

## TRADUCTEURS DE LIVRES ILLUSTRÉS : INVESTIGATEURS SÉMIOTIQUES OU TROMPEURS SÉMIOTIQUES ?

**Fabio REGATTIN**

Università degli Studi di Udine, Italie

fabio.regattin@uniud.it

**Résumé :** Les traducteurs de la bande dessinée ont parfois été comparés à des investigateurs sémiotiques ; en effet, afin d'en réaliser une traduction efficace, l'iconotexte devrait souvent être appréhendé comme un tout où les différents systèmes sémiotiques en jeu – le graphique et le verbal, sous ses différentes formes – coopèrent et se répondent mutuellement. Cette vision de la traduction de la BD, qui permet entre autres de dépasser les lectures qui rangent ce type d'activité parmi les traductions à contrainte, est certainement appréciable ; toutefois, elle se situe toujours dans le cadre de l'équivalence entre texte-source et texte-cible. Or, il est des situations où le graphique prend le pas sur le verbal et cette forme d'équivalence n'est plus envisageable : la personne qui traduit est de ce fait obligée de recréer entièrement un texte, s'inspirant des images. C'est pourquoi nous proposons – à l'aide de quelques exemples, tirés de la traduction vers l'italien de livres illustrés, qui présentent des problèmes comparables à ceux de la BD – de remplacer l'image des traducteurs comme investigateurs sémiotiques par celle des traducteurs comme trompeurs sémiotiques.

**Mots-clés :** *traduction de la bande dessinée, traduction du livre illustré, iconotexte, traduction, adaptation.*

**Abstract :** Comic book translators have sometimes been compared to semiotic investigators; indeed, in order to achieve an effective translation, the iconotext should often be approached as a whole, where the different semiotic systems at play – the graphic and the verbal one, in their different forms – cooperate and respond to each other. This vision of comic book translation – which, among other things, makes it possible to go beyond readings that classify this type of activity as "constrained translation" – is certainly appreciable; however, it is still situated within the framework of source-text/target-text equivalence. However, there are situations in which the graphics take precedence over the verbal, and this sort of equivalence is no longer possible: the translator is therefore obliged to completely recreate a text, drawing inspiration from the images. This is why we will propose – with the help of a few examples, drawn from the translation from French into Italian of picture books, which present problems which are comparable to those of comics – to replace the image of the translator as a semiotic investigator with that of the translator as a semiotic deceiver.

**Keywords :** *comics translation, picture book translation, iconotexte, translation, adaptation.*

Cet article vise à élargir la portée d'une métaphore conceptuelle (« le traducteur de la BD est un investigateur sémiotique ») qui a connu un franc succès en traductologie. Pour ce faire, nous allons premièrement resituer dite métaphore dans le cadre où elle est introduite ; nous allons ensuite montrer qu'elle peut être appliquée à d'autres typologies textuelles, proches – encore que non superposables – à celle dont il était question jusqu'ici ; nous allons enfin montrer, à travers une série d'exemples, qu'une autre métaphore – celle du traducteur de l'iconotexte comme trompeur sémiotique – semble être plus apte à décrire ce qui se passe pratiquement dans nombre de traductions.

Dans un article souvent cité,<sup>1</sup> Nadine Celotti (2008) compare les traducteurs de la bande dessinée à des investigateurs sémiotiques. Comme sa position est centrale dans la réflexion qui va suivre, et qui vise à l'élargir, nous commencerons par suivre de près, dans les lignes qui suivent, l'essentiel de son argumentation.

Dans l'introduction de son texte, l'autrice insiste sur la spécificité du neuvième art, où « les éléments picturaux font sens tout comme les messages verbaux<sup>2</sup> » (Celotti, 2008 : 33) ; analysant ensuite la recherche traductologique dans ce sous-domaine, elle montre à quel point celle-ci s'est pendant longtemps aplatie sur une vision de la traduction de la BD comme traduction à contrainte (« constrained translation »). Il s'agit toutefois, selon Celotti, d'une vision limitée de cette pratique, qui ne met pas suffisamment en lumière ses aspects positifs ; il faudrait la dépasser, afin que « le message visuel ne soit plus considéré comme une tyrannie, mais lu en même temps que le langage verbal pour saisir la globalité des significations<sup>3</sup> » (*Ibid.* : 34). L'article de Celotti se pose ainsi deux objectifs principaux : premièrement, montrer à quel point l'image, considérée souvent, et à tort, comme universelle, peut être enracinée dans une culture donnée ; deuxièmement, proposer que le langage visuel soit vu comme une ressource et non pas – ou non seulement – comme une contrainte par, et pour, les traducteurs.

Dans le premier chapitre (« Visual messages »), l'autrice montre à quel point tout élément visuel puisse faire sens dans une planche, contribuant à la richesse de la signification globale de la BD : de la structure générale de la page à la disposition et à la forme de chaque case, de la couleur au lettrage, de la forme et de la dimension des bulles à leur signification conventionnelle, sans oublier les gouttières, puisque – comme le rappelle l'autrice en citant Scott McCloud – « le cœur des *comics* se trouve dans l'espace blanc entre les cases<sup>4</sup> » (*Ibid.* : 37), où le lecteur peut, grâce à son

---

<sup>1</sup> Selon une recherche sur Google Scholar, interrogé le 27 mars 2023, le texte a été cité 151 fois.

<sup>2</sup> « [P]ictorial elements convey meaning, no less than verbal messages » (sauf mention du contraire, les traductions seront dorénavant les nôtres).

<sup>3</sup> « [T]he visual message is no more seen as a "tyranny" (Cary, 1986: 54) but instead "read" together with the verbal language in order to grasp the globality of meanings. »

<sup>4</sup> « [T]he heart of comics lies in the space between the panels [...] (McCloud, 2000 : 1). »

imagination, remplir les vides de la narration. Celotti propose ensuite une méthode « déductive » d'analyse, qui prévoit un premier moment d'appréhension globale des éléments de la planche, suivie d'une analyse plus fine de chaque case (celles-ci étant vues comme les unités minimales de la BD), où le traducteur devra faire attention à tout signe visuel afin de déterminer sa contribution à la signification globale (l'idée d'investigation commence donc à faire surface...) et de saisir la solidarité de l'iconique et du verbal.

Dans les deuxième et troisième chapitres (« Verbal Messages : Loci of Translation » et « The Different Strategies of Translation for the Linguistic Paratext »), Celotti identifie quatre « lieux » où la traduction interlinguistique est possible : les bulles, les cartouches, les titres, le paratexte linguistique (lequel comprend tout signe verbal se trouvant à l'intérieur de l'image – onomatopées, inscriptions, journaux, affiches, panneaux...). Alors que les trois premiers « lieux » sont généralement traduits, le paratexte linguistique peut faire l'objet de traitements différents selon la posture traductive et éditoriale des sujets impliqués dans la publication de la BD dans un nouveau système linguistique. Le troisième chapitre consiste justement en une taxinomie des stratégies possibles face à ces éléments au statut ambigu : traduction, adaptation culturelle, non-traduction, suppression, note du traducteur dans un des espaces blancs de la page, association de deux ou plusieurs stratégies différentes.

Mais l'idée de « traducteur comme investigateur » prend tout son sens dans le quatrième chapitre, consacré à l'interaction du verbal et de l'iconique (« The Interplay between the Visual and the Verbal Message »). Celotti parle à ce propos d'« interaction conversationnelle<sup>5</sup> » (*Ibid.* : 43), évoquant par ces mots les situations où une sorte de conversation se met en place entre le message iconique et le message verbal, situé dans un, ou plusieurs, des quatre « lieux » précédemment indiqués, l'auteur insistant à nouveau sur ce fait primordial que « les images font sens et ne devraient pas être considérées comme des contraintes<sup>6</sup> » (*Ibid.*). Suit une série d'exemples, qui montrent de façon très convaincante : premièrement, à quel point l'image soit loin d'être toujours universellement accessible et puisse au contraire se montrer surdéterminée du point de vue culturel ; deuxièmement, qu'une concentration prioritaire sur les éléments textuels est souvent, pour le traducteur, un élément de risque considérable et devrait être évitée, au profit d'un travail plus attentif aux éléments sémiotiques véhiculés par l'image. Des nombreux exemples, nous ne citerons *in extenso* que le premier, lequel est tiré des *Cousins Dalton*, un épisode de la série française *Lucky Luke*, par Morris. Dans une case, les Dalton [...] tirent tous sur une boîte vide de haricots en conserve, qui se trouve par terre juste devant eux. Ceci se passe après plusieurs tentatives infructueuses de toucher la boîte au vol. Dans la case suivante, on voit une

---

<sup>5</sup> « [C]onversational interplay. »

<sup>6</sup> « [I]mages convey meaning and should not be seen as constraining features. »

main attraper la boîte, enfin trouée, alors qu'un des Dalton (une bulle avec un appendice qui pointe à l'extérieur de la case) dit « Ah ! tout de même », impliquant qu'après plusieurs tentatives les cousins Dalton ont enfin réussi à toucher leur cible. Le traducteur italien a rendu l'expression par « Ah! di nuovo » (« Ah ! encore »), ce qui suggère la signification opposée. Ici, le message verbal à l'intérieur de la bulle est complété par le message visuel, que le traducteur n'a apparemment pas su interpréter<sup>7</sup> (*Ibid.*).

Globalement, l'article de Nadine Celotti montre de façon convaincante à quel point il est important pour le traducteur de travailler sur l'ensemble multisémiotique des langages qui composent la BD, faisant attention à tous les indices que celle-ci livre à l'analyse et à la traduction.

Avant d'expliquer comment nous entendons remanier, pour en élargir la portée, la métaphore conceptuelle qui se trouve au cœur de cette contribution, il nous faudra justifier un autre élargissement : celui qui permet de passer du domaine de la BD à celui de l'iconotexte (dont la BD, quand elle présente des éléments verbaux, fait partie). Celui-ci pourrait être défini comme « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre » (Nerlich, 1990 : 268). La définition de Nerlich semble s'adapter à toutes ces situations où le texte assure la fonction de « relais » et non simplement celle d'« ancrage », selon la terminologie introduite par Roland Barthes (1964). Bien que tout livre illustré ne rentre pas par défaut dans cette catégorie (pensons par exemple à des classiques tels que les éditions d'*Alice au Pays des Merveilles* qui reprennent les illustrations de John Tenniel), de nombreux ouvrages, destinés tant au jeune public qu'à des adultes, affichent ce même enchevêtrement de plans de signification que Celotti décrit dans son article. Dans les pages qui suivent, nous espérons montrer entre autres qu'*iconotexte* est un terme plus apte que *bande dessinée* à cerner l'ensemble des produits qui demandent une « investigation sémiotique » de la part du traducteur.

Revenons une dernière fois au texte de Celotti, pour en expliciter un non-dit. Bien que cela ne soit jamais indiqué nulle part, la posture traductive globale qui s'affiche dans cet article semble aller plutôt vers le pôle de l'équivalence que vers celui de la variation. En gros, et en simplifiant beaucoup : il existe une bonne interprétation

---

<sup>7</sup> « [C]omes from *Les Cousins Dalton*, an episode of the French comic series *Lucky Luke* by Morris. In one panel, the Daltons [...] all shoot at an empty can of beans, which is lying on the ground right in front of them. This happens after several vain attempts to hit the can as it is thrown in the air. In the next panel a hand is shown holding up the can, with just one hole in it, while one of the Daltons (a balloon with a tail pointing outside the panel) says "Ah! tout de même" ("At long last"), thus implying that after several attempts with their guns the Dalton cousins have finally been successful. The Italian translator rendered the expression as "Ah! di nuovo" ("Ah! Again"), suggesting the opposite meaning. Here, the meaning of the verbal message located inside a balloon is completed by the visual message, which the translator has apparently failed to interpret. »

de l'ouvrage, celle que très probablement les auteurs ont inscrite dans l'iconotexte ; et la tâche du traducteur consiste avant tout à retrouver cette interprétation pour ensuite la reproduire, autant que possible, dans sa version.<sup>8</sup> Au fond, le but ultime de toute investigation est d'arriver à la vérité... L'exemple des cousins Dalton semble aller dans cette direction, et on peut dire de même d'autres exemples aussi. Ainsi, face au pouce levé d'un soldat romain brutalisé par Obélix dans une case d'*Astérix en Hispanie*, Celotti (2008 : 44) explique la signification du geste et propose une note de bas de page pour le lecteur étranger, qui pourrait autrement le lire comme un signe d'approbation.

Le même exemple a été étudié à plusieurs reprises (2011, 2013 entre autres) par José Yuste Frías. Tout comme Celotti, celui-ci évoque également l'incompréhension qui frappe le lecteur non-francophone :

Notre légionnaire romain serait ainsi en train de dire avec cette image du pouce levé non lue, non interprétée et, par conséquent, jamais (para)traduite : « S'il vous plaît, ne nous frappez pas à mort. » (Astérix et Obélix n'ont jamais « tué » personne !) Ou encore pire, « Bravo, vous êtes les meilleurs, les champions... vous frappez à merveille » (éprouvant du plaisir à être battu, le légionnaire serait-il masochiste ?) (Yuste Frías, 2011 : §28).

Il propose toutefois – à partir du cadre théorique qu'il a développé tout au long de sa carrière, celui de la paratraduction<sup>9</sup> – une possibilité de plus par rapport à Celotti : celle de la (para)traduction de l'image.<sup>10</sup> Au vu des idées de l'école de Vigo, nous croyons qu'il est possible de lire cette proposition de deux manières : la première, cohérente avec l'idée de Celotti, consisterait à déplacer dans le paratexte verbal l'explication du geste du soldat ; la deuxième, plus radicale, consisterait à

---

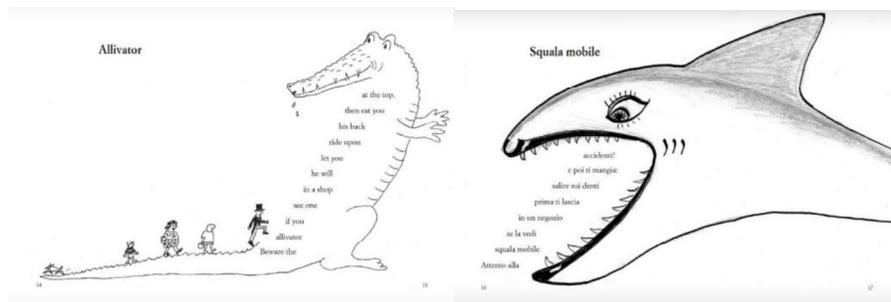
<sup>8</sup> Tout ceci n'est pas sans rappeler des formulations liées à la théorie interprétative de la traduction : « Le processus de la traduction consiste à dégager de la formulation en langue source le sens qu'elle désigne mais qui n'est pas contenu en elle, puis de l'exprimer en langue cible » (Lederer et Seleskovitch 1984 : 105).

<sup>9</sup> « Un texte traduit ne sert à rien s'il n'est pas présenté par son paratexte, traduit aussi à son tour. Les traducteurs, nous avons affaire à des textes mais nous n'en restons jamais au texte lui-même, à son fonctionnement purement linguistique, nous explorons tout ce qui l'entoure, l'enveloppe, l'accompagne, le prolonge, l'introduit et le présente pour déchiffrer le type de relation transtextuelle constitué entre le texte et ses paratextes. J'insiste : les textes n'existent pas seuls ! [...] Le traducteur, sujet traduisant toute la textualité d'une commande quelconque de traduction, devrait s'occuper de traduire, dans toutes les circonstances, et le texte et le paratexte. Texte et paratexte : traduction et paratraduction ! » (Yuste Frías, 2010 : 287-288).

<sup>10</sup> « Il est évident que l'image qui reproduit le geste du pouce levé [...] n'est pas du tout universelle. [L]e légionnaire ingénu [...] est dessiné par Uderzo en train de faire le geste du pouce levé pour demander une trêve dans le jeu. Ne pas y lire et interpréter l'interjection "Pouce !" qu'emploient les enfants français (en tenant la main fermée et le pouce levé) pour indiquer qu'ils se mettent momentanément hors du jeu, pour demander une trêve, c'est nier la possibilité de traduction de toute la symbolique française et francophone de l'image du pouce levé dessinée dans cet album. Or, aucune maison d'édition chargée de traduire l'album *Astérix en Hispanie* n'a envisagé cette possibilité » (Yuste Frías, 2011 : §28).

traduire – à redessiner donc – l’image même, avec des gestes adaptés aux différentes langues-cultures-cibles. L’idée est encore, nous semble-t-il, celle de traduction comme investigation sémiotique, avec toutefois une intervention importante au niveau éditorial : une fois que la « vérité » du vouloir-dire de l’iconotexte aura été dévoilée, il sera possible d’adapter non pas le texte mais l’image, proposant si besoin est une nouvelle illustration.

Il s’agit d’une possibilité moins extraordinaire, moins *théorique*, qu’on ne pourrait le penser, et qui a parfois été exploitée. C’est ce que fait par exemple Franco Nasi lors de sa traduction vers l’italien d’un recueil de petits poèmes pour enfants de Roger McGough, *An Imaginary Menagerie* (McGough, 2013), créés à partir de calembours sur les noms de certains animaux et illustrés en conséquence par l’auteur lui-même. Le rapport direct avec McGough permet alors à Nasi de traduire/adapter ce qui peut l’être et de refaire ce qui ne le peut pas (ou ce pour quoi le traducteur n’a pas su trouver une solution adéquate), jouant par exemple sur un animal différent, et sachant que « Roger [McGough] a bien voulu continuer le jeu à sa manière, associant quelques nouveaux dessins aux traductions italiennes où j’ai dû changer d’animal<sup>11</sup> » (Nasi 2013 : 12). Ainsi, par exemple, le dangereux *allivator* (*alligator* + *elevator*, « alligator + escalator ») du premier poème devient en italien une *squala mobile* (*squalo* + *scala* *mobile*, « requin + escalator »), et l’illustration est modifiée en conséquence :



Figures 1-2. *Allivator*, *Squala mobile*. Captures d’écran tirées du site de l’éditeur, <https://www.galluccieditore.com/libri/457/>

Dans ce cas, non seulement l’investigateur sémiotique a fait son travail, en découvrant la « vérité » à partir de certains indices ; conscient que cela ne suffit pas pour le lecteur-cible, et grâce au rapport privilégié qui le lie à l’auteur qu’il traduit, il a aussi adapté ces indices afin de pouvoir dire la même « vérité ». Il s’agit toutefois d’une situation qui ne se donne pas souvent. Tout traducteur n’a pas toujours la chance d’avoir l’auteur à disposition et, même au cas où cela serait possible, des contraintes

<sup>11</sup> « Roger ha voluto a modo suo continuare a giocare, affiancando alcuni suoi nuovi disegni alle traduzioni italiane in cui ho dovuto cambiare animale. »

éditoriales, économiques ou chronologiques peuvent facilement empêcher ce type de réécriture. Que faire, alors, lorsque l'image montre quelque chose qu'une « traduction du sens » ne confirme pas ? Commençons par dire que la posture critiquée par Yuste Frías (« cette image du pouce levé non lue, non interprétée et, par conséquent, jamais (para)traduite » dont il a déjà été question) nous paraît un moindre mal. Soit, le lecteur non-francophone verra dans ce pouce une manifestation de capitulation ou d'ironie de la part du légionnaire ; il aura tout de même donné un sens à l'image, et un sens qui peut fonctionner en contexte. Une forme de (para)traduction lui aurait permis de découvrir un élément de culture qui demeure caché, mais, en son absence, l'utilisation de l'iconotexte n'est pas compromise.

Il est possible, toutefois, de faire un pas de plus – de faire ce travail de reconstitution du sens à la place du lecteur, en canalisant son interprétation selon une ligne prédéterminée. D'investigateur sémiotique, le traducteur se change ainsi en trompeur sémiotique. Il prend appui sur l'image – élément interchangeable – et la resémantise en produisant un texte qui l'interprète d'une façon divergente, encore que plausible, par rapport à sa source. Nous rejoignons ici une idée centrale de l'article de Celotti : loin d'être une contrainte, l'image peut alors devenir justement *ce qui permet de dire autre chose* – de ne pas traduire, mais de le faire à bon escient.

Deux exemples de cette attitude permettront peut-être de mieux comprendre – et par le même coup de justifier – une posture qui, tant qu'elle reste abstraite, semble absolument inadmissible selon les normes traductives actuelles. Le premier exemple sera tiré d'un livre récent de Franco Nasi (2021), le deuxième de notre propre pratique de la traduction (de cette *expérience* qui selon Antoine Berman ne doit jamais se trouver trop loin de la traductologie<sup>12</sup>).

Dans un des chapitres de son ouvrage, Nasi décrit la traduction collaborative, effectuée par ses étudiants, du livre *Oi Frog!*, écrit par Kes Gray et illustré par Jim Field. Le volume montre les lieux que les animaux affectionnent le plus pour aller s'asseoir – des lieux qui dépendent strictement de la rime. Ainsi, la grenouille aime s'asseoir sur un tronc (*frog/log*), le lièvre sur une chaise (*hare/chair*) et ainsi de suite... Comme le rappelle Nasi, une traduction du seul texte qui respecterait la contrainte (si le texte était par exemple celui d'une comptine dans un roman) serait très simple : le chat pourrait s'asseoir sur un sofa, la grenouille sur une citrouille. Cependant, *Oi Frog!* était bien un iconotexte, les images donnant à voir les éléments en rime... Dans la dernière partie du chapitre, Nasi reproduit quelques-unes des solutions adoptées par ses étudiants – des solutions qui nous semblent aller justement dans le sens de la (bonne, positive) « tromperie sémiotique » :

---

<sup>12</sup> Celle-ci serait en définitive la « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience » (Berman, 1985 : 39).

Parrots/carrots : il y avait dans l'image deux perroquets, un plus grand et un plus petit, perchés sur un tas de carottes.<sup>13</sup> La solution : « Le perroquet et son *neveu* sont assis sur les *carottes* ». Lion/iron : dans l'image un lion à la mine un peu bouleversée est assis sur la pointe d'un fer à repasser : « Le lion *fakir* sur le fer à *repasser* ». Ape/grape : un grand singe posé sur un tas de raisins blancs : « Le *chimpanzé* sur des raisins de *chardonné* »<sup>14</sup> (Nasi, 2021 : 95).

Rien dans l'iconotexte-source n'autorise à penser que ces perroquets sont un oncle et un neveu (il s'agit très probablement d'un couple), que ce lion est un fakir, que ce singe est un chimpanzé ou que ces raisins sont des raisins de Chardonnay ; l'interprétation est entièrement, sciemment forcée par les traducteurs, qui ce faisant rendent toutefois service au texte et à ses futurs lecteurs.

Nous avons eu la chance de lire le livre de Nasi et les propositions de ses étudiants juste avant un travail de traduction collaborative qui a présenté des problèmes semblables. Grâce à cette lecture, les deux traducteurs (l'auteur de ces lignes et son épouse) ont eu la possibilité de penser un peu moins *littéralement* et un peu plus *latéralement*, œuvrant à leur tour comme des « trompeurs sémiotiques ». Notre travail de traduction, du français vers l'italien, a porté sur un livre de l'écrivain-illustrateur suisse Ronald Curchod, *Gladys* (2020).

Il s'agit d'un livre étrange, plein de poésie et de nostalgie. La perspective adoptée est celle de la mère de l'auteur, la Gladys du titre justement, à l'époque de son enfance : elle parle à la première personne de sa vie – une vie dure, passée dans une ferme isolée au milieu des montagnes. Tout comme la protagoniste, les montagnes que Curchod décrit et peint sont très réelles : il s'agit des Dents du Midi,<sup>15</sup> une présence constante dans les illustrations ; et d'autres allusions dont le texte est émaillé renvoient à plusieurs réalités, plusieurs toponymes suisses. Le livre est donc ancré dans un contexte anthropologique, écologique, géographique tout à fait réel, et l'expédient qui permet à Curchod de faire parler sa mère-enfant est un cahier qui prend la forme d'un abécédaire. Après une présentation de son héroïne, Curchod (2020 : 8-9) présente une double page panoramique remplie de renvois semblables à ceux qu'on trouve, dans les cartes en ligne, pour indiquer la position exacte de tel ou

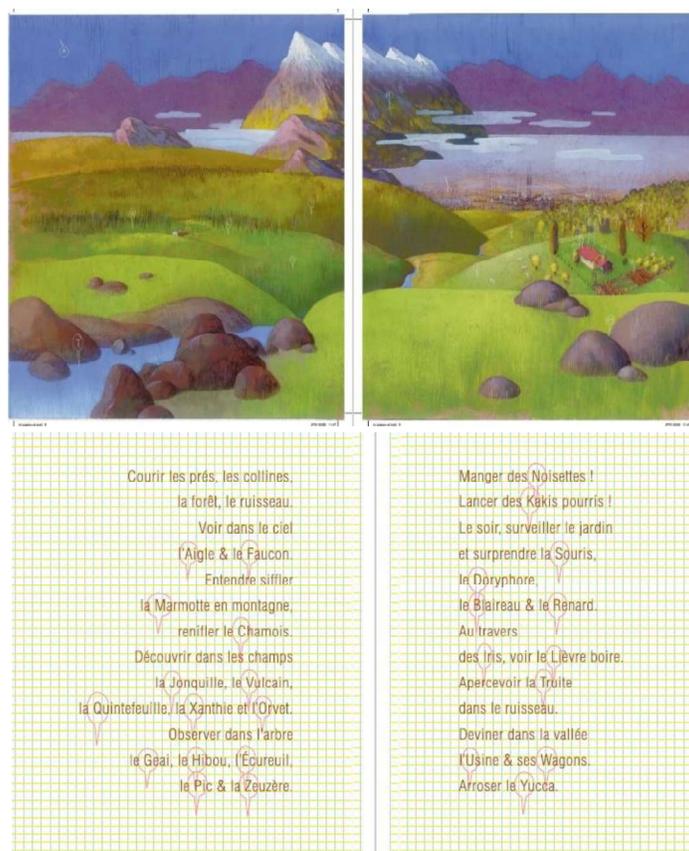
---

<sup>13</sup> Nous donnerons ici une traduction littérale en mettant en *italiques* les mots qui riment en italien, lesquels pourront être lus dans la note suivante.

<sup>14</sup> « Parrots/carrots : nell'immagine c'erano due pappagalli, uno grosso e uno più piccolo, appollaiati su un mucchio di carote. La soluzione: "Il pappagallo e suo nipote siedono sulle carote". Lion/Iron : nell'immagine un leone, con un'espressione un po' sconvolta, sta seduto sulla punta di un ferro da stiro : "Il leone fachiro sul ferro da stiro". Ape/grape: uno scimmione acquattato su un mucchio di uva bianca : « Lo scimpanzé sull'uva chardonné [l'orthographe du dernier mot étant volontairement incorrecte, FR] ». »

<sup>15</sup> Des références explicites sont présentes au niveau paratextuel aussi. Une longue dédicace s'ouvre en citant la mère et termine sur la montagne : « à gladys / ma mère / à roger [...] à pascal, à patrick / aux dents du Midi » (Curchod, 2020 : 2).

tel lieu. Chacun de ces renvois, qui pourraient presque passer inaperçus à un regard superficiel, est marqué par une lettre, toujours différente. Nous tournons alors la page pour trouver une liste d'activités où les renvois entourent dans le texte les mêmes lettres.



Figures 3-4. Doubles pages avec renvois géographiques et description des activités de Gladys  
 – © 2020 Ronald Curchod/Éditions Le Rouergue

À partir de la page suivante, de courts textes poétiques mettent en récit les différents éléments de l'environnement de l'héroïne, insistant sur leurs initiales.

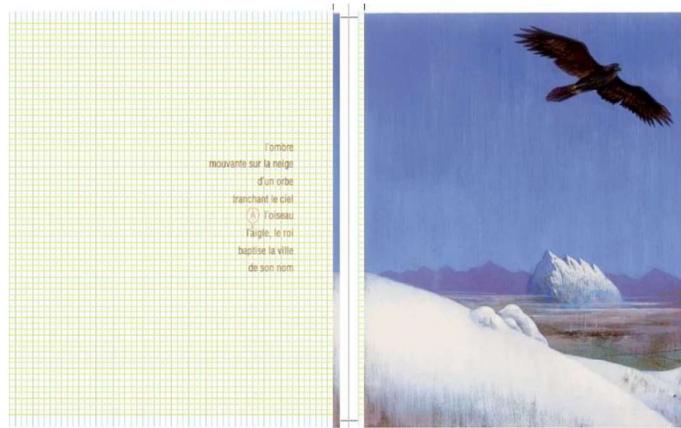
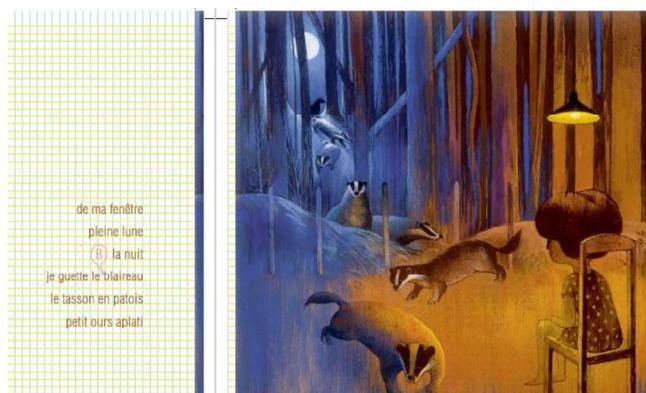


Figure 5. « A » comme « Aigle » – © 2020 Ronald Curchod/Éditions Le Rouergue

Parfois, ce procédé ne pose pas problème lors du passage vers l'italien, la proximité entre les deux langues aidant les traducteurs. C'est le cas d'« A » comme « Aigle » de la Figure 5 (*Aquila* en italien), mais aussi de plusieurs autres initiales, « C » (Chamois, *Camoscio*), « D » (Doryphore, *Dorifora*), « G » (Geai, *Ghiandaia*)...

Passons alors, sans plus attendre, à ces situations où cette correspondance ne se donne pas et le traducteur-investigateur est obligé de devenir un traducteur-trompeur. La double page de la Figure 6 montre, pour la lettre « B », un groupe de blaireaux (*tassi* en italien). Nous avons pensé au début à prendre appui sur d'autres éléments de l'image, la forêt en arrière-plan pouvant être définie sans mal comme un *bosco* (« bois »). Il y avait toutefois une contrainte ultérieure, bien que moins visible : les pages de garde au début et à la fin du livre reprenaient l'idée d'abécédaire avec des figurines liées à l'élément-clé de la double page – dans ce cas, justement, le blaireau...





Figures 6-7. Double page du « B » comme « Blaireau » et pages de garde – © 2020 Ronald Curchod/Éditions Le Rouergue

Au point où ils en sont, les investigateurs ont parfaitement saisi le mécanisme. Le problème, c'est que celui-ci ne peut pas être reproduit tel quel en langue-cible. Que faire alors, pour faire en sorte que les référents restent le plus possible cohérents ? Les solutions que nous avons adoptées spécifiaient quelques aspects du référent choisi par l'auteur. Ici, par exemple, les couleurs de son museau ;<sup>16</sup> ailleurs, un adjectif (l'écureuil devenait un *elegante scoiattolo*, le renard se transformait en une *rossa volpe*<sup>17</sup>).

Texte français	Version envoyée	Retraduction littérale
de ma fenêtre pleine lune la nuit je guette le [b]laireau le tesson en patois petit ours aplati	dalla finestra una notte di luna piena spio il tasso quasi un orso appiattito col suo muso [b]ianco e nero	de la fenêtre une nuit de pleine lune j'épie le blaireau presque un ours aplati avec son museau [b]lanc et noir

On remarquera aisément la perte d'un élément culturellement connoté, qui contribue à la localisation du texte dans la réalité alpine francophone : « tesson », le terme utilisé pour désigner l'animal, nous semblait trop proche du mot italien standard pour qu'on puisse justifier une glose comme celle qui se trouve dans le texte-source.

<sup>16</sup> Dans les citations à venir nous indiquerons entre crochets [] les initiales destinées à composer l'abécédaire. La version originale et la proposition que nous avons envoyée à l'éditeur seront suivies d'une retraduction aussi littérale que possible en français.

<sup>17</sup> Un « élégant écureuil », un « roux renard ».

Au moins, cette omission aura eu l'avantage de nous faire garder un même nombre de lignes dans notre version finale.

Passons à une autre difficulté, qui concerne directement l'alphabet. L'italien a peu de confiance avec plusieurs lettres – au point qu'on considère en général que l'alphabet se compose de 21 lettres, ce qui exclut « J », « K », « W », « X » et « Y » ; par ailleurs, même le « H » présente un problème sérieux, puisque les mots qui commencent par cette lettre sont très rares. De façon assez surprenante, la mise en rapport des six mots commençant par ces lettres et de leurs traductions standard en italien montre que plusieurs problèmes n'allaient pas se poser :

Hibou (*gufo*) ;  
Jonquilles (*giunchiglia*) ;  
Kakis (*cachi* ; mais la variante *kaki* existe, encore qu'elle soit moins répandue) ;  
Wagons (*vagoni*) ;  
Xanthies (*xanthie*) ;  
Yucca (*yucca*).

Nous avons eu de la chance : pour trois mots sur six, l'initiale est la même. Passons alors aux trois autres cas. Pour « Wagons », nous avons visualisé une gare prototypique, où stationnent parfois des wagons des trains de nuit. Ceux de la Compagnie internationale des wagons-lits (CIWL) affichent souvent l'inscription « Wagons-lits ». Voici alors que, dans la description d'un parcours fait en marchant, « après les rails et les [w]agons » devient « dopo le rotaie e le loro carrozze / con la scritta [W]agons-lits » (« après les rails et leurs voitures / avec l'inscription [W]agons-lits »). L'image des « Jonquilles », un enchevêtrement de plantes parmi lesquelles sautille un oiseau, a suggéré l'expression métaphorique « [j]ungla di giunchiglia » (« [j]ungle de jonquilles »). Passons enfin au hibou, illustré comme suit :

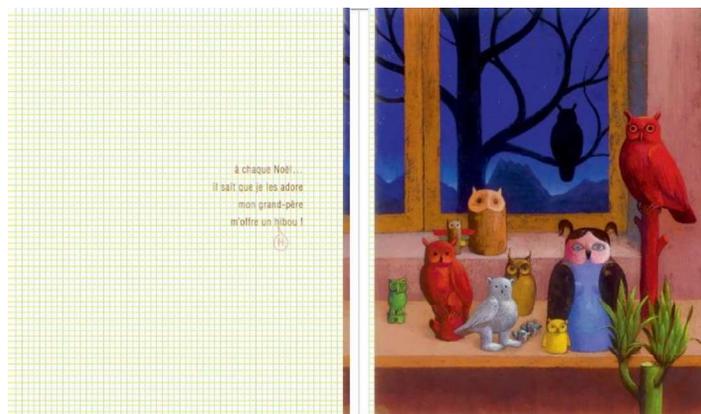


Figure 8. « H » comme « Hibou » – © 2020 Ronald Curchod/Éditions Le Rouergue

Pour une fois, la situation n'est pas liée à la nature, mais aux activités humaines. Les hiboux sont des reproductions, et la situation à laquelle on fait allusion est celle de l'échange des cadeaux pour Noël. L'ajout, tout à fait plausible en contexte, d'une exclamation de joie a permis de tromper une fois de plus nos lecteurs, mais de faire en sorte qu'ils puissent donner un sens à l'unité du texte et de l'image.

<b>Texte français</b>	<b>Version envoyée</b>	<b>Retraduction littérale</b>
à chaque Noël... il sait que je les adore mon grand-père m'offre un [h]ibou !	quando arriva Natale... sapendo che li adoro il nonno mi regala un nuovo gufo [h]urrà!	quand Noël arrive... sachant que je les adore mon grand-père m'offre un nouveau hibou [h]ourra !

Dans tous ces exemples, nous avons trompé – sur le plan du contenu – nos lecteurs ; sauver un livre, lui donner la possibilité de s'adapter à un nouveau contexte linguistique, signifiait lui donner un nouveau sens. Le travail d'investigation est primordial ; cependant, il doit parfois être suivi d'un deuxième travail, allant du côté de la tromperie. Certes, les lecteurs ne lisent pas le « même » (ou « presque le même », comme l'aurait dit Umberto Eco) texte ; cependant, ils lisent un texte qui fait sens.

Toutes ces données nous permettent d'esquisser une conclusion, en trois points principaux. Le premier, et plus important, concerne la validité de différentes approches à la traduction des textes à images. Celotti propose de dépasser la vision de la traduction de la BD comme traduction à contrainte ; nous avons proposé de dépasser sa vision du traducteur comme investigateur sémiotique, et de remplacer sa métaphore cognitive avec une métaphore nouvelle, celle du traducteur comme trompeur sémiotique. À y bien regarder, toutefois, rien n'est vraiment à remplacer, nulle part. La vision de la traduction de la BD comme traduction à contrainte reste, nous semble-t-il, parfaitement valable, tout comme l'idée de traducteur comme investigateur sémiotique.

Les trois approches gagneraient donc à être cumulées, sans qu'on soit obligés d'en « dépasser » véritablement aucune. Le deuxième point de notre conclusion porte sur le statut du lecteur : le tromper équivaut parfois à lui faire le plus grand bien, au moins lorsque l'approche « trompeuse » est la seule option viable pour faire en sorte qu'un iconotexte fasse sens. D'ailleurs – et ce sera notre troisième et dernier point – la seule autre manière de sortir de certaines impasses iconotextuelles est très coûteuse et rarement disponible : il s'agit de la paratraduction de l'image telle que la conçoit Yuste Frías.

## Références

- Barthes, Roland (1964) : « Rhétorique de l'image », *Communications* n° 4, pp. 40-51.
- Berman, Antoine (1985) : « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in *Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, pp. 35-150.
- Cary, Edmond (1986) : *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Celotti, Nadine (2008) : « The translator of comics as semiotic investigator », in Zanettin, Federico (ed.), *Comics in Translation*, London-New York, Routledge, pp. 33-49.
- Curchod, Ronald (2020) : *Gladys*, Arles, Éditions du Rouergue.
- Curchod, Ronald (2023) : *Gladys*, Modena, #logosedizioni (tr. Fabio Regattin et Veruska Driutti).
- Lederer, Marianne ; Seleskovitch, Danica (1984) : *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier.
- McCloud, Scott (2000) : *Reinventing Comics*, New York, Paradox Press.
- McGough, Roger (2013) : *Bestiario immaginario*, Roma, Gallucci (tr. Franco Nasi).
- Nasi, Franco (2013) : « Traduzioni aperte », in McGough, Roger, *Bestiario immaginario*, Roma, Gallucci, pp. 7-12.
- Nasi, Franco (2021) : *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet.
- Nerlich, Michael (1990) : « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy », in Montandon, Alain (dir.), *Iconotextes*, Clermont, Orphys, pp. 255-302.
- Yuste Frías, José (2010) : « Au seuil de la traduction : la paratraduction », in Naaijken, Ton (ed./dir.), *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Bern, Peter Lang, pp. 287-316.
- Yuste Frías, José (2011) : « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie », in Richet, Bertrand (dir.), *Le tour du monde d'Astérix*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 255-271, <https://books.openedition.org/psn/7026>.
- Yuste Frías, José (2013) : « Traduire l'image du pouce levé dans *Astérix en Hispanie IV* », billet publié dans *Sur les seuils du traduire*, 5 mai 2013, <https://seuils.hypotheses.org/358>.