Contes et romans pour enfants

la traduction parfaite une utopie ?

par Jacqueline Guillemin-Flescher
maître assistante d'anglais à l'Université de Paris VII

Cette intervention a été présentée au cours des stages organisés par la Joie par les livres à Vaugrigneuse en mai 1976.

Le livre pour enfants pose-t-il des problèmes particuliers au niveau de la traduction ? En effet, la transposition d'une langue dans l'autre se double alors, pour le traducteur, d'une autre opération : la traduction à l'intérieur même de sa propre langue, c'est-à-dire le passage du langage adulte dans un langage pour enfants. Or il semble que la distinction n'est pas toujours faite. On voit bien sur quel plan se situent les différences les plus évidentes, le plan du vocabulaire — éviter les mots trop abstraits et les mots trop recherchés ou trop difficiles ; les deux notions se recoupent d'ailleurs en partie, mais pas toujours. Mais le plus difficile concerne la syntaxe. On rencontre souvent dans les livres pour enfants, même lorsque dans l'ensemble le langage est assez simple, des glissements dans un langage trop complexe ; c'est ce qui choque dans beaucoup de traductions.

En quoi consiste le langage simple ? Je crois qu'il dépend d'abord d'un certain rapport avec la réalité décrite, qui, dans ce cas, est une réalité imaginaire mais qui existe néanmoins ; dans un roman, qu'il soit pour enfants ou non, cette réalité n'existe qu'à partir du langage qui la crée, il n'y a donc pas de point de référence immédiate. Pour que le langage soit simple, il doit reproduire de la façon la plus directe et la plus concrète possible la réalité qui est exprimée ; les deux vont d'ailleurs ensemble. Or, en français, on a tendance à s'écarter de cette expression immédiate qui consiste en gros à se rapprocher le plus possible de phrases qui suivent le « schéma canonique » : sujet, verbe, objet (on n'emploie plus les mêmes termes maintenant), d'une proposition principale complète. Dans les livres anglais pour enfants (compte tenu évidemment de l'âge auquel le livre est destiné), les phrases sont souvent des propositions indépendantes ; c'est ce qui crée ce langage immédiat, qui respecte la chronologie des événements. Ce qui est dangereux, c'est la multiplication des propositions subordonnées, en particulier lorsqu'elles sont placées avant la proposition principale, ou imbriquées à l'intérieur même de cette proposition. Lorsqu'elles viennent après, c'est moins gênant ; et cela s'explique par le fait que la proposition principale établit la situation dominante. Le reste, si on l'analyse de près, ce sont des espèces de parenthèses réflexives, qui constituent non pas une expression immédiate des événements, mais un commentaire sur ces événements ; on arrive ainsi à un niveau d'abstraction qui dépasse rapidement la compréhension d'un enfant. Evidemment on ne peut écrire uniquement en propositions principales. Mais il faut réduire le plus possible les éléments adjoints et les insérer dans un ordre qui ne disloque pas les propositions principales.

Cela semble assez simple ; en fait ce qui gêne beaucoup en français — le problème n'est pas le même en anglais — c'est qu'il s'est imposé dans la langue des habitudes de langage très écrit, élaboré, recherché, et pas seulement dans la littérature, si bien qu'on n'arrive plus toujours à distinguer un langage simple d'un langage inaccessible.

Je prends un exemple, hors du domaine littéraire. On trouve sur des boîtes de biscottes une structure syntaxique de ce genre : « Pour beurrer, sans les briser, vos tranches de biscottes, mettez trois tranches l'une sur l'autre. »

La situation dominante ne peut pas être identifiée tout de suite parce que la principale est précédée d'une antéposition.

Pour prendre un exemple encore plus simple, devant un supermarché j'ai vu l'affiche suivante : « Vous pouvez, en sortant, laisser ici votre chariot. » Dans un schéma canonique, vous auriez : « Vous pouvez laisser votre chariot ici en sortant. » « En sortant » n'est pas l'élément important étant donné que c'est forcément en sortant qu'on laisse le chariot. Or, « en sortant » est mis en relief dans la phrase. On trouve très souvent ce schéma syntaxique dans les livres pour enfants ; on ne s'en aperçoit plus, tellement ces structures sont passées dans la langue. En fait, pour comprendre tout de suite ce qui se passe, il faut procéder à une sorte de retraduction afin de poser les éléments dans l'ordre où ils se présentent.

Cet exercice de reconstruction se fait automatiquement. Je prends la presse comme exemple ; il arrive qu'en lisant *Le Monde,* on ait à relire trois fois certaines phrases avant d'en saisir l'agencement. C'est peut-être un cas extrême, et il est assez rare qu'on trouve des schémas aussi compliqués dans la littérature enfantine, mais cela pose quand même un problème.

Vendredi, des adultes aux enfants

J'ai essayé, pour cerner de plus près les différences entre langage adulte et langage enfantin, d'examiner l'adaptation qu'a faite Michel Tournier de son livre *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* sous le titre *Vendredi ou la vie sauvage.* C'est un texte intéressant, car le style de la version pour adultes est particulièrement travaillé. Voici quelques exemples.

Dans le premier paragraphe : « Une vague déferla, courut sur la grève humide et lécha les pieds de Robinson qui gisait face contre sable. » La phrase devient, dans l'édition pour enfants : « Une vague déferla sur la grève mouillée et vint lui lécher les pieds. » La proposition relative est supprimée et le vocabulaire modifié. On aurait pu également remplacer « grève » par « plage ». Deuxième phrase : « Des mouettes noires et blanches tournoyaient en gémissant dans le ciel céruléen où une trame blanchâtre qui s'effilochait vers le Levant était tout ce qui restait de la tempête de la veille », rendu par : « Des mouettes noires et blanches tournoyaient dans le ciel redevenu bleu après la tempête. » Il y a là une importante contraction ; nouvelle suppression de la proposition relative et du vocabulaire tel que « céruléen ». Plus loin : « Robinson fit un effort pour s'asseoir et éprouva aussitôt une douleur fulgurante à l'épaule gauche » devient : « Robinson s'assit avec effort et ressentit une vive douleur à l'épaule gauche » ; « fulgurante » est transposé en « vive » ; la transposition du début de la phrase : « s'assit avec effort » au lieu de « fit un effort pour s'asseoir » est subtile. Comme dans d'autres phrases le chaînon qui exprime la relation explicative est supprimé. Ainsi presque tous les « pour », « parce que », « donc » disparaissent au profit d'une coordination ou d'un découpage en plusieurs phrases.

Autre exemple : « La grève était jonchée de poissons éventrés, de crustacés fracturés et de touffes de varech brunâtre, telles qu'il n'en existe qu'à une certaine profondeur. » Tout le vocabulaire a été remanié : « grève » remplacé par « plage », « poissons éventrés » par poissons morts », « crustacés fracturés » par « coquillages brisés », « touffes de varech brunâtre » par « algues noires ». Ensuite : « telles qu'il n'en existe qu'à une certaine profondeur. » Vous avez là une opération abstraite : le renvoi à une vérité générale, qui est incompatible avec le langage pour enfants. Voici la phrase de la version enfantine : « La plage était jonchée de poissons morts, de coquillages brisés et d'algues noires rejetés par les flots. »

Dans la phrase suivante, suppression encore d'une relative, « qui s'avançait dans la mer », et d'une comparaison, « et semblait s'y prolonger ». Enfin, dernière phrase un peu plus complexe : « C'était là, à deux encâblures environ, que se dressait, au milieu des brisants, la silhouette tragique et ridicule de *La Virginie,* dont les mâts mutilés et les haubans flottant dans

le vent clamaient silencieusement la détresse. » Dans l'édition enfantine, la phrase est devenue : « C'était là que se dressait la silhouette de *La Virginie,* avec ses mâts arrachés et ses cordages flottant dans le vent. » Il y a évidemment une grande contraction, contraction en particulier des éléments adjoints tels que « au milieu des brisants ».

Il faut faire une distinction entre les subordonnées qui interrompent le déroulement du récit, et les subordonnées temporelles, qui ont pratiquement le même statut qu'une proposition principale. Les autres types de subordonnées constituent des parenthèses réflexives. L'auteur a supprimé également « clamaient silencieusement la détresse », vocabulaire assez recherché et abstrait. Changement moins évident, mais intéressant, le remplacement de « dont les mâts », etc. par « avec ses mâts » ; « dont » dissocie la suite de la phrase de la proposition principale et lui donne un statut autonome alors que « avec » la rattache et en fait en quelque sorte une partie intégrante de cette proposition.

Lorsqu'on traduit du français en anglais, on rattache très souvent ces propositions subordonnées à la principale soit par la préposition « avec », soit par une forme verbale qui joue le même rôle, c'est-à-dire la forme en *-ing*. En anglais, cette forme verbale peut constituer le complément du verbe principal, ce qui n'est pas le cas en français. Il y a là un problème intrinsèque à la langue.

Autre transposition intéressante : les mâts et les haubans ont été remplacés par « ses mâts » ; l'adjectif possessif permet de déterminer la relation entre deux éléments et de particulariser l'élément mis en relation. La ponctuation est beaucoup moins marquée dans la deuxième version que dans la première, et ceci aussi joue un rôle important, car la suppression de virgules, par exemple, permet d'intégrer les éléments adjoints à la proposition principale.

Pour conclure, on s'aperçoit qu'en passant du langage pour adulte au langage pour enfant, on abandonne les subordonnées, les imbrications, les chaînons explicatifs, qui sont remplacés par des coordinations. Tous les termes de comparaison, qu'ils soient d'ordre verbal ou non, « comme », « semblait », « tel que », etc., ainsi que tout ce qui introduit une réflexion, par exemple : « Robinson se rappela que la plupart », etc. « il comprenait maintenant que » ; les verbes comprendre, rappeler, qui renvoient à une réalité extérieure à l'événement présenté ; tout ceci est également supprimé.

Ces transpositions rendent assez compte des distinctions qui sont à faire entre langage pour enfants et langage adulte. Malheureusement, ces distinctions ne sont pas toujours faites, et l'on s'aperçoit, en lisant les traductions de livres anglais qui sont écrits dans un langage immédiat et simple, qu'en français, très vite le langage se complique.

Traduire Alice

Je prendrai comme premier exemple la traduction la plus connue d'*Alice au pays des merveilles,* généralement jugée la meilleure — certains libraires n'en n'ont pas d'autre — c'est la traduction d'Henri Parisot. Je me suis parfois demandé à quels critères elle avait été soumise. C'est effectivement une traduction extrêmement élégante, écrite dans un français très travaillé mais, quand on l'analyse de près, elle ne semble pas adaptée aux enfants. Je n'ai pas moi-même fait l'expérience de la lire à un enfant, mais certains passages me rappellent une histoire que j'avais lue à un petit garçon et dont il avait fallu retraduire toutes les phrases parce que ni la syntaxe ni le vocabulaire n'étaient accessibles. *Alice* est évidemment un cas limite ; il est reconnu que des problèmes de contexte socio-culturel rendent ce livre difficile. Mais dans le langage, on peut distinguer ce qui relève du « nonsense » à proprement parler, et ce qui appartient au récit et au dialogue. Or, même dans le récit et le dialogue, les phrases sont souvent très complexes.

Voici une phrase en anglais : *Alice was not a bit hurt, and she jumped up on to her feet in a moment: she looked up, but it was all dark over-head: before her was another long passage, and the White Rabbitt was still in sight, hurrying down it.* C'est, en fait, une série de propositions

principales, avec un point virgule, mais surtout, des coordinations : *and* et *but*. Voici le texte français : « Alice, qui ne s'était pas fait le moindre mal, se remit sur pied tout aussitôt. Elle leva la tête pour porter ses regards vers le haut, mais au-dessus d'elle il faisait tout noir, devant elle il y avait derechef un long couloir et le lapin blanc descendait ce couloir, ventre à terre. » En français la différence entre les deux textes est assez frappante ; le choix du vocabulaire de même que l'agencement syntaxique, appartiennent à un langage très « écrit ». En anglais, ils sont d'une extrême simplicité. Essayons d'analyser la phrase : « Alice », ensuite parenthèse « qui ne s'était pas fait le moindre mal », c'est une espèce de réflexion sur ce qui va se passer, « se remit sur pied aussitôt ». Voilà déjà une imbrication — une des structures dont il était question tout à l'heure. Ensuite : « elle leva la tête pour porter ses regards vers le haut ». On atteint ici à un degré d'abstraction qui paraît peu adapté au langage enfantin : on retrouve également dans toute la traduction des expressions recherchées telles que : derechef, etc.

Je ne sais si l'on connaît des réactions d'enfants devant ce livre. J'ai moi-même interrogé un groupe d'enfants en Amérique, sur le texte anglais, et je me suis aperçue qu'il passait très bien, et tout particulièrement chez les enfants de moins de treize ans. En dessous de treize ans ils trouvaient l'histoire « farfelue » mais amusante ; ils jugeaient toujours en fonction de l'imagination alors qu'au-dessus de treize ans ils avaient tendance à trouver que tout cela était stupide et manquait de réalisme. La coupure était très nette à cet âge. C'est à partir de cette constatation-là que je me suis interrogée sur la version française de Parisot.

Dessin de Tenniel.

Autre exemple. Ici, les propositions principales sont prolongées par une série de formes verbales en *-ing*. « *Here!* » *cried Alice, quite forgetting in the flurry of the moment how large she had grown in the last few minutes, and she jumped up in such a hurry that she tipped over the jury-box with the edge of her skirt, upsetting all the jurymen on to the heads of the crowd below and there they lay sprawling about, reminding her very much of a globe of goldfish she had accidentally upset the week before.* Voici le texte français : « "Présente !" répondit Alice, qui, dans l'émoi causé par ce qu'elle venait de voir et d'entendre, oublia tout à fait combien elle avait grandi au cours des dernières minutes et qui se leva de manière si brusque qu'avec l'ourlet de sa jupe elle fit basculer le banc des jurés, culbutant ces derniers sur la tête de ceux des assistants qui se trouvaient placés au-dessous d'eux et au milieu desquels ils se mirent à gigoter désespérément, lui rappelant beaucoup les hôtes du bocal à poissons rouges qu'elle avait accidentellement renversé la semaine précédente. »

Il y a là toute une cascade de relatives, « qui », « que », « desquels », et il devient très difficile dans une phrase structurée de cette façon d'identifier la situation principale. La mise en relief d'éléments successifs fait perdre de vue l'élément dominant. Déjà pour un adulte il n'est pas facile de saisir la chronologie des faits. C'est une explication plus qu'une simple présentation des événements. Aux relatives, imbrications, inversions, s'ajoute très souvent une explication qui ne se trouve pas dans la version originale. Tout ceci semble beau-

coup trop complexe pour être accessible à un enfant.

C'est encore plus grave lorsqu'il s'agit du dialogue, non seulement parce qu'on n'a pas du tout l'impression que c'est un enfant qui parle, mais parce que c'est un langage très écrit qui est à l'opposé d'un langage de communication.

Voici un exemple en anglais : *Look on the branch above your head... and there you'll find a Snap-dragon-fly*. L'injonction : *Look,* suppose un langage très direct, une syntaxe contractée où les subordonnées et les éléments adjoints sont réduits au minimum. Or ce n'est pas le cas dans la traduction : « Regarde la branche *qui* se trouve là-haut au-dessus de ta tête. » Encore un exemple : *I didn't know that Cheshirecats always grinned... I don't know of any that do.* En français : « J'ignorais que les chats du Cheshire sourissent continuellement... Je ne savais pas qu'il y eût au monde un seul chat doué de cette faculté. » J'imagine assez mal un enfant lisant cette phrase, même à l'époque victorienne.

Le traducteur ne fait pas la différence, dans le langage d'*Alice au pays des merveilles,* entre la simplicité et la complexité. Tout un aspect du langage est effectivement complexe et pourtant n'apparaît pas vraiment comme tel aux enfants, tout simplement parce que dans ce langage du « nonsense », une structure extérieure reste pour eux reconnaissable. C'est ce que m'a dit un enfant de douze ans que j'ai interrogé sur le poème *Jabberwocky ;* je lui ai demandé ce qu'il en pensait et j'ai essayé d'orienter sa réponse sur le langage : *The words sound and are spelt like normal words in English but the poem is imaginary in its physical language**, m'a-t-il dit ; il entendait sans doute par là que la sonorité et l'orthographe des mots sont celles de l'anglais, mais la référence est imaginaire ; il avait très bien fait la distinction entre les deux.

Il est différents moyens de créer le langage arbitraire. Dans *Alice,* un mot est souvent compris dans son acception littérale, alors que le locuteur l'entendait autrement, de sorte que la conversation part constamment dans une nouvelle direction. Il y a toute une fantaisie qui naît du langage. Il est évidemment très difficile de transposer ces procédés dans une autre langue et l'on ne peut pas tout à fait critiquer les traducteurs qui n'y ont pas réussi.

Le chat du Cheshire, par Tenniel.

Souvent les traducteurs sont arrivés à reproduire des jeux de mots extrêmement élégants, spirituels, mais qui perdent complètement de vue la matière même dont est créé cet univers arbitraire ; or c'est un univers très concret. Dans *La traversée du miroir* par exemple, en partant d'une conversation de ce genre, on crée un insecte à partir des plats qui sont servis au repas de Noël en Angleterre. Il aurait fallu trouver un autre domaine aussi concret pour qu'il n'y ait pas dissociation totale entre cette réalité familière et l'arbitraire du langage qui prolifère et crée lui-même toutes ces images.

Personnellement, je ne pense pas que la traduction de Parisot soit une réussite si elle s'adresse à des enfants. C'est pourquoi il conviendrait, lorsqu'on parle de cette traduction d'*Alice au pays des merveilles,* de définir les critères selon lesquels on la juge.

Le petit Grégoire, de Rumer Godden

Je voudrais maintenant prendre une œuvre beaucoup plus facile, *Le petit Grégoire et l'icône russe,* de Rumer Godden (G.P., Dauphine). que j'ai examinée de près en relevant tout ce qui m'a semblé mal traduit. C'est encore une fois une question de vocabulaire, de structures

* Cité in « The Language of nonsense in Alice », in *The Child's part, Yale French Studies,* n° 43, 1969.

abstraites ou recherchées qui se glissent ici et là dans le texte.

Voici, dès la première page, quelques exemples d'abstractions : « Les enfants se désolaient à la pensée que Martha n'était pas heureuse. » En anglais, nous avions *The children didn't like it that Martha was sad,* ce qui est admirable car même en anglais c'est déjà une certaine façon de violer le langage. On dirait normalement : *The children didn't like the fact that Martha was sad,* mais cette contraction rend le langage très immédiat : elle fait penser au monologue de Benjy dans le roman de Faulkner *The sound and the fury.* La perception enfantine de l'idiot se traduit par des schémas syntaxiques analogues : exemple : *I went back along the fence to where the flag was.*

Toujours dans la première page : « Il ne t'est jamais arrivé de regretter ton choix après coup ? » Il aurait suffi de remplacer le substantif par un verbe. C'est le verbe qui à la fois fait avancer le récit et donne le caractère immédiat. Mais il faut reconnaître que le problème est délicat en français du fait que certaines de ces contraintes stylistiques sont passées dans la langue.

Encore quelques exemples du même genre : « quand Maman fit cette découverte », (*When Mother discovered this*) ; « nouer des relations d'amitié » pour *make friends ;* on aurait très bien pu dire « se faire des amis ». Des mots tels que « privation », « immaculé », « médusé », « en revanche », « famélique », « fourrageant », « hormis », « la maisonnée », « elle parlait un anglais hésitant » plutôt que « elle parlait l'anglais avec difficulté » qui semblerait plus simple ; des expressions de ce genre paraissent un peu trop recherchées.

Du point de vue de la syntaxe, on remarque à nouveau des appositions : « Grégoire l'avait trouvé un jour, minuscule chaton famélique fourrageant dans une poubelle. » En revanche, la traductrice a souvent gardé les structures anglaises là où il aurait fallu les éliminer. Il y a parfois deux qualificatifs, soit un adverbe et un adjectif, soit deux adjectifs ; en anglais, l'un des deux qualifie l'autre et lui est subordonné, en français par contre, chacun a son sens plein ce qui rend une traduction littérale difficile : « des mots plutôt trop riches », « c'était indiciblement merveilleux » (en anglais : *inexpressively lovely*). De temps en temps, la traductrice intervient, en interposant un commentaire entre le récit et le lecteur ; elle introduit par exemple une négation qui n'est pas dans l'original : « non, Grégoire ne trouvait pas cela agréable », alors qu'en anglais on a simplement : « Grégoire ne trouvait pas cela agréable » ; l'histoire parle pour elle-même tandis qu'en français, l'appréciation du traducteur intervient souvent dans le récit.

Il faudrait signaler encore les problèmes de pronoms et de prépositions, parfois des rajouts : *the fire shines, the saucepans shine... ;* en français on a ajouté : « le feu *l'*éclaire, les casseroles *l'*éclairent » — il s'agit de la cuisine. Ce n'est pas très grave, mais je crois qu'il faut user modérément des pronoms. Dans les livres pour les tout petits, on préfère souvent répéter un mot plutôt que de le remplacer par un pronom. Effectivement le pronom est déjà un langage allusif, qui renvoie à autre chose. Il est beaucoup plus difficile de faire passer les répétitions en français qu'en anglais, où elles ne sont pas considérées comme une faute de style. On a tellement pris l'habitude d'éliminer les répétitions qu'on modifie souvent le texte uniquement pour employer un autre mot. Dans d'autres cas on a recours aux pronoms, mais lorsqu'ils sont trop nombreux il devient parfois difficile d'identifier les personnages, surtout si le pronom ne renvoie pas immédiatement à ce qui précède.

Une remarque encore — qu'on peut faire dans *Alice* et ici — à propos du verbe introducteur des dialogues : en anglais, on trouve très souvent dans les dialogues *she said* ou *she asked* répétés tout le long du livre ; Hemingway, par exemple, utilise souvent ce schéma tout simple. En français, cela passe difficilement, non seulement parce qu'on a l'habitude d'éviter les répétitions mais aussi parce que la forme verbale peut exprimer soit le présent, soit le passé et ne rend pas l'impression d'une succession dans le temps. Cependant, certains verbes tels que « s'enquit », « répliqua », « lança », « expliqua ». « question-

na », « s'étonna », seraient à supprimer, et plus particulièrement « se réjouissait-elle » qui ne sont pas à proprement parler introducteurs de dialogue. L'emploi du passé simple pose un autre problème. Bien que cette forme verbale soit moins courante en français contemporain, on se rend compte qu'on ne peut pas l'exclure totalement. J'ai moi-même commis cette erreur avec des étudiants qui voulaient traduire un roman pour enfants, dont l'histoire est racontée par un des protagonistes. Il s'adresse d'abord de façon très directe au lecteur : « Je vais vous dire ce qui s'était passé. » Les étudiants qui voulaient traduire ce livre m'avaient apporté un premier essai, écrit entièrement au passé simple ; on avait l'impression que la communication directe avec le lecteur disparaissait totalement et je leur ai conseillé de tout mettre au passé composé. Mais je n'avais pas lu la suite, qui est un récit dans le récit, où ils racontent vraiment leur histoire. Là le passé composé ne passe plus du tout parce qu'il n'exprime pas nécessairement une action révolue. On peut difficilement en faire un usage systématique sauf dans des cas extrêmes comme *L'étranger* de Camus, où il est employé à des fins stylistiques. La raison en est qu'il a un double statut, qu'on saisit mieux à partir de l'anglais : il peut en effet traduire soit *I got up at eight o'clock* (je me suis levé à huit heures), soit *he has closed the door ;* dans un cas on exprime une action et dans l'autre l'état qui en résulte. Il est difficile de rendre une suite d'événements et de maintenir le dynamisme du récit en adoptant le passé composé d'un bout à l'autre du texte. Mais l'abus du passé simple est également gênant ; il y a notamment des romans d'Agatha Christie traduits en français, dont tous les personnages « parlent au passé simple » ; évidemment ça ne passe pas.

Ainsi les contraintes stylistiques qui se sont imposées en français posent un problème. Dans la mesure où elles appartiennent à un langage rhétorique, peu adapté aux enfants, les respecter avec une trop grande rigueur est un grave danger si on veut écrire ou traduire dans une langue qui leur reste accessible.

J. G.-F.

cinq miroirs pour Alice

Depuis la première traduction française, par Henri Bué, publiée chez Macmillan en 1869, il a paru une bonne douzaine d'*Alice* en français, sans compter les adaptations de Walt Disney et les condensés sous forme de livres d'images.

Parmi les éditions actuellement disponibles en librairie, trois peuvent être recommandées à des titres divers : la traduction d'André Bay, Bibliothèque Marabout, celle de Jacques Papy chez Gallimard, coll. 1000 soleils et celle d'Henri Parisot chez Flammarion, Grasset-jeunesse et dans la collection bilingue Aubier-Flammarion.

La première est sans doute la plus facile à lire, la seconde moins élégante, la troisième intéresse davantage les aînés par ses affinités avec l'imaginaire surréaliste et les recherches qu'elle suggère au niveau du langage.

Nous proposons ici cinq traductions du même passage emprunté à *La traversée du miroir*. Nous avons choisi celui auquel fait allusion Jacqueline Guillemin-Flescher : la description d'un insecte inventé par Carroll à partir des mets de Noël traditionnels en Angleterre.

since her swim in the pool, and her walk along the river-bank with its fringe of rushes and forget-me-nots, and the glass table and the little door had vanished.

Soon the rabbit noticed Alice, as she stood looking curiously about her; and at once said in a quick angry tone, "why, Mary Ann! what are you doing out here? Go home this moment, and look on my dressing-table for my gloves and nosegay, and fetch them here, as quick as you can run, do you hear?" and Alice was so much

Une page du manuscrit d'Alice avec un dessin de l'auteur.

Pour l'explication des jeux de mots, on lira les notes de Jacques Papy à la fin de sa traduction, chez Gallimard, et l'article très détaillé d'Henri Parisot « Pour franciser les jeux de langage d'*Alice* », dans le Cahier de l'Herne n° 17, 1971, consacré à Lewis Carroll.