

Deux exemples de traduction à l'oreille par Françoise Morvan : *Le Bord du monde* de Shel Silverstein et *Le Petit Brown* d'Isobel Harris

Ludivine Bouton-Kelly

p. 56-70

[Résumé](#) | [Index](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Illustrations](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

Résumés

FrançaisEnglish

Cet article traite de la traduction en français par Françoise Morvan de deux ouvrages de jeunesse écrits en anglais, *Where the Sidewalk Ends* de Shel Silverstein (1974) et *Little Boy Brown* d'Isobel Harris (1949). Le premier ouvrage, un recueil de poèmes illustré par l'auteur lui-même, donne à entendre une langue savoureuse qui exalte les sonorités propres à l'anglais et qui, dans l'esprit des limericks d'Edward Lear, déjoue le sens pour mieux goûter au plaisir de la rime. Le deuxième, un album d'Isobel Harris, illustré par André François, relate à la première personne l'histoire du « Petit Brown ». La narration, celle d'un enfant de quatre ans et demi, emprunte certains motifs au langage enfantin sans pour autant en adopter les tournures convenues. La lecture de ces deux ouvrages rend compte de la singularité de l'écriture des deux auteurs et de l'importance qu'ils accordent à l'oralité. Nous chercherons ici à savoir comment le texte traduit peut transposer une telle créativité. Françoise Morvan, la traductrice de ces deux textes, a su à force de répétitions bienvenues, d'inversions ajustées et de trouvailles langagières trouver en français les ressources nécessaires pour ce faire. Ainsi, nous examinerons à l'aide d'exemples précis comment elle a restitué le grain du texte et produit une traduction détonante et ciselée.

Entrées d'index

Mots-clés :

[traduction](#), [transposition](#), [oralité](#), [sens](#), [non-sens](#), [rythme](#), [rimes](#)

Keywords :

[translation](#), [transposition](#), [oral tradition](#), [sense](#), [nonsense](#), [rhythm](#), [rhymes](#)

Texte intégral

PDF 2,8M

- 1 . C'est la seule traduction française du recueil qui existe à ce jour. Françoise Morvan a également [\(...\)](#)

1L'auteur américain Shel Silverstein (1930-1999) est reconnu aux États-Unis pour ses talents d'écrivain comme pour ses talents de compositeur-interprète. D'une part, l'ensemble de ses livres ont été traduits en plus de trente langues et vendus à plus de vingt millions d'exemplaires. D'autre part, il a reçu deux Grammy Awards, une première fois en 1970 pour sa chanson « A boy named Sue », interprétée par Johnny Cash, et une deuxième fois en 1984 pour l'enregistrement de son recueil de poèmes pour enfants intitulé *Where the Sidewalk Ends*. C'est ce recueil, traduit par Françoise Morvan aux Éditions MeMo en 2012 sous le titre *Le Bord du monde*, qui nous intéresse ici¹. Sachant que Françoise Morvan accorde une attention toute particulière à la musicalité dans son travail d'écriture, nous nous sommes aussi intéressée à une autre de ses traductions pour enfants, *Le Petit Brown*. Publié aux Éditions MeMo, cet ouvrage de jeunesse, écrit par Isobel Harris et illustré par André François, propose un récit en prose à la cadence singulière dont la traduction pose des difficultés certaines. Isobel Harris n'a pas connu le succès de Shel Silverstein mais elle aussi a composé des musiques pour enfants, et son écriture est donc marquée par des motifs mélodiques et rythmiques. Nous analyserons ici les moyens auxquels Françoise Morvan a eu recours pour traduire au mieux ces deux ouvrages en français.

2La langue de Shel Silverstein dans *Where the Sidewalk Ends* comme celle d'Isobel Harris dans *Little Boy Brown* donne une voix à entendre, une voix singulière et percutante. Les poèmes de Shel Silverstein, dans l'esprit des limericks d'Edward Lear, exploitent les propriétés musicales de l'anglais pour rendre compte de la texture singulière de cette langue et exalter tous les sens au gré des rimes

et des allitérations. Quant au récit d'Isobel Harris, celui d'un petit garçon de quatre ans et demi à la première personne, il repose sur une prose d'allure plus lisse mais tout aussi rythmée. Les deux auteurs ont porté une attention toute particulière aux qualités sonores de leur texte et le plaisir que l'on goûte à les lire s'apparente, à voix haute en particulier, à celui que l'on prend plus généralement à écouter de la musique ou de la poésie.

3Ainsi, l'écriture chez Shel Silverstein et chez Isobel Harris fait appel à nos sens. Elle est à proprement parler *signifiante*, c'est-à-dire qu'elle fait *sens* selon la définition qu'en donne Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement. » (1973 : 97) Comment restituer ce *sens* en traduction ? Comment transposer la texture d'une telle langue ? C'est ce qu'a tenté de faire Françoise Morvan, avec succès.

4Tout d'abord, Françoise Morvan insiste sur l'importance du rythme, sur la cohérence qu'il apporte au texte, au-delà des significations. Elle s'en explique sur son site (<http://francoisemorvan.com/>) dans un chapitre intitulé « My translativ method (suite) » et qui porte sur l'un des poèmes de *Where the Sidewalk Ends*, « With His Mouth Full of Food » (Silverstein, 2002 : 128). Elle précise :

Quand je traduis un texte, la première chose que je prends en compte, ce n'est pas la rime, c'est le rythme et la façon dont il s'inscrit dans la structure d'ensemble du texte. Je l'écoute et ce n'est qu'après que je prends en compte avec une attention flottante les rimes et les saillies lexicales (les informations stylistiques mises en évidence par le texte). Une fois ce cadre flou placé lui-même comme en flottaison, mon imagination traductrice commence à barboter, nageoter, puis s'élancer vers les fonds, les arrière-fonds des sens à transmettre. [...] j'ai un cadre, un ensemble de directives que je ne peux pas laminer sans laminer le texte, et je sais qu'il va me falloir à un moment ou à un autre sortir du flou, autrement dit inventer ma manière de les respecter ou de les transposer.

5Comme on peut le voir ci-dessous, le poème en question repose sur une rime en /u:d/ et sur la déclinaison de l'expression *with his/her/your mouth full of food* :

WITH HIS MOUTH FULL OF FOOD
Milford Dupree, though he knew it was rude,
Talked with his mouth full of food.
He never would burp or walk out in the nude,
But he talked with his mouth full of food.
His mother said, "Milford, it's crude and it's lewd
To talk with your mouth full of food.
Why, even the milk cow who moo'd as she chewed
Never moo'd with her mouth full of food.
And the cuckoo would never have ever cuckoo'd
If he coo'd with his mouth full of food."
His dad said, "Get married or go get tattooed,
But don't talk with your mouth full of food.
If it was a crime, you would surely get sued
If you talked with your mouth full of food.
Why, just like an animal you should be zoo'd
As you talk with your mouth full of food.
For you know we're all put in a terrible mood
When you talk with your mouth full of food."
They pleaded and begged. He just giggled and chewed
And all they advised him he simply poo-poo'd,
He poo-poo'd with his mouth full of food.
So they sent for the gluer and had his mouth glued
'Cause he talked with his mouth full of food.
Now instead of "Good morning," he says "Gnu murnood,
I wun tuk win mny marf furu foog."

6Selon Françoise Morvan, c'est moins la rime qui importe que le rythme de la ballade qui structure le poème. Il s'agit d'une fausse ballade puisque le vers final met toute la construction métrique du poème à mal, mais cela n'en reste pas moins une ballade. C'est la raison pour laquelle la traductrice propose un schéma métrique du poème où chaque vers est scandé et analysé. Les quatre vers ci-dessous donnent un aperçu de l'analyse métrique intégrale du poème que la traductrice a publiée sur son site :

Milford Dupree, though he knew it was rude,
 - u u - u u - u u -
 Talked with his mouth full of food.
 - u u - u u -
 He never would burp or walk out in the nude,
 u - u u - u u - u u -
 But he talked with his mouth full of food.
 u u - u u - u u -

- 2 . Selon la définition de Bernard Dupriez dans *GRADUS, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, une (...)

7Françoise Morvan explique que le poème se décline sur un rythme ternaire, en dactyles (- u u), en amphibraques (u - u) et en anapestes (u u -). Elle ajoute qu'elle a choisi de respecter la forme rituelle identifiable de la ballade² en la transposant et elle traduit le poème en alternant alexandrins et décasyllabes pour suivre la tradition française tout en s'en écartant légèrement. Voyons plutôt sa traduction en français de « With His Mouth Full of Food » (*ibid.* : 130) :

LA BOUCHE PLEINE

Milford Dupré savait la chose fort vilaine
 Mais il parlait toujours la bouche pleine.
 Il n'aurait pas roté ou montré sa bedaine
 Mais il parlait toujours la bouche pleine.
 Sa maman lui disait : « C'est laid, sale et sans gêne
 De parler à autrui la bouche pleine.
 La vache à lait ruminant par la plaine
 Ne meuglera jamais la bouche pleine
 Et le coucou qui chante à perdre haleine
 Ne chante pas coucou la bouche pleine. »
 Son papa lui disait : « Marie-toi, tatoue-toi, fais des fredaines
 Mais cesse de parler la bouche pleine.
 Si la loi l'édicte, lourde serait ta peine
 Pour ce crime : parler la bouche pleine.
 On te mettrait, comme au zoo, à la chaîne,
 Pour t'apprendre à ne plus parler la bouche pleine
 Car c'est pour nous une épreuve inhumaine
 Que d'entendre parler la bouche pleine. »
 Ils priaient, suppliaient, mais cet énerguemène,
 Pouffait, mâchait, riait, la bouche pleine.
 Tout ce qu'ils en disaient, c'était calembredaine,
 « Peuh ! » postillonnait-il, « peuh ! peuh ! », la bouche pleine.
 Un colleur vint coller sa maudite fontaine
 Puisqu'il voulait toujours parler la bouche pleine.
 Ainsi, au lieu de dire : « Bonjour ! » ou « pas la peine ! »
 Il dit : « Bonhou ! Heu heu bhaler ha bhouhe blhèn ! »

8On remarque qu'elle ne se contente pas de transposer les rimes, elle les intègre dans un cadre syntaxique français susceptible d'accueillir une forme musicale. Elle nous invite donc à écouter autant qu'à lire cette ballade. Elle rejoint en cela l'idée de Michel Tournier selon laquelle la poésie met en avant le mot et ce qu'il porte de son(s) plutôt que de sens : « En poésie, le mot est premier. Le poème est un enchaînement de mots selon leur sonorité et sur un certain rythme. Les idées qu'ils véhiculent sont secondaires. Elles suivent comme elles peuvent. » (1996 : 136) La traduction d'un poème reposerait donc sur l'élaboration sonore et rythmique d'un texte plus que sur l'agencement d'un raisonnement. Selon Michel Tournier :

Il en résulte [également] qu'on peut toujours en prose changer les mots – et notamment traduire le texte dans une autre langue – à condition de respecter l'idée – alors qu'un poème est inexorablement solidaire des mots qui le composent et ne peut passer d'une langue dans une autre. Un poème et sa prétendue traduction dans une autre langue, ce sont deux poèmes sur le même thème. (*Ibid.* : 137)

9Si le constat de Michel Tournier paraît un peu amer – il parle de *prétendue* traduction – et somme toute assez binaire (il oppose grossièrement prose et poésie), il n'en reste pas moins intéressant pour penser la traduction d'un poème dans sa spécificité. Mais le travail de Françoise Morvan nous

aide bien davantage à envisager le passage d'une langue à une autre de manière engageante, dans une démarche créatrice, très loin d'être vaine.

10 Selon la méthode qu'elle décrit dans « My translative method », Françoise Morvan élabore un entrelacs de motifs grammaticaux et lexicaux à partir desquels elle peut ensuite filer le reste du texte. « Le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel », dit Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973 : 101). Ainsi, dans le poème « La bouche pleine », la bouche devient *fontaine* pour la rime, et la traduction fait apparaître un *énergumène*, des *fredaines* et même des *calembredaines* qui n'existent pas dans le texte anglais. Bien entendu, ces quelques pas de côté ne sont pas tant des écarts de langage, comme on pourrait les appeler, que des pierres de touche qui viennent encore renforcer l'édifice linguistique de la ballade. La langue régale le lecteur, lui permet de goûter à la mélodie au détour des vers déliés et reliés par la traduction. Cette méthode rejoint ce que dit Yves Bonnefoy quand il explique dans *La Langue à portée de voix* : « Souvenons-nous que si une œuvre se présente comme une voix, c'est qu'un rythme y est essentiel. Or cette suite de longues et de brèves, d'allitérations, d'assonances sur laquelle la voix se fonde est audible indépendamment de beaucoup du sens des mots qu'elle porte, audible partout au monde comme l'est la musique des instruments, laquelle d'ailleurs est de même nature. » (2013 : 23) La traduction ne saurait donc restituer la voix d'un poème en s'attachant d'abord et avant tout à ce qu'elle porte de signification. Yves Bonnefoy insiste sur ce point et rappelle : « *La signification n'est nullement ce qui constitue un poème.* » (*ibid.* : 313, en italiques dans le texte)

- 3 . Françoise Morvan connaît très bien l'œuvre d'Edward Lear puisque, comme elle l'explique sur son [\(...\)](#)

11 C'est pourquoi la traduction doit ici faire preuve d'inventivité et les comptines constituent sur ce point de grandes sources d'inspiration. Elles savent en général très bien malmener le sens pour en tirer des mots à apprécier en bouche, à mastiquer. Les poèmes d'Edward Lear, qui ont sans aucun doute beaucoup inspiré Shel Silverstein, regorgent de syllabes à se mettre sous la dent³. Pour exemple, ce poème tiré d'un recueil de comptines publié en 1961 :



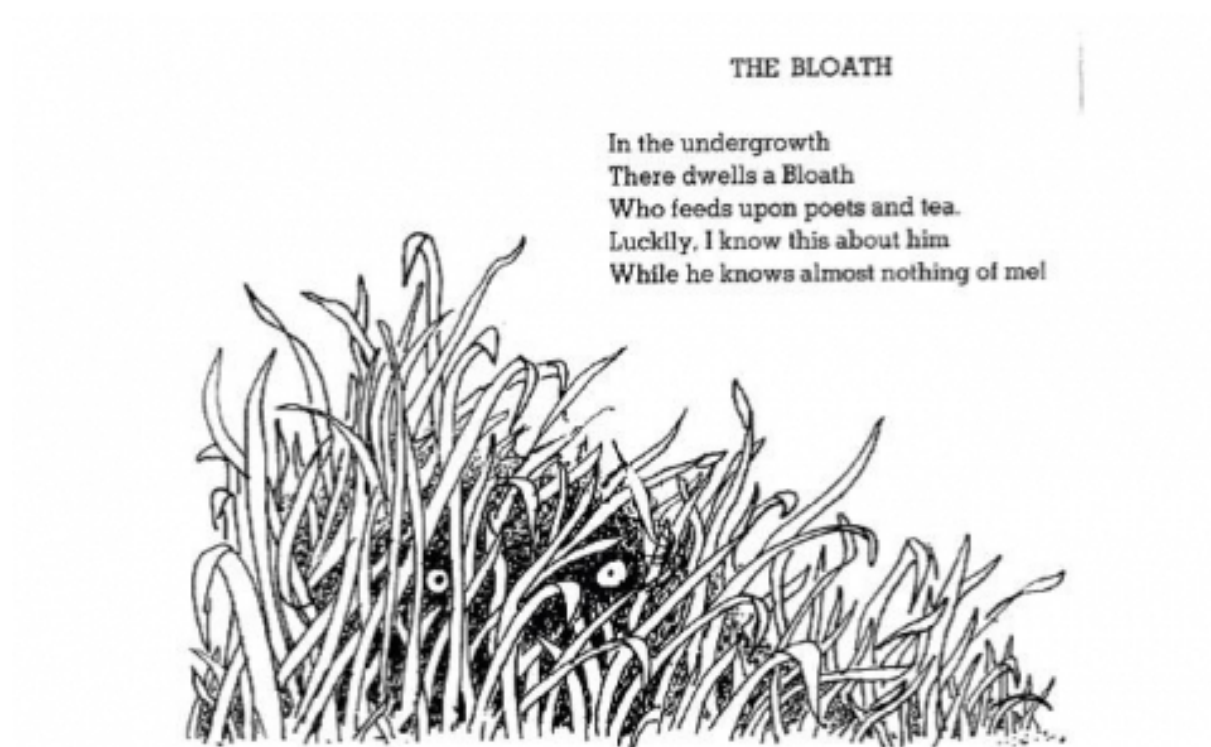
The Zigzag Zealous Zebra,
who carried five Monkeys on his back all
the way to Jellibolee.

[Agrandir Original \(jpeg, 32k\)](#)

Trésor des comptines, textes recueillis et présentés par André Bay, Éditions André Balland, 1961, p. 84

12 Dans *The Book of Nonsense and Nonsense Songs*, le *nonsense* fait place à un autre type de sens, ou de « sense », qui a plus à voir avec la sensualité ou la *signifiante* dont parle Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* qu'avec la signification des mots.

13Le poème de Shel Silverstein « The Bloath » (Silverstein, 2002 :108) s'inscrit tout à fait dans cette tradition.



[Agrandir Original \(jpeg, 52k\)](#)

Where the Sidewalk Ends, Shel Silverstein, New York, Evil Eye, LLC, 2002, p. 108

14Comme chez Edward Lear, la syntaxe et le récit qui en découlent sont parfaitement intelligibles, mais personne ne saurait dire ce qu'est un « bloath ». De la même manière, en 1876, Lewis Carroll invitait son lecteur à sa chasse au « snark » dans *The Hunting of the Snark*, sans donner le moindre indice sur ce à quoi peut bien ressembler un « snark ».

- 4 . Yves Bonnefoy nous incite à penser la traduction de la poésie non comme une tâche nécessairement [\(...\)](#)

15Dans « The Bloath », le quatrième vers ne rime pas, comme s'il marquait un certain déséquilibre et faisait une trouée dans le texte pour ouvrir la voie à d'autres sens. Le « bloath », qui se cache dans les herbes sur le dessin de l'auteur, n'est d'ailleurs pas plus identifiable dans le recueil en français, ce qui permet à la traductrice d'en faire un « souillis », bien caché dans son taillis. Le néologisme associé aux rimes, aux allitérations et au rythme martelé du poème en français produit un jaillissement de sons qui, en traduction, « relancent » le fait de la poésie, pour reprendre un terme cher à Yves Bonnefoy⁴.

LE SOUILLIS

Sous le taillis
Vit un souillis
Qui se nourrit de poète et de thé
Par chance, je sais ça de lui
Et lui ne m'a pas détecté !



[Agrandir Original \(jpeg, 52k\)](#)

Le Bord du monde, Shel Silverstein, trad. Françoise Morvan, Éditions MeMo, 2012, p. 110

16 Par ailleurs, Françoise Morvan n'hésite pas à changer de registre de langue pour servir le rythme du poème original si nécessaire. Ainsi, dans « Bateau maison » (Silverstein, 2012 : 14) – « Homemade Boat » en anglais (Silverstein, 2002 : 12) –, elle traduit *sides* et *back*, par *étrave* et *étambot*.

HOMEMADE BOAT	BATEAU MAISON
This boat that we just built is just fine—	Nous avons fait un beau bateau –
And don't try to tell us it's not.	Pas question qu'on en disconvienne :
The sides and the back are divine—	De l'étrave à l'étambot, il était vraiment très beau –
It's the bottom I guess we forgot...	Mais il aurait fallu lui faire un fond qui tienne...

17 Il ne s'agit pas seulement ici pour la traductrice d'employer des mots rares mais bien de servir la mélodie du poème et de transposer autrement, avec des ressources propres à la langue française, la qualité sonore donnée à entendre en anglais. Elle enchérit donc le vers en français non seulement par le ravissement que les mots *étrave* et *étambot* peuvent procurer en tant que tels à l'oreille, mais aussi par le surcroît de rythme qu'ils induisent. Le nombre de syllabes et l'allitération qu'ils ajoutent au poème en français sont des moyens pour la traductrice d'imiter l'accentuation propre à l'anglais et de transposer la répétition de *just* dans le premier vers.

18 De la même manière, dans « Là-haut » (Silverstein, 2012 : 62) – « Upstairs » en anglais (Silverstein, 2002 : 60) –, elle rehausse le registre du poème original en traduisant le vers *Don't care, don't care, don't care* par *Car, vous, là, peu vous chaut, peu vous chaut, peu vous chaut*, en écho aux vers précédents qui riment en /o/ :

- 5 . Ce vers ne peut manquer de nous faire penser au premier poème du recueil *The Book of Nonsense* an [\(...\)](#)

UPSTAIRS

There's a family of wrens who live upstairs,
Upstairs, upstairs, upstairs,
Inside my hat, all cozy in
My hair, my hair, my hair.
I've moved a dozen times and still
They're there, they're there, they're there.
I'd like to get away from them,
But where, but where, but where?
This hat just isn't big enough
To share, to share, to share.
But now I see you're bored and you
Don't care, don't care, don't care
Bout the wrens who live inside
My hair, my hair, my hair.

LA-HAUT

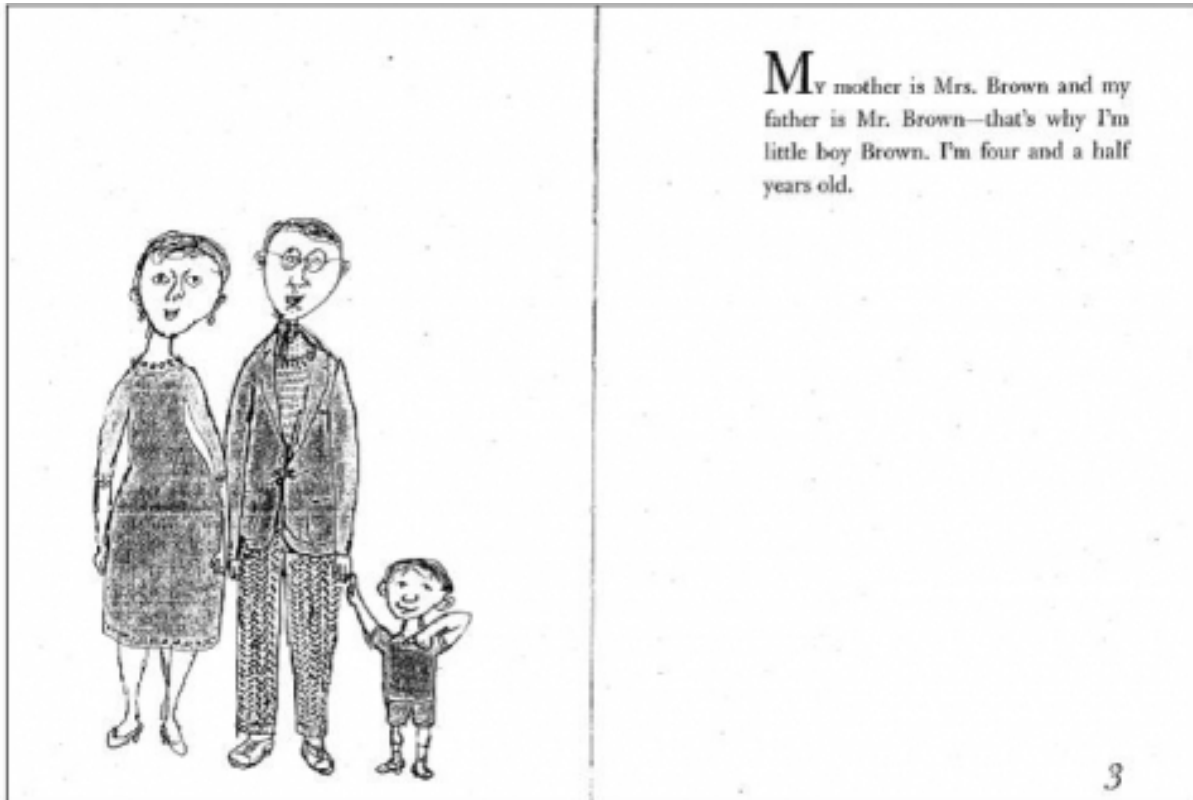
La famille moineau a fait son nid là-haut,
Oui, là-haut, tout là-haut, tout là-haut, tout là-haut,
Prise dans mes cheveux, elle vit à l'abri
De mon pauvre chapeau, mon chapeau, mon chapeau.
J'ai dû déménager douze fois et, dame oui,
Ils sont toujours là-haut au chaud, au chaud, au chaud.
J'aimerais tant les voir enfin partis d'ici,
Ah, ça, oui, pas trop tôt, pas trop tôt, pas trop tôt !
Mon malheureux chapeau est beaucoup trop petit
Pour ce gang de moineaux, de moineaux, de moineaux.
Mais je vois qu'à présent c'est moi qui vous ennuie
Car, vous, là, peu vous chaut, peu vous chaut, peu vous chaut
Le sort de ces moineaux venus faire leur nid
Là-haut dans mon chapeau, mon chapeau, mon chapeau.

19Ce *peu vous chaut, peu vous chaut, peu vous chaut* rappelle sans doute le *je n'm'en soucie guère, je n'm'en soucie guère* de la comptine du répertoire français appelée « Bonjour ma cousine ! ». Les vers traduits par Françoise Morvan résonnent ainsi au sein d'une tradition culturelle orale en français, d'une orature. Et si l'expression vieillie *peu vous chaut* revêt un caractère énigmatique pour les enfants qui l'entendent, si cette expression leur est peut-être inconnue, ils en comprennent tout de même le sens, c'est-à-dire ici le son, la voix. Or la voix, c'est « le surcroît de l'indicible sur le dicible. C'est le son des mots impliqué dans ce qui passe les mots », dit Yves Bonnefoy (2013 : 21). C'est pourquoi le lecteur anglophone comme le lecteur francophone peut savourer la langue de Shel Silverstein. Les *Googies* sont devenus des *Gourlus* et *Minnow Minnie* s'appelle *Arlette mon ablette* dans la traduction française ; le *Me-Stew* s'est transformé en *Pot-au jeet* le poème « Sky Seasoning » s'intitule « Acielsonnement » en français. La traduction nous donne un texte aussi savoureux que l'original.

20En est-il de même dans un texte en prose, à la composition stylistique moins saillante ? *Little Boy Brown* d'Isobel Harris relate à la première personne la journée d'un petit garçon de quatre ans et demi. La langue du jeune garçon est à la fois parfaitement correcte et simple comme celle d'un enfant de cet âge. Le récit reconstruit l'oralité de cette langue sur la page au moyen de subterfuges qui ne se réduisent ni à l'emploi d'un lexique puéril gentiment déformé, ni à des fautes types que n'importe quel enfant de cet âge pourrait faire. Ainsi, le texte joue sur l'authenticité feinte d'un récit d'enfant. Yves Bonnefoy avance dans *L'Autre Langue à portée de voix* que « Le petit enfant [...] perçoit ce qui existe en son monde proche sans avoir encore à subir dans son appréhension de ces choses et de ces êtres le filtrage qu'opèrent les concepts. Et c'est comme s'il ne faisait qu'un avec la réalité de son lieu et de son heure » (*ibid.* : 49). C'est cette immédiateté qu'Isobel Harris tente de reproduire dans la bouche du Petit Brown. En cela, la langue de cet ouvrage se rapproche de l'écriture poétique, qui trace un chemin possible à l'écart des concepts. Le son apparaît dans la langue non plus comme le « rebond de la signification » mais comme « l'émergence de l'indéfait » (*ibid.* : 140), pour reprendre une fois encore les termes d'Yves Bonnefoy. Le Petit Brown raconte sa journée à la campagne avec sa *nanny* Hilda, loin de New York – un véritable éveil des sens. Et c'est la cadence qu'il adopte pour raconter ses rencontres et ses expériences qui donne à entendre une voix bien

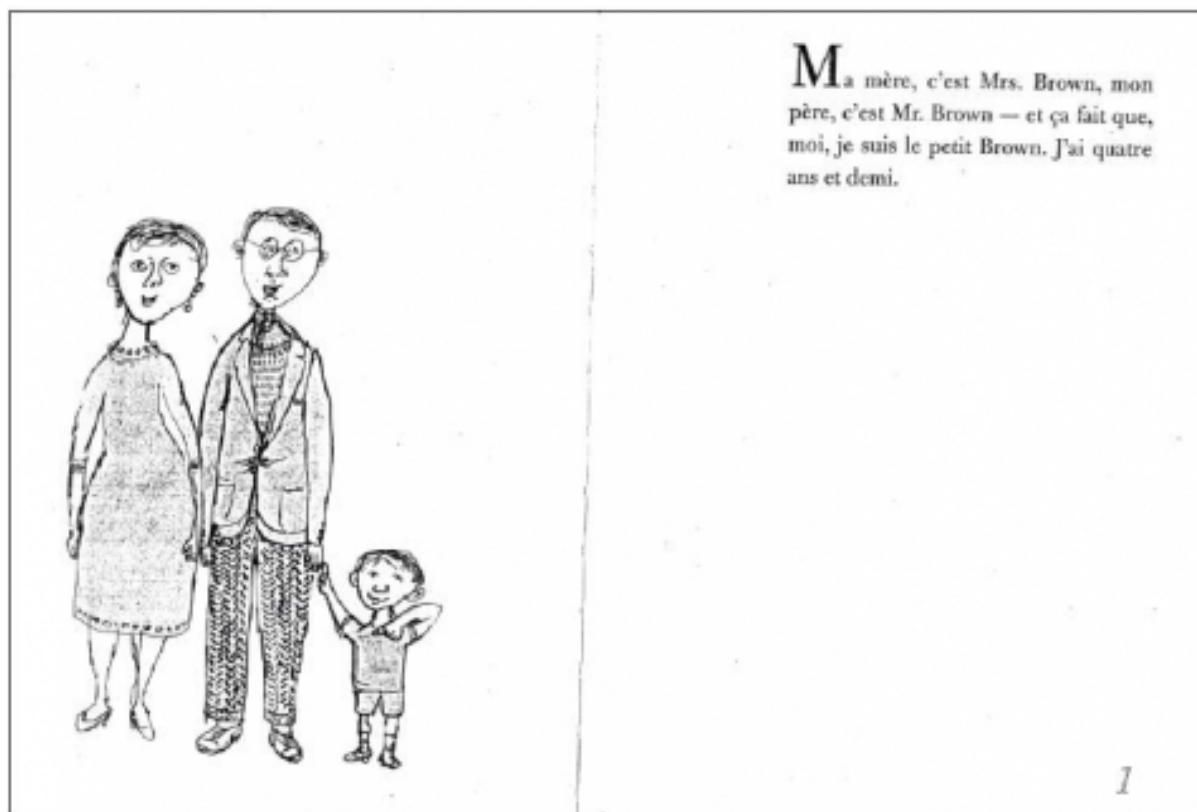
singulière, la sienne. Les nouvelles sensations qui l'assaillent semblent le faire haleter et il a tellement de choses à raconter que la narration est sans cesse relancée par des phrases courtes.

21 Dès la première page de l'album, il se présente et sa vision du monde se dépie selon des traits dictés par sa langue. En face de l'illustration d'André François qui nous donne un portrait du petit Brown et de ses parents, on peut lire :



[Agrandir Original \(jpeg, 44k\)](#)

Little Boy Brown, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 3



[Agrandir Original \(ipeq. 40k\)](#)

Le Petit Brown, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 1

22 *That's why I'm little boy Brown* ; ce premier constat donne le ton et annonce le caractère irréfutable de ce qui va suivre. *Le Petit Brown* nous décrit le monde tel qu'il est à ses yeux, c'est sa vérité, portée par ses mots. Sa langue ordonne le monde. La traduction française de Françoise Morvan rend très bien compte de cette entrée en matière qui produit à la fois un personnage, un cadre et une langue. L'expression *ça fait que, moi, je suis le petit Brown* peut facilement s'apparenter à un langage enfantin, mais il est avant tout la restitution d'un langage oral.

23 Quelques pages plus loin, *upstairs* et *downstairs* sont traduits en français par *un en-haut* et *un en-bas*, des termes qui ne détonnent pas dans la bouche d'un petit garçon de quatre ans et demi :

Hilda's house is wonderful! It has upstairs for bedrooms and downstairs for the kitchen and living-room. There is no elevator, only the stairs to walk up and down. I walked up and down eleven times. (Harris, 1949 : 20)

La maison de Hilda, elle est formidable ! Elle a un en-haut pour les chambres et un en-bas pour la cuisine et la salle à manger. Elle n'a pas d'ascenseur, juste des escaliers pour monter et descendre. Onze fois j'ai monté et j'ai descendu. (Harris, 2011 : 18)

24 Mais ils ne sont pas non plus clairement identifiables. Ils n'appartiennent pas à un langage enfantin convenu, classé. Et le jeune garçon emploie les verbes *monter* et *descendre* avec l'auxiliaire *avoir* mais sans complément, comme pour frôler l'erreur grammaticale sans la marquer vraiment. Ce brouillage permet au lecteur d'entendre la voix d'un enfant sans la réduire à un babil avilissant. La traduction s'approche ici du « langage tapissé de peau » dont parle Barthes, du « texte où l'on [peut] entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde » (1973 : 105).

25 Enfin, sur les deux pages ci-dessous, on peut lire un exemple de traduction où Françoise Morvan joue avec le calque de l'anglais :

At twelve o'clock Hilda's father came home from his Grocery shop to have his lunch. Hilda's family is smarter than we are. They can all speak two different languages, and they can close their eyes and think about two different countries. They've been on the Ocean, and they've climbed high mountains. They are very wonderful people. They haven't got quite enough of anything. It makes it exciting when a little more comes!

28



[Agrandir Original \(jpeg, 72k\)](#)

Little Boy Brown, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 28

À midi, le père de Hilda est rentré de son épicerie pour manger. Hilda et sa famille, ils sont plus malins que nous. Tous, ils parlent deux langues différentes, et ils peuvent fermer les yeux pour penser à deux pays différents. Ils ont été sur l'Océan, ils ont monté sur des hautes montagnes. C'est des gens formidables ! De presque rien ils n'ont eu assez. Donc, c'est la joie quand y a un petit peu plus !

26



[Agrandir Original \(jpeg, 72k\)](#)

Le Petit Brown, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 26

- 6 . Susan Bassnett précise : « This means, therefore, that an illusion of formal sameness is maintai (...) »

26Ainsi, dans le texte d'Isobel Harris, *They haven't got quite enough of anything. It makes it exciting when a little more comes!* devient en traduction *De presque rien ils n'ont eu assez. Donc, c'est la joie quand y a un petit peu plus!* Françoise Morvan apporte au texte français un peu d'étrangeté pour recréer un monde ancré dans la langue du Petit Brown. C'est cette étrangeté que Susan Bassnett décrit en traduction quand elle explique que le lecteur lit dans la langue cible « quelque chose d'à la fois identique et différent⁶ ». Dans le chapitre intitulé « Transplanting the Seed: Poetry and Translation » (Bassnett & Lefevere, 1998: 57), Susan Bassnett reprend l'idée de Shelley dans *A Defence of Poetry* selon laquelle la graine du poème doit germer à nouveau en traduction. Elle comprend la traduction comme une intention qui vise le « même » sans illusions, qui met nécessairement en tension l'ipséité du texte et sa transposition possible dans une autre langue. Le calque ne serait plus une faute grossière mais une maladresse bienvenue qui aiderait à faire le lien entre les deux langues. Bernard Simeone dans *Écrire, traduire, en métamorphose* voit d'ailleurs dans la tentation du calque un « danger fertile » (2014 : 17). Il semble bien que c'est ainsi que l'a envisagé Françoise Morvan. En effet, quelques pages plus loin et de la même manière, elle traduit *It made it better* par *Ça le faisait meilleur* :



[Agrandir Original \(jpeg, 84k\)](#)

Little Boy Brown, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphia/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 34



[Agrandir Original \(ipeq, 89k\)](#)

Le Petit Brown, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 32

27 On peut également penser qu'elle a scandé la phrase *We were certainly glad, because we knew there was the chocolate cake in the house* car l'oralité de la langue du petit Brown résonne en français quand on lit *Pensez si on était contents, vu qu'on savait que, dans la maison, il y avait le gâteau au chocolat*. L'expression familière et vieillie *Pensez si on était contents* alliée au rythme vif rendu par les trois virgules fait écho à l'original ne serait-ce que dans l'élan que cette langue porte. Sans compter le *milk and bread and butter too* qui rebondit aussi en français mais selon un autre schéma accentuel : *du pain-beurre et du lait*, qui ravit les papilles du lecteur, mais avec d'autres goûts.

28 Ainsi, Françoise Morvan recourt au calque, aux tournures familières propres à l'oral comme au langage soutenu, et elle rompt le rythme convenu des phrases pour mieux transposer l'originalité des textes de Shel Silverstein et d'Isobel Harris en français. L'écriture de ces deux auteurs, ancrée dans la musicalité de la langue anglaise, retrouve en traduction un élan et une singularité qui emportent le lecteur francophone et gagnent sa sensibilité. Si Françoise Morvan privilégie l'oralité et les qualités sonores des textes qu'elle traduit, elle goûte, touche, voit et sent aussi la langue. Son travail de traductrice nous montre qu'il est possible de restituer le sens « sensuellement » par une écriture vigoureuse et ciselée, nécessairement créative. La traduction sait donc reprendre un projet d'écriture, relancer le fait de la poésie, elle fait bruir la langue de manière inattendue. Si, selon Barthes, « il reste toujours *trop de sens* pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière » (1984 : 100), il n'est pas interdit de penser le geste de la traduction comme un déploiement du texte en tous sens.

Bibliographie

Des DOI (Digital Object Identifier) sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition. Les utilisateurs des institutions abonnées à l'un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Éditions de référence

Harris, Isobel, 1949, *Little Boy Brown*, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company.

—, 2011, *Le Petit Brown*, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo.

Silverstein, Shel, 2002 [1974], *Where the Sidewalk Ends*, New York, Evil Eye, LLC.

—, 2012, *Le Bord du monde*, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo.

Ouvrages et articles

Barthes, Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.

—, 1984, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.

Bassnett, Susan & Lefevere, André, 1998, *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.

Bassnett, Susan, 2003, *Translation Studies*, Londres, Routledge.
DOI : [10.4324/9780203488232](https://doi.org/10.4324/9780203488232)

Bonnefoy, Yves, 2013, *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil.

Carroll, Lewis, 1876, *The Hunting of the Snark*, Londres, MacMillan.

Derrida, Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.

Diament, Nic, Gibello, Corinne & Kiefé, Laurence, 2008, *Traduire les livres pour la jeunesse : enjeux et spécificités*, Paris, Hachette, BnF/CNLJ – La Joie par les livres.

Dupriez, Bernard, 1984, *GRADUS, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18.

Jakobson, Roman, 1959, « On Linguistic Aspects of Translation », in Brower, Ruben (ed.), *On Translation*, , Oxford, Oxford University Press.

Lear, Edward, 1996, *The Book of Nonsense and Nonsense Songs*, Londres, Penguin Popular Classics.

Martin, Serge, 2014, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse*, Paris, L'Harmattan.

Meschonnic, Henri, 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.

Ponge, Francis, 2002 [1971], *La Fabrique du pré*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

—, 2002 [1984], *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Simeone, Bernard, 2014, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier.

Tournier, Michel, 1996, *Le Miroir des idées*, Paris, Gallimard.

—, 2006, *Les Vertes Lectures*, Paris, Flammarion.

Notes

1 . C'est la seule traduction française du recueil qui existe à ce jour. Françoise Morvan a également traduit du même auteur aux Éditions MeMo *Le Petit Bout manquant* et *Le Petit Bout manquant rencontre le grand O*.

2 . Selon la définition de Bernard Dupriez dans *GRADUS, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, une ballade est une « série de strophes sur un rythme simple (baller : danser). Dans sa forme stricte, la ballade a trois strophes et demie, terminées par le même vers (refrain). La demi-strophe finale (ou envoi) débute par une apostrophe qui dédie le poème à une personne titrée ou aimée. Ex : la *Ballade des dames du temps jadis* de Villon. Rem. 1 La ballade est une « taille ». La ballade est en huitains ; la grande ballade, en dizains ; le chant royal, en onzains (et il a cinq strophes et demie). »

3 . Françoise Morvan connaît très bien l'œuvre d'Edward Lear puisque, comme elle l'explique sur son site, elle l'a entièrement traduite, mais n'a pas encore trouvé d'éditeur pour la publier.

4 . Yves Bonnefoy nous incite à penser la traduction de la poésie non comme une tâche nécessairement dépréciative mais comme un procédé créatif à part entière : « La traduction de la poésie, la traduction quand elle se veut poésie et tente de l'être, sera-t-elle simplement l'habituel rendu incertain et lacunaire d'un texte ? Non, elle sera l'occasion de percevoir dans sa propre langue le fait de la poésie, elle en sera donc la relance. » (Bonnefoy, 2013 : 45)

5 . Ce vers ne peut manquer de nous faire penser au premier poème du recueil *The Book of Nonsense and Nonsense Songs* d'Edward Lear :

There was an Old Man with a beard,

Who said, "It is just as I feared!—

Two owls and a Hen,

Four Larks and a Wren,

Have all built their nests in my beard!"

6 . Susan Bassnett précise : « This means, therefore, that an illusion of formal sameness is maintained, while in actuality the target language readers are being simultaneously confronted with something that is both the same and different, *i.e.* that has a quality of "strangeness". » (Bassnett & Lefevere, 1998 : 62)

Haut de page

Table des illustrations



Légende *Trésor des comptines*, textes recueillis et présentés par André Bay, Éditions André Balland, 1961, p. 84

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-1.jpg>

Fichier image/jpeg, 32k



Légende *Where the Sidewalk Ends*, Shel Silverstein, New York, Evil Eye, LLC, 2002, p. 108

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-2.jpg>

Fichier image/jpeg, 52k



Légende *Le Bord du monde*, Shel Silverstein, trad. Françoise Morvan, Éditions MeMo, 2012, p. 110

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-3.jpg>

Fichier image/jpeg, 52k



Légende *Little Boy Brown*, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 3

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-4.jpg>

Fichier image/jpeg, 44k



Légende *Le Petit Brown*, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 1

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-5.jpg>

Fichier image/jpeg, 40k



Légende *Little Boy Brown*, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 28

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-6.jpg>

Fichier image/jpeg, 72k



Légende *Le Petit Brown*, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 26

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-7.jpg>

Fichier image/jpeg, 72k



Légende *Little Boy Brown*, Isobel Harris, illustrated by André François, Philadelphie/New York, J.-B. Lippincott Company, 1949, p. 34

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-8.jpg>

Fichier image/jpeg, 84k



Légende *Le Petit Brown*, Isobel Harris, illustré par André François, trad. Françoise Morvan, Nantes, Éditions MeMo, 2011, p. 32

URL <http://journals.openedition.org/palimpsestes/docannexe/image/3137/img-9.jpg>

Fichier image/jpeg, 89k

Pour citer cet article

Référence papier

Ludivine Bouton-Kelly, « Deux exemples de traduction à l'oreille par Françoise Morvan : *Le Bord du monde* de Shel Silverstein et *Le Petit Brown* d'Isobel Harris », *Palimpsestes*, 32 | -1, 56-70.

Référence électronique

Ludivine Bouton-Kelly, « Deux exemples de traduction à l'oreille par Françoise Morvan : *Le Bord du monde* de Shel Silverstein et *Le Petit Brown* d'Isobel Harris », *Palimpsestes* [En ligne], 32 | 2019, mis en ligne le 04 février 2019, consulté le 18 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/3137> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.3137

Auteur

[Ludivine Bouton-Kelly](#)

Droits d'auteur

Tous droits réservés