les traductions qu'elle produit¹³³.

La traduction automatique a été l'une des premières applications non numériques de l'informatique¹³⁴, apparue à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Bien que les outils disponibles fussent peu sophistiqués, cette technologie s'est développée entre les années 1960 et 1970, notamment dans les milieux gouvernementaux et les organisations internationales, avant de se diffuser à la fin de cette décennie. Elle est ensuite devenue accessible à tous à la fin des années 1990 (notamment en 1997), comme en témoigne le fait qu'en 2016, *Google Translate* (le moteur de traduction automatique le plus célèbre) comptait plus d'un demi-milliard d'utilisateurs, traduisant plus de 100 milliards de mots dans 103 langues différentes et ce nombre ne cesse d'augmenter au fil du temps¹³⁵.

¹³² Ibid. p.62: « Méthode permettant d'effectuer une conversion automatique entre différentes langues à l'aide de technologies informatiques ou d'intelligence artificielle. Elle utilise des algorithmes et des modèles complexes pour analyser en profondeur le texte source, puis génère le texte correspondant dans la langue cible. Ce processus fait appel à des connaissances et à des technologies issues de divers domaines, notamment le traitement du langage naturel, la linguistique informatique et l'intelligence artificielle. »

¹³³ Muhammad Haseeb, Dr. Muhammad Akbar, & Waseel Sarwar Abbasi. (2025). Machine Translation vs. Human Translation: A Comparative Study of Translation Quality. *Social Science Review Archives*, 3(1), 885–894. <https://doi.org/10.70670/sra.v3i1.375>

¹³⁴ Kenny, Dorothy. *Machine translation for everyone: Empowering Users in the Age of Artificial Intelligence*. Berlin/Boston: DeGruyter, 2022. Chapter 2, p. 34

¹³⁵ Ibid p. 33

3.1 Rule-based Machine Translation

Également connu sous le nom de *RBMT*, c'est le modèle le plus primitif de la traduction automatique qui consiste, essentiellement, à présenter à la machine une série de lexiques et de règles syntaxiques et sémantiques (aussi bien de la langue source que de celle cible) indiquant comment combiner les différents mots entre eux afin d'obtenir un résultat optimal et cohérent¹³⁶. Cette approche, qui prévoit donc d'instruire la machine étape par étape, a été la plus répandue au début, car elle présente un avantage en particulier : en fondant l'ensemble de la méthode sur des règles conçues et définies par l'homme, puis insérées dans la machine, elle conduit à une précision et un contrôle de la traduction certainement plus grands¹³⁷. D'autre part, il comporte un grand désavantage : au-delà des coûts élevés, il est parfois difficile d'établir et de prévoir les différentes règles à ajouter dans la machine, et par conséquent d'en supprimer une partie de ses capacités. C'est probablement la raison pour laquelle ce système a été dépassé par d'autres, basés sur des principes différents¹³⁸.

3.2 Statistical Machine Translation

La traduction automatique statistique (*SMT*) est le premier des deux nouveaux modèles de traduction automatique *data-driven*¹³⁹, c'est-à-dire les cas où l'ordinateur « apprend par lui-même ». Contrairement à la *RBMT*, elle ne repose pas sur des règles humaines enseignées à la machine, mais s'appuie sur deux modèles statistiques distincts. Le premier s'appelle le *Translation model* et consiste à associer une phrase¹⁴⁰ de la langue source à ses variantes de la langue cible, et la paire est ensuite complétée par la probabilité d'utilisation de la traduction dans la langue cible. Le deuxième modèle, quant à lui, est appelé *Language model* et consiste en un système monolingue de la langue cible¹⁴¹ : il permet de déterminer, pour chaque élément,

¹³⁶ Ibid. p.35

¹³⁷ Youyou Lu, Comparative study of machine translation versus human translation. Lecture Notes on Language and Literature (2024) Vol. 7: 61-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.23977/langl.2024.070211>. p. 62

¹³⁸ Kenny, Dorothy. *Machine translation for everyone: Empowering Users in the Age of Artificial Intelligence*. Berlin/Boston: DeGruyter, 2022. Chapter 2, p.35

¹³⁹ Ibid. p. 36: *Data driven* signifie que la machine est capable d'acquérir ses connaissances de manière autonome, sans intervention humaine pour la former, grâce aux *training data* (c'est-à-dire en observant comment les problèmes ont été résolus par le passé).

¹⁴⁰ Phrase, définie aussi comme *n-grams*, une série de mots qui apparaissent souvent ensemble (*n-words*). Ibid. p.37

¹⁴¹ Ibid. p. 37

la probabilité de son utilisation, en fonction des autres mots qu'il a autour, et de la fréquence à laquelle il est approché. Pour mieux expliquer : après une *training phase* au cours de laquelle le système apprend à partir des données qu'il a enregistrées, on passe à un *turning phase* au cours de laquelle chaque résultat est analysé afin de lui attribuer une valeur indiquant sa probabilité d'apparition ; ensuite, il peut procéder à la traduction de nouvelles combinaisons de texte. En conclusion, on peut dire que :

*Translation in SMT involves generating many thousands of hypothetical translations for the input sentence, and calculating which one is the most probable, given the particular source sentence, the models the system has learned, and the weights assigned to them*¹⁴².

Jusqu'en 2015, c'était le type de traduction automatique le plus utilisé, même s'il s'est avéré peu performant avec les langues agglutinantes et hautement flexionnelles¹⁴³, par exemple le finlandais, et il rencontrait des difficultés à traduire certains termes lorsqu'ils apparaissaient dans des phrases équivalentes mais dont l'intention communicative était différente. Elle a toutefois constitué la première démonstration qu'un système capable d'apprendre à partir de données est plus fonctionnel et plus efficace dans la pratique de la traduction que les systèmes qui l'ont précédé.

3.3 Neural Machine Translation

Ce type de traduction automatique a été mis au point en 2015 par la *Stanford University* et surpasse en efficacité le précédent système *SMT* : concrètement, il génère des traductions de la langue source vers la langue cible en s'appuyant sur l'apprentissage profond et un modèle linguistique de réseau neuronal. L'algorithme est exposé à un grand nombre de données parallèles et est capable d'évaluer le « poids » de ces données, en le modifiant si nécessaire, afin de déterminer la probabilité et d'obtenir ainsi une traduction plus correcte¹⁴⁴. Ce faisant, la machine devrait parvenir à produire des résultats plus précis.

¹⁴² Ibid. p. 37: « La traduction par TSM consiste à générer plusieurs milliers de traductions hypothétiques pour la phrase d'entrée, puis à déterminer laquelle est la plus probable, en tenant compte de la phrase source, des modèles appris par le système et des pondérations qui leur sont attribuées »

¹⁴³ Un type de langue qui combine plusieurs morphèmes qui en déterminent le sens (chaque morphème a sa propre signification), mais qui, une fois assemblés, restent invariables

¹⁴⁴ Ibid. p. 40

Ce type de traduction automatique présente de nombreux avantages par rapport à ceux mentionnés précédemment : tout d'abord, il n'analyse pas mot à mot, mais prend en compte des phrases entières, ce qui lui permet de mieux résoudre les problèmes linguistiques. De plus, il est également capable de traduire des mots qui n'existent pas dans la langue cible¹⁴⁵.

Le principal problème qui la caractérise et pour lequel les chercheurs cherchent encore une solution est le fait qu'elle risque d'amplifier les biais présents dans les données qu'elle analyse, ce qui pourrait conduire à des résultats de traduction imprécis. Enfin, en termes de coûts et de délais, ces types de systèmes nécessitent plus de temps pour être conçus et pour l'analyse des données, sans compter qu'il s'agit de technologies qui ne sont pas bon marché¹⁴⁶.

3.4 *Large Language Models*

Un autre modèle est celui des grands modèles de langage (*Large Language Models*), qui se définit comme suit :

*Large language model (LLM), a deep-learning algorithm that uses massive amounts of parameters and training data to understand and predict text. This generative artificial intelligence-based model can perform a variety of natural language processing tasks outside of simple text generation, including revising and translating content*¹⁴⁷.

Ces derniers se sont développés à partir de 2017, grâce à une évolution rapide de l'intelligence artificielle, et sont capables d'analyser de très grandes quantités de données et d'en faire une étude statistique, afin de reproduire un langage aussi proche que possible de celui des humains, mais de manière automatique¹⁴⁸.

Contrairement aux modèles de traduction mentionnés précédemment (tels que les modèles neuronaux), ces derniers possèdent une capacité générative : ils n'ont pas été conçus exclusivement à des fins de traduction, mais sont capables d'agir de différentes manières sur le

¹⁴⁵ Ibid. p. 42

¹⁴⁶ Ibid. p. 44

¹⁴⁷ Large language model | Definition, History, & Facts | Britannica « Modèle linguistique à grande échelle (LLM) : algorithme d'apprentissage profond qui utilise d'énormes quantités de paramètres et de données d'entraînement pour comprendre et prédire le texte. Ce modèle génératif basé sur l'intelligence artificielle est capable d'effectuer diverses tâches de traitement du langage naturel, au-delà de la simple génération de texte, notamment la révision et la traduction de contenus »

¹⁴⁸ arXiv:2303.18223 [cs.CL]

plan linguistique, notamment par la reformulation, la réécriture, le résumé et la correction de textes.

Parmi les modèles les plus utilisés et certainement les plus connus, on peut citer *ChatGPT*, qui est d'ailleurs celui utilisé dans l'analyse comparative de l'étude de ce chapitre.

Tout comme les variantes automatiques évoquées, les *LLM* présentent également des avantages et des inconvénients : tout d'abord, s'agissant d'intelligence artificielle générative, ils disposent d'une plus grande capacité (en raison de la quantité plus importante de données sur laquelle ils s'appuient) à reproduire un langage cohérent, clair et plus naturel, parfois même plus inventif. L'inconvénient réside toujours dans le fait qu'il s'agit de propositions de traduction basées sur des calculs statistiques ; la marge d'erreur risque donc d'être élevée et le résultat n'est pas toujours fiable.

4. *Translationese* : comment les deux types de traductions se distinguent

Après avoir présenté un aperçu général du monde de la traduction, il est intéressant d'examiner quelles sont les principales différences qui distinguent cette pratique lorsqu'elle est effectuée par un humain ou lorsqu'elle est automatisée. Tout d'abord, il est important d'introduire le concept de *Translationese*¹⁴⁹ : il s'agit de l'ensemble des caractéristiques d'un texte qui démontrent qu'il s'agit d'une traduction. Ce concept repose notamment sur quatre principes, à savoir la présence de la langue d'origine, la normalisation, la simplification et la redondance. C'est un concept important à présenter, car c'est l'une des méthodes utilisées pour analyser les différences entre une traduction humaine et une traduction automatique. En effet, ces deux types de traduction ne présentent pas le même *translationese* et donc pas les mêmes principes. Le premier, celui réalisé par l'homme, se caractérise principalement par la normalisation, c'est-à-dire une forte adaptation au nouveau public cible, et par la présence de la langue d'origine (notamment en ce qui concerne les traductions orales). La traduction automatique, en revanche, présente des caractéristiques différentes : elle est plus fidèle au texte

¹⁴⁹ Yuri Bizzoni, Tom S Juzek, Cristina España-Bonet, Koel Dutta Chowdhury, Josef van Genabith, and Elke Teich. 2020. How Human is Machine Translationese? Comparing Human and Machine Translations of Text and Speech. In *Proceedings of the 17th International Conference on Spoken Language Translation*, pages 280–290, Online. Association for Computational Linguistics. Art p. 280

source, présente une plus grande proximité lexicale avec l'original et une plus grande rigidité dans la structure syntaxique. Ce qui frappe lorsqu'on examine cet ensemble de paramètres, c'est que la traduction humaine et la traduction automatique ne fonctionnent pas de la même manière et, surtout, qu'elles aboutissent à deux types de résultats différents. En général, ces deux façons différentes d'aborder le travail de traduction reposent sur des approches très différentes : l'être humain, grâce à sa capacité de compréhension et à sa connaissance approfondie de la langue, est davantage en mesure de manipuler un texte, tout en prenant des décisions éclairées, en tant que connaisseur des contextes culturels de référence. La machine, par contre, quel que soit son type, se base exclusivement sur des algorithmes (et des corpus de traductions existantes) et ne dispose donc pas de la même liberté d'interprétation, mais parvient néanmoins à obtenir, dans les contextes qui s'y prêtent le mieux, des résultats très précis, comme par exemple la traduction de textes informatifs ou descriptifs, caractérisés par l'absence d'ambiguïté linguistique ou interprétative.

5. L'utilisation de l'IA dans l'éditorial

Comme nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, le développement rapide de la traduction automatique (avec les systèmes *NMT*) et l'introduction de l'intelligence artificielle générative, en tant qu'outils extrêmement avantageux en termes de temps, d'efficacité et de coût, ont inévitablement influencé le fonctionnement du monde de l'édition. En effet, l'IA, en particulier, s'immisce dans un milieu professionnel (celui du traducteur, de l'auteur-artiste) qui est déjà fortement précaire, car il s'agit de professions très peu rémunérées, avec des salaires bas et instables, qui dépendent des performances (du nombre d'œuvres sur lesquelles ils parviennent à travailler). Le collectif français *En Chair et En Os* (fondé en 2023), dédié à la défense de la traduction humaine, soutient que de nombreux genres littéraires sont désormais destinés à être exclusivement traduits automatiquement : les exemples qu'il cite sont les livres pratiques, la *New Romance*, la littérature de jeunesse (*Young adults*) et les écrits en sciences humaines et sociales, car considérés comme marginaux¹⁵⁰. (Comme on le voit, la littérature de jeunesse s'inscrit parfaitement dans ce tableau, elle aussi considérée comme un genre périphérique). Dans un contexte où l'IA est de plus en plus encouragée et surtout utilisée dans

¹⁵⁰ Laura Hurot, Samuel Sfez et Marie Van Effenterre, « *La traduction d'édition face à l'IA : la réflexion s'impose* », *Traduire*, 250 | 2024, 70-82. (consulté en 2026)

le monde de la traduction, le travail du traducteur semble devoir se limiter, dans le domaine éditorial, à la post-édition des versions automatiques des œuvres à traduire : l'humain devient alors un simple correcteur de versions automatiques, ce qui le prive de toutes les activités que cette pratique requiert en réalité, comme la créativité, la sensibilité émotionnelle et culturelle, ainsi que la capacité d'adaptation aux différents textes en question. De plus, ne serait-ce qu'au niveau psychologique, ce type de travail devient extrêmement inefficace : il est extrêmement difficile de ne pas être influencé par un *biais d'ancrage*¹⁵¹ lorsqu'on lit une traduction déjà effectuée et qu'il suffit de la vérifier. Le premier problème est donc d'ordre linguistique : les systèmes génératifs, qui s'appuient sur des calculs mathématiques et statistiques, ne sont pas en mesure de produire des traductions « correctes » : tout d'abord, ils conduisent à un aplatissement et à une uniformité du style, sans compter que le transfert linguistique peut lui-même poser problème, car la machine trouve souvent des solutions erronées, susceptibles de modifier l'intention communicative du texte, d'ajouter ou d'omettre une partie du contenu. L'intelligence artificielle, bien qu'elle soit qualifiée d'« intelligente », ne peut pas fonctionner comme un cerveau humain, l'objectif étant d'obtenir une traduction *good enough*¹⁵², concept introduit par les membres du collectif *En Chair et En Os* : l'objectif de l'utilisation de ces technologies est de trouver un compromis entre une traduction suffisante, une baisse des coûts de production et une plus grande rapidité d'exécution. Dans le monde de l'édition, ce débat est donc très ouvert, car l'utilisation de ces nouvelles technologies de traduction automatique soulève des problèmes qui vont au-delà des lacunes linguistiques, mais qui impliquent également une dimension économique, sociale et culturelle, qui tend à péjorer la précarité d'un secteur professionnel déjà instable, en détériorant la qualité (en raison d'un processus d'approximation et de standardisation), mais qui touche malheureusement le monde de l'édition, en particulier les genres considérés comme « périphériques », instaurant, entre autres, une hiérarchie injuste au sein de la production éditoriale.

Enfin, il s'agit également d'un problème politique : dès 2020, la Commission européenne a approuvé des fonds pour la diffusion et le développement des nouvelles technologies, et tout cela s'est intensifié après l'arrivée de la plateforme *ChatGPT*, gratuite à l'échelle mondiale ; en mars 2024, par exemple, la commission française sur l'IA a émis une série de recommandations visant à accélérer la diffusion de l'intelligence artificielle, ce qui a largement influencé le monde

¹⁵¹ Ibid. (consulté en 2026)

¹⁵² Ibid. (consulté en 2026)

de l'édition¹⁵³. Des initiatives telles que le collectif mentionné précédemment témoignent du soutien des professionnels à la traduction humaine.



Figure 5: Créé en 2023, le collectif *En Chair et En Os* rassemble des traductrices et traducteurs d'édition et de l'audiovisuel qui plaide en faveur d'une traduction humaine, non générée par l'intelligence artificielle¹⁵⁴.

6. Méthodologie de comparaison entre les différentes traductions de *Comptines pour donner sa langue au chat* de François David

Afin d'analyser les différences entre la traduction humaine et la traduction automatique dans le domaine de la littérature de jeunesse, nous avons sélectionné quelques comptines tirées du recueil *Comptines pour donner sa langue au chat*, déjà traduites (du français vers l'italien) « manuellement » et analysées dans le chapitre précédent.

Ces dernières ont ensuite été comparées à deux versions de traduction automatique : une première, produite par le système de traduction de type *NMT*, à savoir *DeepL*, l'un des plus célèbres et des plus performants. L'autre version, en revanche, est produite par un modèle linguistique génératif, en l'occurrence *ChatGPT*, très largement utilisé de nos jours. Il est important de souligner que dans ce dernier cas, pour chaque comptine prise en considération, l'intelligence artificielle a simplement reçu un seul *prompt*¹⁵⁵ demandant une simple traduction du français vers l'italien de ce texte.

Le principe de traduction le plus pertinent pour ce texte est sans aucun doute celui de l'équivalence et de la distinction, qu'il s'agisse d'équivalence dynamique ou formelle, concepts introduits par le chercheur Nida en 1964.

¹⁵³ Ibid. (consulté en 2026)

¹⁵⁴ Le collectif *En Chair et En Os* outille contre les livres générés par l'intelligence artificielle | Syndicat de la librairie française (consulté en 2026)

¹⁵⁵ Au sens d'instruction.

L'objectif de cette étude est d'évaluer les capacités des différentes traductions automatiques, en particulier en ce qui concerne le genre de la littérature pour enfants : en premier lieu, il s'agira de vérifier si elles sont capables de comprendre la fonction du texte (donc la capacité de saisir les expressions idiomatiques du français et la façon dont elles sont rapportées en italien), puis de voir s'il est possible de maintenir une correspondance du point de vue du contenu, si celui-ci reste cohérent et accessible pour le public cible. Ensuite, si celles-ci sont en mesure de maintenir les mêmes caractéristiques structurelles que le texte : comme il s'agit de comptines, ces courts récits ont des particularités qui les distinguent et les rendent uniques, telles que le système de rimes, le rythme et l'oralité.

Enfin, cette étude exclut une recherche de correspondance entre le texte et l'image : bien qu'il s'agisse d'une caractéristique que le traducteur ne peut pas ignorer lorsqu'il commence à travailler sur la production littéraire pour enfants, dans ce cas, on ne s'appuie que sur une recherche du seul point de vue linguistique.

6.1 Comparaison entre les traductions du titre et de la première comptine

Pour commencer, le premier élément qui a été analysé est le titre du recueil et la première comptine qui y est liée par un jeu de mots, afin d'examiner comment, à partir de la caractéristique la plus importante du paratexte de cette œuvre, il parvient à rendre par la traduction automatique :

Texte original	Traduction humaine	Traduction automatique <i>NMT</i> (<i>DeepL</i>)	Traduction <i>LLM</i> (<i>ChatGPT</i>)
Comptines pour donner sa langue au chat	Alzo le mani... chiediamolo al gatto!	Rime per dare la lingua al gatto	Filastrocche per arrendersi all'indovinello
La langue au chat	Chiediamo al gatto	La lingua al gatto	La lingua al gatto

On me pose une devinette : Je cherche, mais je ne trouve pas. Je me creuse longtemps la tête Et puis je donne ma langue au chat. Le chat cherche la devinette, Mais lui non plus ne répond rien. Il est vexé, il se sent bête Et il donne sa langue au chien. Le chien reste muet, comme le chat. Pourtant ces bêtes ne sont pas bêtes. Soudain, je reprend ma langue, moi, Youpi ! j'ai trouvé la devinette.	Indovina, indovinello, Io ci provo ma non trovo, Io ci penso e ci ripenso, Alla fine alzo le mani. Lo chiedo al gatto, Che quatto quatto Si sente matto, Ed alla fine Risponder non sa. E al cane chiede, Se la risposta egli possiede. Io non mi arrendo, la mano abbasso, Or ce l'ho fatta, è stato uno spasso!	Mi hanno fatto un indovinello: Cerco, ma non trovo. Mi faccio la testa per molto tempo E poi do la mia lingua al gatto. Il gatto cerca l'indovinello, Ma neanche lui risponde. È offeso, si sente stupido E dà la sua lingua al cane. Il cane rimane muto, come il gatto. Ma queste bestie non sono degli stupidi. All'improvviso, riprendo la mia lingua, Evviva! Ho trovato l'indovinello	Mi fanno un indovinello: ci penso, ma non lo so. Mi spremo a lungo il cervello e poi al gatto la lingua do. Il gatto cerca la risposta, ma neanche lui sa che dir. Si sente sciocco e si scoccia, e al cane la lingua va a offrir. Il cane resta zitto, come il gatto. Eppure stupidi non sono affatto. D'un tratto riprendo la lingua, io: evviva! L'indovinello l'ho risolto!
---	---	--	---

Cette première analyse est très intéressante car elle montre comment les deux types de traduction automatique fonctionnent différemment : le traducteur *DeepL* affiche une capacité rapide et développée du point de vue linguistique. S'il a proposé une traduction littérale, il n'a pas été en mesure de comprendre le jeu de mots et l'expression idiomatique (puisque'il n'existe pas d'équivalent en langue italienne), ni dans le titre, ni dans la première poésie. Au contraire, le modèle linguistique génératif démontre une capacité différente : en ce qui concerne le style, il a pu comprendre le sens de l'expression idiomatique française, en la traduisant en italien,

même s'il a perdu l'imaginaire animalier original. Dans la comptine, *ChatGPT* (sans aucune autre information, si ce n'est une demande de traduction dans la langue choisie) a réussi à en comprendre le contenu et même à en conserver le schéma métrique : tout en restant assez fidèle à l'original français, le résultat est néanmoins satisfaisant car, en le lisant à voix haute, il en conserve les caractéristiques textuelles qui le composent et en même temps il est cohérent et accessible si l'on considère l'identité du nouveau lecteur cible. Dans ce cas, si l'on considère la traduction humaine italienne et celle générée par *ChatGPT*, elles ne montrent pas de grandes différences, puisque les deux parviennent à maintenir les caractéristiques de base du texte, tant du point de vue du contenu que du point de vue structurel. Probablement, l'absence d'une expression idiomatique équivalente a fait que les deux versions se sont révélées plus convergentes car l'imaginaire est resté similaire à l'original, offrant un texte à l'enfant italophone qui n'était pas étrange, mais plutôt cohérent, compréhensible et avec la même intention communicative que l'original.

6.2 Comparaison entre les traductions des expressions idiomatiques équivalentes

Ce paragraphe est consacré à l'analyse des comptines contenant des expressions idiomatiques communes au français et à l'italien ; il s'agit donc de comparer la version humaine avec les deux types de traductions automatiques proposées.

Texte original	Traduction humaine	Traduction automatique <i>NMT</i> (<i>DeepL</i>)	Traduction <i>LLM</i> (<i>ChatGPT</i>)
Un temps de chien Quand il fait mauvais temps,	Un tempo da cani È da cani, dicono tutti, Ci son fulmini, saette e grandi flutti.	Un tempo da cani Quando il tempo è brutto,	Tempo da cani Quando il tempo è brutto assai,

On dit qu'il fait un temps de chien. Mais pourquoi on dit ça ? Quel que soit la couleur du ciel, Je trouve qu'il fait du soleil Si mon chien est là Près de moi.	Ma perché proprio qua, Il cane si invocherà? Può fare il tempo che vuole, Ma per me c'è sempre il sole, Quando il mio cane è Seduto vicino a me.	si dice che c'è un tempo da cani. Ma perché si dice così? Qualunque sia il colore del cielo, trovo che ci sia il sole se il mio cane è lì vicino a me.	si dice: «Che tempo da cani!». Ma io mi chiedo: perché mai? Qualunque sia il cielo lassù, grigio, scuro o sempre più blu, per me c'è il sole, sai, se il mio cane è accanto a me.
Pas mal à une mouche Line ne ferait pas De mal à une mouche. Mais les mouches, Elles, ne se gênent pas Et, comme des moustiques, La piquent Et lui plaquent une couche De boutons rouges. Assez, les mouches ! Pas touche ! Je ne serais pas toujours douce.	Non fare male a una mosca Lina non farebbe Del male ad una mosca. Ma la mosca si sa, Problemi, non si fa. E, come le zanzare, La pizzicheranno E di ponfi rossi La ricopriranno. Stop! La conseguenza È la fine della mia pazienza. Una crema versa all'occorrenza, Con un odore infetto Sul piccolo insetto,	Non farebbe male a una mosca Line non farebbe male a una mosca. Ma le mosche, quelle, non si fanno scrupoli e, come zanzare, la pungono e le riempiono di brufoli rossi. Basta, mosche! Non mi toccate! Non sarò sempre gentile. E Line versa una schiuma dall'odore disgustoso	Nemmeno a una mosca Line non farebbe mai male a una mosca, sai. Ma le mosche, senza riguardo, la pungono di continuo e per caso, come zanzare birichine, lasciandole punture a decine. Basta, mosche! Via di qua! Non sarò gentile per l'eternità!

Et Line verse une mousse A l'odeur infecte Sur les petits insectes Qui tombent aussi sec Sur le tapis. Eh oui !	Che ne rimane secco. Dritto al suolo E senza perdono!	sui piccoli insetti che cadono all'istante sul tappeto. Eh sì!	Così Line spruzza una schiuma dal cattivo odore che impiuma gli insetti, e quelli, uno dopo l'altro, cadono secchi sul tappeto. Eh già!
Comme si, comme ça Papa c'est oui ou c'est non ? C'est bon ou ce n'est pas bon ? Réponds donc une bonne fois Que l'on soit sûr de ton choix. Dis-nous : c'est comme si, Ou bien c'est comme ça. Comme si, comme ça	Così o cosà Papà è sì o no ? Va o non va? Dammi una risposta Che non sia nascosta Dicci, è così o cosà? Risponde papà: Più o meno, sarà!	Come se fosse, così com'è Papà, è sì o è no? Va bene o non va bene? Rispondi una volta per tutte, così siamo sicuri della tua scelta. Dicci: è come se fosse, oppure è così com'è. Papà, rispondi: Come se fosse, così com'è	Come se, come così Papà, è sì oppure no? È buono oppure non lo è? Rispondi una volta per tutte, così sapremo qual è la tua decisione. Dicci: è come se, oppure è come così? Come se, come così.
La nuit tous les chats sont gris La nuit, Tous les chats sont gris. Mais la journée,	La notte tutti i gatti sono grigi Al buio, sono grigi tutti i gatti Ma se di giorno Ti guardi intorno,	Di notte tutti i gatti sono grigi Di notte, tutti i gatti sono grigi. Ma di giorno,	Di notte tutti i gatti sono grigi Di notte, tutti i gatti son grigi. Ma quando arriva il giorno,

Il en a des dorées, Des bicolores, Des tricolores, Et de chat noirs, Aussi, les soir	ne trovi di colorati, un po' sbiancati o scoloriti, Ma nero come una pantera, si trova anche la sera!	ce ne sono di dorati, bicolori, tricolori, e gatti neri, anche la sera	ecco gatti d'ogni contorno: dorati, bicolori, tricolori, e perfino neri, quando scende la sera.
--	---	--	--

Cette première comparaison est très intéressante. Tout d'abord, comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, il existe une différence notable entre les deux versions de traduction automatique : *DeepL*, une fois de plus, s'en tient strictement à une traduction littérale, mot à mot, en conservant une équivalence formelle pratiquement totale avec le texte original, mais au détriment du sens de la comptine. Comme il s'agit d'expressions qui correspondent fondamentalement entre le français et l'italien, le titre fonctionne même une fois traduit (par exemple *Un freddo cane*, *Nemmeno una mosca*, *La sera tutti i gatti sono grigi*), mais l'expression figurée perd ensuite tout son sens dans le corps du texte, où elle n'est parfois pas reconnue (comme dans le cas de la troisième comptine présentée *Come si, come così*). De plus, l'ensemble des caractéristiques formelles du texte se perd, telles que le système métrique, le rythme et sa musicalité, qui rendent le texte adapté à la lecture à haute voix, élément fondamental pour ce genre littéraire.

En revanche, en ce qui concerne le modèle génératif, c'est-à-dire les traductions de *ChatGPT*, la situation change considérablement. Tout d'abord, une fois le texte original saisi avec la simple demande de le traduire, il a proposé dans chaque cas deux versions différentes : une version littérale (et donc similaire à celle de *DeepL*), et une version plus « créative », qui en conservait les particularités textuelles. Ce modèle a identifié le type de texte considéré, c'est-à-dire le fait qu'il présente un ensemble de caractéristiques distinctives qui ne peuvent être ignorées, comme le système de rimes. Dans la plupart des cas présentés dans ce tableau, l'expression idiomatique apparaît aussi bien dans le titre que dans le corps du texte, accompagnée de champs sémantiques qui rappellent d'une certaine manière ceux introduits par le langage figuré : il s'agit de traductions qui partent d'une base littérale, mais que la machine a légèrement manipulées pour tenter de conserver une touche de rime qui, dans certains cas, fonctionne. Par exemple, dans

celle intitulée *Un freddo cane*, il introduit des rimes telles que *assai/mai* ou *Lassù/Blu*, ou encore, dans la deuxième comptine, les paires *Birichine/Decine*, *Qua-eternità* et *Schiuma/Impiuma* : bien qu'elles ne suivent pas le même schéma métrique d'origine, le modèle linguistique a été capable de reconnaître cette caractéristique et, dans la mesure de ses capacités, d'essayer de la reproduire. Enfin, il est également utile de noter que les noms (comme *Line* dans le cas de la deuxième comptine) n'ont pas été traduits et sont équivalents dans les deux textes, tandis que les onomatopées ont toujours été traduites, elles aussi de manière équivalente, même si elles ne sont pas particulièrement nécessaires dans les traductions, tant en raison de leur usage limité en italien que de l'interruption du rythme qu'elles provoquent (comme dans le cas de *Eh già !* de la deuxième comptine).

Le seul poème pour lequel même le *LLM* n'a pas fonctionné est, là encore, le troisième (*Comme si, comme ça*), car aucun des deux outils automatiques n'a été capable de reconnaître ce que l'humain a traduit par *Così o cosà* : étant purement familier et informel, caractéristique du langage oral, il est possible que ce soit la raison pour laquelle cette expression n'a pas été reconnue.

Quoi qu'il en soit, il est évident que, bien que plus créative et plus libre que celle produite par le *NMT*, la traduction générée par *ChatGPT* ne parvient pas à reproduire un résultat aussi fonctionnel que celui d'un humain : du point de vue du contenu, elle reste, dans ces cas de correspondance, particulièrement cohérente et accessible au nouveau lecteur cible, mais il est évident qu'elle est limitée dans sa recherche de maintenir la même cohérence structurelle, comme les rimes et le rythme du texte, ce qui fait perdre au texte son caractère ludique et stimulant pour l'enfant qui l'écoute.

6.3 Comparaison entre les traductions des expressions idiomatiques non-équivalentes

Le tableau ci-dessous présente quant à lui une comparaison entre la traduction humaine et la traduction automatique de quelques exemples de comptines tirées du recueil, qui se caractérisent par des expressions idiomatiques dont l'imagerie évoquée ne trouve pas d'équivalent entre le français et l'italien :

Texte original	Traduction humaine	Traduction automatique <i>NMT</i> (<i>DeepL</i>)	Traduction <i>LLM</i> (<i>ChatGPT</i>)
Sur le bout des doigts Ma comptine commence par mousse Et ça rime avec le pouce Puis elle s’envole vers Aix Et ça rime avec l’index. Cette ville est pleine de fleurs Qui riment avec le majeur. On y respire un bon air Qui rime avec annulaire. Il y a tant de choses à y faire Qui riment avec l’auriculaire. Bravo ! je sais tout, cette fois, Vraiment sur le bout des doigts.	Filastrocca scritta in codice Che fa rima con pollice. Prende il volo verso Cadice, E fa rima col mio indice. È pazzia senza rimedio, Che fa rima con il medio Poi mi fermo a respirare, Con la rima di anulare Tante cose devo fare! Rima ancor devo cercare, Per il mignolo, che fare? Di me stesso son stupito, Io so tutto a menadito!	Sulla punta delle dita La mia filastrocca inizia con «mousse» E fa rima con il pollice Poi vola verso Aix E fa rima con l'indice. Questa città è piena di fiori Che fanno rima con il medio. Lì si respira aria fresca Che fa rima con l'anulare. Ci sono tante cose da fare Che fanno rima con il mignolo. Bravo! Questa volta so tutto, Davvero sulla punta delle dita.	Sulla punta delle dita La mia filastrocca comincia con “schiuma” e fa rima con il pollice. Poi vola via verso una città e fa rima con l’indice. Questa città è piena di fiori che fanno rima con il medio. Lì si respira un buon profumo d’aria che fa rima con l’anulare. Ci sono così tante cose da fare che fanno rima con il mignolo. Bravo! ora lo so davvero, tutto perfettamente a memoria, proprio sulla punta delle dita.

Gros sur la patate -J'en ai gros sur la patate, Soupire mon grand-père. Et aussitôt je cherche Cette grosse pomme de terre. - Mais non, m'explique mon papi, Il n'y a pas de patate ici. Ça veut dire que j'ai une grosse peine Qui me gêne. Alors je lui dis : - Papi, chasse donc ton gros souci. Tu n'as pas besoin de t'en faire Puisque c'est toi que je préfère.	Che scatole Sospira il mio nonno scocciato E subito cerco Questo pacco invocato. Ma no! Mi spiega il papà di papà, che di scatole neanche l'ombra ci sta. Vuol dire che sono annoiato E un po' arrabbiato. E quindi gli dico: Nonno, scaccia questa lagna, Non ti preoccupare, Sei tu la persona con cui voglio giocare.	Un peso sul cuore - «Ho un peso sul cuore», sospira mio nonno. E subito mi metto a cercare quella grossa patata. - «Ma no», mi spiega il nonno, «qui non c'è nessuna patata». Significa che ho un grande dolore Che mi pesa. Allora gli dico: - Nonno, scaccia quel tuo grande pensiero. Non devi preoccuparti Perché sei tu quello che preferisco.	Un peso sul cuore — Ho un peso sul cuore, sospira mio nonno. E subito io cerco questa grossa patata. — Ma no — mi spiega il mio nonno — qui non c'è nessuna patata. Vuol dire che ho una grande pena che mi dà fastidio. Allora gli dico: — Nonno, scaccia via il tuo pensiero triste. Non devi preoccuparti, perché sei tu quello che preferisco.
Une tête de linotte Tu as une tête de linotte. Ça ne veut pas dire que tu es sotté. Mais ça signifie Que tu es étourdie.	Sale in zucca Hai poco sale in zucca. Non vuol dire che sei sciocca Ma io ti ho capita Sei solo stordita.	Una testa da lucherino Hai una testa da lucherino. Questo non vuol dire che sei stupida. Ma significa Che sei distratta.	Una testa da fringuello Hai una testa da fringuello. Questo non significa che sei sciocca, ma significa che sei distratta.

Et parfois tu oublies Ce que tu as appris. Alors fais attention Et note Le nom De l'oiseau : « La linotte »	E a volte non rimembri Ciò che apprendi Perciò, attenta Segui la ricetta, tenta Stucca un po' Di sale in zucca.	E a volte dimentichi Quello che hai imparato. Quindi fai attenzione E prendi nota Del nome Dell'uccello: «Il lucherino»	E a volte dimentichi ciò che hai imparato. Allora fai attenzione e annota il nome dell'uccello: «il fringuello».
Tout un plat Ah, oui! Elle en fait tout un plat, Et patati et patata, Et blablabli et blablabla ! Que ça s'est bien passé comme ça. Personne ne comprend pourquoi Elle se met dans tous ses états. D'ailleurs, tout le monde la croit : Pas besoin d'en faire tout un plat !	Tempesta in un bicchier d'acqua Ah sì! Fa tempesta in un bicchier d'acqua, Un po' così e un po' cosà, Blabla qui e blabla là ! È andata in questo modo qua. Nessuno capisce perché La collera porta con sé Del resto la gente le crede di mestiere, Non serve far tempesta in un bicchiere!	Ne fa un dramma Ah, sì! Ne fa un dramma, E bla bla bla, E bla bla bla! È andato tutto bene così com'è. Nessuno capisce perché Si agiti così tanto. Del resto, tutti le danno ragione: Non c'è bisogno di farne un dramma!	Fare un dramma per nulla Ah, sì! Lei ne fa un dramma, e bla bla e bla bla, e blablabli e blablabla! Dice che è andata benissimo così. Nessuno capisce perché si agiti tanto, e perda il controllo. Del resto, tutti le credono: non c'è bisogno di farne un dramma!

Ni queue ni tête Ce poème n'a ni queue ni tête, Et pourtant il n'est pas si bête, Même s'il ne contient pas de leçon Et finit en queue de poisson.	Senza scampo Questa filastrocca non abbocca, Non vuol dire che sia allocca, Anche se sembra un inciampo Finisce senza nessuno scampo.	Non ha né capo né coda Questa poesia non ha né capo né coda, Eppure non è poi così stupida, Anche se non contiene alcuna morale E finisce in modo deludente.	Né capo né coda Questa poesia non ha né capo né coda, eppure non è poi così stupida, anche se non contiene alcuna lezione e finisce un po' in modo strano, senza una vera conclusione.
Un froid de loup Il fait un froid de loup, Il fait même un froid de canard. Il fait si froid que si un loup Rencontrait ce soir un canard, Il ne lui trouverait pas bon goût. Peut-être même que, par hasard, Il n'aurait pas envie de le manger du tout.	Un freddo ladro Fa un freddo ladro, Ma fa anche un freddo cane. Fa così freddo che se un cane Incontrasse un ladro, Non metterebbe tutto a soquadro. Può essere, per caso, Che se ne vada leggiadro.	Un freddo da lupo Fa un freddo da lupo, fa addirittura un freddo da anatra. Fa così freddo che se un lupo incontrasse stasera un'anatra, non la troverebbe affatto appetitosa. Forse, per caso, non avrebbe nemmeno voglia di mangiarla.	Un freddo da lupi Fa un freddo da lupi, fa persino un freddo da anatre. Fa così freddo che se un lupo incontrasse questa sera un'anatra, non la troverebbe nemmeno di buon gusto. Forse addirittura, per caso, non avrebbe affatto voglia di mangiarla.

Dans ces cas, la différence entre les deux versions de traduction automatique n'est pas excessivement significative. La particularité qui les unit est sans aucun doute l'incohérence dans la traduction de l'expression idiomatique : dans les poèmes *Sur le bout des doigts/Sulla punta*

delle dita et *Une tête de linotte/Una testa da lucherino*, il est évident que la machine (dans aucun des deux cas) n'a saisi qu'il s'agit d'une manière différente et figurée d'exprimer deux concepts (dans ce cas « connaître par cœur » ou « être distrait »), et qu'elles ont donc été traduites de manière littérale. Malheureusement, cela n'a aucun sens pour un lecteur italien, car pour exprimer des concepts similaires, il y a des expressions qui font référence à des situations différentes ; cependant, le fait de le comprendre et de les remplacer est une capacité dont les machines ne semblent pas disposer. Dans les autres comptines, en revanche, l'expression est reconnue comme *Un peso sul cuore*, *Fare di tutto un dramma*, *Né capo, né coda* et enfin *Un freddo da lupi*. Dans ces cas, la machine reconnaît qu'il s'agit d'une expression idiomatique mais, étant limitée à la recherche d'une équivalence formelle aussi précise que possible, elle les traduit dans la plupart des cas par une traduction qui n'évoque pas un nouvel imaginaire, peut-être cohérent avec le nouveau contexte culturel, mais une simple traduction littérale qui en souligne simplement le sens. Par exemple, dans le poème *Né capo ne coda*, elle reconnaît également l'expression française « en queue de poisson » et la traduit correctement, mais élimine complètement le champ sémantique marin, sur lequel, par exemple, s'est basée la traduction humaine. Ou encore, dans le cas de la dernière comptine : la version de *ChatGPT* reconnaît une expression courante en italien (même si elle est utilisée au pluriel), qui est équivalente à celle en français *Un froid de loup/Un freddo da lupi* mais en l'insérant ainsi, elle perd le jeu dans la version française qui découle de l'interprétation des deux façons différentes de dire la même chose (*Froid du loup* et *froid de canard*) : en le traduisant littéralement, cette dernière analogie perd complètement de sens en italien.

Dans ce cas également, bien qu'il ait tendance à produire des résultats très similaires à ceux proposés par *DeepL*, en réponse à la consigne qui lui a été donnée (toujours une seule demande de traduction du français vers l'italien), *ChatGPT*, propose une version dans laquelle il affirme essayer de conserver le caractère oral du texte, en cherchant, dans la mesure du possible, à insérer des mots qui riment, comme dans le texte original. Il est toutefois évident que, n'ayant pas la capacité d'adapter ou de manipuler le texte, le choix est très limité et, par conséquent, bon nombre de ces caractéristiques de son (le rythme et les rimes) se perdent. Du point de vue du contenu également, on constate clairement l'incapacité de la machine à faire preuve de créativité, celle-ci ignorant la nécessité pour ces textes de présenter un univers imaginaire capable d'attirer et de captiver le jeune lecteur : elle manque de conscience quant à l'objectif et au public cible des poèmes qu'on lui a demandé de traduire.

Si l'on essaie d'insister avec les consignes à lui proposer, en ce qui concerne la recherche de la même musicalité que l'oral, il proposait des alternatives différentes, mais qui s'éloignent davantage de la version originale, tant du point de vue de la forme (donc la recherche de la rime) que du point de vue du contenu, aboutissant à un résultat forcé et peu cohérent. Le fait qu'il s'agisse d'une forme d'IA gratuite le rend probablement plus limité dans la recherche d'alternatives : il en reconnaît donc la forme (puisqu'il l'affirme), mais n'est pas capable de la reproduire.

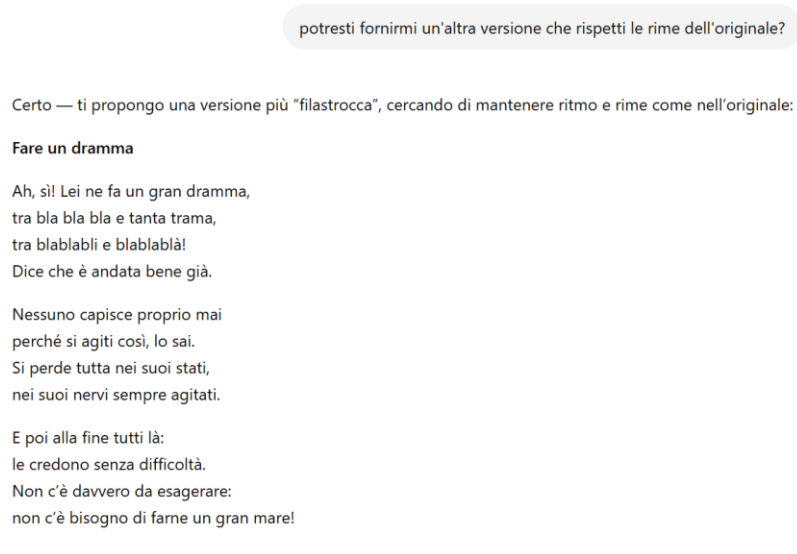


Figure 6. exemple de traduction automatique avec ChatGPT

Par exemple, voici la deuxième tentative de traduction de la comptine *Tout un plat* avec *ChatGPT*, à qui l'on a demandé, dans une deuxième instruction, de s'efforcer de conserver le schéma de rimes original : il a été capable de reconnaître le genre de la comptine et, dans la mesure du possible, de conserver quelques rimes, mais de manière irrégulière et peu précise.

Par ailleurs, une autre caractéristique qui saute aux yeux est que l'utilisation de *LLM* ou de systèmes *NMT* ne donne pas toujours le même résultat, même lorsqu'on leur présente le même texte original.

En conclusion, les deux outils rencontrent davantage de difficultés à produire des traductions cohérentes, naturelles et compréhensibles pour le nouveau public cible. L'absence de correspondance exacte entre les expressions idiomatiques constitue certainement une difficulté encore plus grande, car même lorsque la machine est capable de les reconnaître, elle se limite à les rendre par l'équivalent italien qui en exprime le sens. En effet, elle ne la remplace pas par

une nouvelle image (existante en italien) ou une autre expression figurée garantissant le même objectif de communication, tout en conservant le caractère fantaisiste et ludique typique de ce genre littéraire. Sans oublier non plus les aspects formels, qui ne sont pas non plus conservés dans aucune des deux versions automatiques.

7. Comparaison entre l'humain et l'automatique dans la traduction des Comptines de François David

En somme, il est évident que ces deux méthodes de traduction reposent sur des approches très différentes l'une de l'autre, quel que soit le genre littéraire auquel elles s'appliquent.

D'un point de vue qualitatif, on peut généralement affirmer que la traduction humaine offre un niveau de précision supérieur : tout d'abord parce qu'elle permet de saisir le sens du texte original et de le restituer de manière pertinente, naturelle et fluide dans la langue cible. Par conséquent, le travail qui en résulte respecte la structure, le style et les particularités formelles qui caractérisent le texte original : le traducteur a une bonne compréhension du contexte dans lequel s'inscrit la traduction et peut donc prendre des décisions éclairées en fonction du résultat attendu. Mais son talent ne se limite pas à cela : dans ce domaine, le traducteur fait non seulement largement appel à ses connaissances et à son expérience, mais aussi à sa sensibilité (qu'il s'agit d'abord de percevoir dans le texte pour ensuite l'intégrer dans la nouvelle version), contrairement à ce que peut faire l'IA, qui n'est pas dotée de conscience affective. De plus, un autre avantage propre à l'humain dans le domaine de la traduction est sans aucun doute sa capacité à effectuer des adaptations culturelles : en tant que connaisseur de la langue cible et du contexte culturel du nouveau public, il peut produire un texte cohérent et adapté au nouveau lecteur. Ayant décidé de centrer cette étude sur le genre de la littérature de jeunesse, c'est sans aucun doute la contribution la plus précieuse que le traducteur humain puisse apporter. Étant donné que l'on a affaire à des textes très souvent caractérisés par un langage figuré, ambigu d'un point de vue linguistique et surtout fortement liés au contexte culturel dans lequel ils naissent, la traduction devient essentiellement un acte de réécriture créative (concept introduit par l'experte Riitta Oittinen dans son ouvrage *Translating Children's Literature* publié en 2000), qui a pour objectif d'insérer un texte dans un nouvel environnement, en le rendant compréhensible tout en préservant son intention communicative.

D'un autre côté, lorsqu'on examine l'autre manière de mettre en œuvre cette pratique, les problèmes qui en découlent apparaissent clairement : comme elle n'est pas capable de comprendre la fonction du texte ni l'intention communicative initiale, il devient plus difficile de conserver certaines nuances lors de la traduction. De plus, la machine n'a pas de conscience culturelle et ne garantit donc pas une adaptation (à aucun égard) qui rende le résultat accessible, naturel et fluide pour le nouveau public. C'est précisément pour cette raison que les traductions automatiques ne s'avèrent pas efficaces dans le domaine de la littérature de jeunesse : l'incapacité à lire entre les lignes et à interpréter les analogies ou les expressions idiomatiques fait que le résultat reste trop lié au texte original, d'une manière qui lui fait perdre tout son sens une fois transposé dans une nouvelle langue. L'impossibilité de manipuler un texte par le biais d'adaptations culturelles, ainsi que l'incapacité à reconnaître et à conserver les caractéristiques formelles et structurelles d'un texte, sont deux limites majeures que la traduction automatique révèle lorsqu'elle s'attaque à la traduction de la littérature destinée aux enfants, en raison des exigences spécifiques que ce genre présente.

Il est certain que le modèle *NMT* s'est révélé moins performant dans cette comparaison, car le modèle *LLM* (à savoir *ChatGPT*) a fait preuve d'une capacité de compréhension du texte un peu plus marquée : il a été capable de reconnaître qu'il s'agissait d'une comptine et a donc essayé de conserver l'idée de rime, mais, toujours en raison de son incapacité à s'adapter, il n'a pu s'adapter que de manière limitée afin de préserver la structure de base. Bien qu'il s'agisse d'une intelligence artificielle plus développée, elle ne dispose pas encore des mêmes capacités que l'humain dans le domaine de la traduction.

On peut donc conclure en affirmant que la traduction automatique est certainement un outil efficace en termes de temps, mais cela dépend beaucoup du contexte dans lequel elle est appliquée. S'il s'agit d'un domaine technique (comme des instructions, des manuels ou des textes informatifs), elle joue sans aucun doute un rôle bénéfique. En revanche, dès lors qu'on cherche à l'appliquer dans un contexte plus créatif, comme celui-ci de la littérature de jeunesse, qui exige un haut niveau d'adaptation linguistique et culturelle, une capacité développée à comprendre l'intention communicative d'un texte ou la nécessité d'en conserver les caractéristiques formelles spécifiques (comme dans ce cas, la comptine), il s'agit d'outils qui présentent de grandes limites, manifestées dans notre comparaison.

La traduction humaine reste donc indispensable dans le domaine de la littérature de jeunesse, en raison de sa plus grande souplesse et de sa capacité plus approfondie de compréhension, de sa créativité et de la capacité d'adaptation qui la caractérisent ; la traduction automatique pourrait tout au plus devenir un outil pratique dans la mesure où elle peut contribuer à trouver plus rapidement des solutions linguistiques (en termes de lexique), mais elle ne saurait en aucun cas la remplacer.

D'une manière générale, il est toutefois important de poursuivre ces études comparatives entre ces différents types de traduction : ceux-ci connaissent actuellement une expansion rapide et il est donc nécessaire de suivre les changements qu'ils entraînent ainsi que leur influence. Il convient également d'examiner l'impact de ces nouvelles technologies sur le secteur de l'édition et la manière dont elles peuvent affecter tout particulièrement les genres considérés comme « marginaux », tels que la littérature de jeunesse, analysée dans ce chapitre.

CONCLUSION

L'objectif de cette recherche était de proposer une version italienne du recueil de comptines (*Comptines pour donner sa langue au chat*) de François David, afin d'analyser les enjeux spécifiques à ce genre qui ont rendu le processus de transposition linguistique plus complexe. Enfin, il s'agissait de comparer les versions italiennes humaines aux propositions de traduction issues de l'intelligence artificielle et des systèmes de traduction automatique (telles que les *NMT*).

Tout d'abord, il faut dire que la mise en œuvre de cette pratique n'a pas été particulièrement immédiate, car les comptines, en raison de leur type de texte et des caractéristiques qui les composent, se sont révélées assez insidieuses. En premier lieu, il a fallu lire attentivement les textes concernés, en saisir le sens et comprendre leur construction formelle, avant de pouvoir entamer le travail de traduction. Deux difficultés majeures se sont présentées : tout d'abord, trouver des expressions idiomatiques et métaphoriques équivalentes en italien (tout comme dans la version originale), afin qu'elles conservent la même intention communicative. Deuxièmement, la nécessité de conserver, même en introduisant un nouvel imaginaire, la structure « sonore » des comptines, c'est-à-dire la structure en vers rimés. Par conséquent, il a fallu rechercher un équilibre entre l'adaptation linguistique et culturelle de ces textes, afin de ne pas les dénaturer, mais de les rendre compréhensibles à l'oreille du nouveau public cible. Il a été intéressant de constater que, parmi les différents textes étudiés, différentes catégories ont été identifiées, permettant des approches variées : les expressions équivalentes entre l'italien et le français, les faux équivalents, les expressions pouvant être insérées dans un nouveau contexte tout en conservant leur sens et en restant compréhensibles, et enfin les comptines qui ont nécessité une adaptation créative complète. Comme l'a présenté la chercheuse Riitta Oittinen, le rôle du traducteur dans ce travail a été de dialoguer avec le texte original, de puiser dans son patrimoine personnel et de produire un résultat qui en conserve les caractéristiques, l'intention et le but, même en recourant à de véritables réécritures. (Se posant ainsi en véritable médiateur culturel.)

Le seul élément pour lequel il n'a pas été possible de trouver une solution est le maintien de la relation entre le texte et l'image : tant qu'il existe une correspondance entre les deux langues, les illustrations restent fonctionnelles et cohérentes, mais dès que cette équivalence disparaît, cette relation s'interrompt. Comme il s'agit d'illustrations qui montrent littéralement ce que le

texte représente de manière figurée, si l'on introduit une nouvelle expression impliquant un nouveau champ sémantique, il est impossible de trouver un moyen de les faire coïncider. Malheureusement, dans ce type de texte, il est apparu que la cohérence et la compréhensibilité du texte, pour le nouveau public cible, priment sur la correspondance avec les images : si les comptines perdent leur sens en italien, tout l'objectif communicatif de l'œuvre est compromis.

En ce qui concerne l'analyse comparative entre la traduction humaine en italien et la traduction automatique en italien, le résultat s'est avéré assez intéressant, il est apparu clairement que les deux outils utilisés fonctionnent différemment et produisent donc des résultats différents : *DeepL*, en tant que *NMT*, se limite à une traduction littérale mot à mot (et reconnaît dans la plupart des cas les expressions idiomatiques), contrairement à la plateforme d'*IA* qui se montre capable de reconnaître le type de texte et d'essayer d'agir par conséquent, même si elle est à nouveau limitée par son fonctionnement statistique. La traduction automatique a fourni des traductions très rapidement, mais s'est avérée insuffisamment approfondie, tant d'un point de vue linguistique que culturel, pour produire des textes aussi spécifiques dans leur structure et leur contenu : l'incapacité à en reconnaître la valeur, le but et l'intention ludique qui se cache derrière, démontre que cette nouvelle approche, très répandue de nos jours, ne s'avère ni utile ni fonctionnelle lorsqu'elle est mise en pratique dans ce genre littéraire particulier. La sensibilité, la connaissance linguistique et culturelle approfondie et la capacité de compréhension du traducteur humain sont nettement supérieures à celles des autres alternatives technologiques, révélant ainsi à quel point le rôle du médiateur humain est précieux, dans un contexte éditorial et de traduction menacé par ces innovations automatiques. Il s'agit toutefois d'une étude qui devrait être poursuivie afin d'observer les évolutions que l'automatisation et la traduction automatique pourraient connaître : c'est un débat qui reste ouvert, car son développement est continu et très rapide ; par conséquent, il est difficile de prévoir quelle direction prendra la mise en pratique de ce processus.

Enfin, cette étude a également permis d'approfondir l'influence de la traduction automatique, et plus particulièrement de la généralisation de l'intelligence artificielle, sur le monde de l'édition, ainsi que les risques qu'elle fait peser sur la profession de traducteur : il s'agit d'un secteur fortement menacé par ces nouvelles technologies et d'un véritable enjeu tant sur le plan linguistique qu'économique, politique et social.

Pour conclure, la littérature de jeunesse est une ressource culturelle, éducative et économique d'une importance inestimable ; il est donc fondamental qu'elle ne soit pas sous-estimée, mais qu'elle continue d'être étudiée, tant du point de vue narratif que du point de vue de la traduction. Pour conclure, comme le dit Isabelle Nières-Chevrel, qu'on a évoquée tout au début du travail, dans son *Introduction à la littérature de jeunesse* (2009) :

La littérature d'enfance et de jeunesse n'est pas seulement un espace et un temps d'apprentissage, l'étape nécessaire et obligée avant que les enfants n'accèdent à LA littérature, la seule qui vaille, la littérature des grandes personnes : elle est déjà elle-même littérature. Certes, comme l'immense majorité de ce qui se publie chaque année en littérature générale, ce qui se publie sous l'étiquette de littérature de jeunesse relève de la simple production de fiction et n'a qu'une faible ambition esthétique¹⁵⁶.

¹⁵⁶ ¹⁵⁶ Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse. p.235

BIBLIOGRAPHIE

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1973.

BIZZONI, Yuri, JUZEK, Tom S., ESPAÑA-BONET, Cristina, DUTTA CHOWDHURY, Koel, VAN GENABITH, Josef et TEICH, Elke. « *How Human is Machine Translationese? Comparing Human and Machine Translations of Text and Speech* ». Dans Proceedings of the 17th International Conference on Spoken Language Translation (IWSLT 2020). Online : Association for Computational Linguistics, 2020, p. 280-290.

BOERO, Pino et DE LUCA, Carmine. *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari : Laterza, 1995.

D'ARCANGELO, Anna M., ELEFANTE, Francesca et PEDERZOLI, Roberta (dir.). *Traduire pour la jeunesse dans une perspective éditoriale, sociale et culturelle*. Bologne : Centre MeTRa, Università di Bologna, 2018.

DARBELNET, Jean et VINAY, Jean-Paul. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle éd. revue et corrigée. Paris : Didier, 1972.

DAVID François, *Comptines pour donner sa langue au chat*. Ill. Henri Galeron. Arles: Actes Sud Junior, 1998.

DIAMANT, Jocelyne, GIBELLO, Stéphanie et KIÉFÉ, Marie. *Traduire les livres pour la jeunesse : enjeux et spécificités*. Paris : Double Ponctuation, 2018.

DI GIOVANNI, Elena, ELEFANTE, Chiara et PEDERZOLI, Roberta. *Écrire et traduire pour les enfants : voix, images et mots / Writing and Translating for Children : Voices, Images and Texts*. Bruxelles : Peter Lang, 2010.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani, 2003.

EPSTEIN, Beverly J. *Translating Expressive Language in Children's Literature*. Oxford/New York : Peter Lang, 2012.

ROY, Nilanjana. FINANCIAL TIMES. « *Will Humanity Get Lost in Translation?* ». Financial Times, rubrique « Opinions/Technology », 2023.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1987.

GOUADEC, D. (2005). *Modélisation du processus d'exécution des traductions*. *Meta*, 50(2), 643–655. <https://doi.org/10.7202/011008ar>

HASEEB, Muhammad, AKBAR, Muhammad et ABBASI, Waseel Sarwar. « *Machine Translation vs. Human Translation: A Comparative Study of Translation Quality* ». *Social Science Review Archives*, vol. 3, no 1, 2025, p. 885-894. DOI : <https://doi.org/10.70670/sra.v3i1.375>.

HUROT, Laura, SFEZ, Samuel et VAN EFFENTERRE Marie, « *La traduction d'édition face à l'IA : la réflexion s'impose* », *Traduire*, 250 | 2024, 70-82.

KENNY, Dorothy (dir.). *Machine Translation for Everyone: Empowering Users in the Age of Artificial Intelligence*. Berlin : Language Science Press, 2022.

KIÉFÉ, Laurence. « *Un éditeur pour la jeunesse, à quoi ça sert ?* ». *Spirale. Revue de recherches en éducation*, no 9, 1993, p. 187-190.

KLINGBERG, Göte. *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1978.

KLINGBERG, Göte. *Facilitating Children's Literature*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1986.

LATHEY, Gillian (dir.). *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. London/New York : Routledge, 2016.

LU, Youyou. « *Comparative Study of Machine Translation versus Human Translation* ». *Lecture Notes on Language and Literature*, vol. 7, 2024, p. 61-66. DOI : <http://dx.doi.org/10.23977/langl.2024.070211>.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. London : Prentice Hall, 1988.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leiden : Brill, 1964.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. « *Études de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques* ». *La Revue des livres pour enfants*, no 259, 2011.

NIKOLAJEVA, Maria. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York/London : Routledge, 1996.

NODELMAN, Perry. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens (GA) : University of Georgia Press, 1988.

NODELMAN, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam : Rodopi, 1991.

OITTINEN, Riitta. *Translating for Children*. New York/London : Garland Publishing, 2000.

O'SULLIVAN, Emer. *Comparative Children's Literature*. London/New York : Routledge, 2005.

PEDERZOLI, Roberta. *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2012.

PEDERZOLI, Roberta et ILLUMINATI, Valeria. « *Traduzione, infanzia e genere* ». Dans FERRARESI, Adriano, PEDERZOLI, Roberta, CAVALCANTI, Sofia et SCANSANI, Randy (dir.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione*. MediAzioni, no 29, 2020, p. A223-A224.

PYM, Anthony. « *Translation Skill-Sets in a Machine-Translation Age* ». Meta. Journal des traducteurs / Translators' Journal, vol. 58, no 3, 2013, p. 487-503. DOI : <https://doi.org/10.7202/1025047ar>.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens (GA) : University of Georgia Press, 1986.

SHISHKOVA, Irina. « *The Adventures of "Alice" and Lewis Carroll in Russia* ». Dans European Proceedings of Social and Behavioural Sciences, 2016. DOI : 10.15405/epsbs.2016.07.60.

SHORMANI, Mohammed Q. et AL-SOHBANI, Yasser A. « *Artificial Intelligence Contribution to Translation Industry: Looking Back and Forward* ». Discover Artificial Intelligence, vol. 5, 2025, article 389. DOI : <https://doi.org/10.1007/s44163-025-00487-3>.

SHULEVITZ, Uri. *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*. New York : Watson-Guptill Publications, 1985.

SINGH, D. « *Machine Translation vs. Human Translation : A Comparative Linguistic Analysis* ». International Journal of Linguistics, Applied Psychology and Technology, 2025.

SUTSKEVER, Ilya ; VINYALS, Oriol ; LE, Quoc V. *Sequence to Sequence Learning with Neural Networks* (2014) <https://dl.acm.org/doi/10.5555/2969033.2969173>

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995.

TORRES-HOSTENCH, Olga. « *Europe, Multilingualism and Machine Translation* ». Dans

VAN COILLIE, Jan et MCMARTIN, Jack. *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts*. Leuven : Leuven University Press, 2020.

VAN COILLIE, Jan et VERSCHUEREN, Walter P. (dir.). *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester : St. Jerome Publishing, 2006.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York : Routledge, 1995.

WALLACH, Barbara. *The Child and the Book: A Psychological and Linguistic Perspective*. Detroit : Wayne State University Press, 1991.

WILSON, Adrian. « *The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Ariès* ». *History and Theory*, vol. 19, no 2, 1980, p. 132-153.

SITOGRAPHIE

ACTES SUD. Site officiel des Éditions Actes Sud. Maison d'édition française proposant un catalogue d'ouvrages en littérature générale, jeunesse et sciences humaines, ainsi que des informations sur ses auteurs et publications. Disponible à l'adresse : <https://www.actes-sud.fr> (consulté le 2 juin 2026).

BRITANNICA. « Large Language Model ». Encyclopaedia Britannica. Article encyclopédique expliquant le fonctionnement, les caractéristiques et les usages des grands modèles de langage en intelligence artificielle. Disponible à l'adresse : <https://www.britannica.com> (consulté en 2026).

DAVID, François. Site officiel de l'auteur. Présentation de l'auteur François David, de ses œuvres de littérature jeunesse, de ses publications et de son activité d'écriture. Disponible à l'adresse : <https://www.francoisdavid.net> (consulté en 2026).

DEEPL. DeepL Translate : le traducteur IA. Outil de traduction automatique basé sur l'intelligence artificielle permettant de traduire des textes dans plusieurs langues. Disponible à l'adresse : <https://www.deepl.com/translator> (consulté en 2026).

ÉDITIONS FRANCE. « Où envoyer son manuscrit jeunesse ? 15 éditeurs qui acceptent en 2026 ». Guide destiné aux auteurs débutants indiquant des maisons d'édition jeunesse et les modalités d'envoi de manuscrits. Disponible à l'adresse : <https://www.editions-france.fr/envoyer-mon-manuscrit/15-maisons-edition-jeunesse> (consulté en 2026).

LA CHARTE DES AUTEURS ET ILLUSTRATEURS JEUNESSE. Site officiel. Organisation professionnelle défendant les droits des auteurs et illustrateurs de littérature jeunesse et proposant des ressources sur la création. Disponible à l'adresse : <https://www.la-charte.fr> (consulté en 2026).

MADE IN FR. Le marché de la littérature jeunesse en France. Analyse du secteur de l'édition jeunesse en France, de ses tendances économiques et culturelles. Disponible à l'adresse : <https://www.madeinfr.fr> (consulté en 2026).

OPENAI. *GPT-4 Technical Report*. Rapport technique décrivant les capacités et limites des modèles d'intelligence artificielle GPT-4. Disponible à l'adresse : <https://arxiv.org/abs/2303.08774> (consulté en 2026).

STUDENTI.IT. Gianni Rodari: biografia, pensiero, opere e poesie più importanti. Fiche biographique sur Gianni Rodari, auteur italien de littérature jeunesse. Disponible à l'adresse : <https://www.studenti.it> (consulté en 2026).

SYNDICAT DE LA LIBRAIRIE FRANÇAISE. Le collectif En Chair et En Os outille contre les livres générés par l'intelligence artificielle. Article sur les enjeux de l'IA dans l'édition et les positions des professionnels du livre. Disponible à l'adresse : <https://www.syndicat-librairie.fr> (consulté en 2026).

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION. Synthèse des chiffres de l'édition jeunesse 2024-2025. Rapport statistique sur le marché de l'édition jeunesse en France. Disponible à l'adresse : (site SNE) (consulté en 2026).

WIKIPEDIA. A spasso col mostro. Article encyclopédique présentant le livre illustré, son contenu et ses caractéristiques. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org> (consulté en 2026).

WIKIPEDIA. « François David (écrivain) ». Article encyclopédique sur la biographie et les œuvres de François David. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/François_David_\(écrivain\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/François_David_(écrivain)) (consulté en 2026).

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta Maria Laura Prati matricola numero 883346, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali, autrice dell'elaborato di tesi di laurea *Traduire la littérature de jeunesse : spécificités et enjeux. Traduction, avec et sans IA, de Comptines pour donner sa langue au chat de François David*, relatore Yannick Hamon, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

☐ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;

☒ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura della mia tesi di laurea, in particolare:

ChatGPT- PT-5.5, versione rilasciata a maggio 2026;

☒ altro: produzione di traduzione automatica a fini comparativi rispetto alla traduzione umana;

• Capitolo 4: **La traduction automatique dans la littérature de jeunesse. Comparaison entre différentes façons de traduire les comptines de François David**

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.