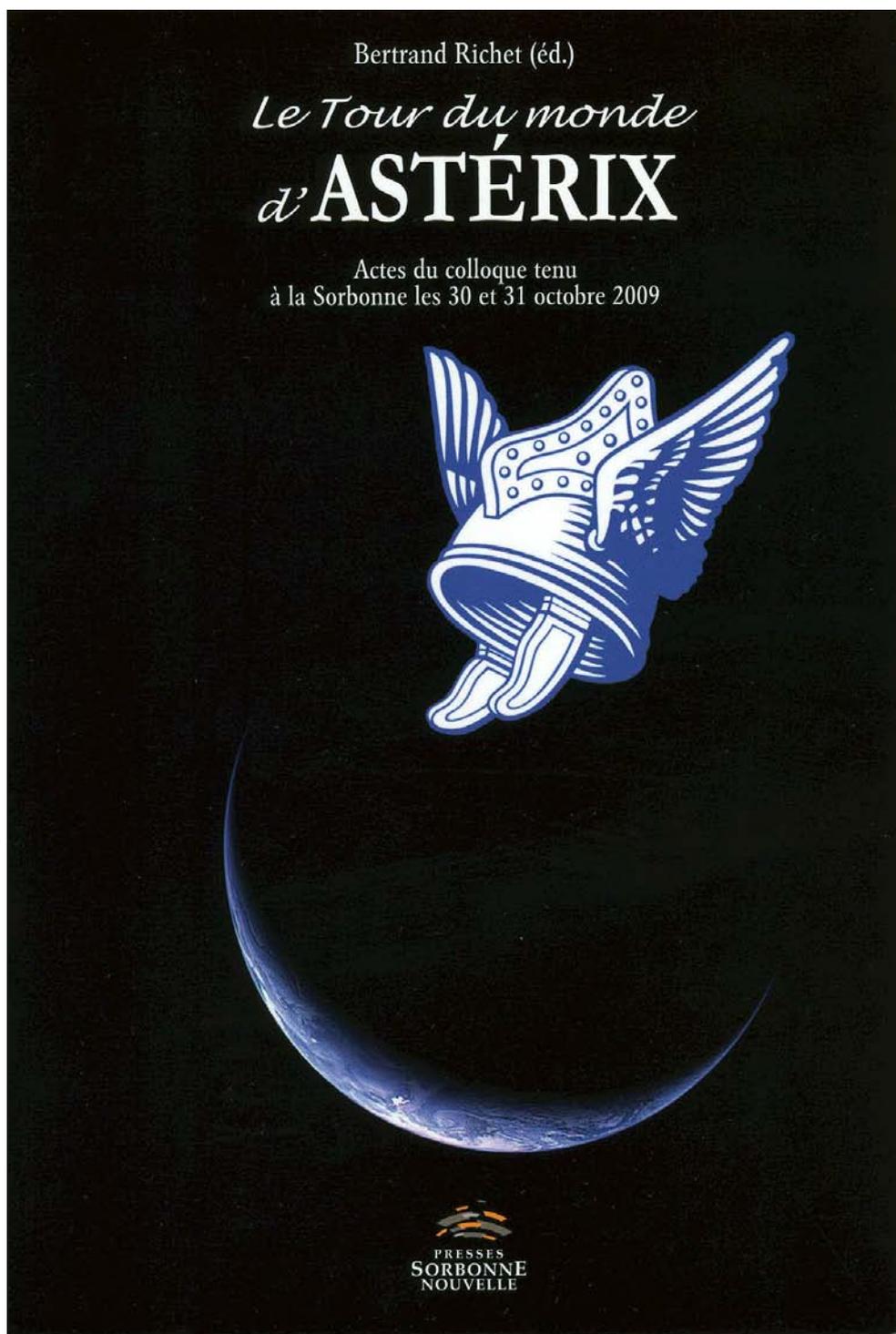


YUSTE FRÍAS, J. (2011) « Traduire l'image dans les albums d'*Astérix*. À la recherche du pouce perdu *en Hispanie* » dans RICHET, B. [éd.] *Le tour du monde d'Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, ISBN : 978-2-87854-514-2, pp. 255-271.



<http://joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/208-traduire-limage-dans-les-albums-dasterix.html>

Traduire l'image dans les albums d'Astérix

À la recherche du pouce perdu *en Hispanie*

José Yuste Frías,
*université de Vigo*¹

Résumé

Si la bande dessinée se sert à la fois du texte et de l'image, il ne s'agit pas d'une simple addition, pas plus que d'une subordination de l'une à l'autre, mais d'une complémentarité. Le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte. Il faut donc cesser de penser que le traducteur ne doit s'occuper que du texte. Or, certaines traductions espagnoles d'Astérix se sont bornées au texte en oubliant l'image. Comment alors traduire la symbolique française et francophone d'une image fixe sans texte écrit comme celle du pouce levé dans *Astérix en Hispanie*? Cette étude montre que l'image n'est pas universelle, qu'elle peut avoir un sens différent, voire étranger, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. La tâche de traduire des bandes dessinées est toujours ardue et elle l'est davantage avec les albums d'Astérix où bien lire et interpréter l'image fixe devient essentiel pour mieux traduire le texte écrit dont le foisonnement de jeux de mots n'est plus à démontrer.

Abstract

Translating the Image in the Asterix Albums – A Search for the Thumb Missing in Spain

Though comics make use of both text and image, the result is not a simple addition of the two, nor the subordination of one to the other, but a real complementarity between them both. The text is a guide for the interpretation of the image and the image provides an orientation for the reading of the text. One should therefore stop thinking that translators must only deal with the text. The problem is that some Spanish translations of Asterix have concentrated on the text and ignored the image. For example, how can one translate the typically French symbolic value of a set image with no text such as that of an upward-turned thumb in Asterix in Spain? I demonstrate that images are not universal and may have a different meaning, or no meaning at all, from one language to another, one culture to another. The task of translating comics is always tough but in Asterix's case it is even tougher since reading and interpreting images correctly is essential when translating a text in which wordplay abounds.

Quand on traduit, on vit toujours dans le monde des images. Le traducteur ne traduit jamais des langues ni des mots mais toujours les imaginaires véhiculés non seulement par les images mentales implicites dans le texte,

1 Professeur titulaire de traduction et interprétation à l'université de Vigo (Espagne). Spécialiste du symbole et de l'image en traduction. Fondateur du groupe de recherche Traduction et Paratraduction. Traducteur professionnel français-espagnol-français.

mais aussi par les images matérialisées dans le péri-texte iconique, qu'il soit fixe ou animé. L'étude de l'imaginaire doit porter sur les différents emplois du couple texte-image. Il n'y a d'imaginaire que si un ensemble d'images et de récits forme une totalité plus ou moins cohérente, qui produit un sens ayant différentes interprétations selon le lieu, le moment, la langue et la culture. Par conséquent, les images sont des produits culturels à géométrie variable, dont le sens change suivant la localisation spatio-temporelle. C'est d'ailleurs, aujourd'hui, dans le cadre de la globalisation de tous les marchés, le grand enjeu pour beaucoup de firmes publicitaires ou de créateurs de jeux vidéo. Pour comprendre l'information apportée par l'image, il faut partager les mêmes codes culturels que le public visé par l'image ou avoir les compétences culturelles suffisantes en matière d'histoire et de valeurs sociales de la culture d'arrivée, sinon le message n'est pas compris ou bien sa connotation reste toujours ambiguë.

L'image matérielle n'a jamais été autant reconnue qu'aujourd'hui comme un moyen essentiel de communication partout et pour tout. Dans le marché professionnel de la traduction, nous assistons à une prolifération sans précédent des images quand on doit traduire pour l'écran : doublage, sous-titrage, localisation des produits multimédia, livre électronique, cédérom, CD-I, DVD, site web, jeu vidéo, etc. Or, l'image n'a pas encore la place qu'elle mérite dans les études sur la traduction. Au contraire, dans le marché professionnel, elle reste au seuil de toute commande de traduction pour faire l'affaire d'autres agents intermédiaires, différents du sujet traduisant. Particulièrement travaillée dans la bande dessinée sur le plan esthétique, l'image est censée fasciner, attiser la curiosité du lecteur, fixer son regard : elle prend très souvent le pas sur le texte pour suggérer l'essentiel dans la BD. L'image a trop souvent été opposée au texte et a été victime d'une réticence (quand ce n'était pas de mépris) qui n'a pas totalement disparu lors des traductions des BD. Étant donné qu'au long de ces 50 dernières années, certaines traductions des aventures d'*Astérix*, agissant en dépit du bon sens, se sont bornées au texte en oubliant l'image, on dirait que texte écrit et image fixe ne partagent pas les mêmes valeurs aux yeux de ceux qui en ont édité les rencontres dans les albums d'*Astérix* traduits et publiés. Je voudrais donner dans cette publication quelques réponses aux questions que je pose souvent dans mes cours : pourquoi dans les études de traduction, la hiérarchie texte-image a-t-elle toujours été favorable au texte ? Quelle est la nature des échanges entre texte écrit et image fixe lorsque leurs frontières se brouillent dans certaines commandes de traduction, lorsque l'image devient texte et le texte, image ? Dans quelle mesure l'image est-elle universelle ? Y a-t-il des limites à l'universalité de l'image ?

L'image en traduction

La perception d'une image n'est jamais un acte universel. Je l'ai déjà démontré ailleurs, sur papier (Yuste Frías, 2008a) et à l'écran (2008b et 2010), à propos de la perception d'une image publicitaire que tout le monde croit très bien connaître, celle du logotype de *Carrefour* (Yuste Frías, 2008a : 153 et suiv.). Quand on traduit des textes à images, on constate que l'image n'est pas universelle, qu'elle peut avoir un sens différent, voire étranger, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. À titre d'exemple, la couleur de l'image n'est pas universelle non plus. Un traducteur ne fait pas que voir les couleurs, il doit les percevoir d'une manière très déterminée selon la langue, la culture, le moment et le lieu du contexte communicatif du document de départ et de celui d'arrivée. La perception n'est jamais simple vision parce que toute perception met en jeu la connaissance, la mémoire, l'imagination et le milieu culturel aussi bien du document à traduire que du sujet qui traduit. Parce que chaque société a une perception différente des couleurs, il a existé, il existe et il existera des sociétés où l'on voit les couleurs et le contraste entre elles de manière différente. Nommer, désigner et connoter les couleurs sont des faits sociaux, culturels et imaginaires. La couleur en traduction ne peut jamais se réduire à pure matière et lumière universelles parce que la société de laquelle nous traduisons et la société vers laquelle nous traduisons construisent culturellement leurs propres couleurs. Comme le symbole ou l'image, la couleur est un phénomène culturel que chaque société, chaque civilisation, vit, définit et traduit de manière différente selon les contextes spatio-temporels. Le seul discours possible est de nature sociale et anthropologique. Chaque culture a ses couleurs préférées, ses propres références plastiques, qui constituent autant de sources de complicité, de plaisir ou de refus. Chaque civilisation, chaque société, chaque époque a créé sa propre symbolique des couleurs et le traducteur lit, interprète et traduit les valeurs symboliques octroyées à chaque couleur.

La couleur est d'abord un fait de société. Il n'y a pas de vérité transculturelle de la couleur, comme voudraient nous le faire croire certains livres appuyés sur un savoir neurobiologique mal digéré ou, pire, versant dans une psychologie ésotérisante de pacotille. De tels livres malheureusement encombrant de manière néfaste la bibliographie sur le sujet. (Pastoureau, 2002 : 5)

L'image et ses couleurs doivent être traduites une bonne fois pour toutes! Une formation universitaire des futurs professionnels de la traduction devrait tenir compte du fait didactique indéniable qu'il est vraiment nécessaire d'initier les étudiants à la lecture, l'interprétation et la

traduction de l'image et ses symboles². Chaque système symbolique de chaque culture transforme la lecture, l'interprétation et la traduction de l'image. Ces différents systèmes symboliques laissent des traces profondes et nombreuses dans la conception et la définition de l'image, dans les usages des formes et des couleurs symboliques qui sont celles d'aujourd'hui mais pas celles d'hier ni celles de demain, dans les différents codes sémiotiques et rituels symboliques de chaque culture, dans le lexique de chaque langue, dans l'imaginaire et de chaque texte et de chaque image à traduire. Par conséquent, nous devons apprendre à nos étudiants à lire, interpréter et traduire toute image comme un symbole et jamais comme un signe!

Les sémiologues qui s'intéressent à l'image (notamment Martine Joly et Daniel Bougnoux) se sont rendu compte que la catégorie de l'icône de Peirce, centrée sur la ressemblance, est insuffisante à rendre compte des pouvoirs de l'image.

La grande insuffisance de cette approche est d'utiliser un instrument qui n'est pas adapté à sa cible. L'instrument pensé par Peirce concerne en effet les relations internes entre le signifiant de l'image et son référent, alors que le problème principal posé par toute image concerne la relation que son spectateur noue avec elle. [...] La pensée de l'image comme « signe » est globalement dangereuse et insuffisante. Dangereuse parce qu'elle place l'image à la remorque du mot; et insuffisante parce qu'elle ne rend pas compte de ses spécificités propres. [...] l'image envisagée comme signe souffre d'une irrémédiable infériorité par rapport au mot. (Tisseron, 2003 : 128-129)

Mot et image, c'est comme chaise et table

La plupart du temps, le couple texte-image n'est pas écrit avec un simple trait d'union. Au contraire je constate qu'on emploie souvent la même barre oblique (texte/image) que celle que l'on a utilisée à maintes reprises dans l'histoire intellectuelle occidentale pour montrer les oppositions binaires traditionnelles telles que esprit/matière, signifié/signifiant, masculin/féminin, vérité/fiction, réalité/apparence, etc. Dans ces oppositions binaires le premier terme, placé à gauche, bénéficie d'un rang supérieur à celui qui est à droite, ce deuxième terme étant dès lors tenu pour une manifestation, une perturbation ou une négation du premier. Or, le couple texte-image n'est jamais une opposition des contraires. Le couple texte-image est toujours une harmonisation des contraires.

2 C'est bien cette mise en œuvre que je vise depuis 1998 dans mes séminaires de doctorat sur le symbole et l'image en traduction à l'université de Vigo.

Il est temps d'en finir avec la vieille opposition entre le texte et l'image en traduction pour cesser de croire que le traducteur ne doit s'occuper que du texte. Il est temps de changer les discours dominants dans l'étude de la relation intersémiotique texte-image en traduction³ et d'éviter ainsi la reproduction systématique et compulsive de concepts arbitraires qui font obstacle à la lecture, à l'interprétation et à la traduction des messages construits à l'aide du couple texte-image. Celui-ci n'est en traduction ni un mélange « fusionné », ni un ensemble « hybride » où le texte serait « subordonné » à l'image et l'image « illustrerait » simplement le texte. La nouvelle entité iconotextuelle formée par le couple texte-image est une entité mixte, métisse, où l'élément verbal est présent à 100 % et l'élément visuel l'est aussi à 100 %. Par conséquent, quand un traducteur doit traduire un couple texte-image, le sujet traduisant qu'il est lit, interprète et traduit à 100 % le texte et le premier agent paratraducteur⁴ qu'il est lit, interprète et paratraduit aussi à 100 % l'image, sans jamais travailler sur un pourcentage textuel ou iconique inférieur à cent. Traduire le couple texte-image est pour moi une pratique métisse, c'est-à-dire, métissée et métissante (Laplantine et Nouss, 2001 : 561), où le texte est image et l'image est texte dans un dialogue permanent, d'identités sémiotiques différentes mais ne perdant aucun pourcentage de leur propre caractère sémiotique. Traduire le couple texte-image veut dire se placer face à des entités iconotextuelles indivisibles jamais arbitraires mais toujours motivées, socialement fondées et différentes dans chaque aire culturelle.

Ainsi qu'on le veuille ou non, les mots et les images se relaient, interagissent, se complètent, s'éclairent avec une énergie vivifiante. Loin de s'exclure, les mots et les images se nourrissent et s'exaltent mutuellement. Au risque de paraître paradoxal, nous pouvons dire que plus on travaille sur les images, plus on aime les mots. (Joly, 2004 : 116)

Dans toute traduction spécialisée de textes à images, le traducteur ne traduit jamais d'une langue à une autre, isolées de tout autre code sémiotique. On traduit ENTRE des langues actualisées dans des actes de parole uniques en relation intersémiotique et multisémiotique avec un ou plusieurs codes. Pour assurer le succès de la traduction d'un livre pour enfants, d'une BD, d'un film, d'un jeu vidéo, etc., le traducteur doit lire, interpréter et traduire non seulement tous les éléments textuels mais aussi tous les éléments paratextuels qui composent l'imaginaire présent dans chaque entité iconotextuelle formée par le couple texte-image (fixe ou animée).

3 Pour plus de précisions sur les aspects symboliques de l'interaction intersémiotique du couple texte-image que le discours dominant en traductologie a oubliés trop souvent dans la traduction spécialisée des textes à images, on peut se référer à mes publications (Yuste Frías, 1998a, 1998b, 2001, 2006, 2007 et 2008a).

4 C'est-à-dire un traducteur des marges et à la marge.

Développer la capacité visuelle du traducteur – bien lire et interpréter l'image⁵ pour mieux la traduire – est essentiel quand l'aspect visuel dégage l'essence même du sens à traduire. Pour un traducteur, le traitement du paratexte visuel est incontournable dans la traduction de la relation inter-sémiotique du couple texte-image.

Toute entité iconotextuelle en traduction est une structure indissoluble de texte et d'image où le texte n'est pas « subordonné » à l'image et où l'image n'a pas une fonction « illustrative » du texte. Deux instances assumant chacune leur part de narrativité, le lisible et le visible participent à la création du sens : le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte. En se glissant dans l'image fixe, le texte écrit des BD devient un élément plastique à part entière et le traducteur doit penser l'écriture comme une forme d'image produite par le geste de l'inscription. En attirant le regard du lecteur, l'image fixe des BD devient un élément paratextuel à part entière ayant tendance à se suffire à lui-même car il peut même arriver à faire disparaître le texte écrit. Texte écrit et image fixe étant toujours irrémédiablement liés, il est temps d'en finir avec la vieille opposition entre le texte et l'image dans les BD pour cesser de penser que le traducteur d'*Astérix* ne doit s'occuper que du texte. « Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez vous mettre à table, vous avez besoin des deux. » (Jean-Luc Godard, cité par Martine Joly, 2004 : 101).

Traduire l'image, c'est faire de la « paratraduction »

L'image [...] peut être légitimement considérée comme un texte au sens fort du terme [...] dans la mesure où ses constituants (et leur distribution dans l'espace de la représentation), vont solliciter de la part du spectateur une série d'ajustements dont on pourrait dire qu'ils se ramènent à ce qu'on appelle précisément la lecture. (Fresnault-Deruelle, 1993 : 14)

Plutôt qu'un « texte au sens fort du terme », l'image dans la traduction des BD est tout un paratexte, très précisément un péri-texte iconique. Un traducteur doit *penser l'image comme* un élément paratextuel essentiel de *l'institution*, par toute culture, *du symbolique* en tant que principe de stratégie textuelle qu'il faut savoir lire, interpréter et traduire. L'ordre de l'imaginaire est prolongé par l'ordre du symbolique. Un élément quelconque de l'ensemble d'une production paratextuelle déterminée provoque tout

5 Car on peut très bien « lire » et « interpréter » autre chose que du texte en traduction. Ainsi, un traducteur doit savoir lire et interpréter, dans n'importe quel texte à traduire, tout péri-texte iconique réalisant l'image sous différentes formes paratextuelles : illustration, graphique, schéma, diagramme, plan ou carte géographique, etc.

un réseau de significations symboliques. Si déjà un traducteur ne traduit jamais des mots mais les images mentales que ces mots impliquent quand il les lit et les interprète, quand on traduit les albums d'*Astérix*, on ne traduit pas seulement les idées et les émotions de l'aspect verbal du texte, mais on traduit aussi, et surtout, tous les éléments paratextuels qui constituent son aspect visuel : les couleurs et les textures des images péri-textuelles font beaucoup plus que simplement « illustrer » le texte, elles constituent l'essence du message à traduire.

L'image matérielle étant un péri-texte iconique dans le couple texte-image, les péri-textes iconiques construits par l'image matérielle dans les albums d'*Astérix* invitent à un mode différent de lecture, d'interprétation et de traduction : ce que j'appelle la paratraduction⁶, une manière de traduire, d'ordre symbolique, qui tisse des rapports intersémiotiques (image fixe) et multisémiotiques (image en mouvement) entre tout paratexte et le texte aux seuils de la traduction. Traduire l'image, c'est faire de la paratraduction. Ce concept permet d'étudier avec un nouveau regard transdisciplinaire la traduction des régions frontalières du textuel et du visuel. Le texte est travaillé comme un matériau visuel dont les unités de traduction verbales se marient avec l'image sur la surface d'une marge de la page ou sur celle d'une zone de l'écran. Le traducteur ne devrait plus laisser à d'autres agents le traitement du visible quand il (para)traduit le couple texte-image. Le concept de paratraduction veut rendre à l'image et à tout aspect visuel des paratextes la place méritée dans la construction de sens symbolique en traduction. Le succès d'une traduction quelconque dépend toujours des productions paratextuelles (verbales, iconiques, verbo-iconiques ou matérielles) qui l'entourent, l'enveloppent, la prolongent, l'introduisent et la présentent lors de son édition finale. La paratraduction d'une traduction est l'image de celle-ci.

6 La paratraduction est ce qui permet qu'une traduction quelconque devienne produit traduit se proposant comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. C'est un nouveau terme de la traductologie, que j'ai créé à l'origine du groupe de recherche Traduction & Paratraduction (T&P) fondé à l'université de Vigo pour étudier et analyser l'espace et le temps de toute écriture qui entoure, enveloppe, prolonge, introduit et présente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation non seulement sous la forme d'un livre mais aussi sous toutes les formes de production numérique possibles à l'écran. L'ensemble des différents types de paratextes aide à construire l'image du texte comme le fait le regard avec l'objet. Si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions. Si l'« on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte, sans paratexte », comme dit Gérard Genette (1987 : 9-10), alors il faut affirmer aussi qu'il ne peut jamais exister de traduction sans paratraduction (voir Yuste Frías, 2005 : 75 et suiv.). La notion de paratraduction est devenue le concept clé de l'École de Vigo (voir Yuste Frías, 2009a).

Traduire le plaisir d'être dans l'image

Quand on traduit un texte à images, on traduit et le texte et l'image. Face à toute entité iconotextuelle, le traducteur est toujours conscient d'être dans un espace d'écriture qu'il faut explorer pour bien l'interpréter avant de le traduire le mieux possible. Enveloppé à tout moment par l'atmosphère spatiale de chaque bande dessinée, le traducteur de BD s'y plonge pour traduire non seulement le texte des ballons, mais aussi, et surtout, le plaisir d'être dans l'image tout en saisissant les résonances propres à chaque image. Cultiver le regard du traducteur, apprendre à faire « arrêt sur image », voilà mon objectif pédagogique comme enseignant-chercheur de l'université de Vigo, car ce n'est que le visuel habité par l'attention du traducteur qui devient image. C'est, en effet, le regard du traducteur qui constitue l'image en espace à explorer dans toute commande de traduction. C'est aussi le regard du traducteur qui fait se lever dans l'image ses pouvoirs imaginaires. La même image peut, selon les spectateurs (voire, pour un même spectateur, selon les moments), être reçue (et, par conséquent, lue, interprétée et traduite) de façon très diverse. L'image en traduction ne peut plus être pensée exclusivement sous le registre du signe, car le modèle du signe est plutôt le modèle qui nous permet de penser notre rapport à la langue.

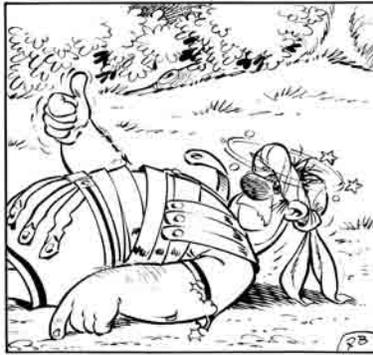
L'image n'a jamais été autant reconnue qu'aujourd'hui comme un moyen essentiel de communication. [...] Mais les partisans et les adversaires de l'image partagent la même erreur : ils considèrent l'image d'un seul de ses points de vue, celui du sens. Notre compréhension de l'image souffre d'un excès de sens ! L'Occident a appris à traiter les images comme des signes. Cette conception de l'image lui a permis, depuis la Renaissance, de s'approprier le monde. Mais elle l'empêche aussi aujourd'hui de comprendre les enjeux des nouvelles formes d'images. Tel est le véritable danger. [...] L'approche de l'image en termes de « signe » qui nous paraît pourtant « naturelle », fait obstacle à la compréhension des relations complexes que nous y nouons. [...] Avec l'image comme signe à déchiffrer, le plaisir dans l'image disparaît au profit de ses usages pédagogiques, scientifiques et techniques. (Tisseron, 2003 : 29-30)

Un traducteur doit penser l'image comme un élément paratextuel essentiel de l'institution du symbolique en tant que principe de stratégie textuelle à lire, interpréter et traduire dans une langue et une culture déterminées. Comme le dit Serge Tisseron, « toute image, bien avant de signifier quelque chose, est un espace ouvert qui nous invite à entrer en lui et à y flâner » (*Ibid.* : 104).

Je vais maintenant prendre un exemple de lecture, d'interprétation et de (para)traduction d'une image très connue de l'album d'*Astérix en Hispanie*. Avec cet exemple, je voudrais inviter le lecteur et, surtout, tout traducteur, à rentrer dorénavant « dans l'image » des albums d'*Astérix* et à ne plus rester simplement « devant l'image », dans cette position que la société occidentale a exaltée pendant trop longtemps comme modèle exclusif de notre rapport aux images.

Symbolisme et symbolique de l'image du pouce levé

L'image n'étant par définition qu'une symbolisation imagée, comment (para)traduire la symbolique française et francophone que l'on peut très bien interpréter dans une image fixe placée dans la dernière case de la page 11 d'*Astérix en Hispanie* sans aucun accompagnement verbal ?



Hispanie, 11, 9

Nous sommes plutôt que « face à », dans une case sans texte où l'image se suffit à elle-même. Une image qui n'a jamais été (para)traduite dans aucune langue. À quoi bon ? On a dû penser que les traducteurs et les éditeurs des albums d'*Astérix* ne sont restés que devant l'image sans entrer dedans. Or cette image n'est pas universelle car le geste qu'elle représente, en dépit des apparences, est un geste qui appartient à une symbolique manuelle essentiellement française et, surtout, francophone car, ne l'oublions pas, nous sommes à la page 11 d'*Astérix en Hispanie*. Voici le contexte⁷ de l'image dessinée par Uderzo et publiée dans l'album sans aucun texte de Goscinny. Ce geste vient à la fin d'une petite histoire qui a commencé deux pages en arrière, à la page 9. C'est là qu'apparaît pour la première fois

⁷ À propos de l'importance du contexte de toute image, voir ce qui fut dit dans le débat qui a suivi la quatrième conférence du II^e Colloque international de Vigo sur la paratraduction (Yuste Frías, 2009b).

le légionnaire romain qui fera le geste du pouce levé à la page 11. C'est à la page 10 que le lecteur constate qu'il s'agit d'un légionnaire pas comme les autres. Un peu trop naïf et enfantin, il est le seul à suivre le jeu du petit Ibère qu'ils escortent. Le fils de Soupalognon y Crouton veut être le gentil qui essaie d'échapper aux méchants qui veulent le faire prisonnier. Le légionnaire se fâche quand le petit Ibère distribue les rôles du jeu (« Alors, nous, on a toujours le mauvais rôle? »). Il s'accoude quand même à l'arbre pour commencer à compter jusqu'à cent avant d'aller chercher le petit (« 1, II, III, IV... ») et, après être arrivé à 67 dans son comptage, il réplique à son chef qui vient de le traiter d'imbécile : « Mais puisque ça ne vaut pas! »



Hispanie, 10, 7

Le « jeu » se voit interrompu à la page 11 par la bagarre que gagnent facilement Astérix et Obélix, comme toujours. C'est après la bagarre que notre légionnaire, une fois tombé par terre et complètement assommé, fait le geste du pouce levé en agitant son bras vers le haut. Cette image est-elle vraiment universelle?

L'acception commune donnée actuellement à la symbolique du pouce, seul doigt levé d'un poing serré, est l'approbation, le succès, la réussite. Or, cela ne vaut pas pour toute l'Europe, car en Grèce (comme d'ailleurs au Moyen-Orient, en Afrique de l'Ouest et en Amérique du Sud), lever le pouce correspond à lever le majeur en France. Par conséquent, ce qui semble être un geste universel positif se trouve être extrêmement offensant dans d'autres cultures. Voilà pourquoi, un traducteur ne doit jamais confondre symbolisme et symbolique. La symbolique désigne l'ensemble des relations et des interprétations afférant à un symbole, tandis que le symbolisme désigne plutôt l'essence du symbole, la capacité d'une image ou d'une réalité à servir de symbole. Le symbolisme du pouce ne vise qu'une propriété générale du pouce comme fondement possible de symboles. Certes, le pouce peut avoir un symbolisme universel mais il aura toujours une symbolique très particulière dont les interprétations varieront

selon les langues et les cultures où il est employé lors d'une communication non verbale.

Il est bien vrai que le symbolisme universel du pouce vient signifier la force physique⁸ de l'être humain et, par conséquent, sa force morale. Ce symbolisme universel du pouce se décline à maintes reprises dans des sources écrites comme, par exemple, la Bible (Juges 1, 6-7) où l'on peut constater que la force physique et morale réside dans les pouces car on les coupait aux vaincus. Comme nous le disait déjà Montaigne au XVI^e siècle, tous ceux qui étaient blessés au pouce étaient exemptés de combat par les Romains car ils étaient considérés comme incapables de tenir une arme.

Les Romains dispensoient de la guerre ceux qui estoient blecez au poulce, comme s'ils n'avoient plus la prinse des armes assez ferme. Auguste confisqua les biens à un chevalier romain qui avoit, par malice, coupé les poulces à deux siens ieunes enfants, pour les excuser d'aller aux armées : et avant luy, le senat, du temps de la guerre italique, avoit condamné Caius Vatienus à prison perpetuelle, et lui avoit confisqué tous ses biens, pour s'estre à escient coupé le poulce de la main gauche, pour s'exempter de ce voyage. (Montaigne : 356)

L'origine du mot « poltron » en français viendrait ainsi du latin *pollice trunco* : celui qui n'a plus de force, qui manque de courage physique. L'Église romaine se sert encore et toujours du pouce pour administrer les sacrements du baptême et de la confirmation. Aux premiers temps du christianisme, le pouce était le seul doigt que l'on pouvait employer pour faire le signe de la croix. Lorsque la mort arrive, les pouces des cadavres reçoivent un traitement spécial : les images du Christ représentant le Crucifié avec les pouces rabattus sur les paumes sont nombreuses. Mais le traducteur d'*Astérix* doit savoir faire la différence entre le symbolisme universel du pouce et la symbolique du pouce déployée au fil du temps et de l'espace.

La posture du pouce, seul doigt levé d'un poing serré, est un geste connu depuis la Seconde Guerre mondiale car il fut popularisé un peu partout dans le monde par le G.I. américain pour signifier le O.K. ou le *good luck*. Pour la langue et la culture françaises, cette signification n'est pas en contradiction avec la symbolisation gestuelle du numéro « un », du premier et, par là, du meilleur et du champion. L'interprétation actuelle du pouce levé comme geste d'approbation vient de la croyance qu'il s'agit de la survivance du geste utilisé par les anciens Romains pour épargner un gladiateur méritant tel qu'il apparaît dans le fameux tableau du XIX^e siècle de Jean-Léon Gérôme, intitulé très précisément *Pollice Verso*. Au XX^e siècle, pendant les années 1950-1960, les productions italiennes et américaines

8 « Le pouce signifie la force créatrice : c'est lui qui confère aux autres doigts de la main, et à la main tout entière, leur puissance de prise. » (Chevalier et Gheerbrant, 1989 : 784)

de péplums ont contribué énormément à maintenir cette interprétation. On nous fait croire à l'écran pendant tout un siècle que le pouce dirigé vers le haut signifie la vie sauve pour le gladiateur couché par terre et le pouce dirigé vers le bas sa mort. Or, un consultant traducteur, expert traducteur de l'image étudiant les textes qui font référence à la symbolique antique du pouce, aurait pu prouver non seulement que l'interprétation était fautive, mais en plus que l'erreur s'est produite à l'époque moderne. La confusion résulte des diverses interprétations des mots *pollice verso*, *converso* ou *compresso*.

Pourtant, à la fin du XVI^e siècle, dans ses *Essais*, tout au début du chapitre xxvi du Livre Second (intitulé très précisément *Des pouces*), Montaigne avait bel et bien écrit textuellement :

C'estoit à Rome une signification de faveur, de comprimer et baisser les pouces,
Fautor utroque tuum laudabit pollice ludum,
et de desfavor, de les haulser et contourner au dehors :
Converso pollice vulgi. Quemlibet occidunt populariter.
(Montaigne : 355)

Montaigne n'avait pas oublié de nous donner aussi sa traduction de ces deux citations latines. Pour la première, une citation d'Horace (Épîtres, 1, 18-66) : « Il [le peuple] applaudira à tes jeux en baissant les deux pouces ». Pour la deuxième, la troisième satire de Juvénal : « Dès que le peuple a tourné le pouce en haut, il faut, pour lui plaire que les gladiateurs s'égorgent. » Remarquons la précision de Montaigne : « C'était à Rome une signification de faveur de comprimer et baisser les pouces. » Nous avons donc, chez un auteur très connu et à une époque où les textes étaient lus, traduits et interprétés comme il faut et comme il se doit, l'époque de l'humanisme et de la Renaissance, une interprétation radicalement différente de celle que l'on fait actuellement du geste du pouce levé. C'est bel et bien le *pollice compresso*, le pouce caché à l'intérieur de la main et pressé par les autres doigts, qui signifiait la grâce. Si le symbolisme du pouce est celui de la force de l'homme, il est tout à fait logique que lorsque le peuple voulait demander au vainqueur de ne pas appliquer sa supériorité jusqu'au bout, il lui présentait une main sans pouce. De même, le *pollice converso*, le pouce sorti et levé, c'est-à-dire la force montrée, était interprétée par le gladiateur comme étant l'ordre de ne pas faire de quartier et, par conséquent, de massacrer son adversaire.

Quant à la direction du pouce tendu, vers le haut ou vers le bas, elle n'eut apparemment pas de signification déterminante. Les gladiateurs se trouvant en contrebas par rapport aux gradins, on peut imaginer que le pouce sorti, signifiant la mort, fut la plupart du temps dirigé vers le bas

pour que le geste soit perceptible. En outre, le vaincu étant à terre, l'estocade devait être portée de haut en bas et il est possible que le pouce baissé soit aussi un geste imitatif. Le mouvement encore communément usité pour signifier que l'on perfore avec un poignard se fait en avançant le pouce tendu, les autres doigts serrant sur la paume un manche imaginaire. Le pouce représente la lame, comme on peut le constater dans les gestes pratiqués autour de son propre cou pour symboliser l'égorgement. Tous ces détails ont certainement contribué à faire du pouce tourné vers le bas l'unique signe de mort. À cela s'ajoute un élément historique qui a facilité l'acception du « doigt levé » comme signe de grâce : par une loi spéciale, l'empereur Domitien voulut que le vaincu puisse lui-même demander grâce en levant un doigt (l'index très probablement).

Le haut positif comme le bas négatif se rattachent, dans un contexte beaucoup plus général, à des valeurs conceptuelles attribuées culturellement à la position haute comme supérieure et donc positive par rapport à la position basse [...] (Carénini, 1991 : 84-85)

Il m'a paru significatif de citer Montaigne dans cette petite histoire de confusion entre pouce levé et pouce baissé car cet auteur fait partie des classiques utilisés, depuis longtemps et à maintes reprises, dans l'enseignement français. Or il semble que les enseignements prodigués par les instituteurs de la fin du XIX^e siècle au sujet de la Rome antique sont à l'origine, en France, de l'utilisation du *geste du pouce levé* pour demander *une trêve temporaire* dans les jeux pratiqués par les enfants.

À une époque où l'Éducation nationale réprime l'usage des parlars régionaux, notamment dans la cour de récréation, on peut imaginer que le code gestuel traditionnel subit, volontairement ou inconsciemment, le même frein. Enfin, n'oublions pas que le pouce levé, censé n'épargner qu'un combattant méritant, possède un caractère valorisant qui a dû faciliter son adoption par les enfants demandant un répit temporaire. Toujours est-il que l'introduction et l'adoption de cette requête gestuelle ont dû se faire assez brutalement si l'on en juge par l'exemple provençal où ce signe de trêve se nomme paradoxalement « défi ». Puisque le pouce est le doigt de l'engagement, le doigt de la foi (*fiance*) et de la confiance, il est normal qu'il caractérise la méfiance et la défiance lorsqu'on refuse ostensiblement de le donner. Est-ce un hasard si plusieurs gestes de défi sont justement faits à l'aide du pouce⁹?

9 Voir Carénini, 1991 : 87.

Y a-t-il, aujourd'hui, un seul Français qui ignore la signification du pouce comme arrêt momentané de la partie? Un traducteur n'a pas besoin d'être français pour interpréter ce geste de la langue française de laquelle il traduit. Il suffit de consulter le *Petit Robert* pour savoir que « Pouce », en langue française, n'est pas seulement « le premier doigt de la main de l'homme, le plus gros, formé de deux phalanges, opposable aux autres doigts », mais aussi une « interjection qu'emploient les enfants (en tenant la main fermée et le pouce levé) pour indiquer qu'ils se mettent momentanément hors du jeu, pour demander une trêve ». En outre, l'expression française « Pouce cassé! » est l'expression employée pour que le jeu reprenne. Attention! Un traducteur de l'image, médiateur entre les langues et les cultures, doit savoir que, hors de France, les enfants n'utilisent pas du tout le geste du pouce pour demander une trêve. En Allemagne, par exemple, l'arrêt se demande généralement en levant une main, paume en avant. Aux États-Unis, un arrêt dans le jeu s'obtient en croisant deux doigts ou avec le geste popularisé par le basket-ball. En Iran, les garçons lèvent l'index de la main droite et les filles envoient des baisers alentour.

Il est évident que l'image qui reproduit le geste du pouce levé dans la dernière case de la page 11 d'*Astérix en Hispanie* n'est pas du tout universelle. N'oublions jamais le contexte : nous sommes à la fin du jeu initié par le petit Ibère à la page 9. Un jeu qui a été suivi jusqu'au bout par une seule personne, le légionnaire ingénu qui, se laissant tout à fait prendre au jeu, 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. Au contraire, on dirait que, placés hors jeu face à cette image du pouce levé, tous les traducteurs de par le monde ont conservé la fausse symbolique romaine que la culture globale, essentiellement américaine, fait circuler partout et pour tout. 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?).

Malgré le degré d'universalité de son symbolisme, l'image du pouce levé peut avoir un sens différent, voire étranger, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, du texte-source au texte-cible, d'une symbolique manuelle à l'autre. Une formation universitaire des futurs professionnels

de la traduction devrait tenir compte de la nécessité de former les étudiants à la lecture, à l'interprétation et à la (para)traduction des structures symboliques de l'image. Par conséquent, le passage d'*Astérix en Hispanie* que je viens d'analyser, axé sur la gestuelle à un moment précis de l'intrigue, pourrait bien faire l'objet d'une paratraduction dans le paratexte d'arrivée.

Je terminerai mon propos en répondant clairement à une question qui s'impose : est-ce qu'il y a des limites à la pratique de la (para)traduction de l'image que je préconise ? Effectivement. Les mêmes limites que l'on trouve dans la pratique de traduction du texte. Des limites qui se trouvent aux différents seuils de l'imaginaire transmis par le texte et ses paratextes. Je considère qu'il ne serait pas tolérable dans la traduction d'une BD, par exemple, que des passages entiers, des planches entières voient l'iconographie de leur imagerie totalement modifiée parce que la perception de leur contenu par le lecteur n'est pas garantie ou ne s'adapte pas aux normes culturelles en vigueur dans les pays où la traduction va être lue. Ne pas respecter ces limites du sens commun, c'est faire tout autre chose, de la censure dans tous ses états, mais pas précisément de la traduction. C'est bien le cas des traductions dites « politiquement correctes » (voir Yuste Frías, 2005 : 67) qui, au nom d'une idéologie déterminée, bâtissent de nouveaux imaginaires qui n'ont rien à voir avec ceux présents dans les textes et les paratextes de départ. Il est bien vrai que toute traduction implique toujours un certain degré de manipulation, mais traduire n'est pas trahir !

Références

- Bougnoux, D., 1994, « Nous sommes sujets aux images », *Esprit. Vices et vertus de l'image*, n° 199, p. 96-109.
- Carénini, A., 1991, « La symbolique manuelle », in Poirier, J. (dir.), *Histoire des mœurs. Modes et modèles*, vol. II, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, p. 75-162.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A., 1989, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont.
- Fresnault-Deruelle, P., 1993, *L'Éloquence des images. Images fixes III*, Paris, PUF.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.
- Joly, M., 2004, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan/Sejer.
- Montaigne, Michel de, 1854, *Essais : avec des notes de tous les commentateurs, édition revue sur les textes originaux*, Paris, Firmin-Didot. [Le chapitre xxvii du Livre Second, intitulé *Des pouces* occupe les pages 355-356 de cette édition et a été consulté en ligne le 22/02/2010 sur le site de Gallica-BNF <http://gallica.bnf.fr/>, ici <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-71709&I=694&M=pagination> pour la page 355, et là <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-71709&I=695&M=pagination> pour la page 356.]

- Laplantine, F. et Nouss, A., 2001, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert.
- Pastoureau, M., 2002, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- Tisseron, S., 2003, *Le Bonheur dans l'image*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil.
- Yuste Frías, J., 1998a, « Contenus de la traduction : signe et symbole », in Orero, P. (ed.), *III Congrès Internacional sobre Traducción. Març 1996. Actes*, Bellaterra (Barcelona), Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 279-289.
- Yuste Frías, J., 1998b, « El Pulgar Levantado : un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico », in Félix Fernández, L. et Ortega Arjonilla, E. (eds), *II Estudios sobre Traducción e Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Málaga, 17-20 de marzo de 1997*, Málaga, Universidad de Málaga et Diputación Provincial de Málaga, tome I, p. 411-418.
- Yuste Frías, J., 2001, « La traducción especializada de textos con imagen : el cómic », in Departamento de Traducción e Interpretación (ed.), *El traductor profesional ante el próximo milenio. II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón (Madrid), Universidad Europea cees [cd-rom], 4^e section, chap. IV.
- Yuste Frías, J., 2005, « Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital », in Yuste Frías, J. et Álvarez Lugrís, A. (eds), *Estudios sobre traducción : teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, p. 59-82.
- Yuste Frías, J., 2006, « La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles », in Luna Alonso, A. et Montero Küpper, S. (eds), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, p. 267-276.
- Yuste Frías, J., 2007, « Para-traducir libros infantís », *Viceversa*, n° 13, p. 135-170.
- Yuste Frías, J., 2008a, « Pensar en traducir la imagen en publicidad : el sentido de la mirada », *PLP. Pensar La Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, vol. II, n° 1, p. 141-170.
- Yuste Frías, J., 2008b, « Para-traducir Carrefour (1^a parte) », in Yuste Frías, J. (dir.), *Zig-Zag. Le premier programme Web-TV de divulgation scientifique consacré à la traduction*, épisode n° 2, édité en ligne le 16/06/2008.
- Yuste Frías, J., 2009a, « Paratraduction : le concept-clé de l'École de Vigo », in Yuste Frías, J. (dir.), *II^e Colloque international de Vigo sur la paratraduction (première partie)*, disponible en ligne sur le site <http://tv.uvigo.es/video/14198>.
- Yuste Frías, J., 2009b, « Débat sur "Paratraduction : le concept-clé de l'École de Vigo" », in Yuste Frías, J. (dir.), *II^e Colloque international de Vigo sur la paratraduction (première partie)*, disponible en ligne sur le site <http://tv.uvigo.es/video/14195>.
- Yuste Frías, J., 2010, « Para-traducir Carrefour (2.^a parte) », in Yuste Frías, J. (dir.), *Zig-Zag. Le premier programme Web-TV de divulgation scientifique consacré à la traduction*, épisode n° 4, disponible en ligne sur le site web de l'auteur (voir *infra*).

Yuste Frías, J. et Álvarez LUGRÍS, A. (eds), 2005, *Estudios sobre traducción : teoría, didáctica, profesión*, Vigo : Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

Les références de l'auteur sont disponibles aux adresses suivantes :

<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/> (articles)

<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/audiovisuales> (documents vidéos)

<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/> (ouvrages)

Pour les références à l'enseignement et à la recherche, voir :

<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/docencia/docencia-de-posgrado.html>

<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/index.html>

