



## **Roman pour la jeunesse et sociolectes: les traductions québécoises de Kevin Major**

—Claire Le Brun

Dans l'édition pour la jeunesse au Québec, les textes traduits se regroupent en deux catégories principales: la littérature sérielle américaine – *Archie*, *Popeye* et autres héros des *Marvel Comic*, récits d'horreur de R. L. Stine et de ses émules, etc. – et la littérature canadienne-anglaise qui y a fait son entrée officielle au seuil des années 1980 avec la création de la collection « Deux solitudes Jeunesse » aux éditions Pierre Tisseyre. Cette collection est la version juvénile de la collection « Deux Solitudes », qui dès les années 1970, faisait découvrir aux lecteurs francophones les grands noms de la littérature du Canada anglais. Collection à vocation culturelle et pédagogique, « Deux Solitudes Jeunesse » (désormais abrégée en DSJ) a rencontré quelques difficultés, ses objectifs culturels – transmettre fidèlement la culture du texte original – se trouvant parfois en conflit avec ses objectifs pédagogiques – offrir au jeune lecteur une traduction accessible et linguistiquement irréprochable. Le cas de Kevin

Major, romancier terre-neuvien fortement typé, tant par le décor et le mode de vie que par la langue des personnages, fournit une illustration particulièrement intéressante des défis relevés par DSJ. Trois de ses romans ont été traduits pour la collection par trois traductrices différentes: Michelle Robinson, Marie-Andrée Clermont, Michelle Tisseyre. En observant le travail de chacune d'entre elles, nous voulons cerner de plus près les questions soulevées par la traduction des sociolectes dans le roman pour la jeunesse. En avant-propos, nous rappellerons les objectifs de DSJ et situerons l'œuvre de Kevin Major dans la culture source et dans la culture cible.

### **1. La collection DSJ: bref historique<sup>1</sup>**

L'éditeur Pierre Tisseyre lance en 1974 la collection « Les Deux Solitudes, » titre choisi, comme on le sait, en référence au roman de Hugh McLennan, *Two Solitudes*, paru en 1945. Deux ans auparavant, en 1972, le Conseil des Arts du Canada avait créé

un programme de subventions aux traductions. Dès 1976, la maison teste la traduction du livre pour la jeunesse en commençant par des auteurs canoniques: Margaret Atwood et Mordecai Richler. En mai 1980, elle procède au lancement officiel de la collection avec d'autres valeurs sûres: Morley Callaghan et Farley Mowat. Le texte présentant les objectifs de la publication – « faire connaître, en français, les ouvrages les plus marquants de la littérature canadienne de ces dernières années » – est identique dans les volumes des deux collections, pour adultes et pour la jeunesse.

Dans un article paru dans la revue *CCL* en 1980, dans ce numéro même où la revue annonce son nouveau contenu bilingue, Paule Daveluy,<sup>2</sup> directrice de la nouvelle collection, s'explique sur la vocation de cette dernière et sur les critères de sélection des auteurs et des textes à traduire. Madame Daveluy est une auteure chevronnée et respectée, tout aussi bien qu'une ardente promotrice de la littérature québécoise pour la jeunesse. Son article intitulé: « Une richesse nouvelle : la collection des Deux Solitudes Jeunesse » précise d'autres objectifs de la nouvelle collection, tels que « faciliter le bilinguisme aux jeunes Canadiens » et effectuer un « travail de repossession de nos richesses. » Madame Daveluy espère en effet que la collection pourra atteindre, outre les francophones du Québec et du Canada, les anglophones des classes d'immersion qui,

écrit-elle, « apprendront le français en lisant non seulement Ginette Anfousse et Claude Aubry mais également, bénéfice inattendu, Farley Mowat et Barbara Smucker » (Daveluy 6). Les deux premiers noms cités sont ceux d'auteurs francophones parmi les plus diffusés en 1980, les deux autres comptent parmi les premiers auteurs traduits dans la collection. La directrice de collection s'explique peu sur cette notion de « bénéfice inattendu » de lire les auteurs de sa langue maternelle en traduction. Quant à la « repossession » des richesses, elle consiste à reconquérir une place sur la scène internationale. Jusque-là la traduction des œuvres du patrimoine canadien avait été prise en charge par l'Étranger. Paule Daveluy sait de quoi elle parle: son roman à succès *l'Été enchanté* (1959) n'a-t-il été traduit aux États-Unis, puis publié en Angleterre? Et à l'inverse, sa collection n'a-t-elle pas dû renoncer au chef-d'œuvre de Farley Mowat, *Lost in the Barrens*, que l'éditeur Robert Laffont avait déjà traduit en 1974 sous le titre *Perdus dans les glaces*?

Quel est le bilan de la collection à ce jour? Dans la décennie 1980, la collection a publié 24 titres. La décennie 90 a été marquée par un passage au format poche et une numérotation des volumes; certains titres, d'abord édités en grand format, y ont été réédités, marque d'estime dont bénéficient Lucy Maud Montgomery (*Émilie de la Nouvelle lune*) et Bryan Doyle (*Je t'attends à Peggy's Cove*). Fin

2004, on compte une quarantaine de titres publiés en format poche. Pour avoir une idée de la place de cette collection dans le marché du livre pour la jeunesse au Québec, le magazine *Lurelu*, qui se consacre exclusivement à la littérature de jeunesse québécoise, constitue un baromètre sûr. Un survol des nombreuses collections actives en 1993 en fait cette évaluation:

DSJ est une des premières collections de Pierre Tisseyre; elle constitue un répertoire des meilleurs romans du Canada anglais, des livres souvent substantiels. Ces collections nous ont permis de connaître des auteurs tels Kevin Major, Brian Doyle, William Bell, Janet Lunn.[. . .] Est-ce l'origine canadienne-anglaise qui fait échec à cette collection? Pourquoi DSJ n'a-t-elle pas la faveur du public francophone, alors que le public anglophone a fait de ces romans des best-sellers? Il ne faut pas hésiter à les faire connaître aux bons lecteurs. (Thibault 7)

On remarquera l'épithète « bons lecteurs » faisant écho à « romans substantiels. » À La Courte Échelle, le numéro un de l'édition québécoise pour la jeunesse depuis des années, la longueur réglementaire de la collection « Roman Plus » (à partir de 13 ans) est de 150 pages. Or les titres de DSJ peuvent dépasser les 300 pages! Ainsi *Lurelu* attribue-t-il l'échec, à tout le

moins commercial, de la collection à la longueur des textes et à l'origine des romans.

Dix ans plus tard paraît dans le même magazine un dossier sur la traduction de la littérature canadienne anglaise pour la jeunesse (Poulin 2002, Poulin et Spehner 2003), présentant dix auteurs, dont cinq ont été révélés au public québécois par DSJ: Brian Doyle, William Bell, Monica Hughes, Kevin Major, Kit Pearson. Andrée Poulin a mené une enquête, auprès de directeurs de collection et de traducteurs, sur la perception de la littérature canadienne anglaise au Québec. Ceux-ci reprennent le motif du caractère « substantiel » des romans canadiens-anglais et soulignent les différences entre les deux littératures canadiennes.<sup>3</sup> Le dossier permet également de se rendre compte qu'au cours des années 1990, quelques autres éditeurs ont pris le relais, en faisant connaître Sarah Ellis (Québec-Amérique), Tim Wynne-Jones et Linda Bailey (Héritage), et Norah McClintock (Hurtubise HMH).<sup>4</sup> DSJ demeure cependant la seule collection entièrement consacrée à la traduction du roman canadien anglais pour adolescents.

## **2. Kevin Major romancier terre-neuvien pour la jeunesse**

Rappelons brièvement le profil d'écrivain de Kevin Major, qui a fait une entrée remarquée en littérature jeunesse à la fin des années 1970. Né en 1949 dans un petit village de Terre-Neuve, que sa famille

quittera bientôt pour trouver du travail dans une ville moyenne, il rêve d'une carrière de journaliste. Comme ce programme n'est pas offert à l'université Memorial, il commence des études de médecine. Suivent un voyage en Europe et aux Antilles et une remise en question de son choix de carrière. À son retour, Major choisit la faculté d'éducation. Il fait ses premières armes d'enseignant dans un village côtier et constate ainsi l'absence de matériel pédagogique prenant en compte la réalité terre-neuvienne (Smiley). Pour pallier cette lacune, il publie en 1974 *Doryloads*, une anthologie de textes sur la vie traditionnelle, l'histoire, les arts et les réalités modernes, illustrée par des photographies de l'auteur. Sa vocation d'écrivain pour la jeunesse se précise au contact des adolescents. Le premier roman *Hold Fast* paraît en 1978 à Toronto chez Clarke & Irwin. La critique y reconnaît d'emblée a « *major new talent* » (McDonough). Elle salue unanimement l'intégrité et l'authenticité de l'auteur et le caractère terre-neuvien du récit (McDonough; Peterson). *Hold Fast* remporte trois prix, dont celui du Gouverneur général, et est mis en nomination pour le prix international Hans Christian Andersen. Suivent *Far from Shore* en 1980, chez le même éditeur avec seconde publication à New York chez Delacorte, et *Thirty-six Exposures* en 1984 chez cet éditeur new-yorkais. Puis *Dear Bruce Springsteen* en 1987, à New York et à Toronto. En 1992, Major reçoit le *Vicky Metcalf Award*. Par la

suite, l'auteur publie régulièrement pour la jeunesse; en 1995, paraît un premier roman historique *No Man's Land* qui évoque la participation des Terre-Neuviens à la Première guerre mondiale. Toute son œuvre, romanesque ou historique, porte l'empreinte de l'île natale.<sup>5</sup>

La collection DSJ ayant pour principal critère de choix les prix et distinctions obtenus par les romans (Daveluy 7), il était entendu que Kevin Major devait y faire son entrée. La première traduction *Tiens bon!* paraît en 1984, soit six ans après sa parution en langue originale et quatre ans après le début officiel de la collection. En comparaison avec d'autres titres, cela représente un délai assez long pour un roman primé. À titre d'exemple, il n'y a eu qu'un ou deux ans d'intervalle pour les trois romans de Barbara Smucker, traduits par Paule Daveluy;<sup>6</sup> deux et trois ans pour les deux romans de Jean Little, traduits par la même;<sup>7</sup> deux pour le roman de Claire Mackay, traduit par Michelle Tisseyre.<sup>8</sup> Nous reviendrons plus loin sur les possibles raisons de ce retard. Cinq ans plus tard, en 1989, quand la collection passe au format poche et introduit une numérotation des titres, Kevin Major se retrouve en première place, se voyant attribuer les numéros 1 et 2. Le numéro 1 *Cher Bruce Springsteen* paraît deux ans après l'original (1987). Mais pour le numéro 2 *Loin du rivage*, l'intervalle de neuf ans (1980-1989) est maximal pour la collection, si l'on excepte la

traduction des « classiques » de Montgomery, Mowat et Callaghan. Depuis, aucun des nouveaux titres de Kevin Major n'est parvenu jusqu'à « L'autre solitude. »

### **3. Le paratexte: portraits comparés de l'auteur et de ses traductrices**

L'étude du paratexte apparaissant sur les couvertures et les rabats intérieurs est révélatrice des statuts respectifs de l'auteur et de la traductrice dans cette collection vouée à la découverte de la littérature canadienne-anglaise. Les trois romans traduits représentent trois cas de figure différents.

Pour *Hold Fast/Tiens bon*, la traduction reprend la maquette de couverture originale, en changeant le lettrage. Cela est conforme aux désirs de la directrice de collection, Paule Daveluy (Daveluy 9). Le nom de l'auteur est en gras et légèrement plus gros que celui de la traductrice. Sur la quatrième de couverture de l'original, on peut voir la mention des prix obtenus et des extraits de critiques. L'équivalent chez DSJ comporte trois éléments: un résumé de l'intrigue, avec mention du cadre géographique: « L'histoire se passe à Terre-Neuve et l'atmosphère de l'île est présente dans toutes les situations; » un résumé bio-bibliographique de l'auteur;<sup>9</sup> une présentation de la traductrice. Cette dernière partie, qui rappelle le travail antérieur de Michelle Robinson en guise d'attestation de qualité, évalue ainsi la présente

traduction: « Ici, elle a parfaitement rendu l'esprit et le langage d'un jeune de 14 ans qui réagit aux coups du destin. » L'accent est ainsi mis sur la portée générale de l'expérience, plutôt que sur la coloration particulière de ce langage.

Pour *Dear Bruce Springsteen/Cher Bruce Springsteen*, l'illustration de couverture de l'original est également reproduite, avec un nouveau cadrage qui retranche certains éléments iconiques importants, tels que la guitare acoustique. L'effet visuel est globalement différent (tonalité des couleurs, lettrage). Dans la nouvelle maquette de la collection, la vedette est donnée au titre. Le nom de l'auteur est un peu plus gros que celui de la traductrice, les deux sont en caractères gras. Quant aux quatrièmes de couverture, l'original présente des critiques élogieuses des trois premiers romans de l'auteur, alors que la traduction se contente d'un résumé de l'intrigue. On a donné au roman une interprétation universelle en mettant l'accent sur les difficultés de l'adolescence, sans mentionner le lieu de l'action. Le style du roman est pris en considération: « correspondance pleine d'humour, écrite dans une langue familière. » Les rabats intérieurs sont particulièrement significatifs pour notre étude. Sur l'un, le nom de la traductrice, en gras, vole la vedette à l'auteur. Sur l'autre, la traduction adapte l'original en recentrant les éléments iconiques (photo) et graphiques (résumé bio-bibliographique insistant sur les romans de

l'auteur déjà publiés dans la collection). Mais elle ajoute au-dessous, occupant un espace à peu près équivalent à celui de l'auteur, une présentation de la traductrice dont le nom est imprimé en majuscules. Il vaut la peine de la citer en entier:

Fascinée par la complexité et la richesse des jeunes d'aujourd'hui, MARIE-ANDRÉE CLERMONT cherche à les comprendre en explorant, à travers ses personnages, leur univers fragile et constamment menacé. Ces personnages, elle les crée dans ses œuvres originales, ou les découvre dans celles qu'elle traduit. Parmi ceux-là, Terry Blanchard, héros de ce livre, est certainement l'un des plus vrais.

Troublante rhétorique où les personnages originaux des romans de Marie-Andrée Clermont se confondent avec ceux de ses traductions. Déroutante conclusion où le personnage de Kevin Major devient l'un des personnages les plus vrais de Marie-Andrée Clermont; ce qui, soit dit en passant, n'est pas flatteur pour la romancière. Il y a là un phénomène d'appropriation qui semble facilité, dans la sous-culture de la littérature de jeunesse québécoise, par le cumul des fonctions d'auteur, traducteur, directeur de collection, critique, aux mains d'un nombre restreint d'intervenants.<sup>10</sup> À partir du numéro 4 (1990), Marie-Andrée Clermont

devient officiellement directrice de la collection. L'année suivante, elle lance chez le même éditeur une collection pour adolescents, « Faubourg Saint-Rock » dont le texte de présentation reprend les mêmes motifs d'intérêt sincère pour les difficultés de vie des jeunes d'aujourd'hui (Le Brun 1996). Marie-Andrée Clermont adopte volontiers la posture du travailleur social:<sup>11</sup> « En fait je suis quelqu'un qui travaille pour les jeunes. Les modalités en sont l'écriture et la traduction » (Poulin 21).

Les remarques concernant *Cher Bruce Springsteen* valent pour le second titre de la nouvelle collection *Far From Shore/Loin du rivage*, à une exception près: la troisième de couverture (rabat intérieur). Il n'est pas question cette fois de la traductrice, Michelle Tisseyre, directrice-fondatrice de la collection des Deux Solitudes Jeunesse. L'accent est mis cette fois sur l'auteur et sur sa connaissance du public-cible: « Kevin Major connaît bien les problèmes des adolescent(e)s car il a été enseignant. » Est-ce parce que Michelle Tisseyre n'appartient pas à la sous-culture de la littérature de jeunesse qu'elle s'efface devant la figure de l'auteur?

L'observation de ces éléments paratextuels appelle quelques commentaires. Tout se passe comme si, au début des années 1990, la collection DSJ tentait de s'attirer un public récalcitrant en tentant, dans le paratexte, de minimiser les différences entre le roman écrit au Québec et le roman traduit, de

confondre l'auteur et le traducteur dans l'esprit du lecteur. Au même moment, les recensions de la revue *Lurelu* vont dans ce sens, tenant pour acquis que la traduction doit acclimater, québécoiser le texte (Le Brun (176–179)). Cette revue, qui avait d'abord créé une chronique pour les livres traduits, les présente ensuite indifféremment avec les romans écrits en français.

#### 4. Les romans à traduire: des défis différents

Les trois romans de Kevin Major ont pour cadre le village fictionnel de Marten, qui a sans doute beaucoup à voir avec le Sandy Cove natal de l'auteur. Tous trois ont des narrations à la première personne, technique très usitée dans le roman pour la jeunesse des trente dernières années. Cependant l'auteur expérimente dans chaque récit des modalités différentes. Dans son premier roman, *Hold Fast*, la narration veut produire l'effet d'un long récit oral. Un adolescent d'un petit village côtier raconte comment il reprend le dessus après la mort de ses parents dans un accident de voiture. Les dialogues, relativement peu nombreux, font intervenir les membres de la famille, quelques amis, les représentants de l'autorité:



Tout se passe comme si, au début des années 1990, la collection DSJ tentait de s'attirer un public récalcitrant en tentant, dans le paratexte, de minimiser les différences entre le roman écrit au Québec et le roman traduit, de confondre l'auteur et le traducteur dans l'esprit du lecteur.

école, police. La narration et la plupart des dialogues sont émaillés de traits dialectaux terre-neuviens. La question des particularités linguistiques régionales est explicitement abordée. Le narrateur a le parler des *outports*;<sup>12</sup> il se fait moquer quand il doit fréquenter

l'école d'une ville moyenne après la mort de ses parents. La critique anglophone a souligné les particularités dialectales, l'usage de mots grossiers (*four-letter words*: Peterson 82) mais aussi les qualités stylistiques, le rythme et la couleur. La recension parue dans *CCL* parle de « *warm, colloquial undulation* » (Peterson 82). Celle de *Books in Review* du « *delightful Newfoundland*

*dialect* » (McDonough 70). En bref, le caractère résolument terre-neuvien, au niveau stylistique aussi bien que thématique, a beaucoup contribué dans la culture source au succès de cette histoire bâtie sur un schéma classique de la littérature de jeunesse: deuil et voyage initiatique.

Dans le second roman *Far from Shore* (1980), Major présente un récit à cinq voix, qui offrent autant de regards différents sur le héros de quinze ans. Le milieu social évoqué est, comme dans le

premier roman, celui de familles à revenus modestes et précaires. Le roman suit pendant quelques mois la vie d'une famille déstructurée par le chômage, puis par l'alcoolisme du père. Les cinq voix narratives sont, par ordre d'importance, celle de l'adolescent, de sa mère, de sa sœur, de son père et du prêtre de la paroisse. À l'exception de la sœur, brillante étudiante qui se prépare à entrer à l'université, et de l'ecclésiastique, les personnages parlent dans une langue proche de celle du premier roman en ce qui concerne les traits dialectaux, mais chargée d'une plus grande violence s'exprimant dans les jurons et les termes grossiers.

*Dear Bruce Springsteen*, paru en 1987, est un roman épistolaire. Au moment du départ de son père, le héros entame une correspondance à sens unique avec son idole: Bruce Springsteen. Cet exutoire lui permet de traverser un moment pénible de l'adolescence, aggravé par le divorce de ses parents. Les lettres sont écrites dans une langue familière, argotique, mais sans les particularités régionales des deux premiers romans.

Il s'agissait donc dans les trois cas de traduire un ou des sociolectes, la parole romanesque représentant à la fois une origine géographique, une classe sociale et une tranche d'âge.

### **5. Michelle Robinson et la traduction de *Hold Fast***

C'est la première expérience de traduction

de roman jeunesse pour Michelle Robinson, traductrice de la collection DS pour adultes. Dans le texte à traduire, les marqueurs du vernaculaire terre-neuvien perceptibles d'emblée relèvent de la morphologie, particulièrement de la conjugaison: *I wants, you knows, we wants, you was, is you afraid?* Ces marques, avec le remplacement de l'auxiliaire *have* par *a* (*they should a said*) – qui peut aussi être classé dans les contractions phonétiques – sont les plus systématiques. S'ajoutent des constructions syntaxiques non standard et des particularités lexicales. Par ailleurs, la transcription de contractions phonétiques connote un registre de langue familier plus qu'un vernaculaire: *spose* pour *suppose*; *cause* pour *because*, etc.; suppression du *g* des formes en *-ing* dans les dialogues entre certains interlocuteurs, notamment entre le héros et son jeune frère.

Michelle Robinson a choisi comme équivalents quelques marqueurs morpho-syntaxiques, en nombre limité et utilisés assez systématiquement: suppression de la négation *ne*; forme « *aye* » pour le subjonctif, contraction du pronom relatif qui: « le capelan qu'avait échoué là; » « *y* » utilisé pour « *il*: » « *qu'y* criait. » Des contractions phonétiques sont utilisées occasionnellement—« *je m'suis*, » « *c'te* » —et sans cohérence: « *J'savais* » à la page 12, « *je savais* » à la page suivante.

Examinons l'un des premiers dialogues du roman, entre le narrateur et sa tante:



Michael, can I come in?  
No! I told her. I wasn't ready for that yet.  
I wants to see you.  
What for?  
Open the door. I wants to see how you are  
No, I snapped again.  
You must be hungry.  
No, I'm not.  
I bet you are. I'll get you something to eat.  
(*Hold Fast* 8-9)

— Michel, j'peux-t'y entrer?  
— Non, ai-je dit. (J'étais pas encore prêt à ça.)  
— J'veux te voir.  
— Pour quoi faire?  
— Ouvre la porte. J'veux voir comment qu't'es.  
— Non, que j'ai répété.  
— Faut bien que t'ayes faim.  
— Non, j'ai pas faim.  
— J'gage que oui. J'vas te chercher quelque chose à manger. (*Tiens bon* 16)

Les marques de vernaculaire sont peu nombreuses dans l'original anglais; la traduction est plus chargée en comparaison. On remarquera l'inversion du sujet dans l'incise à la ligne 2, « ai-je dit, » appartenant à la langue soutenue, alternant avec la forme parlée de la ligne 6: « que j'ai répété. » La traduction recourt alternativement aux conventions littéraires généralement utilisées pour rendre la langue parlée – « j'veux, j'ai pas » et à des formes plus spécifiquement québécoises: « j'peux-t'y, j'vas. »

Pour traduire la construction familière du type *me and Mom*, Michelle Robinson a plusieurs fois recours au français québécois et acadien: « Moi pis Maman », mais il lui arrive de rétablir la forme polie: « Maman et moi. » La technique de Robinson tient du saupoudrage plus que de la saturation. L'effet obtenu est celui d'un français non normatif,

difficilement rattachable à une région géographique de la francophonie. Les mêmes remarques s'appliquent au niveau lexical, à la traduction des expressions imagées, des exclamations et des jurons. La traductrice puise alternativement dans le fond des français parlés européens et nord-américains. Les exemples réunis dans le tableau 1 donneront une idée de l'éclectisme de ses choix.

Certains mots anglais sont gardés en raison de leur valeur expressive pour le public-cible mais isolés par des italiques: c'est le cas de *fun* dans le tableau, de *cool* et *feeling* ailleurs. Pour les réalités typiques de la vie terre-neuvienne, qui donnent au roman sa coloration, la traductrice n'a pas hésité à rester très près de l'anglais, traduisant « giguer » le calmar ou la morue.

La grande réussite de cette traduction est sa fidélité

au rythme de la phrase. Plutôt que de tenter de rendre un vernaculaire par un autre vernaculaire, la traductrice s'est attachée à tordre le rythme de la phrase pour épouser celui de l'original (tableau 2).

La traduction des noms propres, importants indices d'altérité, n'a pas toujours été traitée avec bonheur dans cette collection où certains traducteurs ont gommé toute trace de l'origine étrangère du texte. Peut-être la tentation d'acclimater le texte de cette façon est-elle plus grande dans les collections jeunesse où l'identification avec le héros est un facteur de lisibilité si important. Michelle Robinson, dont l'ensemble de la traduction veille à faire ressortir l'« étrangèreté » du texte, tend par contre à franciser tout ce qui est possible en matière de noms propres. Le héros est rebaptisé Michel, ce qui supprime fâcheusement l'alternance entre Michael et Mike. Le nom de la ville où il est envoyé après la mort des parents, St. Albert, est retranscrit Saint-Albert, orthographe évoquant irrésistiblement la toponymie du Québec. Birchy Cove devient l'Anse-aux-Bouleaux.

Il est dommage également que dans les passages qui traitent explicitement du langage du héros, la

traduction ne parvienne pas à rendre les différences entre le parler du village de pêcheurs et celui de la ville moyenne. Un élève de St. Albert singeant le narrateur dit: « Back home in Marten, we was always right good at suckin up to teachers » (Major

56), ce qui est rendu par: « Chez nous à Marten, on était toujours rudement bons pour faire la lèche aux profs. » (Robinson 72). Le « chez nous » et le « on était » ne donnent aucun indice sur les particularités linguistiques de Marten. Et plus loin: « "This baywop's got a problem with his words", one said to the others, laughing like it was a big joke . . . » (Major, 57) devient « Dites donc, il a du mal avec ses mots, ce péquenot, a dit l'un aux

deux autres, comme si c'était une grosse blague. » (Robinson, 74). Un autre terme que « péquenot », qui connote fortement le mépris du Parisien pour le provincial aurait, nous semble-t-il, mieux convenu pour traduire ce terme terre-neuvien dépréciatif dont les citadins affublent les habitants des petits ports.<sup>13</sup>

Michelle Robinson succombe parfois à cette tendance inhérente à la traduction qu'Antoine Berman appelle l'ennoblissement (Berman 72-73), traduisant par exemple guts par « entrailles »<sup>14</sup> et



**La grande réussite de cette traduction est sa fidélité au rythme de la phrase. Plutôt que de tenter de rendre un vernaculaire par un autre vernaculaire, la traductrice s'est attachée à tordre le rythme de la phrase pour épouser celui de l'original.**

omettant de traduire certains jurons. Les sondages montrent que la traduction n'a retenu qu'une partie des *friggin* qui émaillent la narration.

Ces réserves faites, la traduction de Michelle Robinson nous paraît avoir une qualité primordiale, c'est de tendre vers ce qu'Henri Meschonnic appelle un « décentrement » (308).<sup>15</sup> Par le choix éclectique, non systématique des équivalences, elle évite de couvrir la tonalité particulière du roman sous une couleur locale québécoise trop prononcée. Les constructions syntaxiques, même si elles rejoignent souvent des modèles québécois, gardent quelque chose de déroutant, qui rappelle au lecteur qu'il est dans un ailleurs.<sup>16</sup>

## **6. La traduction de *Dear Bruce Springsteen* par Marie-Andrée Clermont**

Marie-Andrée Clermont est spécialisée dans la traduction de la littérature de jeunesse. Ses traductions *Jasmine* (1986) et *La Passion de Blaine* (1989)<sup>17</sup> pour la collection DSJ ont été louangées par la critique (Prescott; Rosmarin; Myers). Le texte à traduire est cette fois un roman épistolaire écrit dans une langue familière et argotique. Dans ce quatrième roman de Kevin Major, la plupart des traits dialectaux ont disparu. Plus qu'un vernaculaire géographique, un topolecte, il s'agit ici de traduire le sociolecte d'une classe d'âge. Le récit, truffé de références à la musique populaire, traite de la vie quotidienne des

adolescents à la fin des années 1980. La traduction de Marie-Andrée Clermont paraît deux ans après l'original, intervalle qui permet encore au lectorat d'être en phase avec les références culturelles de l'original: les groupes U2, ZZ Top, AC/DC, Duran Duran, etc. C'est sans doute pour cette inscription dans l'actualité musicale que *Cher Bruce Springsteen* a été choisi comme locomotive de la nouvelle collection DSJ en format de poche.

Le texte se caractérise par une extrême sobriété lexicale et une brièveté des phrases qui crée un effet de tension. La répétition des termes: *screw up, flunk, louse up, bomb, choke up, blow, chicken up* crée une isotopie de la peur de l'échec et de l'impuissance. Les termes dépréciatifs abondent: *jerk, sucker, crap, lousy*. Auteure pour la jeunesse, Clermont adopte tout naturellement la tonalité équivalente dans la culture-cible, les romans par lettres et les journaux intimes abondant dans le roman québécois pour adolescents. En outre, l'ensemble des références étant nord-américaines plus que terre-neuviennes, l'effet d'*estrangement* est minimal dans *Cher Bruce Springsteen*. La traduction délibérément cibliste<sup>18</sup> de Clermont peut s'effectuer sans trop faire violence au texte.

Nous avons vu plus haut comment le travail de l'auteur et celui de la traductrice se confondaient dans le paratexte. Dans la même perspective, l'analyse de la traduction indique une prise en

charge du texte par une professionnelle de l'écriture/réécriture pour la jeunesse. Les interventions de la traductrice prennent surtout les formes suivantes: ennoblissement, recherche d'une plus grande expressivité par l'enrichissement lexical et le traitement du discours rapporté, acclimatation du texte, ajout d'information. Nous illustrerons chacun de ces points par des exemples.

Dans l'ensemble, la traduction est plus normative que l'original. La traductrice succombe souvent à la tentation de réécrire le texte. Une des formes les plus courantes de cet ennoblissement est l'édulcoration ou le gommage des expressions argotiques sur lesquelles repose la violence de l'original. Il en est ainsi du mot *crap* est traduit par « mes problèmes » (Clermont 64) ou par « un tas de sornettes » (188); du mot *jerk* traduit par « con » (192), mais aussi par « tête en l'air », plus anodin (182). Dans le traitement de l'isotopie de l'échec, Clermont traduit souvent un registre plus haut: « perdre les pédales » (*screw up*), « foirer » (*louse up, screw up*). On trouvera d'autres exemples caractéristiques dans le tableau 3. Ce tableau donne également plusieurs exemples d'enrichissement lexical et d'ajouts de marques d'oralité. La tentation de rendre le texte plus expressif se lit aussi dans le traitement du discours rapporté. À plusieurs reprises, la traductrice transforme le discours indirect de l'original en discours direct. Les dialogues occupent en effet un espace très importante

dans les formules narratives actuellement utilisées en format jeunesse.

L'orientation cibliste de la traduction se lit particulièrement dans la francisation des noms propres. Marie-Andrée Clermont fait subir diverses transformations aux noms de personne. Charlene Symonds devient Charlène Simon, Kristy devient Kristine, Rhonda devient Rosalie. Curieusement, le prénom de l'ami du narrateur, Sean, devient John. On se demande ce que signifie ce passage de l'irlandais à l'anglais. Le nom du narrateur, Terry Blanchard, n'est pas traduit. Mais voici, que curieusement, dans un dialogue, est introduite, une unique fois dans le texte, la forme Thierry (150). Lapsus qui a échappé à la révision? Trace d'un état antérieur de la traduction?

La visée didactique se reconnaît parfois dans une traduction explicative. Les titres des chansons anglaises sont suivis de la traduction française. Les anglicismes sont généralement signalés par des guillemets: « cool » (15), « tounes » (40) ou des italiques. Le souci pédagogique se fait particulièrement sentir dans les notes de bas de page. La traductrice donne par exemple la traduction autorisée de *lipsync*: synchronabiale. À la fin du livre est ajoutée une notice de deux pages sur Bruce Springsteen, « mythe des temps modernes, » avec un renvoi à une biographie parue chez Albin Michel. On y lit entre autres que « les paroles des chansons

[rock] apportaient aux jeunes des classes ouvrières un espoir démesuré » (Clermont 216). Cet ajout fonctionne comme une glose en situant le chanteur et le rock dans la culture populaire nord-américaine et en justifiant la fascination qu'ils exercent sur le narrateur.

On trouvera en annexe, comme illustration supplémentaire du travail de Marie-Andrée Clermont, traductrice et auteure pour la jeunesse, une analyse de sa traduction du mot *man* qui scande le texte (tableau 4).

Au total, la traductrice a recherché avant tout la fidélité au sociolecte de l'adolescence. Pour elle, le facteur « classe d'âge » passe avant le facteur géographique. Marie-Andrée Clermont a cherché et bien retrouvé les façons de parler d'un adolescent de la fin des années 80. Outre sa propre expérience d'auteure pour la jeunesse, le corpus du roman jeunesse de la culture cible lui en fournissait de nombreux modèles. La critique de *Lurelu* a souligné la « clarté d'écriture » et le « style grandement teinté d'humour et de réalisme » (Grégoire), sans mentionner qu'il s'agissait d'une traduction. Texte et paratexte, en parfaite congruence, s'appuient pour acclimater dans la culture adolescente québécoise ce premier titre de la nouvelle formule éditoriale.

## 7. La traduction de *Far From Shore* par Michelle

### Tisseyre

Avant de s'attaquer à Kevin Major, Michelle Tisseyre, directrice générale de la collection Deux Solitudes, a déjà traduit trois titres pour la collection jeunesse, dont l'un des premiers, le classique *Luke Baldwin's Vow* de Morley Callaghan. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la traductrice avait à prendre en compte cinq voix narratives: deux jeunes et trois adultes, de milieu social et de niveau d'instruction différents.

Le passage d'une voix à l'autre est signalé dans le texte anglais par des titres: *Chris, Jennifer, Father, Mother, Reverend Wheaton*. Il y a, à notre sens, dans la traduction de Michelle Tisseyre, une incongruité énonciative. Cette dernière signale en effet la prise de parole du père et de la mère par les titres « Mon père, » « Ma mère ». L'emploi des embrayeurs « mon » et « ma » a pour effet de faire de l'adolescent un « super-narrateur » qui orchestrerait tous les rôles. Si le public-cible tient compte de cette indication, il doit comprendre que toute la narration passe par le filtre du narrateur adolescent, ce qui détruit la polyphonie voulue par l'auteur.

La langue simple mais normative de l'adolescente, à l'aise dans le système scolaire, ainsi que celle du révérend, sont traduites dans un registre standard. Pour le parler de l'adolescent et des parents, qui comprennent les mêmes marqueurs dialectaux que dans le premier roman, *Hold Fast*, Michelle Tisseyre a

opté pour une traduction joualisante, immédiatement repérable dans la graphie – « Quéque » pour « quelque, » « a » pour « elle, » « icitte, » « au boute, » « ben, » « astheur, » « têt ben, » « quecé, » « quicé, » « enweille, » « pantoute » – ainsi que dans les constructions syntaxiques: « moe pis maman, » « à cause que. » Un fragment de dialogue entre père et fils servira d'illustration:

– Quicé qui peut savoir quécé que c'est qu'elle veut! Qu'il me dit. Elle dit une chose, pis la minute d'après, elle dit quèque chose d'autre. (Il va éteindre le feu.) En tous les cas, je vas pas laisser ça t'empêcher de commencer l'école, alors pense pas que tu vas pouvoir t'en servir comme excuse. Je vas têt ben même pas retourner en Alberta en toute. Il faut que j'aïlle parler à la Main-d'œuvre, mardi.

– Y a quèqu'un qui a dit qu'ils allaient commencer à construire une poissonnerie icitte, betôt.

– Crisse, ça fait quatre ans qu'ils brètent! (283)

La traduction de Michelle Tisseyre comporte beaucoup d'anglicismes qu'entraîne le choix délibéré du jocal, parler qui assimile un grand nombre de termes anglais. On trouvera en annexe (tableau 5A) une série d'exemples où l'usage du mot anglais peut se justifier par le registre de langue utilisé. Les moules syntaxiques choisis d'emblée

par la traductrice appellent en effet l'usage de mots anglais. Comme l'a fait remarquer Gillian Lane-Mercier dans son étude sur la parole romanesque, quand il s'agit de rendre à l'écrit tel ou tel registre du parlé, « les constructions syntaxiques cautionnent, en préparant le terrain, l'insertion d'un vocabulaire historiquement honni de la langue littéraire » (171). Si la mère avait dit, dans le dernier exemple du tableau, « appelle-nous à frais virés, » l'emploi des termes techniques aurait paru incongru. Est-ce à dire alors que la notion d'anglicisme « fautif » doit être évacuée dans l'évaluation de la traduction de Michelle Tisseyre? On peut tout de même s'interroger sur la fonction stylistique de certains calques de l'anglais, qui semblent plutôt dûs à un manque de distance vis-à-vis du texte source (tableau 5B).

Plus souvent que chez les deux autres traductrices, on rencontre des mots anglais non traduits en italiques: *running shoes*, *overtime*, *clipboard*, *shifts*, *joke*. Certaines expressions ont été introduites pour connoter le vocabulaire plus moderne de l'adolescent: *fun*, *flyé*, *too much*. Dans ce cas, il ne s'agit généralement pas de calques. Ainsi: « It's enough to freak you right out » (73) est rendu par « C'est *too much*. » (111); « It's a friggin wild idea. » (74) par « C'est *flyé* à mort! » (111).

Quant aux mots empruntés au fond français, ils renvoient souvent à un état de langue ancien: « crème à la glace, » « aéroplane; » « se désâmer. » Même si,

dans la plupart des cas, la traductrice a pris soin de les mettre dans la bouche des parents, ils paraissent déphasés à la fois par rapport au texte de départ et par rapport au public cible des adolescents. Deux phrases du personnage principal donneront une idée du décalage: « Maybe I wouldn't mind going back to school » (Major 200) traduit par « Ça me bâdrerait têt ben pas tellement de retourner à l'école » (Tisseyre 282) et « Women killers, all of them » (Major 154), par « Une gang de beaux Brummels » (Tisseyre 219).<sup>19</sup>

Michelle Tisseyre a moins cédé que ses consœurs à la tentation de l'ennoblissement. Les sacres sont rarement escamotés: les *friggin*, *bullshit*, *shit*, *shitty*, *damn*, *goddamn*, *fuckin* sont traduits sans restriction par « mossus, » « mossusement, » « marde, » « en sacrement, » « maudit, » « crisse, » sans que les équivalences soient systématiques. Cette traductrice a choisi de traduire le dialecte terre-neuvien par le jocal québécois. Le résultat obtenu est parfois un certain déphasage temporel. La langue des parents et de l'adolescent évoquent le Michel Tremblay ou le Claude Jasmin des années 60.<sup>20</sup> Or la traduction paraît en 1989. Les disparités sont telles dans le traitement de la langue familière ou argotique par Michelle Tisseyre et Marie-Andrée Clermont, que *Far From Shore* et *Dear Bruce Springsteen* en traduction française ne sembleraient pas avoir été écrits par le même auteur!

## Conclusion

Les trois traductions ont des orientations nettement différentes. Michelle Robinson a paru la plus soucieuse de ne pas diluer l'originalité du texte en l'adaptant trop précisément au langage de la culture-cible; Marie-Andrée Clermont a cherché avant tout à présenter un adolescent auquel pourraient s'identifier les lecteurs québécois, dans la ligne du « roman miroir » qui a dominé les collections jeunesse des années 80; Michelle Tisseyre a transposé le vernaculaire étranger en vernaculaire local, sans trop s'inquiéter de la variable temporelle. Certes, la traduction de l'auteur terre-neuvien n'allait pas de soi dans une collection qui affichait au départ des visées pédagogiques: favoriser le bilinguisme, proposer des lectures pour les classes d'immersion! En 1980, Paule Daveluy posait le problème de la traduction de certains dialogues, en donnant pour exemple le vernaculaire noir-américain dans le roman de Barbara Smucker, *Underground to Canada*. Elle concluait: « Au départ, nous privilégions le français international, mais nous permettons d'assouplir le dialogue, surtout qu'il émane, la plupart du temps, de la bouche d'enfants » (Daveluy 8). Chez Kevin Major, les narrations à la première personne étendent à tout le texte le problème des dialogues en français non standard. Dans son cas, faut-il choisir entre la fidélité au sociolecte du texte-source et la conception du livre pour la jeunesse comme

modèle linguistique? Comment concilier l'objectif premier de la collection – faire connaître une œuvre marquante du Canada anglais avec le plus d'intégrité possible – et les exigences pédagogiques de lisibilité et d'apprentissage de la norme? C'est peut-être la difficulté de répondre de manière satisfaisante à

cette question qui a causé un certain retard, puis un arrêt, dans la traduction des romans de l'auteur terre-neuvien. Si *Loin du rivage* et *Cher Bruce Springsteen* sont encore disponibles en librairie, aucun autre des romans parus depuis 1980 n'a malheureusement été traduit en français.

### Tableau 1 Traduction de *Hold Fast* par Michelle Robinson

#### Français parlé européen

The show he put it on (Major, 1978 48)

L'épate qu'il a faite au début (Robinson, 1984 63)

In one hour we had it all figured out perfect (Major, 1987 108)

En une heure on a tout réglé **au poil** (Robinson, 1984 139)

You dummy (Major, 1978 116)

Gros **bêta** (Robinson, 1984 146)

Shit, old man, this is going to be all right (Major, 1978 134)

**Merde alors! mon vieux**, on va être bien ici. (Robinson, 1984 168)

He was some kinda real brain. (Major, 1978 39)

C'était un vrai **fort en thème**. (Robinson, 1984 51)

It was bugging me, that was (Major, 1978 40)

Ça commençait à me **taper sur le système**, ça. (Robinson, 1984 50)

I fooled up. (Major, 1978 155)

Je me suis **gouré**. (Robinson, 1984 193)

I had a buddy, a real buddy. (Major, 1978 108)

J'avais un **pote**, un vrai pote. (Robinson, 1984 138)

#### Français parlé québécois

No sense himmin and awin all morning (Major, 1978 14)

Ça servait à rien de **bretter** toute la matinée. (Robinson, 1984 23)

What really got me (Major, 1978 84)

Ce qui m'**achalait** vraiment (Robinson, 1984 108).

Sook! (Major, 1978 12)

**Bébé la-la**. (Robinson, 1984 21)

Darn it (Major, 1978 115)

**Torrieu** (Robinson, 1984 193)



## Tableau 1 suite

Quit swearin at me, he yelled. (Major, 1978 27)

Arrête d'm'**sacrer au nez**, qu'il a crié (Robinson, 1984 38).

One time last year he got so mad he fired dinner right across the kitchen while we were at the table. (Major, 1978 62)

Une fois, l'année dernière, il s'est mis dans une rogne telle qu'il a **pitché** le dîner à l'autre bout de la cuisine pendant qu'on était à table. (Robinson, 1984 80)

**Alternance des deux dans un même paragraphe**

And this cold wet stuff outside and him so comfortable and me looking for a bit of fun. Well, it looked like it could be a laugh. (Major, 1978 140)

Et y avait toute cette neige froide et mouillée dehors et lui si douillet et moi qu'avais envie de **me faire un peu de fun**. Bref je me suis dit que ça pourrait être **marrant**. (Robinson, 1984 174)

## Tableau 2

### Traduction de *Hold Fast* par Michelle Robinson

That's the way it always happens. The teacher asks a couple that he thinks won't have an answer, bawls them out and gives a little lecture about not paying attention, then goes on to someone who looks like they might know something (Major, 1978 55)

C'est toujours comme ça que ça se passe. Le prof interroge un ou deux gars qu'il sait qu'ils sauront pas quoi répondre, y les engueule et donne un petit sermon comme quoi y faut faire attention, et puis il passe à quelqu'un qui a l'air de peut-être savoir quelque chose. (Robinson, 1984 71)

He had it too low to the ground and too small a loop for the time of the year it was. (Major, 1978 136)

Il l'avait placé auprès du sol et le nœud était trop petit pour l'époque de l'année que c'était. (Robinson, 1984 169)

What I wouldn't a give for him to a been there. (Major, 1978 137)

Ce que j'aurais pas donné pour qu'il soye là. (Robinson, 1984 170)

It was a long while finding a sensible tree that we could tie it to (Major, 1978 147)

J'ai mis longtemps à trouver un arbre qu'avait du bon sens où l'attacher.[le collet à lapin] (Robinson, 1984 184)

I does stuff and not in a million friggin years do things work out. (Major, 1978 154)

Je fais des trucs et jamais une seule fois est-ce que ça finit bien. (Robinson, 1984 198)

Not that he couldn't understand it at all. (Major, 1978 165)

Pas qu'y pouvait pas comprendre du tout. (Robinson, 1984 205)

Mine and Brent's I guess it is now. (Major, 1978, 169)

À Brent et à moi faut croire qu'il est à c'te heure. (Robinson, 1984 210)

**Tableau 3**  
**Traduction de *Dear Bruce Springsteen* par Marie-Andrée Clermont**

**Ennoblisements**

I guess those days are over. (Major 1987 75).  
Mais ce temps-là est **révolu**. (Clermont 1989 126).

Not paying much attention to what the songs were about. (Major, 1987 4)  
Sans trop porter d'attention aux **thèmes que tu abordais**. (Clermont, 1989 15)

Man, it drives me crazy the way she flits around sometimes. (Major, 1987 11)  
C'est bien simple, elle me rend fou avec ses **maniérismes** à cinq cennes. (Clermont, 1989 24)

Like the wires in his head had screwed up. (Major, 1987, 27)  
Comme si les **circuits** dans sa tête s'étaient **enchevêtrés**. (Clermont, 1989 49)

Girls are one thing I think a lot about. Although I can't say it's the main thing. (Major, 1987 29)  
Les filles, voilà un sujet auquel je pense beaucoup. Bien que je puisse pas dire qu'elles soient **au centre de mes préoccupations**. (Clermont, 1989 53)

**Recherche d'une plus grande expressivité**

**Enrichissement lexical**

You probably got millions of things on your mind. (Major, 1987 1)  
Tu as sans doute un millier de **chats à fouetter**. (Clermont, 1989 9)

Sorry I went on for so long. (Major, 1987 14)  
Désolé d'avoir eu **la langue (la plume) si bien pendue** (Clermont, 1989 90)

But I never said nothing. I've learned to keep my mouth shut. (Major, 1987 56)  
Mais je me suis **tourné la langue sept fois**. J'ai appris à me taire. (Clermont, 1989 95)

"I can't. I just remembered I got something planned." (Major, 1987 35)  
—**Oupse!** Non, je ne peux pas. Je viens de me rappeler que j'ai déjà quelque chose au programme samedi soir. (Clermont, 1989 63)

I get the inside track on all the accidents and who's having what baby and all that. (Major, 1987 10)  
Tout ce qui se passe autour, je l'apprends à la source: les accidents, les naissances **et alouette!** (Clermont, 1989 21)

### Tableau 3 suite

#### Ajout de marques d'oralité

"I can't. I just remembered I got something planned." (Major, 1987 35)

—**Oupse!** Non, je ne peux pas. Je viens de me rappeler que j'ai déjà quelque chose au programme samedi soir. (Clermont, 1989 63)

I get the inside track on all the accidents and who's having what baby and all that. (Major, 1987 10)

Tout ce qui se passe autour, je l'apprends à la source: les accidents, les naissances **et alouette!** (Clermont, 1989 21)

#### Passage du discours indirect au discours direct

Then I said staying home with Amanda should be worth something, which didn't go over so hot, because I'd never said anything about that before. It was just taken for granted. I had to do it, my part to help out so she could go out to her job. (Major, 1987 55)

Alors je lui ai fait remarquer que rester à la maison avec Amanda devrait valoir quelque chose, ce qu'elle a pas du tout apprécié.

Du coup, la voilà choquée:

—C'est bien la première fois que tu me parles de ça, Terry Blanchard! C'est tout à fait normal que tu fasses ta part en gardant ta sœur pour me permettre d'aller à mon travail. (Clermont, 1989 94)

### Tableau 4

#### Marie-Andrée Clermont, traduction de *man*

##### Traduction par *merde*

Man, I can't handle this [They're getting a divorce.] (Major, 1987 77)

Merde, j'suis pas capable de prendre ça! (Clermont, 1989 130).

"Terry. Man, that's not true." [. . .] Man, I couldn't help it. (Major, 1987 95)

— Terry. Merde, c'est pas vrai! [. . .] Impossible de me contrôler, merde! (Clermont, 1989 159)

Man, I'm really scared of screwing it up. (Major, 1987 117)

Merde, s'il fallait que je foire! (Clermont, 1989 191)

##### Traduction par *mon gars, mon chum*

"Sean, man, how's it goin?" (Major, 1987 48)

—John, mon chum, comment ça va? qu'il a dit. (Clermont, 1989 83)

Bruce Springsteen, man (Major, 1987 134)

Bruce Springsteen, mon chum (Clermont, 1989 215). [en italiques dans le texte]

Yours truly, man. (Major, 1987 134)

Sincèrement, mon gars. (Clermont, 1989 215)

#### Tableau 4 suite

##### Traduction par le déplacement de l'intensité sur un autre élément du micro-texte

It's starting to get boring. Man, it gets on my nerves spending so much time just hanging around the apartment and walking the streets. (Major, 1987, 73)

Ça s'en vient plate **en écoeurant**. Et ça me tombe sur les nerfs de passer autant de temps à niaiser dans l'appartement ou à flâner dans les rues. (Clermont, 1989, 123)

##### Omission

Dear Bruce Springsteen,

Man, it's really been hot the last few days. So hot at night that it's hard to sleep. (Major, 1987, 47)

Cher Bruce Springsteen,

Il fait tellement chaud depuis quelques jours qu'on a de la misère à dormir. (Clermont, 1989, 80)

#### Tableau 5

##### Michelle Tisseyre, traduction de *Far from Shore*

##### A)

I gets after Chris to go put on Charlie Pride's Christmas record. (Major, 1980, 6)

Je demande à Chris d'aller mettre le **record** des cantiques de Noël<sup>21</sup> (Tisseyre, 1989, 14)

"Boys, and what's this all about?" I yells at them , shining my light around. They're all sunk down in their sleeping bags. (Major, 1980, 125)

—Quécé qui se passe, les **boys**? Que je leur crie en promenant ma **flashlight** autour de la chambre. Astheur, ils sont tous rentrés dans leur sac de couchage. (Tisseyre, 1989, 178)

She bought some material on sale. (Major, 1980, 201)

Elle a acheté du **matériel en vente**. (Tisseyre, 1989, 284)

When we get to the Irving station. (Major, 1980, 209)

Arrivés à la station **de gaz** Irving (Tisseyre, 1989, 297)

And call us collect. (Major, 1980, 209)

Appelle-nous **collect** (Tisseyre, 1989, 297)

##### B)

But it's my turn to serve communion (Major, 1980, 9)

Mais c'est à mon tour d'aider à **servir** la communion. (Tisseyre, 1989, 20)

I used to get a bit of a kick out of bring up so close to where everywhere is going on and being able to look down on the congregation. (Major, 1980, 11)

J'aimais ça avant, me trouver en pleine action et pouvoir regarder la **congrégation** de haut. (Tisseyre, 1989, 23)

I'm not passing up a few drinks on St. Stephen's Day. (Major, 1980, 32)

Je vas pas refuser de prendre quèques verres le jour de la **Saint-Stéphane**, c'est ben certain (Tisseyre, 1989, 54). [Le calendrier indique « Saint-Étienne ».].

At least I was fairly consistent. (Major, 1980, 52)

Au moins j'ai été **consistant**. (Tisseyre, 1989, 81)

## Notes

<sup>1</sup> Nous reprenons ici, en les actualisant, les conclusions de Le Brun 1994.

<sup>2</sup> Sur Paule Daveluy, on consultera avec profit Lepage 2003.

<sup>3</sup> Cf. le titre de la conclusion: « Littérature québécoise et littérature canadienne-anglaise: deux mondes, deux styles » (Poulin 2002 9).

<sup>4</sup> Nous ne traitons ici que des romans. La liste serait plus longue si elle incluait les albums (Robert Munsch, par exemple, à La Courte échelle).

<sup>5</sup> Citons les romans *Gaffer* (1996), *Ann and Seamus* (2003) et l'ouvrage historique *As Near to Heaven by Sea* (2001).

<sup>6</sup> *Underground to Canada, 1977/Les chemins secrets de la liberté, 1978; Days of Terror, 1979/Jours de terreur, 1981; Amish Adventure, 1983/Un monde hors du temps, 1985.*

<sup>7</sup> *Listen for the Singing, 1977/Écoute, l'oiseau chantera, 1980; Mama's going to buy you a mockingbird, 1984/Maman va t'acheter un moqueur, 1986.*

<sup>8</sup> *Mini-bike Rescue, 1982/La fille à la mini-moto, 1984.*

<sup>9</sup> Avec une inexactitude: Major n'a pas « écrit » *Doryloads*; c'est un travail d'anthologiste.

<sup>10</sup> Voir le débat entre Henriette Major et Dominique Demers dans *Lurelu* (Major, 1992; Demers 1992). « Les auteurs-critiques et les

critiques-auteurs, écrit Major, je leur demande de se brancher; on ne peut être les deux à la fois. » Demers rétorque que « ceux qui aiment profondément les livres pour enfants finissent toujours par s'engager dans plus d'un créneau. Ils n'en sont que plus riches. »

<sup>11</sup> L'expression nous est inspirée par les réflexions de Zohar Shavit (33-35) sur la perception courante de l'écrivain pour la jeunesse comme *social worker*.

<sup>12</sup> « A coastal settlement other than the chief port of St. John's » (Story, Kirwin & Widdowson 33).

<sup>13</sup> « Contemptuous (city) term for an 'outport' Newfoundlander » (Story, Kirwin & Widdowson 363).

<sup>14</sup> Cf. « . . .threwed up my guts » (Major 13) et « j'aurais pu rendre toutes mes entrailles » (Robinson, 22). À rapprocher de: « One of the real things I ever seen her get a real kick out was the story that comes on T.V. in the afternoon » (Major 52) et « Une des seules choses qui la sortait de son marasme, c'était le feuilleton qui passe à la télé l'après-midi » (Robinson 67). Dans ces deux cas, la traduction proposée passe dans un registre de langue supérieur.

<sup>15</sup> « Le décentrement est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. » (Meschonnic 308)

<sup>16</sup> Dans la revue *Lurelu*, on juge toutefois que Robinson fait un usage « exagéré » du joulal, et que certaines tournures ont « mal

vieilli » (Poulin et Spehner 8).

<sup>17</sup> Jan Truss, *Jasmin*, 1982; Monica Hughes, *Blaine's Way*, 1986.

<sup>18</sup> *Target-oriented*. Le terme « cibliste » et son contraire « sourcier » ont été forgés par Jean-René Ladmiral.

<sup>19</sup> Marie-Andrée Clermont a traduit *women killer* par « tombeur de femmes ».

<sup>20</sup> La traduction semble d'ailleurs avoir si bien « acclimaté » le texte de Major à la culture québécoise qu'on peut lire dans *Lurelu* un commentaire qui place sur le même plan ce qui appartient au texte source et ce qui vient de la traduction: « Est-ce le joual, les tensions familiales, le milieu ouvrier ou cette technique des monologues en alternance qui rappelle un peu notre Michel Tremblay national ? » (Poulin et Spehner 8).

<sup>21</sup> La référence culturelle (Charlie Pride) n'est pas traduite.

## Références bibliographiques

Berman, Antoine. « La Traduction et la lettre – ou l'auberge du lointain. » *Les Tours de Babel*. Mauvesin: Trans-Europ-Repress, 1985. 31–150.

Chapdelaine, Annick et Lane-Mercier, Gillian éd., *Traduire les sociolectes*, TTR 7. 2 (1994).

Clermont, Marie-Andrée. *Cher Bruce Springsteen*. Montréal: Éditions Pierre Tisseyre, « Deux Solitudes, Jeunesse. » 1989; traduction française de: Major, Kevin, *Dear Bruce Springsteen*, New York/Toronto: Doubleday, 1978.

Daveluy, Paule. *Un été enchanté*. Montréal: Éditions de l'Atelier, 1959; traduction française de Stearn, Monroe, *Summer in Ville-Marie*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962.

---. « Une richesse nouvelle: la collection des Deux Solitudes/Jeunesse ». *CCL*, 18/19 (1980): 5-9.

Demers, Dominique. « Ne tirez pas trop vite sur les critiques. » *Lurelu*, 15.2 (automne 1992): 50.

Grégoire, Josée. « *Cher Bruce Springsteen* », *Lurelu*, 13.3 (hiver 1991), 21.

Ladmiral, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.

Lane-Mercier, Gillian. *La Parole romanesque*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa/Klincksieck, 1989 .

Le Brun, Claire. « La littérature canadienne-anglaise pour la jeunesse en traduction québécoise: analyse discursive de la politique éditoriale et de la réception critique des Deux Solitudes/Jeunesse ». *TTR*, 7. 1 (1994): 153-189.

---. « Montréal *pluriel* au *Faubourg Saint-Rock*: Une littérature didactique pour le Québec des années 90. » *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 21.2 (1996): 49–61.

Lepage, Françoise. *Paule Daveluy ou la passion des mots. Cinquante ans au service de la littérature pour la jeunesse*. Montréal: Pierre Tisseyre, 2003.

Major, Kevin. *Doryloads: Newfoundland Writings and Art, Selected and Edited for Young People*. Portugal Cove NL: Breakwater Books, 1974.

---. *Hold Fast*. Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1978.

---. *Far from Shore*. Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1980.

---. *Thirty-six Exposures*. New York: Delacorte Press, 1984.

---. *Dear Bruce Springsteen*. New York/Toronto: Doubleday, 1987.

- . *No Man's Land*. Toronto: Doubleday, 1995.
- . *Caffer*. Toronto: Doubleday, 1996.
- . *As Near as Heaven by Sea: A History of Newfoundland and Labrador*. Toronto: Penguin Canada, 2001.
- . *Ann and Seamus*. Toronto: Groundwood, 2003.
- Major, Henriette. « Quelques réflexions sur . . . les auteurs-critiques. » *Lurelu* 15.1 (printemps-été 1992): 34.
- McLennan, Hugh. *Two Solitudes*. Toronto: Collins, 1945.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- Myers, Marie J. « Une traduction très adroite. » *CCL/LCJ* 61 (1991): 84–85.
- Peterson, Gary H. « Learning to Hold Fast. » *CCL* 14 (1979): 81–83.
- Poulin, Andrée. « Marie-Andrée Clermont, auteure. » *Lurelu* 9.2 (automne 1987): 20–21.
- . « Les auteurs canadiens anglais en traduction. » *Lurelu* 25.2 (automne 2002): 5–10.
- Poulin, Andrée et Laurine Spehner. « Les auteurs canadiens anglais en traduction. » *Lurelu* 26.1 (printemps-été 2003): 5–11.
- Prescott, Monique. « Jasmine. » *Lurelu* 9.3 (hiver 1986): 14–15.
- Robinson, Michelle. *Tiens bon!* Montréal: Pierre Tisseyre, « Deux Solitudes, Jeunesse », 1984; traduction française de Major, Kevin. *Hold Fast*. Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1978.
- Rosmarin, Leonard. « Le triomphe de l'échec. » *CCL/LCJ* 51 (1988): 95–97.
- Shavit, Zohar. *The Poetics of Children's Literature*. Athens: U of Georgia P, 1986.
- Story, G.M., W.J. Kirwin & J.D.A. Widdowson. *Dictionary of Newfoundland English*. Toronto: U of Toronto, 1982.
- Smiley, Barbara. « Profile. Kevin Major ». *In Review: Canadian Books for Young People* 13. 1 (février 1979): 11–12.
- Thibault, Suzanne. « Survol des collections de romans jeunesse. » *Lurelu* 16.1 (1993): 4–9.
- Tisseyre, Michelle. *Loin du rivage*. Montréal: Éditions Pierre Tisseyre, « Deux Solitudes, Jeunesse » 2, 1989; traduction française de: Major, Kevin. *Far from Shore*. Toronto, Clarke, Irwin & Co.
- Zhavit, Zohar. *The Poetics of Children's Literature*, Athens: U of Georgia, 1986.

Claire Le Brun est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia à Montréal. Elle a publié de nombreuses études sur la littérature pour la jeunesse au Canada et en France, ainsi qu'une monographie sur Raymond Plante (Éditions David, Ottawa, 2004). Elle termine un projet de recherche subventionné par le CRSH sur le roman jeunesse des années 1990 au Québec.