

L'image au service de la traduction : une analyse multimodale de Tintin en créole
mauricien selon une approche sociosémiotique

Marie-Anne Cotégah

Mémoire présenté au
Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade maîtrise ès arts (traductologie)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Avril 2024

©Marie-Anne Cotégah, 2024

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire

rédigé par Marie-Anne Cotégah

intitulé L'image au service de la traduction : une analyse multimodale de Tintin
en créole mauricien selon une approche sociosémiotique

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui
est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ Président
Benoit Léger, Ph. D.

_____ Examineur externe
Arnaud Carpooran, Ph. D.

_____ Examinatrice interne
Pier-Pascale Boulanger, Ph. D.

_____ Co-directeur
Paul Bandia, Ph.D.

_____ Directrice
Deborah Folaron, Ph. D.

Approuvé par : _____
Benoit Léger, Ph. D.

Juin 2024 _____
Pascale Sicotte, Ph. D.

RÉSUMÉ

L'image au service de la traduction : une analyse multimodale de Tintin en créole mauricien selon une approche sociosémiotique

Marie-Anne Cotégah

Un coup d'œil sur la bande dessinée nous montre que ce genre littéraire peut non seulement servir d'outil de réflexion sur la traduction d'éléments visuels, mais, grâce à son langage imagé, il offre également une visibilité à des langues en quête de reconnaissance telles que le créole mauricien (le mauricien). Dans cette analyse de la traduction de Tintin, plus précisément l'album *Le Secret de La Licorne*, nous souhaitons mettre de l'avant une approche plutôt récente en traductologie, la multimodalité, qui permet d'étudier à la loupe la combinaison entre différents modes de communication, que ce soit la langue verbale, des éléments visuels ou d'autres modes qui ont pour but de communiquer un sens. Comme le but ultime de ce mémoire est de démontrer l'autonomie d'une langue telle que le mauricien, il est nécessaire d'intégrer dans cette analyse multimodale une autre approche qui permet de contextualiser ces modes lors du processus de traduction. La sociosémiotique est une approche qui combine le sens et le social, ce qui fait d'elle un outil efficace pour analyser ces modes lorsqu'ils sont transférés dans un nouveau contexte, et ainsi déterminer ce que leur transfert implique pour la traduction elle-même, mais aussi pour le créole mauricien. Finalement, ce que ce mémoire souhaite également montrer, c'est l'importance de prendre considération le non-dit, l'espace entre les mots, pour que rien n'échappe à l'entendement.

ABSTRACT

Using images for translation: a multimodal analysis of Tintin in Mauritian Creole from a socio semiotic perspective

Marie-Anne Cotégah

A glance at comic books shows us that this literary genre can not only serve as a tool for reflecting on the translation of visual elements, but also, thanks to its imagery, it provides visibility to languages in search of recognition such as Mauritian Creole (Mauritian). In this analysis of the translation of Tintin, specifically the album "The Secret of the Unicorn," we aim to highlight a rather recent approach in translation studies, multimodality, which allows for a close examination of the combination of different modes of communication, whether verbal language, visual elements, or other modes aimed at conveying meaning. Since the ultimate goal of this thesis is to demonstrate the autonomy of a language such as Mauritian Creole, it is necessary to integrate another approach into this multimodal analysis that contextualizes these modes during the translation process. Sociosemiotics is an approach that combines meaning and the social context, making it an effective tool for analyzing these modes when they are transferred into a new context, and thus determining what their transfer implies for the translation itself, as well as for Mauritian Creole. Finally, what this thesis also aims to show is the importance of considering the unsaid, the space between words, so that nothing escapes understanding.

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche Deborah Folaron, qui m'a non seulement soutenue durant cette longue rédaction, mais qui a également cru en mon projet dès les premiers instants, avant même qu'une ébauche ait été proposée. Ses encouragements et ses conseils m'ont donné la motivation et l'étincelle de passion nécessaires pour mener à terme mon projet. Merci!

Je tiens ensuite à remercier les autres lecteurs attentifs de mon mémoire, à commencer par mon co-directeur Paul Bandia qui a su me conseiller dans les bons moments tout en m'offrant de nouvelles occasions de parfaire mon travail. Ce mémoire n'aurait pas été complet sans la contribution significative des deux examinateurs, Pier-Pascale Boulanger et Arnaud Carpooran, qui, grâce à leur lecture minutieuse de mon mémoire, m'ont permis d'en peaufiner certaines parties.

Un mot de remerciement pour la bibliothécaire, Ethel Gamache, qui m'a aidée à développer quelques méthodes de recherche efficaces et qui n'a pas hésité à répondre promptement à mes questions de dernière minute.

Finalement, je ne pourrais terminer sans remercier ma famille ainsi que mes ami(e)s qui n'ont cessé de prendre de mes nouvelles tout au long de ce processus de rédaction, lequel a pris bien plus de temps que prévu. Ils m'ont soutenue et remonté le moral au moindre signe de découragement.

À ma merveilleuse mère qui, malgré son manque de connaissance dans le domaine, n'a pas hésité à lire et à relire des parties de mon mémoire pour m'apporter un regard neuf. À ma cousine Audrey, une force de la nature, qui m'a aidée dans mes premières réflexions et jusqu'à la toute fin. Merci à tous et à toutes!

* L'emploi des images dans ce mémoire correspond à une utilisation équitable de l'œuvre de George Prosper Remi, dit Hergé, le créateur de ces images.

Table des matières

LISTE DES SCHÉMAS	VIII
LISTE DES FIGURES	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – PARALLÈLE HISTORIQUE	4
1.1 HERGÉ : L’HOMME DERRIÈRE TINTIN	4
1.2 RÉSUMÉ DE L’OEUVRE	5
1.3 TINTIN ET LA TRADUCTION	7
1.4 TINTIN EN CRÉOLE	9
CHAPITRE 2 – CONTEXTE À L’ÎLE MAURICE.....	12
2.1 L’ÎLE MAURICE OU « L’ÎLE ÉCRITURE ».....	12
2.2 CONTEXTE SOCIOLINGUISTIQUE	13
2.2.1 La créolisation.....	13
2.2.2 Formation du créole mauricien ou du « mauricien »	16
2.2.3 Diglossie ou triqlossie?.....	17
2.2.4 Sur la relation entre le mauricien et le français	20
2.2.5 La politique linguistique.....	21
2.3 LA TRADUCTION EN CRÉOLE.....	24
2.3.1 L’intérêt de traduire en créole	24
2.3.2 Les difficultés de traduire en créole	24
2.3.3 Traduction dans un contexte diglossique : points de vue et critiques.....	26
CHAPITRE 3 – COUP D’ŒIL SUR LA BANDE DESSINÉE	29
3.1 ORIGINES DE LA BANDE DESSINÉE	29
3.2 PRINCIPAUX ASPECTS DE LA BANDE DESSINÉE	30
3.2.1 Genres	30
3.2.2 Lectorat	31
3.2.3 Production et distribution.....	31
3.3 CARACTÉRISTIQUES DE LA BANDE DESSINÉE	32
3.3.1 La planche	32
3.3.2 La case.....	33
3.3.3 La gouttière	33
3.4 LA BANDE DESSINÉE ET SES SUBTILITÉS	34
3.4.1 Les bulles	34
3.4.2 Les images	35
3.4.3 Onomatopées et interjections	36
3.4.4 Expressions distinctives	36
3.5 STRATÉGIES UTILISÉES EN TRADUCTION DE LA BANDE DESSINÉE	37
CHAPITRE 4 – CADRE THÉORIQUE.....	40
4.1 LA SÉMIOLOGIE	40
4.2 LA TRADUCTION INTERSÉMIOLOGIQUE	43
4.3 LA MULTIMODALITÉ	45
4.4 VERS UNE APPROCHE SOCIOSEMIOLOGIQUE DE LA TRADUCTION.....	48
4.5 L’ESPACE SOCIAL DE PRODUCTION : PERSPECTIVES POSTCOLONIALES	51
CHAPITRE 5 – MÉTHODOLOGIE	56

5.1 CHOIX DES TEXTES	58
5.2 LA MÉTHODE D'ANALYSE	59
5.2.1 <i>La métafonction idéationnelle</i>	59
5.2.2 <i>La métafonction interpersonnelle</i>	60
5.2.3 <i>La métafonction textuelle</i>	62
CHAPITRE 6 – L'ANALYSE MULTIMODALE	64
6.1 POU OU 100.....	65
6.2 LOR BATO LIKORN, TOU DIMOUNN LAGORZ SEK.....	68
6.3 KAPITENN MIRENN	70
6.4 MISIÉ SOLA MÉLONG?	74
6.5 RÉSULTATS DE L'ANALYSE ET DISCUSSION	76
6.5.1 <i>Métafonction idéationnelle</i>	77
6.5.2 <i>Métafonction interpersonnelle</i>	79
6.5.3 <i>Métafonction textuelle</i>	80
6.5.4 <i>Fiqir potsam et autres expressions : un point de vue postcolonial sur la question</i>	85
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE.....	92
ANNEXE I	102
ANNEXE II	103
ANNEXE III	104

Liste des schémas

Schéma 1 : Typologie des genres de la BD de Zanettin.....30
Schéma 2 : Taxonomie du processus de traduction.....43

Liste des figures

Figure 1 : Combien?.....	63
Figure 2 : Quinze francs?.....	63
Figure 3 : Komié?.....	63
Figure 4 : 80 mo pran.....	63
Figure 5 : Tout le monde a la gorge sèche.....	66
Figure 6 : Capitaine Haddock boit son verre.....	66
Figure 7 : Tou dimounn lagorz sek.....	66
Figure 8 : Capitaine Haddock boit son verre (version mauricienne).....	66
Figure 9 : Calmez-vous!.....	68
Figure 10 : Kalmé ou !.....	68
Figure 11 : Attention!.....	68
Figure 12 : Tansion !.....	68
Figure 13 : Aristide Filoselle.....	71
Figure 14 : Misié Sola Mélong.....	71

Introduction

Nous sommes en 2021, en Saskatchewan. Kent Mickleborough, un acheteur de grain, passe une commande de 87 tonnes de graines de lin à Chris Achter, un agriculteur saskatchewanais. Les deux hommes se connaissent depuis longtemps et ont déjà fait affaire ensemble dans le passé. En juin 2023, M. Achter est condamné à payer un dédommagement d'environ 82 000 \$ à l'entreprise South West Terminal Ltd. pour ne pas avoir livré à M. Mickleborough les 87 tonnes de graines de lin. La cause derrière tout ça? Un émoji. En effet, lorsque M. Mickleborough a transmis sa commande à M. Achter, ce dernier a répondu, par message texte, en envoyant un émoji de pouce en l'air [

l'université des Antilles et de la Guyane et auteur de la thèse *Français-créole/ Créole-français : De la traduction*, « [...] comment traduire une langue littéraire (le français), même souvent jugée comme étant de précellence, en une langue n'ayant pas encore acquis ce statut (le créole)? » (Arsaye 2004, 13) C'est une question à laquelle nous tenterons de répondre dans ce mémoire, entre autres en remettant en question le dualisme des notions telles que monde colonial et monde colonisé, ou encore français et créole. Car devons-nous, encore aujourd'hui, penser le créole par rapport au français? N'y a-t-il pas une approche qui nous permettrait de voir le créole comme une entité autonome, qui trace son propre chemin? Qu'en est-il du « métissage » que la traductologue Hélène Buzelin oppose à « mixité » dans son article publié en 2000, « *The Lonely Londoners* en français : l'épreuve du métissage » (Buzelin 2000)?

Ainsi, sachant que les études sur la traduction des bandes dessinées ne sont que toutes récentes, ce mémoire aura pour objectif d'alimenter les réflexions sur la perception que nous avons de la bande dessinée, sur les outils méthodologiques pertinents qui permettent de mieux l'appréhender, et sur sa capacité à faire valoir des langues toujours considérées comme étant inférieures, brisées, défectueuses, et ce, grâce à son caractère multimodal. En effet, nous verrons que la bande dessinée comprend non pas un, mais plusieurs modes qui remplissent chacun différents objectifs de communication, et c'est ce qui est aujourd'hui connu sous le terme « multimodalité ». Pour avoir une meilleure compréhension de la multimodalité, il sera nécessaire de passer par l'approche dite sémiotique, puis celle de la sociosémiotique. Cette dernière ouvrira la porte à une perspective sociologique où les signes (dont nous reviendrons sur la définition plus tard), qu'ils soient verbaux ou non verbaux, sont ancrés dans une réalité socioculturelle spécifique que le traducteur¹ doit considérer lors de ses prises de décision. Cela est d'autant plus important que ces realia sont associées au contexte où se trouve le traducteur, c'est-à-dire le contexte d'arrivée, et c'est pourquoi l'approche sociosémiotique se révèle doublement pertinente. En effet, elle nous permet également d'introduire dans l'analyse une perspective qui rend compte de la relation français-créole, relation (ou réalité) qui touche profondément la personne qui traduit, soit celle du postcolonialisme. Grâce à ces

¹ Dans le présent document, les mots de genre masculin appliqués aux personnes désignent les hommes et les femmes.

approches, nous verrons comment la traductrice tient compte de l'interaction entre les différents modes présents dans la bande dessinée afin d'offrir au créole mauricien un espace d'expression qui le valorise et le désaliène de la mentalité colonialiste. Nous saurons ainsi si la multimodalité peut s'avérer un outil d'analyse intéressant pour étudier les langues en quête de reconnaissance. Avant de nous lancer dans l'analyse en question, nous présenterons tout d'abord les deux contextes de production : celui du texte original et celui du texte traduit, puis nous ferons une brève présentation de la bande dessinée et des difficultés qu'elle implique avant de développer le cadre théorique. Nous terminerons avec l'analyse suivie d'une discussion sur les questions à l'étude.

Chapitre 1 – Parallèle historique

Ce premier chapitre vise à présenter l'œuvre (*Le Secret de La Licorne*) ainsi que son auteur. Il sera important par la suite d'établir un parallèle historique en présentant également la traductrice et le contexte dans lequel celle-ci a entrepris la traduction. Nous aurons ainsi une meilleure vue d'ensemble du projet de traduction en tant que tel et nous pourrons mieux expliquer les motifs qui sous-tendent la rédaction de ce mémoire.

1.1 Hergé : l'homme derrière Tintin

Combien de dessinateurs de bande dessinée peuvent se targuer d'avoir rejoint les rangs des artistes les plus prestigieux de notre temps? Qui d'entre eux auront l'audace de se dire immortels? Car l'immortalité a été proclamée pour ceux qui auront vu leurs œuvres exposées dans les plus grands musées, publiées dans les maisons d'édition les plus influentes, admirées dans les palais les plus majestueux.

Peu d'entre eux en seront capables, mais il serait sans doute bien indiqué d'inscrire l'auteur Hergé, de son vrai nom Georges Prosper Remi, au palmarès des dessinateurs consacrés, une exposition ayant même été organisée en son honneur entre l'automne 2016 et l'hiver 2017 au Grand Palais situé à Paris (Assouline 2017). D'origine belge, Hergé dessine ses premières planches dans une revue scout, *Le Boy-Scout belge*. Après des débuts modestes dans les années 1920, Hergé obtient un poste au journal *Le Vingtième Siècle* et c'est durant ces années-là qu'il découvre les *comics strips*, alors très populaires aux États-Unis depuis la fin du XIX^e siècle. Il s'inspirera donc de la bande dessinée américaine et créera le personnage de Tintin, accompagné de son petit compagnon du nom de Milou, un petit chien d'une grande créativité et clairvoyance. Le 10 janvier 1929 paraît la première aventure de Tintin dans le journal *Le Petit Vingtième*, une branche du *Vingtième Siècle* conçue dans le but d'attirer la jeunesse. Ainsi, les premières aventures de Tintin envoient le jeune reporter en URSS, d'où le titre *Tintin au pays des Soviets*, et ce n'est pas un hasard. En effet, il faut savoir que Hergé et son personnage ont bien entendu toujours été ancrés dans un certain contexte sociopolitique complexe dans lequel se mêlaient anticommunisme, catholicisme et bolchevisme (Goddin 2007, 111).

Tintin connaît vite un succès fulgurant, voyageant de pays en pays, d'univers en univers, notamment en URSS, au Congo, en Égypte, en Amérique ou encore en Chine. Ce sera l'épisode de *Tintin en Amérique* qui ouvrira la voie aux premières traductions de la série, ayant été traduite en portugais en avril 1936 (Grutman 2020, 180). Malgré les conflits et la menace imminente d'une guerre en Europe, entre autres la nomination d'Adolf Hitler à la tête du Parti national-socialiste en Allemagne, Hergé poursuit la publication de ses albums, sans vraiment se soucier des événements extérieurs, si ce n'est qu'ils s'en inspirent pour nourrir les aventures du jeune reporter désormais chéri par les lecteurs et lectrices un peu partout à travers le monde. La réalité le frappe, ainsi que tous les Belges, lorsque, le 10 mai 1940, l'armée allemande viole la neutralité de la Belgique en entrant sur son territoire (Goddin 2007, 258). Cette invasion marque la fin du *Vingtième Siècle* et celle du *Petit Vingtième*, qui deviennent respectivement *Le Soir* et *Le Soir-Jeunesse*, lesquels continuent tout de même à publier les albums de Tintin. En dépit des accusations de trahison qui pèsent sur lui, « Hergé a tout misé sur la carrière de Tintin, mettant la guerre entre parenthèses. » (Goddin 2007, 308) Pour ce partisan de la non-violence ni germanophile ni résistant, gagner la guerre était certes important, mais gagner l'estime de son public l'était encore plus. Ainsi, du *Sceptre d'Ottokar* (8^e aventure) au *Trésor de Rackham le Rouge* (12^e aventure), Hergé continue à travailler, bon gré mal gré, sur ses prochains albums qui seront publiés dans le journal allemand *Le Soir*. La publication du *Secret de La Licorne* fait partie de cette période plutôt confuse sur le plan sociopolitique, l'album ayant été publié le 5 octobre 1943, alors que la Belgique était encore sous occupation allemande.

1.2 Résumé de l'œuvre

Dans *Le Secret de La Licorne*, Tintin se retrouve mêlé à une intrigue où il est question d'un trésor de pirate caché qui semble susciter l'intérêt de certaines personnes. La localisation de ce trésor serait indiquée dans un morceau de papier dissimulé dans une maquette du bateau La Licorne. Les premières planches relatent d'ailleurs le moment où Tintin achète le modèle réduit dans un marché aux puces et pense à l'offrir à son ami, le capitaine Haddock. Après l'achat, Tintin se retrouve déjà assailli par deux hommes qui souhaitent lui racheter sa nouvelle acquisition, ce que le petit reporter refuse catégoriquement. En route vers chez lui, Tintin se demande ce que cette maquette avait de

si extraordinaire pour que deux étrangers veuillent tant le lui acheter, car, bien sûr, il ne sait pas à ce moment-là qu'un indice menant à un trésor s'y trouve. Il le découvrira plus tard, après qu'une personne s'est introduite chez lui pour lui voler la maquette, mettant au passage son appartement sens dessus dessous. C'est Milou qui, dans la pagaille qui s'ensuit, repère un morceau de papier qui, le suppose Tintin, avait dû tomber du bateau. Sur le morceau de papier en question est inscrite une série de symboles qui n'a ni queue ni tête. Entre-temps, le capitaine Haddock arrive chez Tintin et constate que le bateau miniaturisé que ce dernier allait lui offrir ressemblait au bateau de La Licorne, la reproduction miniature du bateau de son ancêtre, le capitaine de Hadoque, dont il avait le portrait à la maison. Rentrant chez lui, le capitaine Haddock découvre à son tour certains effets qui avaient appartenu à son ancêtre, dont un journal qui raconte entre autres les dernières aventures du capitaine de Hadoque. Tintin le retrouve dans un état pittoresque : complètement ivre, le capitaine Haddock s'était mis à personnifier son ancêtre lors de la bataille que lui et son équipage auraient menée contre le pirate dit Rackham le Rouge. Seul survivant de ce massacre, le capitaine de Hadoque est cependant parvenu à venir à bout du pirate et de son équipage, et avec eux sombra le trésor de Rackham le Rouge, d'où la suite des aventures de Tintin, *Le Trésor de Rackham le Rouge*. Bref, il était clair que des gens étaient à la recherche de ce trésor. Au fil du scénario, Tintin finit par se faire capturer par des brigands, mais grâce à l'intrépidité de son fidèle compagnon Milou et de l'impétueux capitaine Haddock, il arrive à s'évader. La fin de l'aventure se termine ainsi avec Tintin qui résout l'énigme du trésor : parvenu à rassembler les trois parchemins, il découvre que ces derniers indiquaient en réalité les coordonnées de l'emplacement où se trouvait l'épave de La Licorne. Pris d'excitation, Tintin annonça au capitaine Haddock leur prochaine aventure : à la recherche du trésor de Rackham le Rouge.

L'issue de la Seconde Guerre mondiale met fin à l'oppression allemande, et Hergé poursuit sa création. Au fil des prochains albums, il introduit d'ailleurs des personnages qui deviendront des incontournables, notamment le professeur Tournesol, apparu pour la première fois dans *Le Trésor de Rackham le Rouge* et connu pour avoir fabriqué la fusée ayant permis à Tintin et compagnie d'atteindre la lune dans l'album *On a marché sur la Lune*. Vers la fin des années 1970, malgré l'excès de fatigue et les signes de maladie, Hergé

tâte le terrain pour un vingt-quatrième album qui s'intitulerait *Tintin et l'Alph-Art*, un album qui refléterait sa passion pour l'art contemporain. Il n'aura cependant pas l'occasion de mener à terme son projet, car après une dégradation lente de sa maladie ainsi que des allées et venues à l'hôpital (Goddin 2007, 954), le père de Tintin s'éteint le 3 mars 1983, à l'âge de 75 ans.

1.3 Tintin et la traduction

Le départ de Georges Remi, l'homme derrière la création de Tintin, « n'a pas marqué la disparition d'Hergé, et encore moins celle de Tintin. » (Goddin 2007, 981) Au fil du temps, d'innombrables biographies de l'auteur ont vu le jour, et les traductions de Tintin n'ont pas tardé aussi à affluer, renforçant sa position d'œuvre « classique », alors que l'auteur Hergé devenait une « référence culturelle » (Langlois 2021).

Ainsi, depuis la première traduction portugaise de Tintin dans les années 1930, l'odyssée de Tintin « au pays de la traduction » (2020), comme le propose le traductologue Rainier Grutman, n'aura presque pas de fin; l'album *Les Bijoux de la Castafiore* a d'ailleurs été l'album le plus souvent traduit (Grutman 2020, 191). Des centaines de traductions ayant inspiré et marqué toute une génération, ayant traversé les âges jusqu'à aujourd'hui, où elles servent de toile de fond à des discussions de société telles que les frontières linguistiques, notre héritage colonial, la réappropriation culturelle ou encore les politiques linguistiques. Dans sa thèse de doctorat en 2023, intitulée *La visibilité du traducteur et la traduction des référents culturels : traduire "l'Autre", traduire le "Soi" dans la version arabe du roman Zone de Mathias Énard*, Moufida Mnakri nous rappelle que la traduction constitue un mode de communication culturelle, « une action interculturelle conditionnée par des éléments extralinguistiques, relevant des normes et pratiques sociales, des relations de pouvoir et des politiques qui influencent d'une manière ou d'une autre l'acte de traduire. » (Mnakri 2022, 2) Mnakri cite également Edmond Cary, traducteur et interprète co-fondateur de la Société française des traducteurs et co-fondateur de la revue *Babel*, qui aurait décrit la traduction comme un moyen de communication interculturelle, « l'un des modes majeurs du croisement des cultures » (Edmond Cary, 1985; cité dans Mnakri 2022, 95). En effet, la traduction est une action interculturelle en ce qu'elle implique une négociation entre les cultures, une discussion sur la façon de traduire les référents culturels

en présence, un héritage que nous a d'ailleurs laissé le tournant culturel en traduction, puisqu'auparavant, la traduction était uniquement perçue comme un acte linguistique. Cependant, ce n'est pas la linguistique qui sera le noyau de notre présente discussion, mais bien la sémiotique. En effet, ce mémoire fixe son attention sur une approche qui pourrait englober tous les aspects culturels de la traduction : l'intersémiotité de l'acte de traduction, un terme utilisé par le sémiologue Evangelos Kourdis dans son article « Le concept d'intersémiotité : une approche critique » (Kourdis 2021)². Il s'agit d'un transfert où la traduction passe d'un système sémiotique à un autre, véhiculant ainsi des idées et des représentations non seulement à travers les mots, mais également à travers les images, du moins dans le cas de la bande dessinée. Kourdis n'aura pas été le premier à proposer un tel concept puisque le linguiste Roman Jakobson suggère dès 1959 que la traduction peut se décliner en trois types d'activités, soit la traduction intralinguale, la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique. Nous y reviendrons au chapitre théorique, où nous verrons d'ailleurs que la notion de « système sémiotique » correspond à un système comportant des signes, verbaux et non verbaux, interagissant entre eux pour créer un sens. Pour montrer comment la traduction d'une bande dessinée peut véhiculer de telles idées et représentations, retournons au cas de Tintin. Dans son article « La représentation des Noirs africains dans les traductions arabes de Tintin », publié en 2016, le linguiste Manuel Sartori mène une petite enquête sur la manière dont les Noirs sont représentés dans les traductions arabes de *Tintin au Congo* et *Coke en stock*. Il est important de mentionner que le traducteur en question décide de prendre pour référence les premières versions de ces albums, qui étaient beaucoup plus empreints de racisme que les versions remaniées (Sartori 2016). L'auteur de l'article insiste sur cet étrange choix qui semble, en fin de compte, renforcer le caractère raciste du « parler petit-nègre » dans *Tintin au Congo*, tandis que, dans *Coke en stock*, curieusement (ou pas), le parler des Noirs est beaucoup plus normalisé et moins stigmatisant. Serait-ce une préférence du traducteur de faire valoir le fait que les Noirs dans *Coke en stock* sont de « bons musulmans », alors qu'ils sont « animistes ou en voie de christianisation » dans *Tintin au Congo*? Comme le souligne Sartori, « si traduire ce peut

² Evangelos Kourdis définit l'intersémiotité comme un « phénomène de communication quotidienne qui concerne la transmutation/traduction intersémiotique entre deux textes culturels, texte source et texte cible. » Nous verrons au chapitre quatre ce qu'implique une traduction intersémiotique.

être renforcer l'aspect raciste et différentialiste du premier ou au contraire le gommer totalement dans le second, cela signifie bien que la traduction traduit, au-delà des mots, des idées et des représentations plus ou moins conscientes... » (Sartori 2016, 53).

La traduction de Tintin en créole mauricien nous donne certainement à voir une nouvelle représentation de la relation français-créole qui s'inscrit dans un courant 'pan-créole' de la Caraïbe et de l'océan Indien. Ce courant commence tout d'abord à fournir au créole un espace d'expression à travers la littérature locale et internationale, ce qui permet de changer son statut au sein des communautés qui le parlent.

1.4 Tintin en créole

En 2009, la maison Caraïbéditions marqua un jalon important en publiant la première traduction en créole de Tintin. Il s'agissait des créoles des Caraïbes, plus particulièrement ceux de la Guyane, de la Martinique et de la Guadeloupe. D'autres traductions créoles suivront, notamment celles des deux albums de Tintin *Le Secret de La Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge*, qui s'inscrivent d'ailleurs dans la foulée de l'apparition du long métrage de Steven Spielberg en 2011. C'est ainsi que le projet de traduction en créole atteignit l'île Maurice, lorsqu'un éditeur réunionnais, Éric Robin, approcha la journaliste et écrivaine mauricienne Shenaz Patel pour discuter d'un éventuel projet mauricien. En effet, à la Réunion comme aux Caraïbes, les traductions de bandes dessinées (Tintin, Astérix, Lucky Luke, etc.) étaient très répandues, comme nous le mentionne Shenaz Patel lors de l'entrevue en deux parties effectuée avec elle les 3 juillet et 8 août 2023. La noble tâche de traduire Tintin en créole mauricien fut attribuée à Shenaz Patel qui a traduit à son tour les deux albums mentionnés plus tôt.

Shenaz Patel a toujours été passionnée de livres et, à travers l'écriture, elle s'est donné pour tâche de dépeindre l'âme humaine, entre autres dans le but de dénoncer certaines injustices sociales et celui de changer la face du monde (Bannerjee et Patel 2008). Journaliste de métier, Patel est née et a grandi à l'île Maurice où elle a notamment travaillé au sein d'un hebdomadaire, le *Week-End*, s'occupant principalement de la section Arts et culture qu'elle trouve délaissée (Bannerjee et Patel 2008). Elle publie en 2002 son premier roman *Le Portrait Chamarel* pour lequel elle obtient le Prix Radio France du Livre de l'océan Indien. Trois ans

plus tard, elle publie *Le Silence des Chagos*. Bien qu'elle en ait publié d'autres, notamment des romans et des nouvelles diverses, nous nous attardons sur ces deux romans qui révéleraient justement la volonté de Patel de faire valoir certaines voix identitaires, culturelles et même historiques qui ne sont pas assez entendues et écoutées. Car le premier, *Le Portrait Chamarel*, qu'elle décrit d'ailleurs comme un « roman de la transgression » (Dusowoth 2019), relate l'histoire d'une jeune orpheline, Samia, qui se découvre un jour une famille et se retrouve donc en quête identitaire, puisqu'elle aura passé toute sa vie dans un couvent. Quant au roman *Le Silence des Chagos*, Patel a écrit ce livre en hommage à la triste épopée des Chagossiens, exilés loin de leur île natale depuis l'indépendance de l'île Maurice, indépendance qui aura justement été possible grâce à la vente de Diego Garcia aux Anglais, puis aux Américains qui en ont fait une base militaire. Forcés de quitter leurs terres, les Chagossiens ont été expatriés vers l'île Maurice où ils ont vécu presque en autarcie, exclus et rejetés de la société. Quête identitaire d'un côté et injustices sociales de l'autre, les romans de Patel respirent, et expirent, l'actualité. Tout ce qu'on y lit est en fait un reflet, même fictif, de ce qui se passe à l'île Maurice d'un point de vue social, culturel ou encore linguistique.

Que Patel ait accepté le projet de traduire Tintin en créole, alors que les autres parties du globe créolophones en faisaient autant, ne tient donc pas du hasard. Militante engagée, Patel a vu en la traduction de Tintin un moyen de déconstruire une image endémique liée à la langue : celle du créole comme langue subordonnée, secondaire, un patois, presque une calamité. À ce sujet, elle rétorque :

Écrire en créole est aussi une façon de contribuer à montrer qu'il s'agit d'une langue à part entière, pas seulement une expression orale et qu'il y a beaucoup de champ à explorer et à développer à l'écriture également. C'est aussi une façon de contribuer au dynamisme de cette langue et à sa reconnaissance dans un pays encore trop souvent complexé face à sa langue maternelle, sa langue de proximité. (Bannerjee et Patel 2008)

C'est ce que soulève d'ailleurs Dev Virahsawmy, écrivain mauricien, à propos de la langue créole (Virahsawmy 2020) :

For most Mauritians, Mauritian Creole is a non-language, a patois, some form of broken French. For me it is my mother tongue (first language), the language I heard when I was still in my mother's womb for it was the language my parents used. [...]

through translation of religious and lay literature, I strive to show that my mother tongue is fit to express world literature – the Bhagavad-Gita, the Bible and the Holy Koran, Shakespeare, Molière, Blake, Keats, etc.

[Pour la plupart des Mauriciens, le créole mauricien n'est pas une langue, mais un patois, une forme de français dégradé. Pour moi, il s'agit de ma langue maternelle (première langue), la langue que j'ai entendue alors que j'étais encore dans le ventre de ma mère, car c'était la langue que mes parents parlaient. [...] Grâce à la traduction de la littérature religieuse et laïque, je m'efforce de montrer que ma langue maternelle est apte à exprimer la littérature mondiale – la Bhagavad-Gita, la Bible et le Coran, Shakespeare, Molière, Blake, Keats, etc.]³

Deux auteurs, la même vision, celle de rendre ses lettres de noblesse à cette langue créole. C'est dans cette perspective que Patel entreprend la traduction du *Secret de La Licorne* en 2009, puis celle du *Trésor de Rackham le Rouge* en 2011.

L'entrevue effectuée avec Shenaz Patel, bien qu'elle ne soit pas indispensable à notre analyse, ajoute un poids de plus à la discussion sur la traduction et la langue (ou les langues, dans ce cas-ci). Ce qui sera intéressant de constater à la suite de l'analyse, c'est la manière dont l'expérience culturelle et linguistique de la traductrice a nourri la traduction et, à l'inverse, comment la traduction fait ressortir les choix de la traductrice concernant notamment des référents culturels et des particularités linguistiques. C'est pourquoi une présentation du parcours de la traductrice s'avère nécessaire puisqu'on ne peut comprendre certains choix sans connaître un peu la personne qui les fait. Ainsi, le projet de traduction de Patel est ancré dans un contexte sociolinguistique et culturel complexe, à l'instar de l'écriture originelle où les aventures que vivaient les personnages de Hergé progressaient au rythme des guerres, des conflits, mais aussi d'ententes de paix et d'échanges interculturels. Si le contexte historique de la création de Tintin est somme toute assez connu, celui de la traduction en créole mauricien l'est sans doute beaucoup moins, donc il serait important de le restituer afin de mieux cerner le projet de traduction de Patel et de jeter les premières bases de notre analyse.

³ À moins d'indication contraire, toutes les traductions de citations anglaises sont mes traductions.

Chapitre 2 – Contexte à l’île Maurice

Comme annoncé, ce chapitre vise à décrire le contexte de production de la traduction et, bien sûr, à introduire la langue traduite, en l’occurrence le créole mauricien, qui, même à l’heure actuelle, doit négocier sa propre survie.

2.1 L’île Maurice ou « l’île écriture »

Dans son ouvrage *Creating The Creole Island* publié en 2005, Megan Vaughan, une historienne spécialisée dans l’histoire de la médecine et de la psychiatrie en Afrique, affirme que cette île, si jeune et vulnérable dans son histoire, a toujours été, d’une manière ou d’une autre, « créole ». En effet, après la première découverte, attribuée aux Arabes, et le passage des Portugais au XVI^e siècle, les Hollandais s’y sont installés, ayant été les premiers à voir l’île comme une terre riche en ressources et en cultures. Ils étaient d’ailleurs accompagnés d’esclaves d’origine africaine. Ce sont eux qui nommèrent l’île d’après leur stathouder : Maurice de Nassau ou *Mauritius*. La colonisation hollandaise fut cependant difficile, et ils abandonnèrent l’île en 1710, laissant la voie aux Français qui, quelques années plus tard, prirent possession de l’île en 1715, la renommant dès lors l’Île-de-France. C’est ainsi que la population de l’île, qui était déjà assez hétérogène en raison de la présence d’esclaves provenant de Madagascar, de l’Afrique, de l’Inde, mais aussi celle de colons venant d’Allemagne, de la Suisse ou encore de l’Angleterre, devint encore plus diversifiée. Vers le milieu du XVIII^e siècle, la diversification de la population de l’île se poursuivit avec l’arrivée des travailleurs venus de l’Inde ainsi que la présence d’autres esclaves d’origines guinéennes (exportés de l’île de Gorée), malgaches et mozambicaines.

L’année 1763 marqua la fin de la domination française sur bon nombre de ses territoires, cédés à l’Angleterre, à la suite des traités de Paris de 1763 et de 1810. Par la suite, la population esclave de l’île connut une croissance rapide et fulgurante, et le choc entre les différentes cultures et religions qui s’en est suivi a marqué l’histoire culturelle de l’île. À partir du XIX^e siècle, la culture créole évoluera d’une façon où chaque groupe ethnique tentera sans cesse de renégocier sa place au sein de cette nouvelle société créole,

et ce, afin de mieux exprimer sa différence (Vaughan 2015, 268). Cette construction de la société créole s'est poursuivie jusqu'à l'indépendance de l'île Maurice en mars 1968, et même au-delà. Les prochaines sections nous expliquent justement ce que le terme « créole » implique aujourd'hui dans le contexte mauricien.

2.2 Contexte sociolinguistique

La linguistique saussurienne, comme nous le décrivons au chapitre théorique, a laissé des traces indélébiles sur la traduction pratiquée et enseignée durant les dernières décennies. Ce que la sociolinguistique considère comme « langue » n'est pas perçu de la même façon par la traduction qui a longtemps tenu pour acquis qu'une langue « doit être forcément une variété relativement stable ou uniformisée » (Lewis 2003, 412). Or, Rohan Anthony Lewis, professeur de langue, de culture et de société à l'Université de technologie de la Jamaïque, affirme qu'un tel point de vue de la langue empêcherait d'entrevoir la possibilité que toute langue, même dite « standard », puisse être sujette au métissage. Ainsi, jusqu'à récemment, des dialectes ou des langues issues du métissage tels que le créole ont souvent été mis de côté en traduction, car ils faisaient partie de ces variétés linguistiques qui ne correspondaient pas à l'homogénéité attendue par la conception occidentale de « la langue ». Comme l'a un jour soulevé le linguiste Maurice Pergnier, contrairement à ce que prétend la conception saussurienne, « la langue n'est pas une institution sociale »; « la langue comme la parole "s'instituent socialement", comme résultat du processus de communication (et non comme lui préexistant) [...]. » (Pergnier 1972) En d'autres mots, la langue ne vient pas avant la communication (comme la conception saussurienne a longtemps laissé sous-entendre), mais elle résulte plutôt du processus de communication. Voilà donc une prémisse intéressante à l'étude sociolinguistique suivante, puisqu'elle nous permet d'entrevoir la langue créole comme n'importe quelle autre langue, c'est-à-dire comme le résultat d'un processus de communication qui est nécessairement « social » et qui ouvre la voie à l'idée qu'une langue puisse être développée, remaniée, métissée.

2.2.1 La créolisation

Gardons une définition très simple à l'esprit : « Pidgins and creoles are new languages that develop out of a need for communication among people who do not share a common language—for example, among plantation labourers from diverse geographic

origins. » (Siegel 2008, 1) [Les pidgins et les créoles sont de nouvelles langues qui se développent pour répondre à un besoin de communication entre des personnes qui ne parlent pas la même langue, par exemple, entre ceux qui travaillent sur les plantations et qui ont différentes origines géographiques.] (Ma traduction)

La langue ou, devrions-nous dire, les langues créoles sont donc issues d'une nécessité de communiquer et peut-être même de traduire les paroles de l'autre. Elles proviennent d'un processus plus ou moins long qui s'est étendu sur des centaines d'années et qui implique un métissage culturel et biologique, mais aussi un long combat pour valoriser les langues et les cultures hybrides non européennes. Ce processus est généralement appelé la créolisation. Dans sa thèse *Creolising translation, translating creolization* en 2003, Lewis affirme que la première étape de la créolisation est la pidginisation, qui correspond à la formation d'une langue sur les plantations par les esclaves africains afin de pouvoir mieux communiquer avec leurs maîtres (Lewis 2003a, 131). Cette langue en question ou ce pidgin est essentiellement formé d'une langue dominante telle que l'anglais ou le français, et intègre des éléments d'autres langues, notamment celles des esclaves africains. La deuxième étape, explique Lewis, est celle qu'il appelle « créolisation proper » où le pidgin devient une langue à part entière, un créole, quoique les créolistes ne partagent pas tous la théorie qui veut que le pidgin précède toujours le créole (Bakker 2008). Le linguiste Peter Bakker énonce des différences structurelles entre le pidgin et le créole (au niveau linguistique, notamment), mais également des différences sociales. En effet, le pidgin est caractérisé, entre autres, par une réduction linguistique lorsque nous le comparons à sa langue source, et il ne constitue pas la première langue de la communauté ou du groupe social, politique ou ethnique qui l'emploie comme moyen de communication. Lorsqu'il devient la langue maternelle d'un certain nombre de locuteurs d'une certaine communauté donnée, il devient, selon Bakker, un pidgincréole. La transition du pidgin vers le pidgincréole, et du pidgincréole vers le créole demeure imprécise, car elle n'est historiquement pas documentée, et donc pas vérifiable, mais nous pourrions avancer que le nombre de locuteurs a une grande influence sur leur distinction (Bakker 2008, 135-140). Le traductologue Paul Bandia indique que le pidgin anglais parlé dans l'Ouest africain, par exemple, peut être considéré comme une langue indépendante pour trois raisons. Tout d'abord, certains locuteurs du pidgin ne

comprennent pas l'anglais, même si celui-ci est utilisé dans le pidgin. Ensuite, il est devenu la langue maternelle d'enfants dont les parents proviennent de différents groupes ethniques et, finalement, il est possible d'étudier la grammaire du pidgin comme toute autre langue bien implantée (Bandia 1994, 97). En reprenant la définition du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de Ducrot et Todorov datant de 1972, Bandia précise que le pidgin devient créole lorsqu'il devient la langue principale d'une communauté (Bandia 1994, 98). D'autres aspects structurels (comme la morphologie, la phonologie, l'ordre des mots) sont soulevés par Bakker, mais nous ne nous y attarderons pas ici. Enfin, Lewis mentionne également le point de vue de Richard Burton selon lequel la créolisation culturelle serait survenue non pas entre Blancs et Noirs, mais entre les groupes d'esclaves (Lewis 2013a, 143), comme l'explique d'ailleurs Vaughan. Il s'agirait donc d'un processus marqué par l'hétérogénéité et le métissage.

Toutefois, il est à noter qu'il n'existe pas de consensus concernant le terme « créolisation », principalement en raison du fait que chaque communauté ou nation créole a connu et continue à connaître un processus de créolisation différent et unique. Les auteurs de l'ouvrage *Creolization as Cultural Creativity*, Robert Baron et Ana C. Cara mentionnent qu'il n'y a pas une seule façon d'être créole (Baron et Cara 2011, 6). Ils souhaitent différencier entre la créolisation comme un phénomène caractérisant les sociétés qui s'autoproclament « créoles » et la créolisation comme un phénomène caractérisé par des interactions culturelles se produisant partout à travers le monde. De plus, le processus de pidginisation que décrivent Lewis et Bakker pour parvenir au résultat de « créolisation » provient de modèles linguistiques que certains critiques modernes, comme l'anthropologue Stephan Palmié, refusent d'utiliser pour parler de « créolisation culturelle », car ces modèles limitent le « potentiel » culturel de la créolisation. Sans nous attarder sur le débat, disons que, à l'instar de Baron et Cara, nous départagerons le processus de créolisation en deux parties. La première est celle qui veut que la créolisation se forme à partir de la pidginisation (un processus de nature historique qui nous permet de discuter des origines du créole mauricien dans la prochaine section). Puis, étant donné qu'il serait important de ne pas « enfermer le mouvement primordial de la créolisation dans une histoire et dans un lieu particuliers » (Giraud 2013, 334), la deuxième partie consistera à visualiser la créolisation comme un phénomène culturel de plus grande envergure, qui n'est pas limité

à un phénomène linguistique local; elle implique plutôt un mouvement international qui met en marche plusieurs activités culturelles et littéraires pour promouvoir le métissage et le cosmopolitisme. En effet, n'oublions pas que cette démarche de traduction de Tintin en créole fait partie d'un mouvement bien plus large qui touche non seulement les sociétés créoles de l'océan Indien, mais également celles des Caraïbes et autres communautés qui s'autoproclament « créoles ».

2.2.2 Formation du créole mauricien ou du « mauricien »

D'un point de vue historico-linguistique, le créole mauricien serait donc issu d'un processus de pidginisation durant la période de colonisation, donc une période où l'esclave africain et son maître ne partageaient pas la même langue, et où les esclaves eux-mêmes devaient trouver un moyen de communiquer puisqu'ils ne parlaient pas nécessairement la même langue. L'une des études effectuées sur le créole mauricien qui, malgré les préjugés de son époque, constitue une analyse importante du créole mauricien au XIX^e siècle est celle de Charles Baissac, *Étude sur le patois créole mauricien*. Baissac était un auteur mauricien spécialisé en créole mauricien, du moins celui de son époque, et il aura publié cette étude en 1880. Il y retrace notamment la genèse de la langue, qu'il ne considère alors ni comme une langue ni comme un dialecte ni également comme un patois (Watbled 2011, 2-3). Il choisit le terme « patois » par pure convention, selon ce que rapporte Jean-François Watbled dans son article « Langue et idéologie à la fin du XX^e siècle : L'Étude sur le patois créole mauricien de Charles Baissac ». Toujours selon ce que rapporte Watbled, Baissac avait soutenu l'hypothèse suivant laquelle le malgache avait eu un rôle important à jouer dans la genèse du créole mauricien après l'introduction d'esclaves de Madagascar. D'après Baissac, « les mots malgaches vont céder le pas aux mots français, et du lexique malgache initial ne resteront que des “vestiges” » (Watbled, 1). Par la suite, Robert Chaudenson, linguiste français spécialiste des langues créoles à base lexicale française, aurait avancé l'hypothèse (très connue aujourd'hui) selon laquelle le créole mauricien serait issu du créole bourbonnais parlé à l'île de la Réunion. Cette théorie est plus tard réfutée par Philip Baker et Chris Corne, tous deux spécialistes des langues créoles, dans leur ouvrage *Isle de France Creole : Affinities and Origins* (1982) où ils soulèvent le fait que, durant les premières années qui ont vu le développement du créole mauricien, la population était

majoritairement des esclaves provenant de l'Ouest africain, d'où la ressemblance avec les créoles français des Antilles. Bref, la discussion est longue et passionnante, mais il est à retenir que le créole mauricien, comme les créoles réunionnais, seychellois et d'autres créoles de la région des Caraïbes, est connu aujourd'hui comme étant un créole à base française (Ah Soon 2007). De ce fait, la relation entre le créole et le français a évolué au fil du temps, passant d'une relation s'apparentant à celle du parent et de l'enfant, du maître et de l'esclave, à une relation diglossique jusqu'à la reconnaissance de la pleine autonomie du créole mauricien. Dans les sections suivantes, nous ferons une brève description de cette relation d'un point de vue diachronique. Comme nous le constaterons lors de l'analyse et de la discussion à la fin, la traduction du créole, du moins selon l'analyse sociosémiotique que nous allons effectuer, nécessite une solide connaissance de son histoire, ce qui inclut sa relation avec le français.

Afin de différencier les différents types de créole, il serait d'abord important de mentionner que le terme « mauricien » sera employé pour parler du créole mauricien (comme l'a d'ailleurs toujours préconisé le linguiste mauricien Dev Virahsawmy), alors que le terme « créole » renverra davantage aux langues créoles à base française en général, c'est-à-dire principalement celles provenant de l'océan Indien et des Antilles.

2.2.3 *Diglossie ou triglossie?*

L'île Maurice est un pays où, en raison de son passé colonial, les langues parlées et les cultures pratiquées sont diverses et entremêlées, causant souvent des enjeux de nature sociolinguistique qui peuvent affecter la représentation d'une langue par rapport à une autre. Cette situation, ou cette expérience, est appelée la diglossie. Roshni Mooneeram, chercheuse mauricienne spécialisée en langue anglaise et en linguistique appliquée, définit la diglossie comme suit (Mooneeram 2006, 69) :

Diglossia refers to a sociolinguistic situation where two languages or two varieties of the same language have been polarized and fulfill complementary functions. The H(igh) language is used in situations of formality and therefore benefits from prestige while the L(ow) language is relegated to less prestigious functions such as everyday informal speech.

[La diglossie se rapporte à une situation sociolinguistique où deux langues ou deux variétés de la même langue ont été mises en oppositions et remplissent des fonctions complémentaires. La langue élevée est utilisée dans les situations formelles et jouit donc d'un certain prestige, alors que la langue

basse assume des fonctions moins prestigieuses, notamment le parler informel de tous les jours.] (Ma traduction)

Mooneeram reprend les termes « High language » (langue élevée) et « Low language » (langue basse) employés par le linguiste américain Charles A. Ferguson en 1959. Celui-ci associe la langue élevée à une langue reconnue et bien établie, avec une grammaire, une prononciation, un vocabulaire et une orthographe définis, tandis que la langue basse est associée à une langue récente qui n'a pas tout à fait défini tous ces éléments linguistiques. La vision de Ferguson est toutefois considérée comme étant trop restrictive, car ses exemples sont placés sous la même définition de diglossie, alors qu'il existe différentes situations de diglossie. Par exemple, il mentionne la relation diglossique entre le grec classique et le grec moderne, et entre le français et le créole haïtien. Mais la relation entre ces derniers n'est plus la même, le créole haïtien possédant aujourd'hui un statut officiel, avec une grammaire et une orthographe bien ancrées. Par ailleurs, dans sa thèse de 2014 « Translation in diglossic communities: A study of Creole translation in the French Overseas Departments and Regions », Sarah Nurgat (2014, 14) affirme ceci : « The use of French connects Creole speakers to France, while the use of Creole asserts a distinctive identity. » [L'utilisation du français établit un lien entre les locuteurs créoles et la France, tandis que l'utilisation du créole permet de revendiquer une identité distincte.] (Ma traduction) Dans le contexte mauricien, c'est cette affirmation et réappropriation de l'identité créole qui permet de mieux comprendre le projet de traduction de Patel, donc elle est centrale à notre analyse.

Dans un article publié en 2021, Marinette Matthey, professeure en sciences du langage, oppose à la réflexion de Ferguson les tendances actuelles qui soulèvent plutôt l'obsolescence du terme « diglossie ». En effet, elle mentionne notamment celui de « translanguaging » ou celui de « continuum », lequel a été employé dans des études créoles, entre autres par Michel Carayol et Robert Chaudenson en 1979 (Matthey 2021). Bien que le terme « diglossie » soit encore utilisé pour « souligner l'inégalité entre les langues », les termes comme « translanguaging » et « continuum » permettent de mieux rendre compte de certaines situations linguistiques actuelles « qui sont beaucoup plus complexes et hétérogènes que ne laissent penser les travaux continuateurs de Ferguson [...] ». (Matthey 2021) Selon le linguiste Tong King Lee (Baynham et Lee 2019, 8), le

translanguaging va au-delà du simple passage d'une langue à une autre chez une personne bilingue ou multilingue⁴ : « To me, translanguaging is about the contingent and creative thrown-togetherness of languages, language varieties, registers, and semiotic modalities; it is not really about moving back and forth between languages. » [À mon avis, le translanguaging concerne la représentativité des langues, des variétés linguistiques, des registres et des modalités ainsi que leur capacité à s'entremêler de manière créative; il ne s'agit pas uniquement d'un mouvement de va-et-vient entre les langues.] (Ma traduction) Il serait intéressant de commenter brièvement le rapport du translanguaging avec la sémiotique; la façon dont il implique le mélange entre plusieurs ressources sémiotiques, dont le verbal et le visuel, ce que Baynham et Lee appellent d'ailleurs le translanguaging intersémiotique (*intersemiotic translanguaging*) (Baynham et Lee 2019, 14).

Ainsi, dans le dernier recensement de 2022 à l'île Maurice, seuls 4,4 % des répondants ont déclaré le français comme langue parlée à la maison, tandis que ce chiffre est de 90 % pour les personnes ayant déclaré le mauricien comme langue parlée à la maison, 5,1 % pour le bhojpuri et 0,6 % pour l'anglais (Statistics Mauritius 2022). Pourtant, c'est ce dernier qui est la langue officielle *de facto* employée au sein du parlement et considérée comme étant la langue officielle de l'éducation (Mooneeram 2006, 69). Nous pouvons nous demander ce qui donne à l'anglais et au français tant de prestance, alors que ce sont les langues les moins parlées parmi la population mauricienne. Une question que s'est posé l'écrivain kényan Ngũgĩ wa Thiong'o en discutant de la place des langues africaines, dont sa langue maternelle, le kikuyu, dans le milieu littéraire africain, relativement à la suprématie des langues européennes qui, même dans un contexte postcolonial, sont toujours plus valorisées que les langues locales (wa Thiong'o 2011, 23). C'est ce qui se passe avec le mauricien, toujours en relation diglossique avec le français depuis le début du XVIII^e siècle, une relation qui s'avère encore plus compliquée lorsque l'on considère l'apport de l'anglais. En effet, la dynamique mauricien-français-anglais n'est pas à négliger et elle crée ce que certains appellent la triglossie. Arnaud Carpooran, sociolinguiste et doyen de la faculté des sciences sociales et humaines à l'Université de l'île Maurice, insiste que la situation linguistique à Maurice va au-delà d'un simple cas de

⁴ Cette définition est d'ailleurs davantage associée au *code-switching* où les langues sont pensées séparément l'une des autres.

trilinguisme, terme qu'il considère comme neutre, et préfère parler de triglossie (Carpooran 2005, 172). Bien que la question de la triglossie ne soit pas au centre de ce mémoire, l'accent étant plutôt mise sur la relation français-mauricien en raison de leurs plus grands nombres de locuteurs et la présence plus flagrante du français dans le mauricien, il est important de garder en mémoire que la reconnaissance du mauricien dépend de sa relation avec non seulement le français, mais également d'autres langues, dont l'anglais. Ainsi, les récents efforts pour faire valoir la langue mauricienne ont néanmoins modifié cette dynamique linguistique, avec pour résultat une stigmatisation de moins en moins importante du mauricien, comme nous allons le voir dans les prochaines sections.

2.2.4 Sur la relation entre le mauricien et le français

La diglossie (et même la triglossie) est donc manifestement un fait sociolinguistique. Par conséquent, dans le cadre du présent travail, il ne sera pas question de contester cette diglossie, mais de réévaluer la place du mauricien dans ce système diglossique. Pour ce faire, il est important de revenir sur la relation entre le mauricien et le français et de repenser cette relation.

Comme mentionné plus tôt, le français possède une certaine influence sur le créole mauricien en raison des liens coloniaux qui les ont unis. En revenant à la définition de « pidgin » de départ, rappelons que le créole est né dans le système des plantations, durant l'époque coloniale. Il est né de l'oralité et « après l'effondrement du système des plantations [...], cette force orale s'est retrouvée tournant à vide, inutile à la promotion sociale, à l'existence citoyenne. » (Bernabé et al. 1993, 34) Le créole, malgré son caractère oral, n'avait pas de voix, du moins face au français qui « nommait l'Homme » (Bernabé et al., 34).

Cette relation français-créole, jusqu'à maintenant de nature ancillaire, c'est-à-dire comme une relation maître-servant, est caractérisée par la « répression scolaire et sociale » que connaît le créole (Daniel 2010). Cette définition donne encore une fois au créole un caractère asservi et inférieur face au français. Comme Émilie Bontoux le mentionne dans sa thèse en 2021, Raphaël Confiant, un écrivain français et martiniquais, emploie même le terme « guerre des langues » (Bontoux 2021, 51) pour qualifier cette relation.

Au sein des départements français, le français et le créole se sont donc mis à se mélanger; plusieurs personnes employaient les deux langues en même temps à l'oral, ce que le sociolinguiste L.F. Prudent appelle l'interlecte. Le même phénomène peut être soulevé à l'île Maurice à un moment donné de son histoire (Pustka et al. 2021). Dans leur article « Les variétés de français dans les aires créolophones : une comparaison entre la situation à Maurice et aux Antilles », Pustka, Bellonie et Fon Sing relèvent des particularités des variétés de français parlées à l'île Maurice et aux Antilles, et ce, en passant par des caractéristiques internes de ces types de français. Par exemple, au niveau lexical, leur analyse a révélé que certains termes, comme *linge* et *cabri*, existent en français de France depuis l'époque coloniale, mais ils ont changé de sens en mauricien ainsi que dans les français parlés dans les îles.

Ce phénomène, comme le mentionne Georges Daniel, « ne signifie pas pour autant la disparition du créole, mais indique qu'un nouveau rapport interlinguistique s'est instauré. » (Georges Daniel 2010) Il est important d'en discuter parce que ces rapports interlinguistiques, la diglossie, le translanguaging ou encore le continuum posent plusieurs défis de traduction. La planification linguistique devient dans ce contexte un aspect important de la valorisation du créole et de son affranchissement face à la domination linguistique et culturelle du français.

2.2.5 La politique linguistique

Le rôle que jouent les activistes, littéraires, et autres manifestants de la langue créole est primordial dans le développement continu du créole mauricien. C'est ainsi que les premières initiatives de codification graphique du mauricien débutèrent avec Dev Virahsawmy dans les années 1960. Le premier grand ouvrage lexicographique, *Lortograf-Linite*, est conçu en 1978 par Philip Baker et Vinesh Y. Hookoomsing, tous deux linguistes créolistes. Quelques années plus tard, Baker et Hookoomsing publient en 1987 un dictionnaire appelé *Diksyoner kreol morisyen : Dictionary of Mauritian Creole*, cette fois-ci dans le but d'alphabétiser en créole les personnes faisant partie des couches populaires les plus pauvres, principalement les Créoles (Alguacil 2019). Javier Olivas Alguacil, dans son article sur la lexicographie réunionnaise et mauricienne, mentionne que la majorité des dictionnaires créole sont bilingues ou trilingues, et que l'arrivée du dictionnaire

monolingue en créole de Carpooran en 2005 est un réel exploit en raison de sa « répercussion dans d'autres études et articles scientifiques, mais aussi par sa massive distribution dans les établissements d'enseignement [...] ». » (Alguacil 2019, 127)

En ce qui concerne la graphie, de nombreuses propositions formulées au cours des dernières années, notamment celle de Grafi Larmoni en 2004. C'est la graphie que Shenaz Patel emploie pour sa traduction de Tintin, car c'est une graphie « ki respekté kréol morisien dan so lidantité an mem tan ki li rann li bien aksesib. » [Une graphie qui respecterait l'intégrité propre du créole mauricien tout en étant le plus largement accessible.]⁵ (Hergé 2009) En 2011, le document *Lortograf Kreol Morisien* (LKM), fondé sur Grafi Larmoni (2004) et le *Diksioner Morisien* (2009), a été publié en vue d'ouvrir la voie à des améliorations orthographiques :

Un bref regard sur les panneaux publicitaires, les affiches et les articles de journaux, montre qu'une grande partie des scripteurs n'adhèrent pas forcément au modèle orthographique proposé par le document LKM, même si un effort peut être noté dans ce sens. Le manque de volonté d'adhérer à l'orthographe officielle nous amène à dire que dans la pratique, le créole mauricien est toujours dans une étape transitoire entre l'écrit verbalisé et l'écrit graphié [...]. (Oozeerally 2014)

Ensuite, le concept de planification linguistique ou *language planning* doit être pris en considération dans la politique linguistique. En effet, le linguiste Rada Tirvassen soutient qu'« on ne peut élaborer une politique linguistique sans se soucier de sa planification et de sa mise en œuvre : la politique linguistique doit être articulée de manière étroite avec la planification linguistique » (Tirvassen 1999). En outre, parmi les objectifs de Dev Virahsawmy, la planification linguistique est un aspect important. Il s'est d'ailleurs beaucoup attardé sur l'élaboration d'une graphie et également sur la prononciation des sons de la langue créole.⁶ Le rôle de Virahsawmy en tant que « critical language policy practitioner » (Mooneeram 2013) [spécialiste de la politique linguistique critique] (ma traduction) est primordial : il affirme entre autres que le système éducatif à Maurice ne favorise pas la réussite des enfants provenant de milieux sociaux défavorisés, car, souvent, ils ne parlent pas l'anglais et, rappelons-le, la langue d'enseignement à Maurice est

⁵ Traduction issue de l'album traduit (Hergé 2009).

⁶ Pour de plus amples informations à ce sujet, voir Mooneeram 2007, *The contribution of creative writing to the standardization of mauritian creole*.

l'anglais. La triglossie à l'œuvre à Maurice ne fait que renforcer ces inégalités sociales. C'est une dynamique qui est au centre de certains débats et discussions autour de l'éducation à l'île Maurice, sachant que le mauricien demeure la langue maternelle de la plupart des Mauriciens et des Mauriciennes, faisant de lui la langue nationale *de facto* (Alguacil 2019). « Pourtant son utilisation par l'enseignant se limite la plupart du temps au rôle de dernier recours pour pallier les défaillances pédagogiques de l'anglais et du français, dans un système d'enseignement officiellement anglophone. » (Police-Michel 2007, 215) La question de la langue (ou des langues) à utiliser en contexte scolaire a d'ailleurs animé bon nombre de débats politiques dans les années 1980 et 1990 notamment, ayant entraîné la chute de certains partis politiques à l'époque (Carpooran 2005, 187), et l'émergence d'autres partis comme *Lalit* dont le programme politique incluait la promotion du créole mauricien et son intégration dans le système scolaire (Carpooran 2005, 191). Le mauricien est donc dans une lutte constante pour se faire reconnaître dans le milieu éducatif (mais aussi dans d'autres milieux sociaux), et ce, face à non pas une langue, mais deux langues dominantes.

Ainsi, il est donc important de parler de ce contexte linguistique ambigu à Maurice puisqu'il a notamment pour conséquence d'accroître le taux d'analphabétisme au sein de la population de l'île. Virahsawmy proposait plutôt une éducation bilingue où l'utilisation de la langue vernaculaire permettrait un plus grand accès à l'éducation générale (Mooneeram 2013). Nous pouvons déjà voir ici les avantages d'une notion comme le *translanguaging* qui, dans le domaine éducatif, permet de penser les langues non pas comme des entités séparées, mais comme des *répertoires*⁷ linguistiques dans lesquels les étudiants peuvent puiser pour augmenter leur niveau de littératie.

Pour conclure cette section, nous devons retenir les efforts déployés par les chercheurs et les linguistes pour concevoir des dictionnaires et d'autres ouvrages qui mettent de l'avant la langue créole, et ce, dans tous les secteurs de vie, particulièrement dans le système scolaire. Toutefois, la langue anglaise demeure la langue de

⁷ Baynham et Lee (Gumperz 1972, cité dans Baynham et Lee 2019, 18) reprennent le terme « répertoires » qui a été défini par John J. Gumperz, un linguiste américain, comme suit : « the totality of linguistic resources... available to members of particular communities. » [La totalité des ressources linguistiques... accessibles à tous les membres d'une communauté spécifique.] (Ma traduction)

l'administration et du judiciaire, alors que le secteur politique oscille entre le mauricien, le français et l'anglais, d'où la notion de « triglossie ». De plus, la graphie du mauricien n'atteint pas encore un consensus clair, mais le document LKM, qui a été endossé par l'État, montre bien que la société mauricienne tend de plus en plus vers une graphie unifiée (Oozeerally 2014). Enfin, la traduction en mauricien représente, parallèlement à l'écriture directe en mauricien, un outil éducatif très pertinent permettant de valoriser cette langue et d'encourager une graphie unifiée. En effet, la traduction en créole (en général) comporte plusieurs avantages pour la langue elle-même, mais aussi pour le développement de l'identité et de la culture créoles. Dans la prochaine section, nous aborderons ces bénéfices pour le mauricien, et nous parlerons également des diverses difficultés d'une traduction en mauricien.

2.3 La traduction en créole

2.3.1 L'intérêt de traduire en créole

Puisqu'une bonne partie des Mauriciens et Mauriciennes n'ont pas besoin de la traduction créole pour comprendre l'œuvre originale en français, pourquoi traduire en créole? Dans son livre *Français-Créole/ Créole-Français : de la traduction*, Jean-Pierre Arsaye (2004) affirme que la traduction du français vers le créole permet

- 1) de tester et d'attester les capacités de la langue traduisante;
 - 2) d'enrichir et d'élargir la langue vernaculaire et de ce fait la culture dans laquelle celle-ci évolue, ce qui se fera grâce à des emprunts lexicaux et syntaxiques;
 - 3) de valoriser également le vernaculaire en montrant ses capacités à traduire des langues prestigieuses;
 - 4) de forger une identité nationale et de créer un pont entre 'les deux solitudes'.
- (Arsaye 2004, 97)

Ces quatre raisons fournies par Arsaye suffisent à démontrer l'intérêt de traduire en créole, mais qu'en est-il des difficultés réelles associées à la traduction en créole?

2.3.2 Les difficultés de traduire en créole

Dans son mémoire, Élodie Bontoux affirme que

l'auteur-traducteur qui traduit des ouvrages étrangers à la culture créole surmonte une double difficulté, d'une part celle de

l'univers étranger au créole et d'autre part de devoir rendre cette réalité dans une langue qui ne possède pas de lexique suffisant pour exprimer cette réalité étrangère à la langue. Cela permet à la langue de se dépasser en enrichissant son vocabulaire, que ce soit par les emprunts ou les néologismes (Bontoux 2021, 147).

En effet, une des plus grandes difficultés que rencontrent les auteurs-traducteurs⁸ créolophones lorsqu'ils sont questionnés à ce sujet est la « pauvreté » du lexique créole. Nurgat mentionne également la difficulté pour le traducteur ou la traductrice de choisir une orthographe. La graphie du mauricien, par exemple, est si jeune qu'il peut exister des dissensions sur les types de graphies utilisées, entre autres parce qu'au niveau de la phonétique, les personnes prononcent les mots différemment. Ainsi, une transcription graphie-phonie comme l'aura proposé Virahsawmy ne fonctionnerait pas pour un terme comme « exemple », car certaines personnes le prononcent avec un « g » (/egzãp/), alors que d'autres le prononcent avec un « k » (/ekzãp/). L'autre difficulté à mentionner est celle du manque d'équivalents, parfois, de certains concepts liés à la culture. Le mauricien, bien qu'à base lexicale française, doit contourner cette lacune en puisant, par exemple, dans des néologismes empruntés du français ou d'autres langues ou encore dans les expressions locales. Mooneeram, qui a beaucoup étudié les travaux de Dev Virahsawmy, évoque la façon dont ce dernier a recours à la stratégie de *Creative Writing* qu'elle décrit comme un instrument de standardisation de la langue (Mooneeram 2007). Elle cite l'exemple de sa pièce *Mamzel Zann*, une pièce de théâtre à caractère féministe où Virahsawmy emploie des néologismes formés du français ou encore du bhojpuri, une langue parlée par les Indo-Mauriciens, mais il fait également preuve d'inventivité. En effet, il invente par exemple le terme *vazinocrasi* (ce qui donnerait en français, « vaginocracie »), « terms that facilitate, in a formal register, a debate on gender politics. » (Mooneeram 2007) [Terme qui facilite, dans un registre formel, la discussion sur la politique du genre.] (Ma traduction) Un autre exemple est celui du terme « care » en anglais qui signifie « soin », un terme qui n'a pas d'équivalent en mauricien. En puisant dans le vocabulaire de la langue, Virahsawmy choisit de le traduire par *pran kont* (littéralement « tenir compte » en français ou « pay

⁸ Pour ce qui est du terme « auteur-traducteur » que Bontoux utilise dans son mémoire, nous avons décidé de le conserver pour désigner, lorsque nécessaire, une personne qui s'adonne à des activités d'écriture en complémentarité avec celles de traduction, comme c'est le cas de Shenaz Patel.

attention » en anglais). L'élaboration lexicale, comme le mentionne Mooneeram, permet, à travers le prisme du *Creative Writing*, le développement du vocabulaire tout en contribuant à la standardisation de la langue (Mooneeram 2007). C'est un moyen somme toute efficace de contourner les difficultés liées au manque d'équivalents.

Dans le cas de la traduction de Tintin, Shenaz Patel ajoute que le créole se prête très bien à ce type de traduction (c'est-à-dire celle de la bande dessinée), étant une langue très « visuelle » et expressive (Patel 2023). En effet, sa nature orale et « foutant » (terme créole utilisé par Patel lors de l'entrevue et que nous pouvons traduire par « sarcastique » ou « goguenard ») permet, par exemple, de rendre de façon très réaliste les expressions biscornues du capitaine Haddock qui peuvent représenter un défi lors de la traduction.

Pour clore ce chapitre, nous allons discuter des difficultés liées à la traduction créole, mais cette fois-ci en tenant compte du contexte diglossique.

2.3.3 Traduction dans un contexte diglossique : points de vue et critiques

Suite à tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant, nous pouvons nous poser la même question que s'est posée Raphaël Confiand : « comment traduire d'une langue ou vers une langue hautement littéraire comme le français d'une langue ou vers une langue principalement orale comme le créole? » (Confiand 2003) Il s'agit d'une question inédite sur laquelle la traductologie traditionnelle ne s'était pas encore vraiment penchée à l'époque. Cette section rassemble plus ou moins certaines réflexions qui ont été menées sur le sujet depuis la fin du XX^e siècle, mais aussi les débats qui l'ont alimenté.

Dans son article « On Translating Pidgins and Creoles in African Literature », publié en 1994, Bandia examine les défis qu'apporte la traduction du pidgin et du créole qui se trouve déjà dans la littérature africaine, et ce, vers d'autres langues (alors que notre étude porte sur la traduction du français vers le mauricien). En effet, dans le cas du pidgin anglais de l'Ouest africain, sa grammaire a été fortement influencée par les langues européennes, mais il est employé par tous les groupes de la société pour exprimer certaines réalités socioculturelles africaines (Bandia 1994, 95). Cela mène à des expressions uniques qui ne sont pas évidentes à traduire, par exemple dans des « pidgins français », car ces derniers n'ont même pas de structure fixe, variant d'un auteur à l'autre, alors que le pidgin anglais de l'Ouest africain jouit d'un statut défini et officiel, avec une grammaire reconnue.

En revanche, dans son article « Translation from, to and within Atlantic Creoles », publié en 2000, George Lang discute non seulement des traductions à partir du créole vers les langues métropolitaines, mais également des langues métropolitaines vers le créole, ce qui est notre cas ici. La discussion ne porte toutefois pas exactement sur la nature diglossique du français et du créole, par exemple, mais sur certaines relations de pouvoir qui sous-tendent la traduction créole. Dans tous les cas, il est clair que la traduction dans un tel contexte diglossique secoue les bases de la traductologie qui ont notamment fait germer des notions telles que l'équivalence, car dans le cas de la traduction français-créole, l'équivalence ne fait plus le poids. En effet, il est très difficile de parler d'équivalence puisque le créole est une jeune langue en développement, alors que le français est une langue mûre dont le lexique et la grammaire sont bien avancés. Un enjeu de taille se présente donc au traducteur qui souhaite traduire du français vers le créole. Étant donné la situation diglossique de ces sociétés créoles, en l'occurrence ici la société mauricienne, les deux langues sont en constant conflit, « empiétant » sur le territoire de l'autre et créant des expressions « qui appartiennent à une zone intermédiaire entre les deux langues », soit une zone appelée la « zone des mésolectes » (Bontoux 2021, 38).

Il n'y a a priori aucun problème à ce que deux langues se rencontrent de la sorte, mais dans le cas de la dynamique français-créole, cette zone des mésolectes conduirait à ce que Arsaye appelle une *décréolisation qualitative*, et ce, même si de plus en plus de personnes parlent le créole. La décréolisation qualitative implique une « perte de substance de cette langue » lorsque celle-ci s'introduit dans des milieux où le français est généralement employé, par exemple dans les médias, mais aussi dans les milieux scolaires.

Il apparaît ainsi ce que certains appellent un « mauvais créole », empreint de termes et d'expressions français. Ainsi, cela rejoint les difficultés mentionnées par Nurgat concernant la traduction en créole : le créole n'a pas les outils grammaticaux, lexicaux ou syntaxiques pour se mesurer à la langue française. C'est là que la tâche pour le traducteur bilingue se complique, car celui-ci court des risques d'interférences entre les deux langues et est parfois tenté d'avoir recours à des néologismes, des calques ou des emprunts, ce qui pourrait, du moins selon certains points de vue, conduire à des fautes de traduction. Bontoux s'en remet ici à Arsaye (2004) qui aurait attiré l'attention sur l'affrontement entre deux écoles : celle de Confiant qui soutient que cette situation diglossique dans laquelle se

trouve le traducteur est une richesse, puisqu'il peut s'en servir pour créer des jeux stylistiques, par exemple; et celle de Hazaël-Massieux qui soutient plutôt que le traducteur n'est pas capable de différencier entre le créole et le français lorsqu'il est en situation de diglossie, et donc de faire une bonne traduction (Bontoux 2021, 39).

Dans tous les cas, c'est une question sur laquelle nous reviendrons lors de l'analyse, car, si la traductrice avait pour objectif la valorisation de la langue mauricienne, il est probable qu'elle aurait tendance à s'éloigner de la langue française et utiliser les outils présents dans la langue créole pour créer des jeux stylistiques, et ainsi pallier les diverses lacunes du mauricien. De ce point de vue, elle se rapprocherait davantage de l'idéologie de Confiant que celle de Hazaël-Massieux. Toutefois, seule l'analyse pourrait nous aider à mieux situer la traduction, car il se pourrait également, contre toute attente, que la traductrice ait été sensible aux interférences entre les deux langues. Dans ce cas, quel en est le résultat? Cela signifie-t-il, comme l'avance Hazaël-Massieux, que la traductrice a été incapable de différencier entre le mauricien et le français? Cela conduit-il à une « mauvaise traduction »? En analysant ces questions, nous serons plus à même de discuter de la relation français-mauricien, en particulier dans le contexte multimodal qui nous intéresse. Avant d'aborder ces questions, jetons un petit coup d'œil aux caractéristiques de la bande dessinée.

Chapitre 3 – Coup d’œil sur la bande dessinée

Ce chapitre nous permettra de parcourir un peu l’univers de la bande dessinée en passant par ses origines jusqu’aux différents éléments qui la composent, qui la façonnent. Comme la traduction du français vers le créole comporte ses difficultés, la traduction de la bande dessinée présente également des défis notoires, et c’est ce que nous explorerons à la fin de ce chapitre.

3.1 Origines de la bande dessinée

La naissance de la bande dessinée (la « BD ») remonte à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, dans la foulée de l’émergence des médias de masse. Les BD telles que nous les connaissons aujourd’hui sont apparues dans les journaux, plus spécifiquement dans les éditions du dimanche. Leur contenu était surtout de nature humoristique, d’où le terme anglais *comics*. Les comics américains et les bandes dessinées européennes ont une histoire et des caractéristiques différentes, l’un ayant influencé l’autre au cours de l’histoire (par exemple, la bande dessinée *Max und Moritz*, créée par l’Allemand Wilhem Busch, aurait inspiré le comic américain *Katzenjammer Kids*). Toutefois, pour les besoins de ce mémoire, nous utiliserons principalement le terme « bande dessinée » ou « BD », comics se référant plus spécifiquement aux comics américains. En générale, les deux pourraient être compris dans la définition suivante : « une succession d’images dessinées, incluant, à l’intérieur de bulles, les paroles, sentiments ou pensées des protagonistes »; de plus, « L’entrelacement de l’écriture (du texte), du dessin (de l’iconisme) et du bruitage (de l’onomatopée visuelle ou phonique) définit le langage typique de la BD. » (Sierra Soriano 1999)

Les comics américains se sont répandus et infiltrés au sein de diverses traditions culturelles, souvent sous forme de traduction, mais les premières bandes dessinées européennes, apparues au milieu du XIX^e siècle, auront eu une influence sur les comics, comme mentionné plus tôt. Cependant, une des différences notables entre le comic et la bande dessinée européenne était que cette dernière ciblait exclusivement les enfants et avait généralement un caractère éducatif, alors que ce n’était pas le cas du comic qui avait même des sections entièrement adressées aux adultes (Zanettin 2008, 2). Il est d’ailleurs intéressant de noter que dans les premiers balbutiements de la bande dessinée, celle-ci, en raison de sa nature éducative, utilisait les images uniquement pour illustrer les histoires

écrites, laissant donc beaucoup plus de place à l'écrit, et, au contraire des comics, elle ne comportait pas de bulles narratives. Celles-ci sont apparues au Japon en 1923, et les comics les ont vite adoptées dans les années 1930, peu avant la naissance de Tintin. Hergé a par ailleurs été fortement influencé par le comic américain.

Vers la fin des années 1950, de nouveaux genres firent leur apparition, détrônant les bandes dessinées qui mettaient de l'avant les superhéros que le public avait accompagnés et suivis durant et après la guerre. En effet, l'intérêt du public se tourna davantage vers les genres policiers, romantiques ou encore horrifiques, ce dernier genre ayant d'ailleurs connu plusieurs censures au fil du temps (D'Arcangelo 2008). Dans les années 1960 et 1970, d'autres genres destinés aux adultes ont vu le jour. Alors que les marchés des comics américains et des bandes dessinées européennes se développaient, celui du manga japonais explosait, et ce, depuis la période ayant suivi la Seconde Guerre mondiale. L'industrie du manga japonais est jusqu'à aujourd'hui la plus grande industrie de bande dessinée au monde. À la fin de l'année 1995, elle aurait produit 2,5 milliards de copies de mangas, inondant par la même occasion les marchés occidentaux (Kunzle, s.d.). Entre 2010 et 2013, plus récemment, les ventes des mangas japonais représentaient 27 % du marché du livre, soit l'équivalent de deux milliards d'euros (Michaud 2022). Tout comme le comic américain, le manga est devenu un modèle culturel dominant qui a également stimulé un mouvement de traduction à l'échelle planétaire. Cela étant dit, que ce soit le comic américain, la bande dessinée européenne ou encore le manga japonais, ils comportent tous des caractéristiques semblables qui sont présentées ci-dessous.

3.2 Principaux aspects de la bande dessinée

3.2.1 Genres

Plutôt que de parler de la BD comme genre, Zanettin propose de discuter des genres de la BD. Il signale trois « super genres » qui comprennent chacun des catégories diverses. Il s'agit de la comédie (incluant les gags, l'humour burlesque ou encore la satire sociale), le récit épique (où nous retrouvons notamment le roman policier, l'horreur, la science-fiction, la romance ou encore les histoires d'aventures) et la tragédie. Les albums de Tintin contiennent plusieurs de ces genres, à commencer par la comédie, et plus précisément avec des enfants (rappelons que Tintin n'est qu'un jeune adolescent dans l'histoire) et des

animaux de compagnie non dénués d'humour (notamment Milou). Toutefois, ils pourraient également se situer dans le récit épique, car les intrigues dans lesquelles Tintin et son compagnon Milou sont mêlés prennent souvent des allures de roman policier, avec énormément d'aventures et des cadres historiques importants (pensons entre autres à Tintin au pays des soviets qui évoque le contexte de la guerre froide et la « guerre contre le communisme »). Bref, les albums de Tintin se situeraient entre les genres comique et épique.

3.2.2 *Lectorat*

Bien entendu, le lectorat change d'une BD à l'autre. Le format et le contenu de la BD dépendent justement de l'âge des lecteurs, mais également de leur genre ou encore de leurs occupations. Dans les années 1930, les bandes dessinées mettant en scène des superhéros, par exemple, étaient généralement adressées aux jeunes adolescents mâles, mais avec l'avènement des nouveaux genres, l'ajout de violence, de la sexualité ou de la philosophie, entre autres, elles ont attiré l'attention d'un lectorat adulte qui est tout autant susceptible de lire des bandes dessinées de superhéros que les plus jeunes. Dans le cas de Tintin, le lectorat que visait Hergé à l'origine était sans aucun doute les enfants et les adolescents, mais avec les allusions historiques, littéraires ou encore philosophiques à l'œuvre dans les albums, il n'aura pas fallu longtemps pour que les adultes s'y intéressent également, comme le souligne un abbé ayant correspondu avec Hergé : « Vos histoires de Tintin continuent à captiver nos lecteurs. Autant les grandes personnes que les enfants d'ailleurs » (Bilat et Haver 2009). En effet, bien que le lectorat soit principalement des jeunes, ces allusions n'étaient pas nécessairement compréhensibles pour eux, ce qui laisse à penser que Hergé avait peut-être un lectorat plus large à l'esprit.

3.2.3 *Production et distribution*

Aux États-Unis, les formats les plus communs sont les livres de bandes dessinées (*comic book*) et les bandes dessinées publiées dans des quotidiens (*newspaper comics strip*). Les comics humoristiques sont plus courts et se terminent avec une blague, alors que les comics d'aventure contiennent des intrigues qui s'étalent sur une longue durée. Généralement, la première planche constitue un rappel de l'épisode précédent et la dernière

planche présente un élément de surprise. Ainsi, chaque épisode peut être lu de façon isolée. En Italie, le format apparaît sous forme de « cahier de notes », appelé *bonelli*. Quant au format français, le format utilisé est l'album broché, de la dimension d'un papier par quatre et contenant 48 à 64 pages imprimées en couleur. Il y a également, bien entendu, les mangas qui sont publiés dans des anthologies mensuelles, puis convertis en livres de poche appelés *tankōbon* et composés de 300 à 400 pages, la lecture se faisant de droite à gauche et du haut vers le bas (Zanettin 2008, 7-8).

Le support le plus commun pour diffuser la BD est le papier, mais l'industrie a assisté dans les dernières années, plus précisément depuis les années 1990, à la diffusion de comics sur Internet, ce qui a favorisé l'expansion du scanlation et des fansubs, c'est-à-dire le scan, puis la traduction de comics qui sont ensuite publiés en ligne. Il va sans dire que ces pratiques, tolérées par les éditeurs et les distributeurs officiels, ont une certaine incidence sur le travail de traducteurs professionnels, car leurs décisions sont influencées par les choix de ces traducteurs amateurs (Zanettin 2008, 9).

Comme mentionné plus tôt, Hergé a été fortement influencé par les comics strips américains. De ce fait, les épisodes de Tintin étaient publiés dans le journal *Le Petit Vingtième* (*Le Soir-Jeunesse* sous l'occupation allemande), puis convertis en album, selon le format français décrit plus tôt. La traduction en créole suit le même format et le seul aspect qui change drastiquement, hormis la langue, est sans conteste le lectorat.

3.3 Caractéristiques de la bande dessinée

Cette section présente les principales caractéristiques de la BD, c'est-à-dire ce qui la compose et ce qui la distingue, par exemple, des dessins animés (appelés *Cartoon* en anglais) qui « consist of a single panel or vignette » [se composent d'un seul panneau ou d'une seule vignette] (ma traduction), contrairement aux bandes dessinées qui sont généralement caractérisées par la juxtaposition d'au moins deux cases (Zanettin 2008, 11-13).

3.3.1 La planche

La planche renvoie à une page d'une BD et il s'agit de la « première unité de cadrage dans la bande dessinée » (Padilla Acosta 2015, 32). La planche peut se présenter

sous différentes formes : la planche conventionnelle, la planche décorative, la planche rhétorique et la planche productive, chacune ayant un objectif précis sur lequel nous ne nous attarderons pas ici.

3.3.2 *La case*

Une planche est composée de cases qui sont séparées les unes des autres. La case est la plus petite unité de sens dans la BD (Zanettin 2008, 14) et chacune d'entre elles présente une action, un peu comme un moment qu'on aurait pris en photo. Dans son mémoire « Tintin and the Adventures of Translation: Les Bijoux de la Castafiore », Émilie Gauthier précise toutefois que la case n'est pas une photographie, mais plutôt une portion de la narration qui suggère le passage du temps, mais aussi l'endroit où se déroule l'action. Si la case est plus longue que les autres, cela indique généralement que le temps passé entre les actions qui précèdent et qui suivent est plus long (Gauthier 2018, 15). De plus, les cases peuvent être entourées de traits ou non, le manque de trait pouvant « suggérer l'atemporalité d'un moment », alors que les traits « peuvent ajouter du sens aux images à l'intérieur de la case. » (Padilla Acosta 2015, 33-34)

3.3.3 *La gouttière*

La gouttière représente une « séparation conceptuelle » (Gauthier 2018, 15) dans laquelle s'opère le processus d'ellipse (Padilla 2015, 34) ou *closure*, un concept repris par Gauthier et Padilla de Scott McCloud, un bédéiste américain. Selon ce dernier, l'ellipse nous permet, même dans la vie de tous les jours, « de compléter ce qui manque. » (McCloud 1999, 63) C'est donc dans cet espace vide, entre les cases, que le bédéiste interpelle le lecteur, et ce, afin que l'effet d'enchaînement entre les actions soit produit. En effet, cet espace contient toutes les actions et tout le temps passé entre les cases, et il peut représenter un saut dans le temps ou dans l'espace. Comme la gouttière ne précise pas le nombre d'heures ou de jours passés entre les cases, c'est au lecteur de reconstruire le fil de narration; il doit de ce fait deviner les éléments manquants et « remplir les blancs ». Selon Gauthier (Gauthier 2015, 16),

Understanding the basic concept of closure is critical to translation because it permits the translator to understand the different forms of transition between panels and the importance

of the connection between the pictorial and verbal elements at work within the panel.

[Il est important de comprendre le concept élémentaire de *closure* parce qu'il permet au traducteur de comprendre les différentes formes de transition entre les planches ainsi que l'importance de la relation entre les éléments visuels et verbaux interagissant à l'intérieur d'une planche.] (Ma traduction)

Il serait donc important de garder à l'esprit ce concept de *closure*, étant donné qu'il implique des prises de décision importantes de la part du traducteur qui doit notamment tenir compte des transitions entre les cases afin de respecter le sens. Toutefois, ce n'est pas l'unique enjeu auquel le traducteur doit faire face, car la traduction de la bande dessinée comporte bel et bien certaines difficultés qui compliquent sa tâche.

3.4 La bande dessinée et ses subtilités

3.4.1 Les bulles

Au départ, les éléments extralinguistiques comme les bulles et les images constituaient des contraintes pour les traducteurs, du moins selon Robert Mayoral, Dorothy Kelly ou encore Natividad Gallardo, d'où le terme de *Constrained Translation* (Traduction sous contraintes) qu'ils ont d'ailleurs repris de Christopher Titford dans un article datant de 1988 (Mayoral et al. 1988, 356). Pour eux, la présence de plus d'un système de communication crée des contraintes pour le traducteur. Une définition de la traduction sous contraintes est fournie par Maria Grun et Cay Dollerup (2003, 198) dans leur article « 'Loss' and 'gain' in comics » :

We here define constrained translations as translations that are, for practical or commercial reasons, spatially limited, such as, for instance, advertisements with brief and catchy slogans, cartoons, comics and subtitles.

[Nous définissons les traductions sous contraintes comme des traductions qui sont, pour des raisons pratiques ou commerciales, limitées spatialement, par exemple, les publicités avec des slogans brefs et accrocheurs, les dessins animés, les bandes dessinées et les sous-titres.] (Ma traduction)

Les premières approches en traduction de la bande dessinée considéraient donc cette dernière comme étant limitée spatialement. Toutefois, la notion de traduction sous contrainte est maintenant fortement critiquée par les traductologues. Nadine Celotti, professeure de traduction à l'Université de Trieste, souligne par exemple le fait que les

problèmes soulevés par ceux qui considèrent la traduction de la bande dessinée comme étant contraignante sont de nature technique : il pourrait effectivement avoir un manque d'espace dans les bulles, mais ce problème relèverait davantage du lettrage que de la traduction (Celotti 2000). De ce fait, il y aurait donc deux aspects à considérer dans la notion de traduction sous contrainte. La première, celle qui considère les limites spatiales de la BD comme une contrainte (les bulles, les cases, etc.), est toujours d'actualité; la traductrice Shenaz Patel a même admis la nature contraignante des bulles étant donné les normes d'écriture imposant le même nombre de caractères dans le texte de départ et dans le texte d'arrivée (Patel 2023). Elle ajoute toutefois que ces limites n'entravent pas pour autant le processus de traduction; au contraire, elles représentent aux yeux du traducteur un défi qui favorise son souffle créateur, car il doit trouver des solutions imaginatives pour contourner ces limites spatiales (Patel 2023). La deuxième notion de traduction contraignante implique l'universalité de l'image et le fait que cette dernière représente une barrière pour le traducteur. Cette notion est néanmoins déjà rendue bien obsolète en raison des diverses approches, notamment celle de la sociosémiotique, qui ont fait leur apparition dans les dernières années et qui conçoivent les modes visuels non plus comme une contrainte, mais comme un langage à part entière qui agit avec le langage verbal pour créer un sens.

3.4.2 *Les images*

Celotti affirme que la traduction sous contrainte va souvent de pair avec le concept de l'image comme étant universelle. Certains considèrent même l'image comme étant dépourvue de sens culturel, créant ainsi un environnement favorable pour la traduction sous contrainte, car le traducteur se retrouverait en présence d'un « code universel » restreignant le langage. La traduction des « textes à images » (Yuste Frias 2011, 257) représente donc un autre défi pour le traducteur, et plus précisément la relation entre le texte et l'image. Pour les traductologues se conformant à la traduction sous contraintes, l'image n'avait pas ou avait peu de place au sein du système. Or, comme Yuste Frias l'a si bien démontré dans son article « Traduire l'image dans les albums d'*Astérix*. À la recherche du pouce perdu *en Hispanie* », « les images sont des produits culturels à géométrie variable, dont le sens change suivant la localisation spatio-temporelle. » (Yuste Frias, 256) Cela signifie que la

non-prise en compte de l'image peut avoir des conséquences graves sur la traduction. Son exemple du pouce perdu en est une parfaite démonstration. Dans l'un des albums d'*Astérix*, un soldat romain est défait face à Astérix et Obélix après une bataille. Dans l'image en question, il est étendu sur le dos et lève le pouce en l'air. Comme Yuste Frias argumente dans l'article, à l'instar du pouce en l'air que M. Achter a envoyé à M. Mickleborough, ce geste n'est aucunement universel, car alors que la plupart des gens l'associent à la victoire ou à la réussite, ce n'est pas le cas partout ailleurs. En Grèce, par exemple, ce geste revient à lever le majeur, comme en France ou en Amérique. Après la Seconde Guerre mondiale, ce geste a été popularisé pour signifier O.K. Or, dans le cas qui nous intéresse, le soldat romain a levé le pouce pour demander une trêve, ce qui est logique compte tenu de sa situation. Mais certaines traductions effectuées ne prennent pas en considération ce réalisme culturel, se contentant de traduire le texte, ce qui a mené à plusieurs erreurs de traduction.

3.4.3 *Onomatopées et interjections*

Les onomatopées et les interjections représentent d'autres types de difficulté, sachant que, comme les images, elles diffèrent d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. Par exemple, le chant du coq est perçu différemment à travers le monde, même si le son est le même (Gouvernement du Canada 2023) :

- en français : cocorico
- en anglais : *cock-a-doodle-doo*
- en allemand : *kikeriki*
- en italien : *chicchirichi*

Ne pas prendre en considération ces différences culturelles conduirait également à des erreurs de traduction, mais, bien évidemment, le traducteur doit avoir une bonne connaissance de la langue traduite pour ce faire.

3.4.4 *Expressions distinctives*

Pour ce qui est de la traduction de Tintin, les mêmes types de difficulté reviennent, mais Patel soulève une difficulté supplémentaire, propre à Tintin : les expressions du capitaine Haddock. Celui-ci emploie effectivement des expressions, des insultes, qui n'existent pas en réalité et qu'il est le seul à utiliser. Traduire de telles expressions demande

une grande créativité, non seulement de la part de la traductrice, mais également et surtout de la langue elle-même, en l'occurrence ici le mauricien. Patel ajoute par ailleurs qu'un élément indispensable à ce type de traduction est l'humour, le plaisir, car ces aspects permettent de rendre l'absurdité, mais en même temps la plaisanterie des scènes (Patel 2023).

3.5 Stratégies utilisées en traduction de la bande dessinée

Pour faire face à ces difficultés rencontrées en traduction de la BD, le traducteur a recours à diverses stratégies, qui sont d'ailleurs utilisées dans d'autres types de traduction également. Il s'agit ici de traduire le message en reproduisant le même lettrage, ce qui est le cas de cette traduction de Tintin en mauricien; il peut arriver que le lettrage soit modifié, par exemple une expression en gras dans la version française et qui ne l'est pas dans la version mauricienne ou encore des points de suspension absents. La raison pourrait provenir de problèmes d'impression ou de certains choix de l'éditeur, mais elle n'a aucune incidence réelle sur la traduction. Ensuite, il arrive que le message soit gardé tel quel, par exemple des noms de rue. Nous pouvons trouver un tel exemple à la planche 7 de l'album, à la septième case où le nom de la rue « Rue de l'EUCALYPTUS » n'est pas traduit. Cela pourrait être un clin d'œil de la part de la traductrice étant donné que, concernant les noms de rue dans la culture du pays traducteur, « Malgré 158 ans de présence britannique dans l'île, la majorité des toponymes sont en français. » (Pyeneeandee 2009) Aussi, certains messages peuvent être supprimés, mais dans le cas de cette traduction en mauricien, aucune suppression ne changeait le sens original. Il peut s'agir d'une nécessité puisque le mot n'a pas une telle équivalence en mauricien, comme le terme « sabre d'abordage » (planche 23) qui est traduit par « so sab », et où « abordage » a été supprimé.

Enfin, l'adaptation du message à la culture du pays traducteur constitue une autre stratégie (Celotti 2000). Celle-ci soulève d'importants enjeux de traduction maintes fois discutés en traductologie, à savoir la tendance du côté du traducteur ou de la traductrice à adopter une approche cibliste ou sourcière. Dans les termes du traductologue américain Lawrence Venuti, il s'agirait soit d'une traduction dite *foreignizing* (« an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad »), soit d'une traduction dite *domesticating* (« an

ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values, bringing the author back home ») (Venuti 2012, 15). Ces stratégies sont très intéressantes en ce qu'elles permettent d'avoir une vue d'ensemble de la direction que prend la traduction. Cependant, dans le cas de cette traduction en créole mauricien, elles peuvent être limitatives dans le sens où le mauricien, comme nous allons le constater au prochain chapitre, ne serait plus considéré comme un outil de rébellion et de contestation *suivant les premières perspectives postcoloniales*. En effet, ce qu'il faut comprendre du discours de Venuti sur l'étrangéisation (*foreignization*), qu'il préconisait et opposait farouchement à la domestication (*domestication*), c'est sa prise de position face à l'hégémonie de certaines cultures, en particulier les cultures européennes (Tee 2015, 145). Ainsi, son discours va de pair avec les premiers penseurs et intellectuels de la période postcoloniale qui voyaient dans certaines traductions une inclinaison vers la mise en valeur des modèles dominants qui ont exercé leur emprise durant, et même après, la période coloniale. Il était donc normal qu'un penseur tel que Venuti, dont l'idéologie pourrait se rapprocher des premières théories postcoloniales, veuille se défaire de ces présences « coloniales » dans les textes traduits et, pour lui, la stratégie de la domestication tendait vers ce type de traduction et entraînait « l'effacement » du traducteur. En revanche, il trouvait dans la méthode de l'étrangéisation un moyen de ramener le lecteur vers l'auteur tout en éliminant du texte traduit ces valeurs dominantes. Ce modèle de traduction permettait, selon Venuti, d'augmenter la visibilité du traducteur en montrant au lecteur que le texte qu'il lit provient en réalité d'une source étrangère à sa culture et à sa langue (Université Saint-Joseph de Beyrouth 2021).

Bref, les contestations de Venuti ont des assises politiques, ce qui fait qu'il associe la domestication à des pays impérialistes qui souhaiteraient exercer une certaine hégémonie culturelle et l'étrangéisation à des sociétés marginalisées avec une littérature plus fragile. Or, pour revenir à notre cas, utiliser les termes *foreignizing* et *domesticating* reviendraient à réinsérer le mauricien dans cette perspective monde colonisé-monde colonisateur, alors que les auteurs-traducteurs et autres penseurs actuels semblent avoir dépassé cette perception duale du monde. Utiliser les termes *foreignizing* et *domesticating* reviendrait à confronter encore une fois deux mondes, le mauricien et le français, qui ont évolué et cheminé ensemble, au point où aujourd'hui, comme le mentionne Patel, un traducteur, par exemple, n'a pas vraiment de souci à se faire concernant l'amalgame entre le mauricien et

le français. En effet, même si le mauricien emprunte au français, le terme qu'il aura emprunté n'aura culturellement, sémiotiquement, plus le même sens. C'est pourquoi, dans le prochain chapitre, nous proposons un cadre théorique qui prendrait non seulement en compte la nature multimodale de la BD telle que décrite dans le présent chapitre, mais également l'apport de cette multimodalité à la dynamique mauricien-français dans le contexte socioculturel qui nous intéresse.

Chapitre 4 – Cadre théorique

Les deux prochains chapitres seront consacrés à la théorie et à la méthodologie. Dans ce chapitre-ci, nous traiterons de la multimodalité en remontant à ses origines sémiotiques et en prenant soin de définir certaines notions comme celle de « texte » qui donnera une autre dimension à notre analyse multimodale. Ces approches nous seront utiles, car elles nous permettront de réévaluer le rapport diglossique mauricien-français, et ultimement démontrer la capacité du mauricien à traduire un texte étranger qui comporte des images. Plusieurs modèles d'analyse multimodale seront présentés et feront l'objet de comparaison, mais seul un modèle sera retenu, celui des linguistes Gunther Kress et Theo van Leeuwen qui sont parvenus à remanier les trois métafonctions du linguiste Michael Halliday afin de tenir compte de la sémiotique sociale. Comme les métafonctions ne constituent pas un enjeu théorique en tant que tel, mais sont plutôt utilisées pour structurer l'analyse, nous nous y attarderons que brièvement dans le chapitre théorique. Elles feront l'objet d'une plus grande attention dans le chapitre méthodologique.

L'analyse multimodale qui suivra est donc entièrement fondée sur l'approche sociosémiotique qui part du principe que les différents sens produits par un texte multimodal sont ancrés dans un système social spécifique possédant ses propres règles et acceptions, modulant ainsi les prises de décisions du traducteur. Dans le cas de la société mauricienne, l'approche postcoloniale nous permettra d'avoir une meilleure vue d'ensemble de ce système social, et c'est pourquoi nous clorons ce chapitre par une brève discussion des différentes théories postcoloniales qui pourront compléter l'analyse. Avant tout, passons en revue les principes de la multimodalité en partant de la source : la sémiotique.

4.1 La sémiotique

Selon Jean Delisle, traductologue québécois, lui-même rapportant les dires de Michel Ballard et de Lieven D'hulst,

la naissance de la traductologie moderne dans l'aire francophone remonte à 1963, date de la parution de la thèse de Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, l'année 1972 est celle où ce champ d'études est porté sur les fonts baptismaux et reçoit son nom en

français, *traductologie*, et en anglais, *translation studies*. (Delisle, Le Blanc et Otis 2021, 1-2)

Ainsi, malgré le fait que la réflexion sur la pratique de traduction remonte à l'ère de Cicéron, vers le premier siècle avant J.-C., du moins pour ce qui est de l'Occident (Wang 2022, 97), la traductologie émerge en tant que discipline et connaît une réelle « effervescence terminologique » (Delisle, Le Blanc et Otis 2021, 1) durant le milieu du XX^e siècle grâce à l'apport des diverses disciplines (notamment la linguistique et la littérature comparée). Bien qu'elle n'ait pas joui d'une telle reconnaissance académique, se butant encore aujourd'hui à des divergences de nature théorique, la sémiotique fait partie de ces disciplines ayant contribué aux études traductologiques et elle peut être définie comme étant le champ d'études des signes (Desjardins 2019). Un signe représente un objet, une personne ou d'autres choses et leur donne une signification.

Actuellement, il n'y a pas de théorie unifiée de la sémiotique. Toutefois, certaines écoles de pensée, entre autres celles de Ferdinand de Saussure et de Charles Sanders Peirce, ont l'une et autre inspiré, chacune à leur manière, les écoles de Paris, d'Italie ou encore celle de Tartu-Moscou. Leur apparition a mené à des réflexions ultérieures sur la façon dont la sémiotique pouvait contribuer aux études traductologiques. Nous nous attarderons brièvement sur celle de Saussure, qui constitue une introduction importante à la linguistique et à la sémiotique modernes, puis sur celle de Paris en raison de sa forte association à l'approche sémiotique du linguiste russe Roman Jakobson.

Ferdinand de Saussure est un linguiste suisse considéré comme étant le fondateur de la linguistique moderne, mais aussi de la sémiotique moderne (Kourdis 2022). Il a développé les notions de signifiants et de signifiés, lesquels font partie d'un système de signes et qui, mis en relation, contribuent à créer un sens. Le signifiant correspondrait à la forme matérielle (par exemple des lettres) du signifié, et selon la théorie de Saussure, le signifiant serait une convention sociale, un choix généralement adopté et approuvé par l'ensemble des individus d'une communauté qui partagent les mêmes codes de communication. D'après Saussure, « *Semiotics is the science of the life of signs in society* »; c'est une science qui fusionne la forme et le signifiant ainsi que le sens et le signifié, alors que la linguistique, par contraste, étudiait uniquement le signifiant (Kress 2003).

Les idées que propose l'école de Paris proviennent notamment de la linguistique de Saussure (Kress et van Leeuwen 2006, 6). Elle a connu des adeptes importants tels que Roland Barthes, Julia Kristeva, Georges Mounin, Paolo Fabbri, Umberto Eco, Algirdas-Julien Greimas (d'ailleurs le fondateur de l'École sémiotique de Paris), et bien d'autres. L'une des idées les plus dominantes de cette école provient de Roland Barthes, sémiologue français, qui aurait soutenu que l'image a une structure au même titre que la langue, ce qui a notamment permis de redéfinir des concepts basiques tels que le texte. En effet, la traduction a longtemps été conceptualisée en termes linguistiques, renforçant ainsi le verbocentrisme des discours en traductologie (Petrilli et Zanoletti 2023, 341). Afin de changer ce type de conceptualisation et de faire en sorte que les éléments non verbaux soient considérés comme des objets d'études, il a fallu revisiter certaines définitions, dont celle du texte (Petrilli et Zanoletti 2023, 340) :

The concept of text – as simple as it may seem – can serve as a starting point for a discussion on intersemiotic translation. This term derives from the Latin *textus*, which is the past participle of the verb *texere*, 'woven.' Therefore, 'text' is metaphorical evoking the image of a network of interwoven threads.

[Le concept de texte, aussi simple qu'il puisse paraître, peut servir de point de départ de la discussion sur la traduction intersémiotique. Ce terme dérive du latin *textus*, qui est le participe passé du verbe *texere*, c'est-à-dire « tisser ». Ainsi, le « texte » est une métaphore qui évoque l'image d'un réseau de fils tissés.] (Ma traduction)

Dans cette définition de Susan Petrilli et Margherita Zanoletti, respectivement sémioticienne et traductologue italiennes, le texte, étant un « réseau de fils tissés », comprend les éléments verbaux et non verbaux. Bien que la définition de « texte » puisse varier d'une approche à une autre, celle que propose l'approche sémiotique peut certainement nous aider à mieux aborder la bande dessinée. En 2018, Henrik Gottlieb, linguiste danois, a proposé qu'un texte : « may be defined as any combination of sensory signs carrying communication intention. » [Un texte peut être défini comme toute combinaison de signes sensoriels véhiculant une intention de communication.] (Gottlieb 2018, 50) Une définition très large, mais qui comprend l'essentiel : la combinaison des images, des onomatopées, et des autres signes verbaux et non verbaux dans la bande dessinée permet d'exprimer une intention de communication, et donc un sens. D'ailleurs, cette notion de texte est si large que le traductologue Kobus Marais préfère

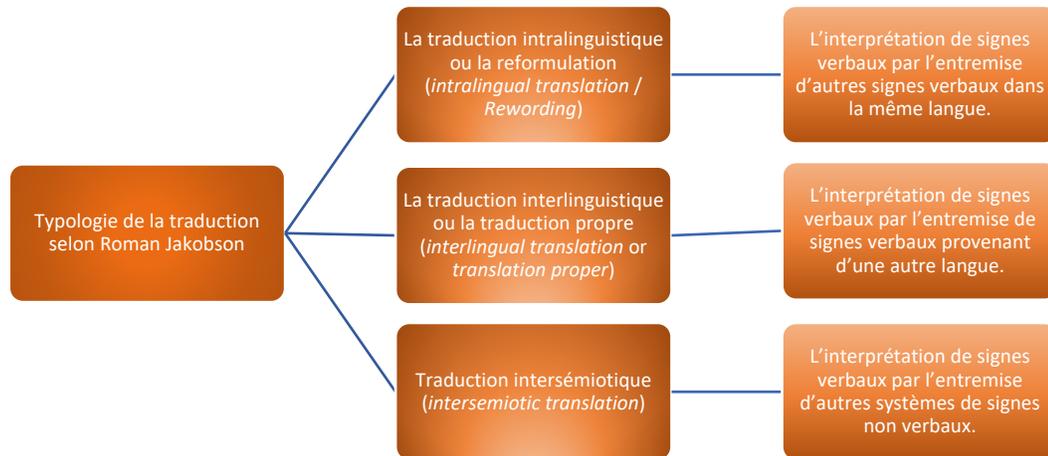
plutôt celle de « système sémiotique » (Petrilli et Zanoletti 2023, 341) : « According to Marais, the metaphoric use of the term ‘text’ tends to reduce culture to verbal language. » [Selon Marais, l’utilisation métaphorique du terme « texte » tend à réduire la culture au langage verbal.] (Ma traduction) Dans le cadre de ce mémoire, le terme « texte » sera employé pour désigner autant les éléments verbaux que les éléments non verbaux de la BD; par exemple, nous parlerons de « texte verbal » et de « texte visuel ». Toutefois, pour les mêmes raisons que Marais, c’est-à-dire en raison du fait que le terme « texte » peut être réducteur puisqu’il renvoie la plupart du temps au langage verbal, nous utiliserons plutôt les termes « système sémiotique initial (SSI) » (*incipient sign system*) et « système sémiotique subséquent (SSS) » (*subsequent sign system*) pour remplacer ceux de « texte source » et de « texte cible », comme nous le proposent Petrilli et Zanoletti (2023, 342).

Pour mieux comprendre ce qu’implique le passage d’un système sémiotique à un autre, prenons un exemple que nous aurons l’occasion d’élaborer dans le chapitre six. Il s’agit d’un exemple que l’on peut retrouver à la première planche de la BD, alors que les personnages se trouvent dans un marché. Nous verrons des différences d’interprétation de la sociosémiotique du marché dans le système sémiotique initial et dans le système sémiotique subséquent, et la manière dont ces différences affectent la traduction en créole. En effet, les faits et gestes des personnages sont lus et interprétés différemment selon qu’on se trouve dans le SSI ou dans le SSS, ce qui entraîne des modifications légères, mais percutantes, dans la traduction. Le sémioticien Umberto Eco aurait appelé ce processus l’interprétation intersystémique, un terme qui donne le ton à notre analyse en y intégrant l’idée de « lire entre les lignes » comme un bon traducteur est censé le faire. Toutefois, pour les besoins de ce mémoire, nous conserverons le terme de « traduction intersémiotique » de Roman Jakobson, mais en y ajoutant un petit grain de sel (voir section 4.2).

4.2 La traduction intersémiotique

En 1959 parut un article de Roman Jakobson intitulé « Aspects linguistiques de la traduction », « l’un des textes les plus cités en traductologie » (Dragović 2019). L’article de Mila Dragović, « La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources », le place comme étant le premier linguiste à clairement relier l’approche sémiotique à la traduction

grâce à sa taxonomie du processus de traduction. En effet, il a divisé la traduction en trois catégories :



Taxonomie du processus de traduction de Roman Jakobson (1959; cité dans Zanettin 2008, 10). Image créée à partir du texte.

Dans ces trois catégories, il est toujours question de la traduction de signes verbaux (donc la langue à proprement parler) vers d'autres types de signes. Il s'agissait donc d'un acte unilatéral, par exemple la traduction d'un roman à un film. C'est pour cette raison que d'autres sémioticiens, notamment Eco, tenteront de retravailler ces catégories afin d'inclure la traduction de signes non verbaux vers d'autres signes non verbaux. Il serait ainsi possible d'effectuer la traduction d'un film à partir d'un roman, mais aussi celle d'un roman à partir d'un film. Comme nous l'avons néanmoins soulevé, Eco avait proposé le terme d'« interprétation intersystémique », mais nous garderons celui de « traduction intersémiotique » pour décrire de tels processus. Dans notre conception de la traduction intersémiotique telle que nous venons de l'exprimer,

natural languages are not the only 'semiotic systems' which may be 'translated' [...], and semiotic systems such as music, painting, illustration and dance, as well as 'multimedia languages' such as cinema and theatre can go through interpretative processes similar to those of verbal language. (Zanettin 2008, 10-11)
 [les langues naturelles ne sont pas les seuls « systèmes sémiotiques » pouvant être « traduits » [...], et les systèmes sémiotiques tels que la musique, la peinture, l'illustration et la danse, ainsi que les « langages

multimédias » comme le cinéma et le théâtre, peuvent faire l'objet de processus interprétatifs similaires à ceux du langage verbal.] (Ma traduction)

La nature diverse des systèmes sémiotiques nous rappelle que le « texte » peut être défini comme une combinaison de plusieurs signes de différentes natures. Nous rencontrons toutefois un obstacle ici en ce qui concerne les termes « système sémiotique » et « texte ». Il est important de bien comprendre que nous avons remplacé « texte » par « système sémiotique » étant donné le caractère réducteur du premier à la langue verbale. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que nous faisons appel à un système sémiotique initial (SSI) et un système sémiotique subséquent (SSS). Ce que Zanettin appelle donc des « systèmes sémiotiques », nous les appellerons plutôt des « modes sémiotiques », un terme d'ailleurs employé par les linguistes Gunther Kress et Theo van Leeuwen. Cela nous permet donc de distinguer le SSI du SSS et le fait que, dans chaque système, il existe divers modes sémiotiques, dont les textes verbaux en tant que tels (en l'occurrence le français et le mauricien), mais aussi les textes visuels et autres types de textes. Dans un système sémiotique donné, ces modes sémiotiques se côtoient et, ensemble, communiquent un sens, ce qui nous ouvre également la voie vers l'importance de la multimodalité des textes.

4.3 La multimodalité

Kress et van Leeuwen définissent la multimodalité comme suit (Kress et van Leeuwen 2001, 20) : « [the] use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined. » [L'utilisation de plusieurs modes sémiotiques en vue de concevoir un produit ou un événement sémiotique, ainsi que la manière particulière dont ces modes sont combinés.] (Ma traduction) La multimodalité des textes ne date pas d'hier, car ceux-ci ont toujours contenu du langage verbal, mais aussi visuel, comme des illustrations. Toutefois, comme le rappellent Kress et van Leeuwen, la raison derrière la prépondérance du langage verbal est plus simple qu'il n'y paraît : la société occidentale, particulièrement à l'ère technologique, a toujours valorisé les signes verbaux plutôt que les signes visuels (Kress et van Leeuwen 2006, 6-7). Cela ne signifie pas, bien sûr, que la communication visuelle n'a pas son importance; Barthes a d'ailleurs révélé qu'avant les années 1600, l'illustration

était dominante (Kress et van Leeuwen 2006, 18) et, actuellement, avec la communication de masse, les images sont omniprésentes. Kress et van Leeuwen rapportent que les livres d'école ont, par exemple, un langage de plus en plus imagé, mais les enseignants et enseignantes ne le prennent pas en considération, ce qui fait que les élèves n'apprennent pas à « lire » les images, et donc ils savent encore moins comment interpréter le sens des différents modes qui se présentent à eux lorsqu'ils « lisent » une image.

Ici, les modes sémiotiques de la BD sont divers, à commencer par les éléments qui la forment telles la planche, la case et la gouttière. Zanettin affirme que les langages de la BD peuvent être placés sur une échelle allant des signes iconiques (les images) aux signes symboliques (les mots), mais cette échelle se subdivise en plusieurs pratiques de communication. Par exemple, comme il le souligne (Zanettin 2008, 13), « Words [...] do not only have a purely 'verbal' meaning but are also embodied with a visual, almost physical force. » [Les mots [...] n'ont pas un sens purement verbal, mais ils sont également dotés d'une force visuelle, presque physique.] (Ma traduction) Ainsi, nous pouvons inclure dans ce « spectre » non seulement le langage verbal et les images, mais également la photographie, la caricature, la peinture, les graphiques, rejoignant l'idée de Zanettin concernant la pluralité des modes sémiotiques, et donc des systèmes sémiotiques eux-mêmes. S'ajoutent à ceux-là le langage corporel des personnages, leurs expressions faciales et la façon dont ils utilisent l'espace. Tous ces signes, visuels et non visuels, forment l'« environnement sémiotique syncrétique » (Zanettin 2008, 13) de la BD. Selon le point de vue multimodal, chacun de ces modes constitue un canal de communication particulier, et c'est leur synergie qui intéresse avant tout l'approche multimodale. Le traductologue allemand Klaus Kaindl (Kaindl 2013, 258) ajoute que les modes « are not primarily products, but cultural processes which manifest themselves as discourses and the functions of which constitute texts in relation to other modes. » [Les modes ne sont pas principalement des produits, mais des processus culturels qui se manifestent par eux-mêmes sous forme de discours et dont les fonctions constituent des textes en relation avec d'autres modes.] (Ma traduction)

Kress et van Leeuwen, bien qu'ils ne soient pas les premiers à étudier la relation entre les différents modes sémiotiques, ont tout de même repoussé les limites de la multimodalité en l'intégrant non seulement dans un cadre sociosémiotique, mais en

utilisant également une théorie communicationnelle qui permet d'analyser tous les modes sémiotiques (y compris les modes visuels) et leurs fonctions de communication. Ils s'appuient sur le cadre théorique de Michael Halliday, linguiste britannique qui a développé la linguistique systémique fonctionnelle et dont l'un des concepts les plus connus repose sur les « métafonctions » de la communication. Comme Halliday pensait que le langage était appris, et non inné, il a développé trois fonctions du langage qui sont à la base de tout langage humain : idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. Il les appelle plutôt « métafonctions » pour les distinguer du terme « fonctions », car ce dernier renvoie aux différentes façons que la langue peut être utilisée, alors que les métafonctions font appel au langage humain en général et à la façon dont il se conçoit dans l'esprit humain (Halliday 2016). Il est toutefois important de préciser que, premièrement, Halliday utilise ces métafonctions pour expliquer le langage humain d'un point de vue purement linguistique, alors que Kress et van Leuween les considèrent dans un cadre sémiotique, d'où notre intérêt dans la méthode de ces derniers. Deuxièmement, la théorie de Halliday, tout comme les métafonctions, ne fait pas partie des enjeux théoriques qui sont présentés comme étant les points de départ de l'analyse, comme c'est le cas de la multimodalité et de la sociosémiotique. En d'autres mots, les métafonctions ne sont pas employées pour mieux comprendre l'analyse, mais pour mieux l'organiser. Halliday utilisait les métafonctions pour tenter de mieux comprendre comment fonctionne le langage humain, et si nous partons de notre cadre théorique voulant que le langage réfère à tout type de mode sémiotique, alors l'emploi des métafonctions semble tout autant indiqué pour ce type d'analyse. Comme il s'agit néanmoins d'une méthode, et non d'une théorie que nous discutons dans l'analyse en tant que telle, elles seront davantage développées dans le chapitre méthodologique.

D'autres méthodes d'analyse ont été déployées en bande dessinée par la suite, dont celle du traductologue Michał Borodo. Ces méthodes ne sont pas particulièrement utilisées dans notre analyse multimodale, mais elles sont pertinentes à mentionner dans la mesure où leurs assises ressemblent beaucoup à celles de Kress et van Leuween, agissant ainsi comme une sorte d'introduction à la méthode de ces derniers. En effet, elles explorent le lien entre plusieurs modes sémiotiques et les placent dans un cadre théorique, ou du moins dans un système d'analyse plus effectif. Par exemple, dans son article « Multimodality,

translation and comics », publié en 2015, Borodo entend justement examiner la relation intersémiotique entre les différents modes et la façon dont ils interagissent entre eux. Il reprend ainsi le système d'analyse des relations texte-image de Radan Martinec et Andrew Salway qui établit trois types de lien entre le langage verbal et l'image :

1. *Elaboration* : où le texte n'est qu'une reproduction écrite de l'image.
2. *Extension* : où le texte va au-delà de ce que l'image affiche, ajoutant ainsi de l'information qui n'est pas présente dans l'image.
3. *Enhancement* : où le texte développe certains aspects de l'image en fournissant des informations circonstancielle de nature spatiale ou temporelle.

Borodo souligne également l'importance du mouvement des corps en vue de compléter cette analyse multimodale, notamment la position des personnages, les gestes qu'ils posent, la direction de leur regard ou encore leur expression faciale. Il affirme ceci (Borodo 2015) : « These nonverbal interactions are thus a crucial component of communication, possessing a considerable meaning-making potential activated by the reader/viewer in the process of interpreting comic book panels. » [Ainsi, ces interactions non verbales constituent une composante essentielle de la communication, possédant un potentiel significatif de création de sens mobilisé par le lecteur ou le spectateur dans le processus d'interprétation des planches de la bande dessinée.] (Ma traduction)

Afin de passer d'un système sémiotique à l'autre lors de la traduction, le traducteur doit tenir compte de ces interactions non verbales, car elles font partie du processus de création de sens dans la BD. Le travail de Borodo s'avère donc essentiel pour l'étude et la compréhension de ces interactions. Ce qui différencie toutefois la méthode de Borodo (et par extension le système d'analyse de Martinec et Salway) de celle de Kress et van Leeuwen, c'est bien entendu l'approche sociosémiotique de ces derniers qui permet de donner un sens spécifique aux modes sémiotiques de la BD en les délimitant dans un espace social donné.

4.4 Vers une approche sociosémiotique de la traduction

Si la traduction a été définie plus tôt comme une activité intersémiotique, nous verrons dans cette section qu'elle peut être considérée comme une activité sociale, c'est-à-dire un acte qui implique plusieurs individus interagissant directement ou indirectement

d'une société à l'autre. En effet, nous retrouvons dans ce genre d'activité l'auteur de l'ouvrage original, le traducteur, le public (que ce soit celui que cible l'auteur ou celui que cible le traducteur), mais aussi toutes les personnes qui sont impliquées dans le processus de publications et qui exercent une influence sur les choix du traducteur ainsi que ses prises de décision. Tous ces « agents » font partie d'un système social où des rapports de force sont à l'œuvre, ayant ainsi un impact considérable sur l'acte traductif. Dans la présente analyse, ces deux types d'activités (sémiotiques et sociales) ne sont pas inconciliables. Au contraire, ensemble, elles créent une nouvelle vision de la traduction, où les signes évoluent à l'intérieur d'un système sémiotique, puis sont transférés dans d'autres systèmes sémiotiques, établissant ainsi des rapports sociaux, hiérarchiques. Il s'agit ici de l'approche dite sociosémiotique.

La sociosémiotique comprend tout ce que nous avons présenté jusqu'à maintenant à propos de la sémiotique, c'est-à-dire qu'il s'agit de l'étude des signes et de la manière dont l'être humain utilise ces signes pour s'exprimer. Il faut toutefois attendre en 1978 pour que Halliday introduise justement le terme *Social Semiotics* afin d'évoquer l'aspect social du langage (Issa Mehawesh 2014). Kress, en tant que son étudiant, développera son idée en y introduisant tous les modes sémiotiques tels que nous les avons présentés précédemment. Pour ce qui est de la bande dessinée, il a fallu attendre encore quelques années avant que cette approche soit développée.

Les travaux de Klaus Kaindl sur la nature multimodale de la BD permettent d'explorer la relation entre le texte et l'image tout en considérant la BD comme un phénomène social. Dans son article « Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation », publié en 1999, Kaindl fournit d'ailleurs un cadre théorique permettant d'étudier la traduction des BD sous un angle social, s'appuyant sur les notions de « champ » et de « habitus » introduites et popularisées par le sociologue français Pierre Bourdieu.⁹ Kaindl n'est toutefois pas le seul à pousser plus avant la relation texte verbal-texte visuel ainsi que l'approche sociologique. À la même époque, Celotti fait un premier état des lieux de la traduction en bande dessinée pour ensuite relever l'importance de mieux

⁹ Le concept de « champ social » du sociologue français Pierre Bourdieu peut être défini par des relations entre les différentes positions des agents, ce qui influence leurs pratiques et les stratégies qu'ils utilisent pour créer leurs produits culturels. C'est un concept qu'a également emprunté Klaus Kaindl afin d'effectuer l'une de ses analyses multimodales (voir Kaindl 1999).

souligner la relation entre l'image et la parole. Elle introduit ainsi le concept du traducteur comme investigateur sémiotique, terme qu'elle utilise plus tard dans son article « The Translator of Comics as a Semiotic Investigator » (voir Celotti 2008). En effet, le traducteur doit « lire » les signes pour être en mesure d'adopter la stratégie de traduction appropriée et de créer un sens qui prend en considération le jeu entre le message visuel et le message verbal. Celotti parvient même à la conclusion qu'une mauvaise lecture du message visuel (ou sa complète négligence) peut mener à de graves erreurs de traduction. De plus, les signes ou les modes visuels doivent être considérés dans leur contexte socioculturel, à l'instar du fameux signe du pouce en l'air dans Astérix et Obélix. Celotti souhaite ainsi, grâce à cette approche sociosémiotique, s'éloigner du concept de traduction contraignante, car, pour elle, le jeu entre les messages visuel et verbal « manifestly reasserts that images convey meaning and should not be seen as constraining features. » (Celotti 2008, 43) [Confirme manifestement que les images sont porteuses de sens et ne doivent pas être considérées comme des éléments contraignants.] (Ma traduction)

Pour finir, ce que l'approche sociosémiotique apporte à la multimodalité, c'est le concept clé selon lequel chaque mode sémiotique, en plus de communiquer différemment, constitue une ressource sociale et culturelle qui permet de créer un sens (Pérez-González 2020, 347) : « Modes [...] are shaped by the daily social interaction of people, and their semiotic potential is the product of the cultural shaping of the resource in question. » [Les modes [...] sont façonnés par l'interaction sociale quotidienne des personnes, et leur potentiel sémiotique résulte de la production culturelle de la ressource en question.] (Ma traduction) L'analyse qui suivra portera justement sur la manière dont nous pouvons produire et communiquer un sens à travers différents modes sémiotiques, et ce, dans un contexte social et culturel spécifique. Notre méthode d'analyse, que nous décrirons en détail dans la section « Méthodologie », nous permet justement de voir comment ces modes sémiotiques, combinés ensemble, sont produits et quel sens nouveau leur traduction apporte au contexte mauricien. C'est une analyse qui nous invite à revisiter les diverses perspectives postcoloniales ayant eu cours durant les dernières années. Sans ces perspectives, l'analyse ne sera pas complète, la traduction perdra son contexte sociohistorique, et le lecteur perdra de vue l'objectif de celle-ci.

4.5 L'espace social de production : perspectives postcoloniales

Il n'est pas possible d'aborder la relation mauricien-français sans faire un détour par certaines perspectives postcoloniales. En traduction, comme dans les autres disciplines d'ailleurs, les premières théories postcoloniales ont permis de jeter un regard nouveau sur l'Autre culture, l'Autre ethnicité, l'Autre communauté, l'Autre société, l'Autre langue, etc., un regard qui avait pour but de subvertir les discours coloniaux ayant perduré pendant des siècles. Comme nous le rappellent Susan Bassnett et Harish Trivedi, la traduction et la colonisation ont longtemps marché « main dans la main » (Bassnett et Trivedi 1999, 3). En effet, la traduction a servi d'outil de colonisation, outil de propagande des empires européens qui voulaient asseoir leur pouvoir sur le Nouveau Monde. D'un autre côté, ce Nouveau Monde était lui-même considéré comme une copie de l'Europe, la terre originelle, diminuant ainsi sa valeur et son importance (Bassnett et Trivedi 1999, 4) : « The notion of the colony as a copy or translation of the great European Original inevitably involves a value judgment that ranks the translation in a lesser position in the literary hierarchy. » [La notion de la colonie en tant que copie ou traduction du grand Original européen implique inévitablement un jugement de valeur qui place la traduction à un rang inférieur dans la hiérarchie littéraire.] (Ma traduction)

Pour lutter contre cette notion de copie-original qui les avilit, les colonies ont eu recours à ce que Bassnett et Trivedi appellent « la métaphore cannabilistique ». Il s'agit d'une métaphore issue d'une histoire selon laquelle une tribu nommée Tupinambà au Brésil aurait dévoré un prêtre catholique au début XVI^e siècle. D'un point de vue européen, cet évènement horrifiant prouvait la nature sauvage des peuples colonisés, mais pour cette tribu autochtone, cet acte relevait de croyances locales d'après lesquelles le fait de manger son ennemi constituait en réalité un hommage. En effet, si cet ennemi était considéré comme fort et louable, la tribu qui le dévorait absorbait toutes ses « qualités ». Ainsi, ces tribus qui s'adonnaient à de tels actes de cannibalisme ne dévoraient pas n'importe qui; ce geste était posé uniquement sur des personnes envers lesquelles elles avaient un certain respect. Trois cents ans plus tard, dans les années 1920, certains intellectuels brésiliens, dont Haroldo de Campos, poète et traducteur brésilien, « looked back on the past, taking 'cannibalism' as the starting point to reexamine the cultural relations between Brazil including Latin American countries and their old suzerain countries. » (Jiang, Wen et Zhisheng 2022, 118)

[Se sont penchés sur le passé, utilisant le « cannibalisme » comme point de départ pour réexaminer les relations culturelles entre le Brésil, y compris les pays d'Amérique latine, et leurs anciens pays suzerains.] (Ma traduction) À l'instar de la tribu Tupinambà 300 ans auparavant, ces intellectuels avaient donc pour but de « dévorer » l'Europe (sa culture, sa littérature) afin de mieux s'émanciper et de retrouver leur propre voie culturelle. Quelle meilleure métaphore pour définir les études postcoloniales? La consommation de l'Europe par l'acte traductif entraîne de ce fait deux autres actes, celui de la violation des codes européens, mais en même temps, celui de l'hommage (Bassnett et Trivedi 1998, 5).

Rendre hommage donc, tout en transgressant les canons littéraires européens, érige la traduction comme un acte quelque peu (ou complètement) subversif. La traduction devient de ce fait le fruit d'une lutte anticoloniale qui affecte non seulement les langues en présence, mais également la culture. En effet, rappelons que la base du mauricien est la langue française, mais que d'autres aspects ont aussi constitué et fait évoluer cette langue, et ce, jusqu'à maintenant : son inventivité, sa créativité et sa capacité à se réappropriier les termes d'autres langues, que ce soit le français, l'anglais, ou encore d'autres langues d'origine indienne ou africaine. Dans les faits, la langue créole en soi, une langue née de l'esclavage, est une langue de survivants et de survivantes, un moyen de lutter contre la domination coloniale, un outil de communication fort puissant qui a permis aux esclaves, à leur mémoire, de survivre jusqu'ici. Si les colons se sont servis de la traduction comme outil de colonisation, les colonisés ont quant à eux créé, même sans le savoir, leur propre outil de lutte : la langue créole. C'est cette même langue qui est utilisée aujourd'hui pour traduire des textes littéraires européens d'envergure, qui ont une position privilégiée au sein du système littéraire. C'est plutôt ironique, lorsque nous y réfléchissons : une langue issue du domaine colonial, vouée à l'effacement et au déni, qui sert à traduire un texte écrit dans une langue qui a longtemps contribué à son effacement et à son déni. C'est pour ainsi dire l'apostolat de la théorie postcoloniale, comme le définit Bill Ashcroft (Ashcroft 2012, xv) :

[...] branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies' responses.

[[...] branche de la théorie contemporaine qui étudie et développe des propositions sur les effets culturels et politiques de la conquête

européenne sur les sociétés colonisées, et sur la nature des réponses de ces sociétés.] (Ma traduction)

Cette définition de la théorisation postcoloniale contribue à l'encadrement de ce travail, puisqu'elle rejoint une « vision » du monde postcolonial qui met en exergue la relation entre le monde occidental et les pays colonisés. Toutefois, il convient également de soulever les enjeux actuels qui préoccupent les chercheurs et chercheuses alors que cette vision du monde postcolonial est de plus en plus qualifiée de réductrice (Albrecht 2019, 2) :

It is reductive in the sense that its key concepts, which are applied to this worldwide condition, came into being on the basis of this very restrictive framework of the West and the formerly colonized non-West. [Elle est réductrice dans la mesure où ses concepts clés, qui sont appliqués à cette condition mondiale, sont nés sur la base de ce cadre très restrictif opposant les pays occidentaux et les pays non occidentaux anciennement colonisés.] (Ma traduction)

Le fait est que nous étions tellement concentrés sur les problèmes des peuples colonisés que nous n'avons pas réalisé qu'une telle théorie impliquait uniquement le colonialisme occidental, sans nécessairement inclure d'autres types de sociétés comme les nations postsoviétiques (Albrecht 2019, 2). Certains, comme Homi Bhabha (ayant introduit la notion d'« hybridité ») ou encore Mary-Louise Pratt (ayant introduit la notion de « zones de contact »), proposent une division inversée, mais c'est une division toujours axée sur la relation monde occidental et monde colonisé, à la différence qu'elle met de l'avant la question du prestige et de la valeur (Albrecht, 3). Monika Albrecht, par l'entremise de son ouvrage *Postcolonialism Cross-Examined* (2019), souhaite rassembler des travaux de différents chercheurs qui remettent en question cette dualité qui semble tourner sur elle-même (monde occidental-monde colonisé; monde colonisé-monde occidental) en proposant non pas un cadre unidirectionnel, mais multidirectionnel. Cette nouvelle approche du postcolonialisme (que certains considèrent déjà dans une perspective post-postcoloniale) ne permet pas seulement de greffer d'autres sociétés non occidentales au noyau postcolonial, mais elle questionne avant tout cette division du monde. Dans le même ouvrage, Françoise Lionnet, professeure de langues et de littérature à l'Université de Harvard, explique de façon très soignée l'apport de la créolisation aux études postcoloniales grâce à cette nouvelle approche. Car la créolisation « presupposes patterns

of movement and mixing that trouble narratives of homogeneous national identity » (Lionnet 2019, 72) [présuppose des modèles de déplacements et de mélanges qui remettent en question les récits relatifs à l'homogénéité de l'identité nationale] (Ma traduction). La « créolisation » de la société mauricienne telle que décrite dans le chapitre II de ce mémoire ne peut donc plus être vue comme un phénomène homogène, impliquant une société avec une seule identité, mais elle est dorénavant *cosmopolitaine*. C'est ce mé-tissage (Lionnet met un tiret afin de différencier le terme de celui d'hybridité comme envisagé par les premiers penseurs postcoloniaux) qui permet de redonner un sens au travail d'artistes, d'écrivains, et en l'occurrence ici, de traducteurs et de traductrices.

Ainsi, nous pourrions dire que la « réponse » des sociétés colonisées, pour reprendre les termes de Ashcroft, passe par des stratégies diverses pour contrer l'hégémonie européenne, et la langue créole fait partie de cette réponse. Toutefois, nous verrons bien si c'est réellement cette dualité qui ressortira de notre analyse, ou si c'est plutôt l'approche multidirectionnelle de Albrecht et Lionnet qui sortira de l'ombre la mixité et le mé-tissage de la langue créole.

Pour conclure ce chapitre théorique, rappelons que la multimodalité a permis de redéfinir la notion de texte afin d'inclure tous les modes sémiotiques imaginables, allant d'un simple texte verbal à la musique ou à la peinture, ce qui nous permet d'analyser avec une plus grande acuité la bande dessinée. Toutefois, la multimodalité seule ne suffit pas à saisir toutes les nuances de la traduction d'une bande dessinée, car elle nous permet uniquement de voir comment fonctionnent et interagissent ses différentes composantes, ce qui est déjà une importante étape. Mais une fois cette étape effectuée, une fois que l'analyse multimodale aura fourni les résultats de ces interactions, quel sens leur donner dans le contexte où ils ont été produits? C'est donc l'approche sociosémiotique qui nous permet de donner un sens à l'analyse multimodale; d'ailleurs « socio » pour le contexte social et « sémiotique » pour le sens (des signes). La perspective postcoloniale vient uniquement compléter l'approche sociosémiotique dans la mesure où elle donne un meilleur point de vue sur le contexte social en question. Notre cadre théorique maintenant défini, nous allons à présent voir dans la prochaine section de quelle manière les métafonctions de Halliday,

telle que nous le proposent Kress et van Leeuwen, peuvent nous aider à mieux articuler cette analyse multimodale.

Chapitre 5 – Méthodologie

Le point de mire de ce projet est d'analyser une traduction du français vers le créole mauricien dans le but ultime de faire reconnaître la langue créole en tant que langue autonome, affranchie d'une langue qui aurait contribué à sa naissance : le français. Pour ce faire, nous sommes passée par plusieurs étapes. La première était de trouver le type d'ouvrage qui pouvait soutenir une telle démarche, et notre choix s'est arrêté sur la bande dessinée, un genre qui, dans la course effrénée où nous entraîne la vie adulte, nous ramène à notre enfance. Une fois la bande dessinée choisie, il fallait maintenant en trouver une qui ait été déjà traduite en mauricien. Les recherches nous ont conduite, comme indiqué au début de ce mémoire, vers diverses traductions en créole, notamment les créoles guadeloupéen, martiniquais, guyanais, réunionnais et, finalement, vers le créole mauricien. La découverte de cette traduction en mauricien de Tintin a entraîné la réalisation d'une entrevue avec la traductrice en question, Shenaz Patel. Il s'agissait d'une entrevue semi-dirigée ayant eu lieu en deux parties : la première le 3 juillet 2023 et la deuxième le 8 août 2023. Le canevas d'entrevue est fourni en annexe. Par ailleurs, afin de réaliser cette entrevue, il fallait obtenir un certificat d'éthique de la recherche (voir annexe 2), requis pour des recherches où des participants humains sont présents. Pour ce faire, il a fallu suivre une formation intitulée Formation en éthique de la recherche (FER 2022). Celle-ci a été complétée le 10 novembre 2022. Ensuite, il était également nécessaire de remplir un formulaire expliquant en détail le projet de mémoire ainsi que les risques liés à la recherche et pouvant affecter la personne participante. Après l'avoir envoyé au comité responsable, accompagné du certificat d'éthique de la recherche, le comité en question a finalement donné son accord en transmettant un certificat intitulé *Certification of ethical acceptability for research involving human objects* (voir annexe 3). Une fois le consentement de la personne interviewée obtenu, l'entrevue a pu avoir lieu aux dates mentionnées plus tôt. Cette procédure a donc pris une année avant d'aboutir, mais elle en aura valu la peine compte tenu des perspectives offertes par la traductrice sur les questions linguistiques et traductologiques pour compléter l'analyse. Finalement, la dernière étape importante était celle d'obtenir la permission d'utiliser les images provenant de l'album de Tintin. Deux options s'offraient à nous : demander l'autorisation directe de *Tintinimaginatio*,

anciennement Moulinsart, la société chargée de l'exploitation commerciale de l'œuvre d'Hergé, ou avoir recours à l'utilisation équitable (*Fair Dealing*) qui permet à certaines personnes comme les étudiants, les membres d'une faculté ou d'autres institutions qui mènent des recherches d'exploiter un travail protégé par des droits d'auteur. Après avoir consulté une conseillère juridique de l'Université Concordia, il a été convenu que notre utilisation des images tirées de l'album *Le Secret de La Licorne* constituait bel et bien une utilisation équitable, ce qui nous libérait de l'obligation de contacter directement l'équipe de *Tintinimagination* pour obtenir une autorisation officielle. Toutefois, il fallait bien entendu respecter certaines conditions, notamment le fait de bien citer les images, mais aussi d'utiliser des images avec de faibles résolutions, tout en s'assurant qu'elles soient visibles. De plus, le nombre d'images pouvant être exploitées était restreint, d'où le nombre limité d'exemples fournis dans l'analyse (seulement quatre exemples pour un total de 14 images).

Par la suite, il fallait déterminer certains critères qui nous permettraient de mieux choisir les textes qui allaient faire partie de l'analyse. Une analyse préliminaire de la traduction français-mauricien a révélé la présence d'expressions idiomatiques du mauricien, tantôt reliées à des expressions françaises, tantôt créées à partir de certaines réalités locales. Certains éléments socioculturels ont été mis en évidence lors de cette analyse, ce qui a laissé entendre que la traduction ne tenait pas uniquement compte des enjeux linguistiques, mais également de la manière dont les mots sont perçus dans un système social donné. De plus, la traduction semblait avoir un impact conséquent sur l'image (et vice versa). Vu que plusieurs éléments textuels étaient impliqués, nous avons fait appel à l'approche multimodale afin d'examiner le système sémiotique initial (à savoir le texte source écrit en français) et le système sémiotique subséquent (c'est-à-dire le texte cible qui est en mauricien), puis de les comparer.

La comparaison consistait à identifier ce qui demeurait et ce qui changeait dans la traduction en mauricien tout en tenant compte des images ou d'autres aspects non verbaux. Par exemple, dans une traduction donnée, est-ce qu'il y a un ajout? Si c'est le cas, est-ce que cet ajout modifie le « sens » de l'image ou d'autres modes sémiotiques comme le comportement du ou des personnages? Dans le cas où il n'y a aucun changement, quelle incidence cela a sur la perception de la traduction en mauricien par le lecteur? Y a-t-il des

suppressions, des adaptations culturelles, des changements dans le « ton » des personnages?

Notre choix de textes se base donc sur ces questions de traduction, mais aussi, au final, sur la manière dont celles-ci permettent de mesurer, voire même d'influencer, la perception du créole mauricien au sein de son système social.

5.1 Choix des textes

Les textes, c'est-à-dire les exemples choisis de la bande dessinée, ont été sélectionnés en tenant compte de certaines caractéristiques verbales comme les noms de certains personnages, les expressions idiomatiques ou culturelles ou certains mots de vocabulaire en général. Nous aurions pu également faire appel à d'autres modes comme l'humour, mais, faute d'espace, il a fallu restreindre notre champ d'analyse. L'humour à lui seul aurait pu faire l'objet d'une analyse détaillée, mais il n'est que légèrement discuté dans la présente analyse. De plus, l'hésitation à employer les onomatopées dans notre analyse multimodale est due à leur nature variée qui aurait pu faire l'objet d'une analyse complète à elle toute seule.¹⁰ L'analyse de ces modes (qui sont d'ailleurs entre le verbal et le visuel) aurait bien soutenu notre théorie concernant la relation entre le texte verbal et le texte visuel, mais un choix a dû être fait et la décision finale était celle de se concentrer davantage sur cette relation sans y ajouter la problématique de l'onomatopée ou une discussion plus approfondie sur l'humour. En outre, les différents modes sémiotiques choisis permettent très bien de discuter de l'image et de son incidence sur la traduction (et vice versa!).

Pour mener à bien cet examen de la traduction français-mauricien, nous aurions pu tout simplement faire une description de chaque exemple donné, un peu comme Borodo le fait. Toutefois, cela aurait pu réduire l'analyse à une « liste descriptive » et nous aurions eu de la difficulté ensuite à la relier à la discussion sur la relation français-mauricien. Par conséquent, étant donné qu'il y a un certain nombre d'éléments à analyser, à comparer et

¹⁰ Sierra Soriano (1999) mentionne différents types d'interjections, dont feraient partie les onomatopées. Son classement est d'abord morphologique, mais elle travaille ensuite à séparer les différentes interjections selon des classements sémantique ou encore sémiotique. Il aurait donc fallu retourner dans tous les sens la différence, et les associations, entre une interjection et une onomatopée, peut-être mettre en cause le classement de Sierra Soriano qui différencie, par exemple, les bruits et les cris des animaux des sons articulés par les humains.

à discuter, nous faisons appel aux métafonctions de Halliday pour organiser l'analyse. Comme expliqué plus tôt, les métafonctions servent à mieux appréhender le langage humain, et vu que les modes sémiotiques sont des types de langage en soi, des canaux de communication comme nous l'avons soulevé, nous pouvons également les déployer comme ressources méthodologiques en vue de notre analyse. Chaque exemple sera donc accompagné de quatre parties :

- 1) Le résumé de la scène (afin d'avoir une meilleure compréhension du contexte);
- 2) La façon dont les modes sémiotiques sont représentés (métafonction idéationnelle);
- 3) La relation entre ce qui est présenté dans chacun des modes sémiotiques présentés et celui qui les « lit », à savoir le lecteur (métafonction interpersonnelle);
- 4) La « lecture de l'ensemble » (métafonction textuelle).

Une telle organisation nous permet de non seulement respecter l'approche multimodale en étudiant la traduction de plusieurs modes sémiotiques au sein de systèmes sémiotiques donnés, mais elle favorise également une meilleure réflexion sur le mauricien et sa relation avec le français, selon que l'on se retrouve dans une métafonction idéationnelle, interpersonnelle ou textuelle du « langage ». Les métafonctions sont expliquées en détail dans la section suivante.

5.2 La méthode d'analyse

Nous commençons par fournir un exemple, et pour chacun des exemples, nous présentons un petit résumé, puis nous en faisons une étude de la grammaire visuelle, telle que proposée par Kress et van Leeuwen, en passant par les trois métafonctions en question.

5.2.1 La métafonction idéationnelle

La métafonction idéationnelle concerne la représentation que les humains se font du monde qui les entoure, c'est-à-dire que le mode sémiotique « has to be able to represent objects and their relations in a world outside the representational system. » (Kress et van Leeuwen 2006, 42) [Le mode sémiotique doit être en mesure de représenter les objets et leurs relations dans un monde à l'extérieur du système représentationnel.] (Ma traduction)

Afin de montrer la relation entre l'objet et le monde, du moins comment se le représente l'humain, Kress et van Leeuwen proposent le terme « participants », grâce auquel nous pouvons d'ailleurs parler de « participants interactifs » (ceux qui entreprennent, dans la vraie vie, les actions d'écrire, de lire ou encore de traduire) et « participants représentés » (ceux qui constituent l'objet de la communication dans l'image en question); ainsi que le terme « vecteurs », ce que dans la langue écrite ou orale nous appelons les « verbes d'action », mais qui sont réalisés ici de façon visuelle.

Lorsque les participants représentés sont connectés par des vecteurs, un processus de narration se met en place. Celui-ci peut se traduire par une action qu'ils exercent l'un sur l'autre : « they are represented as *doing* something to or for each other. » (Kress et van Leeuwen 2006, 59) [Ils sont représentés comme faisant quelque chose pour ou avec l'autre.] (Ma traduction) Divers processus, qui impliquent des choix, sont alors possibles, et ce sont justement ces choix qui dictent la manière dont les images représentent le monde. Il peut s'agir de processus où l'image ne contient qu'un seul participant : on parle alors de structure non transactionnelle. En d'autres mots, l'action du participant n'est dirigée vers personne ou aucun objet. Lorsqu'il y a deux participants, l'action de l'un affectant l'autre, on parle de structure transactionnelle où la structure peut être unidirectionnelle ou bidirectionnelle (comme avec un verbe transitif).

Il peut également s'agir d'un processus qui implique la réaction du ou des participants représentés. À l'opposé du processus d'action où le participant est un acteur, ici le participant est un réacteur et l'objectif est plutôt un phénomène. Le vecteur est ainsi formé par la direction du regard du réacteur et son expression faciale. Les processus réactionnels peuvent également être transactionnels ou non transactionnels.

Enfin, il y a les circonstances qui renvoient à des participants secondaires. Ceux-ci pourraient être supprimés de l'image, puisqu'ils ne sont pas les participants principaux, mais leur suppression entraînerait une perte d'information, à l'instar des compléments circonstanciels dans une phrase.

5.2.2 La métafonction interpersonnelle

La métafonction interpersonnelle concerne plutôt la relation qui existe entre la personne qui produit le texte et celle qui le « reçoit » (que Kress et van Leeuwen appellent

le *producer* et le *receiver*). Ainsi, dans le cas de la métafonction interpersonnelle « any mode has to be able to represent a particular social relation between the producer, the viewer and the object represented. » (Kress et van Leeuwen 2006, 42) [Tout mode doit pouvoir représenter une relation sociale particulière entre le producteur, le spectateur et l'objet représenté.] (Ma traduction) C'est la métafonction qui nous permet d'analyser la relation entre la personne qui produit l'image et la personne qui « lit » l'image. Il s'agit donc d'une métafonction extrêmement importante dans la mesure où elle nous montre comment les participants interactifs, c'est-à-dire les vraies personnes, dans la vraie vie, interprètent les images dans leur contexte social. Kress et van Leeuwen soulignent à juste titre que, la plupart du temps, ces participants interactifs, que ce soit le producteur de l'image ou le lecteur de l'image, ne se connaissent pas. Pourtant, ce n'est pas pour cette raison qu'il faut oublier que les textes ont un rôle à jouer dans la vie sociale, « in order to do certain things to or for their readers, and in order to communicate attitudes towards aspects of social life and towards people who participate in them [...] ». (Kress et van Leeuwen 2006, 115) [Afin de susciter certaines réactions chez leurs lecteurs ou pour eux, et afin de communiquer des attitudes à l'égard de certains aspects de la vie sociale et des personnes qui y participent [...].] (Ma traduction) En d'autres mots, les interactions et les relations sociales sont encodées dans les images, ce qui correspond d'ailleurs très bien à l'approche sociosémiotique décrite plus tôt.

Ainsi, pour être en mesure d'analyser ces interactions et ces relations entre les participants interactifs, il faut bien analyser comment les participants représentés (donc qui font partie de l'image) interagissent avec le lecteur. Pour ce faire, Kress et van Leeuwen nous proposent plusieurs aspects « interactifs » à analyser, mais nous n'en retiendrons que les suivants :

1. L'action dans l'image et le regard des personnages (par exemple, où leur regard est-il dirigé).
2. Les dimensions du cadre (ou dans ce cas-ci, de la case) et la distance sociale : les plans peuvent être gros, moyens ou encore éloignés par rapport au lecteur et le choix de la distance peut également suggérer différentes relations entre les participants représentés et le lecteur.

3. La perspective (par exemple, sur quoi ou sur qui l'image est-elle « fixée » ou encore le lecteur regarde-t-il les participants d'en haut, d'en bas, du côté gauche ou du côté droit?).

D'autres aspects pourraient être pris en compte, comme les angles (horizontaux ou verticaux), ou encore l'objectivité et la subjectivité de l'image, mais dans le cadre de ce mémoire, les trois aspects mentionnés ci-haut suffiraient à étudier les relations possibles entre le lecteur et les différents participants.

5.2.3 La métafonction textuelle

Enfin, la métafonction textuelle « is that part of meaning potential which makes a text into a text [...] » [La métafonction textuelle est cette partie du potentiel de signification qui caractérise le texte [...].] (Banks 2002) Un mode sémiotique doit donc être en mesure de former des textes cohérents *entre* eux, mais également avec le contexte dans lequel ils sont produits (Kress et van Leeuwen 2006, 43). La métafonction textuelle est accomplie à travers la « signification de l'ensemble » (*the meanings of the whole*) d'un texte multimodal. Ainsi, dans leur ouvrage *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Kress et van Leeuwen annoncent clairement que leur but n'est pas d'analyser les modes séparément ou comme la somme des diverses significations des parties qui composent l'image, mais plutôt comme des parties qui interagissent entre eux et qui ont un impact direct sur l'autre (Kress et van Leeuwen 2006, 177). Pour ce faire, ils considèrent la « composition » de l'image qui met en relation les sens interactifs et représentatifs de l'image à travers trois critères qui sont interreliés (Kress et van Leeuwen, 177) :

1. La valeur informationnelle (*Informational Value*), c'est-à-dire la façon dont les éléments¹¹ de l'image sont placés (par exemple, à gauche, à droite, en haut, en bas, au centre ou encore en marge), car leur position possède une certaine valeur informationnelle. Par exemple, si l'élément est situé à gauche, il contient une information « donnée », c'est-à-dire déjà connue du lecteur, et si l'élément est situé à droite, l'information est plutôt « nouvelle », une lecture qui est, bien attendue, associée à la culture occidentale puisque dans d'autres cultures, la lecture se fait

¹¹ Par « élément », Kress et van Leeuwen incluent les participants et les différents syntagmes représentatifs et interactifs qui relient les éléments entre eux, mais également au lecteur.

- plutôt de la droite vers la gauche, ce qui fait que ces positions dans ces cultures n'auront pas la même valeur informationnelle.
2. La prépondérance (*Saliency*) qui évalue les différents degrés d'attraction des éléments par l'entremise de divers facteurs comme la taille, la couleur, la netteté, etc.
 3. Le cadrage (*Framing*), c'est-à-dire la présence ou l'absence d'outils de cadrage qui connectent ou déconnectent les éléments de l'image et qui évaluent donc s'ils devraient ou pas être considérés ensemble ou non.

La métafonction textuelle nous permet donc de combiner le texte verbal et le texte visuel, mais également d'autres modes sémiotiques de nature peut-être graphique qui se trouvent sur une planche de BD. Elle a la capacité de ramener ensemble l'étude de la langue et celle de l'image afin que nous puissions discuter du sens que chacun de ces modes produit comme un phénomène complémentaire, et non distinct l'un de l'autre (Kress et van Leeuwen 2006, 177) :

We seek to break down the disciplinary boundaries between the study of language and the study of images, and we seek, as much as possible, to use compatible language, and compatible terminology to speak about both, for in actual communication the two, and indeed many others, come together to form integrated texts.

[Nous cherchons à abolir les frontières disciplinaires entre l'étude du langage et l'étude des images, et nous cherchons, dans la mesure du possible, à utiliser un langage et une terminologie compatibles pour parler des deux, car dans la communication réelle, les deux, et bien d'autres, s'associent pour former des textes cohérents.] (Ma traduction)

Il ne s'agit donc pas de considérer l'image comme un élément « illustrant » le texte verbal, comme l'auront suggéré Martinec et Salway, car cela reviendrait à attribuer une trop grande importance au texte verbal, ce que nous souhaitons bien évidemment éviter dans l'analyse multimodale qui suit.

Chapitre 6 – L’analyse multimodale

Dans le présent chapitre, nous procédons à ladite analyse en prenant soin, rappelons-le, d’effectuer une petite présentation de chaque exemple fourni, puis d’étudier les images tout en comparant la traduction en mauricien au français. Cette étude approfondie des images grâce aux métafonctions nous permettrait d’avoir une meilleure vue d’ensemble de la traduction en examinant notamment les stratégies utilisées (rappelons également que ces stratégies peuvent être diverses : ajout, suppression, adaptations culturelles, etc.).

Après l’analyse multimodale (à ce point-ci de l’analyse, nous aurons donc étudié des images en combinaison avec la traduction des modes verbaux), nous en présenterons les résultats, toujours en utilisant les métafonctions pour mieux guider la discussion. Cela signifie que nous allons concrètement mettre en relation les différents modes sémiotiques analysés et voir si, pour chaque image, la nouvelle traduction dans le SSS apporte des modifications au nouveau contexte sociosémiotique (précisons que le nouveau contexte sociosémiotique réfère au « contexte social » du créole mauricien). S’il y a un ajout dans le texte verbal, par exemple, cela devrait avoir un impact sur la « lecture » de l’image et donner un nouveau sens au nouveau contexte sociosémiotique (le SSS). Il est aussi important de souligner que, dans l’analyse multimodale, les deux premières métafonctions serviront surtout à décrire les images, et c’est la métafonction textuelle qui permettra surtout de relier le verbal au visuel. Cela ne diminue pas pour autant l’importance des deux premières, puisqu’elles ont un rôle primordial dans la compréhension des images et des autres modes sémiotiques non verbaux.

Ainsi, si des modifications ont été apportées, il faudrait voir si elles respectent l’image et si l’image a agi comme une ressource ou comme une contrainte. Enfin, il faudrait aussi voir si cette traduction intersémiotique, où l’image et le verbal sont en relation, permet d’évaluer la relation français-mauricien et, ultimement, de faire valoir le mauricien comme langue autonome. Nous parviendrons finalement à répondre à trois questions importantes :

- 1) L’image exerce-t-elle une influence sur la traduction de la BD?
- 2) L’image a-t-elle une incidence sur la relation entre le français et le mauricien?

- 3) La traduction d'une BD peut-elle réellement contribuer à la reconnaissance d'une langue telle que le créole mauricien?

C'est ce que nous tenterons de découvrir dans la prochaine analyse.

6.1 Pou ou 100.

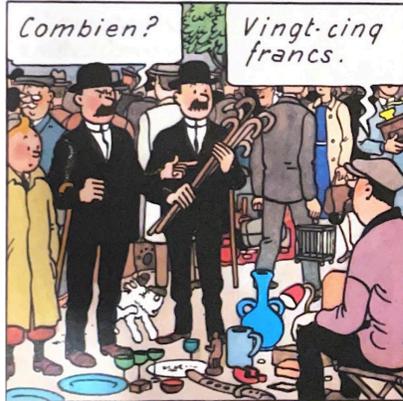


Figure 1 : Combien?
(Hergé 1979, 1, C2)
© Hergé/Tintinimagination 2024



Figure 2 : Quinze francs?
(Hergé 1979, 1, C3)
© Hergé/Tintinimagination 2024



Figure 3 : Komié?
(Hergé 2009, 1, C2)
© Hergé/Tintinimagination 2024



Figure 4 : 80 mo pran
(Hergé 2009, 1, C3)
© Hergé/Tintinimagination 2024

Résumé de la scène

Ces deux cases proviennent de la première planche, donc au tout début de l'histoire. Tintin est dans un marché et rencontre les détectives Dupont et Dupond (en créole *Zimo ek Zimaz*) qui souhaitent, dans ces deux cases, acheter des badines au marchand.

Métafonction idéationnelle

Dans cette scène, plusieurs participants sont présentés : Tintin, Dupont et Dupond et le marchand. Il s'agit ici d'une structure transactionnelle dans la mesure où l'on voit clairement le doigt du détective Dupont, qui agit comme un vecteur, dirigé vers le marchand (et ce, dans les deux cases). De plus, les trois participants que sont Tintin, Dupont et Dupond ont le regard dirigé vers le marchand et le marchand a également le regard dirigé vers eux, ce qui prouve qu'une transaction est à l'œuvre entre les différents participants. Nous pouvons aussi observer les différentes réactions des participants : Tintin et Dupond ont chacun une expression plutôt neutre. Dans les deux cas, ils semblent être dans l'attente de la réponse du marchand. Quant à l'autre Dupont, l'expression de son visage est en accord avec son doigt pointé qui se veut sans doute menaçant, car il affiche un air très sérieux avec ses sourcils froncés et son visage rougi. Ces expressions faciales forment ainsi un vecteur qui pourrait être traduit, en langue verbale, par quelque chose comme « exiger quelque chose »; Dupont exige quelque chose du marchand. Les bulles renferment un processus discursif qui permet aux participants de se transmettre des messages :

M. Dupont : « Combien? » / « Komié? »

Marchand : « Vingt-cinq francs. » / « Pou ou 100. »

M. Dupont : « Quinze francs? » / « 80 mo pran. »

Marchand : « Vingt... et ça me coûte cher... » / « 90. E mo perdan lorla. »

Pour finir, mentionnons également le contexte riche de ces deux cases avec des personnages secondaires tels que les passants et Milou (en mauricien, *Titou*). La présence des passants est pourtant importante puisque, sans elle, le lecteur ne comprendrait pas nécessairement qu'il s'agit d'un marché. Or, dans le SSI comme dans le SSS, le marché est un lieu social très important où les gens vendent et achètent, un lieu bruyant et peuplé. La présence de Milou rappelle aussi que sa place est auprès de Tintin en tant que son compagnon.

Métafonction interpersonnelle

Dans les deux cases, aucun des personnages représentés n'ont le regard dirigé vers le lecteur, bien qu'ils lui fassent face. Dans la première case, le plan est éloigné, de façon à ce que le lecteur puisse voir les trois personnages (Tintin, Dupont et Dupond) en entier, sauf le marchand qui est de dos. Dans la deuxième case, le plan est inversé : il s'agit d'un

plan moyen, où l'on voit juste une partie du visage de Dupont et la moitié des corps de Dupond et Tintin. Toutefois, la perspective de l'image change pour bien se fixer sur le visage du marchand lorsqu'il répond « Vingt... et ça me coûte cher... » / « 90. E mo perdan lorla. » Ainsi, bien qu'il ne semble pas y avoir une relation directe entre les participants représentés et les participants interactifs, la grosseur des plans et les changements de perspectives établissent déjà un rapport avec le lecteur. D'une part, celui-ci se sent interpellé par l'expression faciale de Dupont lorsqu'il fait face au marchand et d'autre part, il est amené à réfléchir sur la situation du marchand.

Métafonction textuelle

Dans la première case, Tintin, Dupont et Dupond sont situés à gauche de l'image, ce qui est logique puisque dans les cases précédentes, les trois participants sont introduits. Ils sont donc des éléments donnés, que le lecteur connaît déjà. D'ailleurs, la première bulle (aussi à gauche) « Combien? » / « Komié? » est associée à Dupont. Sa position du milieu en fait le participant le plus prépondérant de la scène et, comme nous l'avons mentionné plus tôt, la couleur rouge de son visage (du moins comparativement à l'autre Dupond) concorde non seulement avec son attitude sérieuse et menaçante, mais également avec sa réplique « Combien? » / « Komié? » qui est directe, presque brutale. Quant au marchand, qui se situe à droite de l'image, il constitue la nouvelle information, avec laquelle le lecteur fait connaissance. Pour ce qui est de la traduction des signes verbaux dans la première case, il y a non seulement un ajout dans le créole avec l'expression « Pou ou », mais nous pouvons aussi noter un changement dans l'utilisation de la monnaie (franc à roupie mauricienne), ce qui prouve que Patel a bien tenu compte du contexte socioculturel entourant sa traduction en créole. Dans la deuxième case, le même phénomène est à l'œuvre : il y a un ajout dans la réplique de Dupont « mo pran ». Nous y reviendrons également plus tard lorsque nous discuterons de l'impact de ces stratégies de traduction sur l'image et sur le mauricien.

Finalement, il n'y a aucun élément de cadrage qui déconnecte les participants, à part dans la deuxième case où le cadrage empêche de voir Milou. Mais puisqu'il s'agissait d'un participant secondaire, aucune valeur informationnelle importante n'est perdue.

L'ensemble des éléments (les quatre participants représentés principaux, les participants secondaires ainsi que les textes verbaux) doit être considéré comme un tout unifié.

6.2 Lor bato LIKORN, tou dimounn lagorz sek...



Figure 5 : Tout le monde a la gorge sèche.
(Hergé 1979, 17, C1)
© Hergé/Tintinimaginatio 2024



Figure 6 : Capitaine Haddock boit son verre.
(Hergé 1979, 17, C2)
© Hergé/Tintinimaginatio 2024



Figure 7 : Tou dimounn lagorz sek.
(Hergé 1979, 17, C1)
© Hergé/Tintinimaginatio 2024



Figure 8 : Capitaine Haddock boit son verre
(version mauricienne) (Hergé 1979, 17, C2)
© Hergé/Tintinimaginatio 2024

Résumé de la scène

Ces deux cases se trouvent sur la dix-septième planche et mettent en scène Tintin et le capitaine Haddock. Ce dernier raconte à Tintin le moment où un navire pirate était sur le point d'attaquer La Licorne, le navire qui était à l'époque de l'histoire sous le commandement de son ancêtre, le capitaine de Hadoque.

Métafonction idéationnelle

Dans les deux cases, seuls deux participants sont présentés : le capitaine Haddock et Tintin. Dans la première case, le capitaine Haddock, qui est le participant principal, a un

regard hagard, dirigé non pas vers Tintin, mais vers un point inconnu. Son expression semble par ailleurs indiquer qu'il est concentré dans la narration de son histoire. Ses mains sont en revanche orientées vers son verre (l'une d'entre elles est d'ailleurs enroulée autour de celui-ci). Pendant ce temps, Tintin est quant à lui engagé dans un processus davantage réactionnel : il observe et écoute le capitaine Haddock avec un air d'étonnement et semble plutôt concentré sur le discours du capitaine. Ainsi, dans ce processus réactionnel, le capitaine et les actions qu'il pose deviennent le phénomène d'une structure réactionnelle dans laquelle Tintin est le réacteur. Dans la deuxième case, les mêmes types de processus sont à l'œuvre, à la différence qu'ici, le phénomène est celui où le capitaine avale le contenu de son verre. Cette fois-ci, Tintin réagit comme un réacteur choqué, mais son regard et le mouvement de son corps sont toujours dirigés vers le capitaine. Ainsi, si l'on suit la logique des divers processus à l'œuvre, l'acteur (le capitaine Haddock) est engagé dans un processus transactionnel dont le l'objectif est le verre, ce qui pourrait se lire de cette façon : « À la fin de son discours, le capitaine Haddock boit son verre ». À l'inverse, le réacteur (Tintin) dirige son attention sur le phénomène (le capitaine Haddock) et toutes ses expressions faciales sont « contrôlées » par ce dernier, ce qui pourrait se lire ainsi : « Tintin est surpris par l'histoire du capitaine, puis choqué par sa consommation d'alcool ». Toutefois, la lecture des deux cases devient davantage intéressante au niveau de la métafonction textuelle.

Métafonction interpersonnelle

Dans les deux cases, les participants représentés ne regardent pas vers le lecteur : le capitaine Haddock regarde un point fixe et Tintin regarde le capitaine Haddock. Les plans sont toutefois moyens, puisqu'on voit le buste des deux participants, ce qui rapproche le lecteur des deux personnages. Le lecteur fait face aux deux participants et l'image est fixée sur ces derniers, sauf dans la deuxième case où la perspective change quelque peu pour « mettre Tintin de côté » et se fixer sur l'action du capitaine. Il semble que ce changement de perspective soit important dans tout le processus, mais ce n'est qu'au niveau de la métafonction textuelle que nous pouvons le constater.

Métafonction textuelle

Dans les deux cases, le capitaine Haddock est placé à gauche et Tintin à droite. Le capitaine Haddock est donc le premier participant que le lecteur voit ou « lit ». Le capitaine Haddock est également le seul à parler, d'où sa position d'acteur, d'ailleurs. L'attention est vraiment portée sur lui plutôt que sur Tintin. En fait, nous pouvons voir sa prépondérance comparativement à Tintin qui est plus petit et davantage mis à l'écart, et dans la deuxième case, le haut du corps du capitaine est complètement grandi et élargi, mettant l'emphasis sur le geste qu'il fait. De plus, tout le processus décrit plus tôt dans les métafonctions idéationnelle et interpersonnelle ne peut être compris qu'avec le texte verbal (et, au contraire, le texte verbal ne prend son sens humoristique qu'avec le texte visuel) :

« Le pirate a repris la poursuite. Il se rapproche... Il se rapproche toujours... À bord de LA LICORNE, tout le monde a la gorge sèche... » / « Pirat-la inn rékomans lasas zot. Li pé aprosé, ankor, ankor... Lor bato LIKORN, tou dimounn lagorz sek... ». Nous allons en discuter plus longuement dans la discussion qui suivra l'analyse.

6.3 Kapitenn Mirenn



Figure 9 : Calmez-vous!...
(Gergé 1979, 29, B1)

© Hergé/Tintinimaginatio 2024

Figure 10 : Kalmé ou !...
(Hergé 2009, 29, B1)

© Hergé/Tintinimaginatio 2024



Figure 11 : Attention!

Figure 12 : Tansion !...

Résumé des scènes

La première case se trouve sur la 29^e planche, alors qu'un capitaine Haddock courroucé commence à insulter les Dupondt pour l'avoir faussement accusé d'un crime. La deuxième case, qui se trouve quelques planches plus loin, montre un capitaine Haddock bien différent, soucieux de porter secours à Milou, le compagnon de Tintin, qui s'apprêtait à sauter de l'étage.

Métafonction idéationnelle

Nous pouvons voir deux différents capitaines Haddock dans ces deux cases. Dans la première, il y a trois participants. L'acteur est le capitaine Haddock et les réacteurs sont Tintin et Milou. Nous pourrions également considérer le pied de l'un des Dupondt, qui indique que ces derniers tentent de s'échapper du capitaine, comme un quatrième participant. Les participants principaux sont toutefois le capitaine et Tintin, le capitaine étant penché en avant et son expression faciale ainsi que ses gestes indiquant la fureur (joues rougies, poing fermé, jambes en action). Il semble se diriger vers un objectif qui est sans doute les deux Dupondt, ce qui rend la structure de la scène transactionnelle, étant donné que l'action de Haddock force Dupont et Dupond à courir de l'autre côté. Cela pourrait se traduire par une phrase comme « Je vais vous attraper ! ». Toutefois, pour exprimer sa colère, le capitaine utilise plutôt ses insultes colorées : « Coloquintes !... Zigomars !... Gargarismes !... Emplâtres !... » / « Bajabol ! ... Lanplat !... Dizef loraz !... Figir potsam !... ». De leur côté, Tintin et Milou sont les réacteurs; Tintin tente visiblement de retenir le capitaine et Milou, un participant secondaire, a également une expression ahurie.

En revanche, dans la deuxième case, le capitaine Haddock est seul, mais les cases précédentes montraient Milou qui allait se jeter d'une fenêtre. Alors que dans la case de la 29^e planche, le capitaine est dans une position d'attaque, le corps penché en avant et le poing fermé, dans cette case-ci, son corps est en position d'étirement et ses mains sont dirigées vers le haut, agissant ainsi en tant que vecteur, et l'objectif est Milou. Son expression faciale est également très différente : les yeux grands ouverts, semblant plus à

l'affût d'un incident, et le visage plus inquiet. Ces deux différents comportements ont une incidence particulière sur la traduction vers le SSS, comme nous en discuterons plus tard.

Métafonction interpersonnelle

Dans les deux cases, le plan est plutôt éloigné, ce qui fait que le lecteur peut voir tout le corps des participants principaux. Ce choix de plan permet au lecteur d'avoir un meilleur point de vue du capitaine dans deux situations complètement différentes. Encore une fois, le fait que les images sont fixées sur le capitaine met en exergue les différentes personnalités du capitaine Haddock, permettant ainsi au lecteur d'établir un meilleur lien avec le personnage, comme nous en discuterons par la suite.

Métafonction textuelle

Dans la première case, le premier élément que l'on observe à gauche est l'un des pieds des Dupondt. La case commence donc déjà avec un élément comique qu'il faut prendre en compte. Cet élément est suivi par celui plus à droite du capitaine Haddock et de Tintin, qui constituent donc les informations « nouvelles »; en effet, après l'accusation des Dupondt, le lecteur voit pour la première fois la colère du capitaine et l'effroi de Tintin. Enfin, à l'extrême droite, il y a Milou qui constitue une information circonstancielle, mais qui élève le ton comique de la scène. Toute cette image doit être lue ensemble, y compris le débat entre le capitaine et Tintin. Les actions et les réactions du capitaine décrites dans la métafonction idéationnelle ne peuvent être dissociées de ses insultes : « Coloquintes !... Zigomars !... Gargarismes !... Emplâtres !... » / « Bajabol ! ... Lanplat !... Dizef loraz !... Figir potsam !... ». Il est vrai que les termes utilisés par le capitaine constituent en soi un défi de traduction, comme l'aura mentionné Patel, mais la lecture de l'image de manière à harmoniser celle-ci au texte verbal l'est tout autant. En effet, puisque les termes du capitaine sont détournés de leur sens d'origine dans le SSI afin d'être reconvertis en insultes, il est normal que dans le SSS, le sens des termes soit tout aussi indiscernable de leur sens initial. Mais toujours faut-il qu'ils correspondent à l'image, à l'expression du capitaine et à ses gestes, en plus de respecter les particularités culturelles du SSS. Patel est tout de même allée chercher loin dans ses choix de traduction; non seulement des termes

comme « Bajabol »¹², « Lanplat »¹³, « Dizéf loraz¹⁴ » et « Figir potsam¹⁵ » font partie du SSS, mais ils n'ont pas de signification particulière hors contexte. Patel affirme néanmoins que l'expression « Figir potsam », par exemple, a eu un tel impact qu'elle a fini par réellement intégrer le SSS pour devenir une insulte locale, ce qui prouve à tout le moins l'efficacité et la portée sociolinguistique de sa traduction.

La réplique de Tintin « Capitaine ! Capitaine ! Calmez-vous !... » / « Kapitenn ! Kapitenn ! Kalmé ou !... » implique quant à elle une traduction mot à mot qui pourrait être considérée sans l'image. Toutefois, sans celle-ci, le lecteur aurait du mal à comprendre que le capitaine n'a jamais pu atteindre les deux Dupondt parce que Tintin le retenait des deux mains. Le texte verbal prend ainsi un tout autre sens puisque nous comprenons que l'appel au calme de Tintin est accompagné d'un geste physique et que ce n'est pas une simple interjection.

Enfin, concernant la dernière case, nous pouvons constater le premier élément visuel de celle-ci qui est la fenêtre. Cet élément est important puisqu'il indique au lecteur le lieu où se trouve le capitaine. Il s'agit néanmoins d'une information donnée puisque dans les cases précédentes, nous avons bien compris que le capitaine se trouvait devant l'immeuble de Tintin. Le capitaine apparaît ensuite avec sa réplique : « Milou !... Milou !... Tu vas tomber !... Attention ! » / « Titou !... Titou !... To pou tonbé !... Tansion ! ». La traduction du texte verbal dans le SSS reprend les termes du SSI et montre notamment la capacité du mauricien à traduire le temps futur, formé à partir du morphème « pou ».

La présentation de ces deux cases l'une à la suite de l'autre a une autre incidence sur la traduction de certains modes sémiotiques, et plus précisément sur la façon dont ces modes sont perçus dans le SSS.

¹² Le terme « Baja » renvoie à la pâte de préparation à base de farine et d'eau qui est utilisée pour faire des beignets de toutes sortes (par exemple, du pain frire, des gâteaux bringel [aubergine] ou de pomme de terre). Puisqu'il s'agit d'une préparation extrêmement élémentaire et non nutritive, ce terme peut être employé pour insulter une personne qu'on trouve idiote.

¹³ Terme qui désigne une personne maladroite ou amorphe.

¹⁴ Il s'agit de champignons qui apparaissent après une grosse pluie ou une tempête (d'où « dizéf loraz » qui signifie littéralement « œufs à la suite d'un orage »). Étant donné que ce type de champignons peut être considéré comme des plantes parasites, les Mauriciens utilisent ce terme pour qualifier une personne de parasite, ou d'insignifiante.

¹⁵ Voir définition à la page 83, section 6.5.3.

6.4 Misié Sola Mélong?

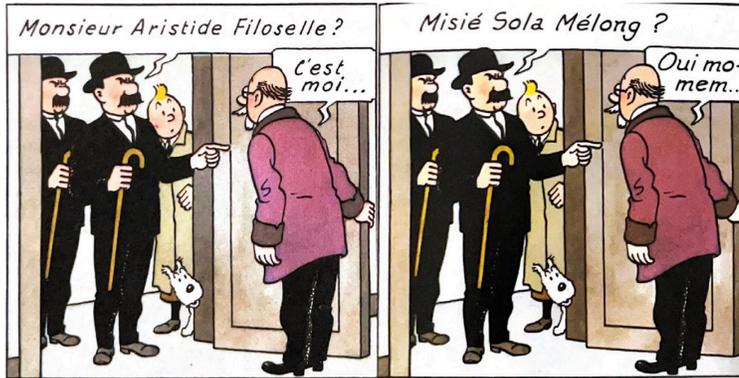


Figure 13 : Aristide Filoselle
(Hergé 1979, 59, A1)

© Hergé/Tintinimaginatio 2024

Figure 14 : Misié Sola Mélong
(Hergé 2009, 59, A1)

© Hergé/Tintinimaginatio 2024

Résumé de la scène

Dupont et Dupond parviennent à attraper le voleur de portefeuilles qui dépouillait les gens depuis le début de l'histoire. Tintin et Milou les accompagnaient.

Métafonction idéationnelle

Dans cette case, nous pouvons noter la présence de cinq participants : Dupont et Dupond, Tintin, Milou et M. Aristide Filoselle, le voleur de portefeuilles. Dupont et Dupond sont positionnés l'un derrière l'autre et l'un d'eux a le doigt pointé vers M. Filoselle, agissant ainsi comme un vecteur dont l'objectif est ce dernier. M. Filoselle répond à Dupont et Dupond, ce qui en fait une structure transactionnelle bidirectionnelle. Les expressions faciales de Dupont et Dupond sont également à prendre en considération : les sourcils froncés, le regard grave et sérieux. Cela donne un ton plus dramatique au doigt pointé et à la réplique de Dupont ou Dupond : « Monsieur Aristide Filoselle? » / « Misié Sola Mélong? ». En effet, une arrestation est, ou devrait être, dans n'importe quel système sémiotique donné, un événement grave que personne ne souhaite vivre, bien évidemment.

Ensuite, la présence de Tintin et Milou est également à soulever. Ces derniers pourraient probablement agir comme participants secondaires, car leur absence n'enlèverait rien d'important à la scène. Mais leur réaction fait également d'eux des réacteurs : ils ont tous deux l'air d'avoir les yeux grands ouverts, surpris ou étonnés face au personnage qui se trouve devant eux.

Enfin, en tant qu'objectif des Dupondt, M. Filoselle est un phénomène, mais aussi un réacteur face aux gestes et expressions faciales des deux inspecteurs. Son buste est légèrement penché vers l'avant et sa main droite est posée sur la porte, puisqu'il vient sans doute de l'ouvrir, somme toute, comme une personne tout à fait normale, et non comme un voleur. Sa réplique « C'est moi... » / « Oui mo mem... » montre également la nonchalance du personnage.

Métafonction interpersonnelle

La case présente un plan éloigné où nous pouvons voir tout le corps des participants, ou presque, du moins nous les voyons de la tête aux pieds. Le lecteur voit quatre participants de face : Dupont et Dupond, Tintin et Milou, alors que le cinquième participant est de dos. Ainsi, le lecteur lit la scène d'une perspective, c'est-à-dire celle de M. Filoselle, ce qui fait que l'image est principalement fixée sur Dupont et Dupond. Cela accentue encore plus leur interrogation : « Monsieur Aristide Filoselle? » / « Misié Sola Mélong? » et rend la scène plus 'grave' puisque la perspective est celle où le lecteur peut voir les expressions des quatre premiers participants. Le lecteur ressent de cette façon davantage le ton accusateur de l'acteur et pourrait soit être interpellé par la source de mécontentement des Dupondt (provenant du vol de leurs portefeuilles), soit se mettre dans la peau de M. Filoselle qui doit sans doute se sentir intimidé, voire menacé.

Métafonction textuelle

Les premiers éléments présentés à gauche, les éléments donnés (que nous pouvons considérer comme un seul élément), sont Dupont et Dupond, avec leur réplique : « Monsieur Aristide Filoselle? » / « Misié Sola Mélong? ». Ils sont suivis, au milieu, de Tintin et Milou, puis, finalement, M. Filoselle, qui est l'élément « nouveau » de la scène. C'est en effet la première fois que le lecteur est introduit 'officiellement' à M. Filoselle. Il s'agit d'un élément primordial pour mieux saisir la portée de la traduction « Misié Sola Mélong? ». Celle-ci ne reprend visiblement pas le nom choisi dans le SSI, Aristide Filoselle, qui est certainement un nom que l'on pourrait caractériser de 'grandiose', du moins dans le SSI : un grand nom pour un cleptomane. En revanche, la traductrice choisit d'avoir recours à une stratégie d'adaptation à la culture du SSI. Ici, Patel n'hésite pas à se

servir du caractère expressif du SSS en jouant avec le texte verbal et le texte visuel, c'est-à-dire « l'image du voleur ». Dans une des planches précédentes, le lecteur peut visualiser un texte où M. Filoselle (dont le nom était alors inconnu) est en train de voler le portefeuille d'un des Dupondt, mais l'un d'eux s'était déjà préparé d'avance et avait attaché à son portefeuille un cordon torsadé. Lorsque M. Filoselle a tenté son coup, le cordon l'en empêcha et, dans l'action, son bras est resté tendu alors que sa main tenait le portefeuille qui était attaché au cordon, et donc à l'un des Dupondt. S'en étant rendu compte, les Dupondt l'ont pourchassé, sans succès. Bref, « l'image » du bras qui s'étend pour voler le portefeuille est certainement une image dont aurait pu s'inspirer Patel pour sa traduction. En effet, « Sola Mélong », où le prénom serait « Sola » et le nom de famille « Mélong », est en réalité un jeu de mots qui signifie, après analyse, « So la mé long », littéralement « Sa main est longue ». C'est une expression couramment utilisée dans le SSS pour désigner une personne cleptomane ou une personne qui a la fâcheuse habitude de prendre ce qui appartient aux autres sans les en avertir. L'image est donc très forte et significative pour les lecteurs du SSS. Cette nouvelle analyse textuelle donne à la traduction un sens et un ton différents, comme il en sera question dans la discussion suivante.

Cette analyse multimodale nous a permis de mieux comprendre la relation entre les textes verbaux et visuels (plus communément appelés « image » et « langue verbale ») et de considérer ces deux types de textes comme un seul et unique élément textuel ayant une incidence directe sur la traduction, et vice-versa. Contre toute attente, le SSI est davantage apparu comme une ressource pour la traduction vers le SSS qu'une limitation. La lecture du texte verbal combinée à celle du texte visuel dans le SSI a nettement conduit à une traduction plutôt fluide, et donc à un rendement satisfaisant de l'aspect sociosémiotique de la traduction. Cela signifie que les signes dans le SSI ont somme toute bien été interprétés et bien traduits dans le SSS, d'une façon telle qu'ils respectaient les codes socioculturels de ce dernier. Nous allons, dans la section suivante, discuter plus longuement de ces signes (mais aussi d'autres modes sémiotiques impliqués dans la traduction) et de ce que leur traduction signifie en fin de compte pour le mauricien.

6.5 Résultats de l'analyse et discussion

6.5.1 Métafonction idéationnelle

Rappelons que, selon Kress et van Leeuwen, les modes sémiotiques doivent contenir une métafonction idéationnelle qui permet de représenter différents aspects du monde tels qu'ils sont vécus par les vrais êtres humains. Nous avons vu que tous les modes sémiotiques ci-haut présentent des participants grâce à des vecteurs, qui s'apparentent à des verbes d'action dans la langue verbale. Toutefois, nous avons également observé que la prise en considération de ce mode sémiotique qu'est l'image a une incidence sur la façon dont le texte verbal est traité dans le SSS et dans le SSI.

Prenons l'exemple 6.1 : quel aspect du monde est effectivement représenté dans ces cases? Des personnes qui sont en train de négocier le prix d'un objet dans un marché aux puces. Dans la réalité des choses, c'est une scène que l'on pourrait retrouver dans n'importe quelle société et qui pourrait être associée à n'importe quelle culture, car le marché naît de la négociation, et la négociation est une activité sociale qui est pratiquée partout, et depuis longtemps dans l'histoire de l'humanité. Ainsi, que ce soit dans le SSS ou dans le SSI, la métafonction idéationnelle ne change pas; en d'autres termes, la sociosémiotique du marché est semblable d'un système sémiotique à un autre puisque la représentation que les participants interactifs (la traductrice, le lecteur, etc.) se font du marché est sensiblement la même. Ce qui change réellement, c'est la manière de négocier, qui est reproduite à travers le texte verbal. Étant donné qu'il s'agit ici de discuter de la relation texte verbal-texte visuel, nous y reviendrons dans la discussion de la métafonction textuelle.

Pour ce qui est des autres exemples, la même chose peut être notée au niveau de la métafonction idéationnelle : la traduction n'est pas tant affectée dans cette métafonction puisque les signes sont plus ou moins représentés de la même manière dans les deux systèmes sémiotiques et les contextes sociaux qui leur sont associés. Cela ne signifie pas pour autant que la traduction devient contraignante, car malgré la similitude dans la façon de se représenter le monde, il existe tout de même des nuances que l'on peut saisir à l'aide du texte verbal et qui dénotent les différences culturelles entre les deux systèmes sémiotiques. Prenons ici l'exemple 6.3. Il y a dans ces cases deux interprétations différentes du capitaine Haddock : dans la première, un capitaine Haddock prêt à se battre contre quelqu'un pour défendre son honneur, et dans la deuxième, un capitaine Haddock prêt à défendre les autres. Il s'agit là d'une description d'un point de vue de la métafonction

idéationnelle qui a un impact sur une traduction en particulier : le nom du capitaine Haddock en créole mauricien, *kapitenn Mirenn*. Deux noms, deux représentations différentes du même personnage. En effet, le mot « haddock » est un terme utilisé en français, mais d'origine anglaise, qui désigne un aiglefin fumé. C'est un poisson que l'on retrouve spécialement dans les eaux de l'atlantique nord. Ce n'est sans doute pas un hasard que ce nom soit associé au capitaine, puisque celui-ci est d'abord et avant tout un homme de la mer (Le capitaine Haddock, s.d.). Son caractère, à la fois explosif et doux comme un agneau, a su conquérir le cœur de bien des lecteurs et lectrices. Ce sont deux caractères qui sont précisément présentés dans ces deux cases et qui permettent de guider la traduction en mauricien : *kapitenn Mirenn*, qui signifie littéralement « capitaine Murène » en français. La murène est un poisson « téléostéen au corps mince et allongé, à la peau nue, muni d'une forte denture, qu'on rencontre sur les côtes de la Méditerranée ainsi que dans les mers tropicales. » (Murène 2012) Dans l'entrevue effectuée en juillet, Patel affirme d'ailleurs qu'elle a choisi le nom de « Mirenn » en raison de la rime avec « kapitenn », mais aussi en référence aux caractéristiques de la murène, qui est un poisson « avec une sale gueule » et plutôt « agressif » (Patel 2023). Toutefois, il est à noter que la murène ne devient agressive et dangereuse que si elle se sent menacée, à l'image du capitaine Haddock. Sinon, il s'agit d'une espèce assez inoffensive. Dans le contexte mauricien, c'est un poisson emblématique, avec une connotation locale particulière, malgré (ou peut-être en raison de) la crainte qu'il peut inspirer chez certaines personnes, même chez les plongeurs les plus aguerris. Bref, l'image de la murène constitue un signe visuel qui permet de guider la traduction et de nourrir la créativité de la langue tout en fournissant à la traductrice les vecteurs nécessaires pour intégrer les spécificités culturelles du SSS.

D'un point de vue de la métafonction idéationnelle, de nombreux noms de personnages peuvent être examinés étant donné qu'ils reflètent une certaine réalité telle que se l'imaginent les participants interactifs.

[...] en français, Dupond et Dupont, par exemple, ça répond à quelque chose; en créole on ne pouvait pas les appeler Dupont et Dupond. Une langue, ce n'est pas que pour communiquer, ça fait aussi appel à tout un registre de références, de clins d'œil. Il fallait trouver aussi en créole, au niveau des noms, ce qui pourrait être adapté, et répondre à ces mêmes critères de références culturelles particulières. (Patel 2023)

Ainsi, les noms des Dupondt sont devenus « Zimo et Zimaz ». Le terme « Zimo » pourrait en fait être traduit par « jumeau » en français et « Zimaz » par « image », donc littéralement « Jumeau et Image ». En réalité, le terme « Zimaz » est justement un clin d'œil à l'intention des Mauriciens et Mauriciennes, car il est utilisé dans le SSS pour désigner une personne idiote ou qui fait des imbécillités. Cela montre encore une fois que le mauricien n'est pas assujéti au français, et encore moins à l'image qui agit au contraire comme une ressource pour la langue et la traduction. Ici, il s'agirait sans nul doute de l'image de l'idiotie dont la traduction intersémiotique est affectée par le choix de la traductrice, choix qui est lui-même guidé par la façon dont la société perçoit et considère une personne idiote.

Nous pourrions, dans un autre travail, étendre cette analyse à la métafonction textuelle dont nous verrons d'ailleurs un autre exemple un peu plus loin, avec le nom d'un autre personnage de l'album.

6.5.2 Métafonction interpersonnelle

Nous avons vu que, dans toutes les cases ci-dessous, les participants représentés ne sont jamais orientés vers le lecteur, ce qui pourrait signifier que le lien entre le lecteur et les participants représentés est nul. Toutefois, l'auteur emploie d'autres stratégies pour établir des liens plus discrets, dont la grosseur des plans et, bien sûr, la perspective. Reprenons l'exemple 6.3.1. Comme nous l'avons analysé, les participants représentés sont impliqués dans une structure transactionnelle qui ne semble pas inclure a priori le lecteur. Cependant, la gouttière permet d'introduire un changement dans la perspective de façon à ce que le lecteur voie le visage du marchand. Ce changement de perspective exerce un certain effet sur la traduction, comme nous en discuterons dans la section de la métafonction textuelle puisque le cadrage « se lit » avec le texte verbal.

Dans l'exemple 6.2, nous avons examiné la position des personnages et observé que le regard du capitaine Haddock n'était dirigé ni vers le lecteur ni vers Tintin, qui était l'autre personnage représenté. Cela crée une relation plutôt ambiguë avec le lecteur, mais il y a manifestement une intention ici d'interpeller ce dernier, car le regard 'vide' du capitaine aurait tout aussi bien pu être dirigé vers le lecteur. En outre, la présence de la gouttière avant la prochaine case invite le lecteur à 's'imaginer' les pensées du capitaine à

ce moment-ci, et peut-être même ses propres pensées. Comme nous allons effectivement le voir dans la métafonction textuelle, le fait « d’avoir la gorge sèche » renvoie à l’idée qu’une personne doit boire de l’eau ou une boisson rafraîchissante. Or, les participants interactifs, dont le lecteur, savent bien, grâce à la relation qu’ils ont développée avec le capitaine Haddock, que celui-ci ne consomme pas d’eau (ou de jus)... En voyant le capitaine boire son verre dans la deuxième case, le lecteur et les autres participants interactifs sont donc invités par l’auteur à considérer le capitaine comme ce personnage amical, picoleur, qui les fait rire. C’est une relation qui doit être prise en compte dans le processus de traduction.

Dans l’exemple 6.4, encore une fois, les participants représentés n’ont pas le regard dirigé vers les participants interactifs. Ils sont plutôt engagés dans une structure transactionnelle bidirectionnelle qui les lie entre eux. Mais le fait que l’introduction officielle du fameux cleptomane se fait de façon que le lecteur ne le voit pas de face, mais de dos, en dit déjà long sur les intentions de l’auteur. En effet, étant donné que le lecteur ne peut pas voir le visage du cleptomane, il est également difficile de voir ses expressions faciales et de se sentir interpellé par sa situation. Le lecteur peut toutefois tenter de se mettre à sa place : deux détectives qui frappent à sa porte et pointent vers lui un doigt accusateur en affichant une expression sévère. Cela donne également une autre dimension au questionnement de l’un des Dupondt en créole « Misié Sola Mélong » comme nous allons le constater juste après.

6.5.3 Métafonction textuelle

Grâce aux métafonctions idéationnelle et interpersonnelle, nous avons déjà une idée de ce que l’image peut projeter comme conception du monde, comment elle peut établir des liens avec les personnes qui la lisent et ce que cela implique pour la traduction. Avec la métafonction textuelle, nous sommes en mesure de mettre le tout ensemble pour ainsi pouvoir examiner la relation texte visuel-texte verbal et voir quelle est son incidence sur la traduction en créole.

La lecture de « l’ensemble » est donc primordiale pour la traduction de la BD, accompagnée bien sûr des divers comportements, positions corporelles, gestes ou encore la relation entre les participants représentés et les participants interactifs. Dans

l'exemple 6.1, le marché, comme nous l'avons signalé dans la métafonction idéationnelle, représente déjà un lieu social d'échange qui joue beaucoup autour du langage gestuel des participants et de leurs interactions (physiques et verbales). Dans la première case, la traduction de « Combien? » par « Komié? » est plutôt directe : le mot « Combien » est repris tel quel en créole. Accompagné du doigt 'menaçant' de l'un des Dupondt, et sans les formules de politesse telles que « S'il vous plaît » ou « Pouvez-vous me dire...? », cette interrogation semble, comme nous l'avons mentionné dans l'analyse, plutôt sèche et agressive, mais cela correspond bien au texte visuel. Il était donc important de garder cet aspect agressif dans la traduction mauricienne. Ce qui est particulièrement intéressant dans la première case (mais aussi dans la deuxième), c'est l'ajout de certains éléments qui n'étaient pas présents dans le SSI ainsi que l'adaptation culturelle qui s'en est suivie. En effet, comme souligné dans l'analyse, « Vingt-cinq francs » a été traduit par « Pou ou 100 ». Tout d'abord, « Pou ou » signifie « Pour vous », une formule absente dans le SSI. Ensuite, bien sûr, Patel s'est assurée que la monnaie soit convertie en roupie mauricienne, la monnaie utilisée à l'île Maurice. L'ajout de « Pou ou » dans la réplique du marchand n'était pas nécessaire d'un point de vue tout à fait linguistique, mais culturellement et sémiotiquement parlant, il s'agit là d'un ajout plutôt important. Le fait est que, dans toute autre situation d'échange, l'insertion de « Pou ou » n'aurait peut-être pas été pertinente. Toutefois, à la lecture visuelle de ces deux cases, avec le regard et le geste menaçants de l'un des Dupondt, le cadre et la relation tendue entre les participants représentés, cet ajout est essentiel. En effet, il montre en réalité que le marchand tente d'amadouer les Dupondt, comme le ferait un marchand mauricien dans ce cas particulier, ce qui n'est pas présent dans le SSI. Ce qui résulte de cette analyse est que l'étude du mode visuel dans le SSI n'est pas la même que dans le SSS. La première influence ou guide certainement (forcément) la seconde, mais le SSS comporte sa propre structure sémiotique, sa propre sémiologie. Le doigt pointé de l'un des Dupondt a un sens semblable dans le SSI et dans le SSS, mais il ne produit pas la même réaction selon que l'on se trouve dans le SSI ou dans le SSS. En effet, la réaction dans le SSS implique un processus de créolisation dans l'ajout de « pou ou », mais aussi celui de « mo pran » dans la deuxième case qui veut littéralement dire « je prends ». C'est un processus qui apporte une nouvelle dynamique de la relation français-mauricien, car, comme nous l'avons signalé, les signes visuels de la négociation ne sont

pas lus de la même manière d'un système sémiotique à l'autre, menant ainsi à un changement dans les signes verbaux. Cette approche sociosémiotique permet de mieux saisir ce changement et de considérer le créole mauricien dans son propre système qui évolue non loin du système sémiotique du français, mais sans être dévoré par celui-ci.

Dans l'exemple 6.2, la métafonction textuelle permet d'analyser un autre aspect de la communication qui est très proche, d'ailleurs, de la culture : il s'agit de l'humour. Ici encore, le mode visuel opère comme un support et en même temps un guide pour le mode verbal. Plusieurs éléments doivent être considérés : le langage visuel (comportements, gestes, expressions faciales des participants), le langage verbal, la gouttière. C'est la combinaison de tous ces modes sémiotiques (caractérisant d'ailleurs la BD) qui donnent à ces deux cases, surtout la deuxième, leur ton humoristique. Si nous analysons cette scène comme l'auront suggéré Martinec et Salway, nous pourrions dire que les modes visuels, par exemple, élaborent ce que dit verbalement le capitaine Haddock, mais l'inverse est également vrai : le mode verbal permet d'élaborer ce que le lecteur voit comme image. Il n'est donc pas question de comment le verbal complète le visuel, et vice-versa, mais de comment ils travaillent ensemble pour former un sens. C'est ce que nous avons souligné dans l'analyse en reprenant le texte verbal : « Le pirate a repris la poursuite. Il se rapproche... Il se rapproche toujours... À bord de LA LICORNE, tout le monde a la gorge sèche... » / « Pirat-la inn rékomans lasas zot. Li pé aprosé, ankor, ankor... Lor bato LIKORN, tou dimounn lagorz sek... ». Si nous examinons uniquement le texte verbal, nous comprenons que le bateau ennemi s'approche de la Licorne, ce qui rend tout l'équipage nerveux (d'où l'expression, « avoir la gorge sèche »). Nous pouvons voir que la traduction mauricienne diverge à quelques endroits, sans pour autant modifier le sens contenu dans le SSI. Notons tout d'abord la grammaire du mauricien qui a pris place avec le terme « Le pirate » qui devient « Pirat-la ». Le mauricien emploie effectivement ses articles après le nom, et non avant comme en français. De plus, la traduction de « a repris la poursuite » a été adaptée pour se conformer au SSS : « inn rékomans lasas zot », qui veut littéralement dire « a recommencé à les pourchasser », le terme « lasas » signifiant « chasser ». Nous pourrions également le traduire par « prendre en chasse ». Notons que le verbe « poursuivre » aurait pu se traduire tel quel, ce qui aurait donné quelque chose comme « inn rékomans *poursuiv* zot », mais Patel a décidé de traduire le message de

manière à ce que l'expression soit davantage adaptée à la culture du SSS où « chasser quelqu'un » est une expression plus commune et plus idiomatique que « poursuivre quelqu'un ». Aussi, la répétition de « Il se rapproche » a également été remplacée par « ankor, ankor », signifiant littéralement « encore, encore ». Cette traduction concorde avec l'image du capitaine Haddock, car nous avons observé dans l'analyse que le cadre est centré sur ce dernier, et encore plus dans la deuxième case. De plus, dans la première case, le fait que le capitaine regarde 'dans le vide' lui donne l'air d'être une personne hypnotisée, et la répétition de « ankor, ankor » renforce ce caractère hypnotisant (et nous pourrions tout autant dire que le regard du capitaine donne au texte verbal « ankor, ankor » un caractère hypnotisant).

Pour finir, l'expression « avoir la gorge sèche » a été traduite telle quelle : « lagorz sek ». Cette décision se révèle importante pour la lecture des deux cases. En effet, le texte verbal « avoir la gorge sèche », qui n'est pas amusant en soi, devient très drôle lorsqu'il est lu avec le texte visuel : si tout le monde avait la gorge sèche à bord de la Licorne, le capitaine Haddock sentait également qu'il avait la « gorge sèche » à ce moment-là de son récit; il fallait inévitablement qu'il boive son verre. Ici, la gouttière joue un grand rôle dans la mesure où elle laisse la place à l'imagination du lecteur et nous voyons que le concept de *closure* a été respecté. Rappelons que ce concept, en ce qui concerne la BD, permet au traducteur de prendre en compte la relation entre les éléments verbaux et visuels à l'œuvre sur la planche. Ainsi, traduire le message en gardant la même expression que celle du SSI était primordial, puisque l'expression verbale présentée correspond à l'image fournie. Toutefois, cela n'enlève rien à la compréhension dans le SSS vu que « lagorz sek » a une signification tout aussi locale et culturelle. Une étude a d'ailleurs rapporté que 49 % des adultes mauriciens âgés de plus de 20 ans consommaient de l'alcool et « the most preferred alcoholic beverages of Mauritians is 'Beer and Stout,' followed by 'Rum and Cane Spirits' » [la boisson alcoolisée préférée des Mauriciens est la « bière et la stout », suivie du « rhum et de l'eau-de-vie à base de canne à sucre »], la bière en tête de liste en raison de son prix abordable (Sanjeev et al. 2015).

Pour ce qui est de l'exemple 6.3, nous avons discuté de la traduction du nom du capitaine Haddock d'un point de vue de la métafonction idéationnelle en focalisant sur la façon dont le lecteur se représente un personnage comme le capitaine dans le monde réel :

une personne tantôt féroce et orgueilleuse, tantôt calme et attentionnée, à l'image du poisson la Murène. D'un point de vue de la métafonction textuelle, nous pouvons voir comment les différents modes sémiotiques ont travaillé ensemble pour produire cette même image, et ainsi guider la traduction. Comme nous l'avons analysé, dans la première case, le capitaine a le corps penché, le poing droit serré, prêt à attaquer ses accusateurs. Ces gestes sont accompagnés du texte verbal qui consiste en des insultes loufoques créées par le capitaine lui-même : « Coloquintes !... Zigomars !... Gargarismes !... Emplâtres !... ». Patel a d'ailleurs affirmé que les jurons du capitaine Haddock ont été l'un de ses plus grands défis puisqu'elle devait non seulement faire preuve d'imagination, mais également puiser dans la langue créole afin de trouver des termes qui ne sont pas nécessairement des insultes à la base, mais qui le deviennent lorsque le capitaine les utilise (Patel 2023). Ainsi, cette suite d'insultes est traduite en créole par : « Bajabol !... Lanplat !... Dizef loraz !... Figir potsam !... ». Ces termes font partie du SSS et traduisent bien l'idée initiale de faire de mots simples des insultes. Le terme « Figir potsam », par exemple, est un cas assez particulier et intéressant d'un point de vue sociosémiotique. « Figir » peut être traduit par « Visage » et « Potsam » par « Pot de chambre », donc littéralement « Visage de pot de chambre » en français. Il faut préciser ici que le « pot de chambre » a une signification particulière autant dans le SSI que dans le SSS, étant un objet qui était utilisé auparavant pour faire ses besoins naturels. Aujourd'hui, il est utilisé par les enfants, souvent durant la nuit, ou par les personnes âgées qui ont des problèmes de mobilité, par exemple. Il s'agit donc d'un signe qui renvoie à un passé révolu, et l'idée du pot de chambre a fini par être associée, du moins dans le SSS, à quelque chose d'ancestral, presque primitif. De plus, l'utilisation du « potsam » est elle-même associée à un acte, quoique naturel, qui fait l'objet de propos ou de plaisanteries souvent scatologiques. Se faire traiter de « Figir potsam » prend donc un tout autre sens dans le SSS, non seulement parce que le « potsam » a une signification scatologique particulière dans le SSS, mais également parce que, dans cette case particulière, c'est le capitaine Haddock qui le prononce, accompagné du geste menaçant et de son expression féroce. Ce genre d'humour étant très courant dans le SSS, il est donc très approprié de l'insérer dans le discours du capitaine, sachant que l'image permet également de le donner un tout autre sens. Patel ajoute enfin que cette expression tout à fait inventée, qui n'avait jamais été utilisée auparavant, a fini par réellement être intégrée dans la langue,

prouvant ainsi que la langue est un système vivant et le travail de traduction une source qui permet de soutenir et de raviver la langue.

Enfin, discutons de la dernière case, qui met en scène les Dupondt et le cleptomane tant recherché depuis le début de l'histoire. Bien qu'il s'agisse d'une intrigue secondaire, et que le cleptomane ne soit pas un personnage important dans la série de Tintin (à noter qu'il n'apparaît que dans cet album), cette scène comporte un élément traductologique qui démontre une fois de plus comment le créole mauricien puise dans l'image pour offrir une autre dimension de lecture aux participants interactifs du SSS. Il s'agit encore une fois du nom de ce personnage secondaire qu'est Aristide Filoselle, le cleptomane. Là encore, les modes sémiotiques qui sont présentés dans le SSI donnent un coup de pouce à la traduction mauricienne; en reprenant « l'image » du voleur et de sa main errante, Patel la réintègre dans le contexte sociosémiotique du SSS en adaptant le nom de ce personnage à la langue, et donc à la culture du SSS.

6.5.4 Figir potsam et autres expressions : un point de vue postcolonial sur la question

La discussion sur le sens des signes dans leur contexte social permet de réfléchir à la façon dont le contexte social lui-même interfère dans les décisions du traducteur ou de la traductrice. Or, comme nous l'avons également mentionné, la société mauricienne a vécu, et continue à vivre, un combat postcolonial pour la reconnaissance de la langue maternelle de 90 % de ses membres (Statistics Mauritius 2022), le créole mauricien. Depuis l'indépendance de l'île, les discours politiques auront tout fait, tout dit, pour maintenir une image harmonieuse du peuple mauricien. C'est ce qu'illustre d'ailleurs ce discours du premier ministre mauricien Sir Seewoosagur Ramgoolam en 1968 :

It is indeed true to say that although Mauritius has drawn its cultural inspiration from Africa, Asia and Europe, yet it has succeeded to a remarkable degree in evolving *a distinct Mauritian way of life*. The visitor to Mauritius is impressed by the fact that the average Mauritians have more in common with each other than with the native inhabitants of the land of their forbears. Indeed, it has been the privilege of my small country that its citizens have inherited the influence of the best traditions of the East and of the West. [L'île Maurice a certes puisé son inspiration culturelle en Afrique, en Asie et en Europe, mais elle est parvenue, dans une large mesure, à développer un mode de vie mauricien distinct. Le visiteur de l'île Maurice est impressionné par le fait que la plupart des Mauriciens ont plus en commun les uns avec les autres qu'avec les habitants de la terre de leurs ancêtres. En effet, mon petit

pays a eu le privilège de voir ses citoyens hériter de l'influence des meilleures traditions de l'Orient et de l'Occident.] (Lionnet 2009)

Fait étonnant : aucune trace du mot « créole » dans ce discours. Il mentionne toutefois l'expression *Mauritian way of life*, et c'est une façon pour lui de faire disparaître la dissonance et de prouver la riche diversité de l'île. Dans son article, Françoise Lionnet ajoute que le mot « créole »

correspond aujourd'hui encore à des identités qui sont plus fluides en Martinique ou à La Réunion qu'à Maurice, où ses connotations raciales restent beaucoup plus précises et où les controverses linguistiques perdurent malgré le rôle incontesté, véhiculaire et vernaculaire, du *kreol morisien*. (Lionnet 2009)

Ainsi, le terme « créole » à l'île Maurice est voilé, comme un malaise identitaire, d'où peut-être l'expression « malaise créole » (Forest 2008).¹⁶ Aujourd'hui, il peut certes être renvoyé à la culture et à la langue, mais il sert également à différencier un groupe de la société des autres (c'est-à-dire des Indo-Mauriciens, des Sino-Mauriciens et des Blancs d'origine européenne) : celui des descendants d'esclaves africains. C'est pourquoi certains écrivains, linguistes ou autres intellectuels ont, durant la période postcoloniale, mis la main à la pâte afin de donner au terme « créole » une autre direction. C'est pourquoi Dev Virahsawmy souhaitait d'ailleurs éradiquer le terme « créole » comme langue du peuple pour faire place au « mauricien », tout simplement, un terme qui se voulait beaucoup plus rassembleur. Les stratégies qui sont utilisées par Virahsawmy dans ses travaux, que ce soit des projets d'écriture ou de traduction d'œuvres classiques européennes comme celles de Shakespeare, tiennent compte de cette volonté d'unifier le peuple mauricien. Parmi ces stratégies se trouve le *Creative Writing*, que nous pourrions associer à une stratégie décoloniale dans la mesure où elle confronte le mauricien à « la matrice coloniale du pouvoir » (Mignolo 2019). Elle donne de cette façon à un auteur l'occasion de s'affranchir

¹⁶ Dans cet article, Corinne Forest effectue un compte rendu de l'ouvrage de l'anthropologue Rosabelle Boswell, qui aurait mené une recherche de terrain à l'île Maurice afin de définir et d'analyser en profondeur ce « malaise créole ». Boswell en était arrivée à la conclusion que la définition du malaise créole comme « mal-être vécu par ceux n'ayant pas réussi à s'intégrer à la vie moderne » est directement associée « à l'histoire de l'esclavage ayant dépossédé et maltraité cette partie de la population, et dont les conséquences seraient la persistance de la pauvreté, de problèmes sociaux et de la marginalisation politique des Créoles. » (Rosabelle Boswell, 2006; citée dans Forest 2008)

du joug de ses relations coloniales avec le français en créant de nouveaux mots, de nouvelles expressions qui contribuent, une fois de plus, à la standardisation de la langue.

Si nous nous engageons donc dans ce point de vue postcolonial, nous pourrions dire que Patel a eu recours à une stratégie s'apparentant au *Creative Writing*, à l'instar de Virahsawmy, afin de montrer la valeur du créole mauricien. Elle n'aura peut-être pas inventé de mot, mais elle aura inventé des expressions en puisant dans la langue mauricienne elle-même, concourant par le fait même à la standardisation de la langue. Les termes « figir » et « potsam » peuvent avoir été repris du français, mais c'est leur signification dans le SSS qui leur donne une portée sociolinguistique unique. Un autre exemple digne de mention, provenant de l'analyse, est celui de « So la mé long ». Il y a là encore une association à faire avec le *Creative Writing*, comme avec l'expression « figir potsam », à la différence qu'ici, l'expression « So la mé long » existait dans le SSS bien avant la traduction de Patel. Celle-ci ne s'est qu'inspirée d'une expression idiomatique du mauricien pour créer un jeu de mots, mais il n'en demeure pas moins que c'est la créativité de la langue, et celle de la traductrice, qui ressortent de cette analyse. Le fait que la traductrice a choisi d'adopter une stratégie d'adaptation culturelle pour traduire le nom de ce personnage en dit long sur ses intentions de faire valoir le créole mauricien, de ne pas l'assujettir au français, de lui donner une voie nouvelle, mais sans nécessairement exclure le français du processus de création. Comme l'affirme Patel,

Le français, il est présent dans le créole tout le temps, qu'on le veuille ou non. Ce qui est intéressant, c'est la façon dont ces apports français sont réutilisés, la façon dont on se les approprie, dont on les réutilise. La situation de diglossie, elle est évidente, mais à partir du moment où on choisit de traduire, la traduction en créole sert à montrer que le créole est une langue à part entière et peut exprimer ce que les autres langues expriment. (Patel 2023)

Nous pourrions donc ici contester cette perspective postcoloniale selon laquelle les langues ou les systèmes dominés par l'hégémonie des langues occidentales (particulièrement le français et l'anglais) se liguent contre ces dernières. Affirmer ceci reviendrait à affirmer que le monde fonctionne toujours d'après ce modèle monde colonisé-monde colonial, alors que les frontières sociales, linguistiques, culturelles, et osons même dire sémiotiques, ont connu depuis les dernières décennies des mouvements qui vont au-delà de simples dualités. Nous parlons maintenant du plurilinguisme, du pluriculturalisme,

du multiculturalisme... Le mauricien, à travers cette traduction de Tintin, montre un visage qui a dépassé la postcolonialité; il est mé-tissé dans la mesure où il n'est plus « mélangé » au français (ou le français n'est plus mélangé à lui), car ce « mélange » est une étape du processus de créolisation (linguistique) qui a eu lieu durant l'époque coloniale, et même postcoloniale. Lionnet emploie le terme mé-tissage, comme mentionné plus tôt, pour différencier du terme « d'hybridité » utilisé dans les études postcoloniales, et c'est un terme qui est ancré, pour elle, dans une approche genrée du métissage culturel et textuel. Il s'agit d'une métaphore pour parler du croisement entre des éléments de nature, ou de race, différente et qui mène à la création d'une nouvelle entité « that does not annul the ones that came together to produce it. » [Qui n'annule pas celles qui se sont réunies pour la produire.] (Lionnet, 2020, 76) En comparaison, la métaphore du cannibalisme paraît plus violente, mais l'hommage qui en résulte pourrait bien résonner avec le produit final du métissage. Les expressions telles que « figir potsam » et « so la mé long » ont émergé de cette rencontre entre le français et le processus de créolisation qui est lui-même empreint de métissage. Envisagées dans cette optique, comment pourrions-nous discuter d'étrangéisation ou de domestication? La première souhaite amener le lecteur vers l'auteur tout en prenant soin d'éliminer certaines traces culturelles dominantes de l'occident, et la deuxième aurait plutôt pour but contraire, selon Venuti, de faire valoir ces mêmes cultures occidentales, effaçant du même coup l'identité du traducteur. L'écueil auquel se heurtent les deux méthodes de Venuti ici est flagrant : Venuti ne présentait pas ses arguments du point de vue du « colonisé », mais de celui du « colonisateur ». Du point de vue du mauricien et du contexte social qui l'entoure, il n'y a pas de réelle volonté d'éliminer ces traces culturelles dominantes, tout comme ils n'ont pas l'intention de céder leur place à d'anciennes structures coloniales. Non, ces expressions ne répondent pas, du moins selon cette analyse multimodale, à de telles méthodes de traduction. Grâce à l'approche sociosémiotique choisie, nous pouvons constater que leur traduction va bien plus loin qu'une simple dichotomie colonisateur-colonisé, ou encore original-copie. Une traduction telle que « so la mé long », considérée dans le contexte sociosémiotique approprié, n'est plus « postcoloniale »; elle est mauricienne.

Le mauricien a dépassé cette étape de la période postcoloniale où il devait se bâtir et se connaître; il est maintenant à celle de se reconnaître, c'est-à-dire se reconnaître en tant

que langue à part entière, une langue capable de création. La bande dessinée, grâce aux différents modes sémiotiques qu'elle offre, donne au mauricien cette opportunité. Les modes visuels, travaillant en synergie avec les modes verbaux, ont pu fournir un espace de création au mauricien, lui permettant de mieux intégrer les éléments culturels auxquels il est associé dans l'environnement syncrétique de la bande dessinée.

Conclusion

L'analyse multimodale effectuée a permis de relever l'importance du dialogue entre le verbal et le visuel dans le processus de traduction d'une BD. Grâce aux métafonctions communicationnelles de Halliday, nous avons pu mettre en relation les modes verbaux et visuels en les considérant dans un contexte sociosémiotique donné. En effet, les mouvements, les gestes, la position, la direction du regard des personnages, mais aussi le cadre, le plan, la grosseur des images présentées, tous ces modes visuels permettent de mieux lire et d'interpréter ce qui est dit verbalement. Inversement, les modes verbaux offrent une bonne occasion de compléter ce que le lecteur voit comme images. La relation entre ces différents modes agit sur la manière dont le mauricien est traité dans le processus de traduction. Ainsi, dans l'exemple du capitaine Haddock qui boit son verre, Patel a eu recours à des stratégies où la traduction en mauricien ne change pas en ce qui concerne la sémantique : « Avoir la gorge sèche » demeure la même expression en mauricien « Lagorz sek ». Le lien entre le texte verbal et le texte visuel doit effectivement demeurer intact, d'où ce choix de traduction.

Ensuite, chaque exemple fourni nous a permis de voir comment l'aspect sociosémiotique de chaque texte influence tout aussi bien la manière dont le mauricien est traité dans tout le processus. La sociosémiotique du marché, par exemple, diverge quelque peu d'un système à l'autre, ce qui ouvre la voie à une traduction en mauricien qui est plus adaptée culturellement.

Par ailleurs, ce type d'analyse nous a permis de considérer cette approche sous un angle postcolonial, sachant que le mauricien est une langue métissée issue d'une langue coloniale, le français, mais qui a également profité de l'apport d'autres langues. Ainsi, nous avons été davantage en mesure de décortiquer la relation mauricien-français, et de confirmer l'utilité de l'approche sociosémiotique pour une telle démarche. C'est une relation qui demeure néanmoins à explorer, et peut-être même à redéfinir puisque, comme nous l'avons mentionné au chapitre 2, la triglossie français-mauricien-anglais est une réalité linguistique qui n'a pas été explorée en profondeur dans ce mémoire. Or, une étude plus approfondie de cette triglossie pourrait apporter plus de poids à la discussion sur la reconnaissance du mauricien en tant que langue métissée.

De plus, grâce à cette perspective postcoloniale, nous avons compris que certains choix de traduction de Patel, par exemple *figir potsam* et *so la mé long*, constituent les produits d'une réflexion sur la créativité du mauricien à partir du métissage français-créole. Sans pour autant contester des termes tels que « diglossie » ou « continuum », car, comme nous l'avons mentionné dans la section 2.2.4, la diglossie est un fait sociolinguistique, nous pourrions toutefois laisser de la place à une discussion plus approfondie sur des expressions plus hétérogènes comme « métissage ». Vue sous cet angle, l'opposition entre Confiant et Hazaël-Massieux, discutée au point 2.3.4, devient presque superflue. En effet, leurs divergences concernant la traduction en créole étaient basées sur la nature diglossique de la relation mauricien-français, mais en considérant cette relation du point de vue du métissage, il est clair qu'une traduction telle que Sola Mélong pour Aristide Filoselle ne peut être considérée comme une mauvaise traduction uniquement parce que le créole mauricien est historiquement et linguistiquement lié au français. Il s'agit justement d'une traduction qui met en relief l'hétérogénéité de la langue.

Bien que l'analyse aurait profité d'exemples impliquant d'autres types de modes sémiotiques, tels les onomatopées et l'humour, elle nous a tout de même permis d'entrevoir les effets de la multimodalité d'un texte sur la traduction. La traduction de BD en particulier est une activité bénéfique pour les langues qui s'inscrivent dans une dynamique de pouvoir avec une autre langue hégémonique. Ce travail reste toutefois à compléter, car malgré l'utilité de l'approche sociosémiotique, celle-ci aurait pu profiter d'un rapport détaillé avec certaines théories sociologiques, notamment celles de Pierre Bourdieu concernant la position des différents agents au sein d'un champ social donné. Cela nous aurait permis d'ancrer la multimodalité dans une approche sociologique plus définie à partir de laquelle nous aurions pu discuter plus savamment des relations de pouvoir qui sous-tendent une traduction telle que celle-ci. Un tel travail pourrait également ouvrir la voie à une analyse plus approfondie sur les techniques décoloniales dans la traduction de la BD. Le *Creative Writing* pourrait être perçu et analysé sous un angle décolonial, mais il faudrait encore une fois faire appel à des approches qui nous permettraient d'établir ce qu'est une traduction « décoloniale ». La sociosémiotique semble être une approche fort intéressante et prometteuse en ce qui concerne les études postcoloniales, portant particulièrement sur des stratégies décoloniales.

BIBLIOGRAPHIE

- Ah Soon, Melanie Lee. 2007. "An investigation of localisation in the context of translation: a comparative study of selected French and Mauritian Creole texts." Dissertation, Université métropolitaine Nelson Mandela.
- Albrecht, Monika. 2020. *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*. Londres : Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.lib-ezproxy.concordia.ca/10.4324/9780367222543>.
- Alguacil, Javier Olivas. 2019. « La lexicographie, un champ de bataille socio-politique. Deux cas : La Réunion et l’Ile Maurice ». *Carnets de Recherches de l’océan Indien* (3) : 121-131. <https://hal.science/hal-02167886/document>.
- Arsaye, Jean-Pierre. 2004. *Français-Créole/ Créole-Français : De la traduction – Éthique, Pratiques, Problèmes, Enjeux*. Paris : L’Harmattan et Presses Universitaires Créoles (GEREC-F).
- Ashcroft, Bill. 2012. "A Convivial Critical Democracy: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century." Dans *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*. Sous la direction de Bill Ashcroft, Ranjini Mendis, Juli McGonegal, et Arun Murkherjee, xv–xxxv. Amsterdam : Rodopi.
- Assouline, Pierre. 2017. « Hergé sacré, sacré Tintin ! » *Le Débat* 195 : 132-35. <https://doi.org/10.3917/deba.195.0132>.
- Baker, Philip et Chris Corne. 1982. *Isle De France Creole: Affinities and Origins*. Ann Arbor : Karoma.
- Bakker, Peter. 2008. "Pidgins versus Creoles and Pidgincreoles." Dans *The Handbook of Pidgin and Creole Studies*. Sous la direction de Silvia Kouwenberg et John Victor Singler, 130-147. Chichester : Wiley-Blackwell Pub. <https://doi-org.lib-ezproxy.concordia.ca/10.1002/9781444305982.ch6>.
- Bandia, Paul F. 1994. "On Translating Pidgins and Creoles in African Literature." *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 7 (2) : 93-114. <https://doi.org/10.7202/037182ar>.
- Banks, Davis. 2002. "Systemic Functional Linguistics as a model for text analysis." *ASp* 35-36 : 23-34. <https://doi.org/10.4000/asp.1584>.
- Bannerjee, Rohini et Shenaz Patel. 2008. « Rompre Le Silence des Chagos: Entretien avec Shenaz Patel ». *Nouvelles Études Francophones* 23 (1) : 198-211. <http://www.jstor.org/stable/25702115>.

- Baron, Robert A. et Ana C. Cara. 2011. *Creolization as cultural creativity*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Bassnett, Susan et Harish Trivedi, dir. 1999. *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Londres : Routledge. <https://doi-org.lib-ezproxy.concordia.ca/10.4324/9780203068878>.
- Baynham, Mike et Tong-King Lee. 2019. *Translation and Translanguaging*. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315158877>.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Mohamed Bouya Taleb-Khyar. 1993. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- Bilat, Loïse et Gianni Haver. 2009. « Tintin, oui mais avec modération. Les tâtonnements de la bande dessinée en Suisse romande ». *Sociétés* 106 (4) : 65-74. <https://doi.org/10.3917/soc.106.0065>.
- Bontoux, Élodie. 2021. « Le rôle de la traduction dans la reconnaissance du créole des Petites Antilles françaises à partir de 1960 ». Mémoire de M.A., Université de Montréal. <https://hdl.handle.net/1866/26546>.
- Borodo, Michał. 2015. “Multimodality, translation and comics.” *Perspectives* 23 (1) : 22-41. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.876057>.
- Buzelin, Hélène. 2000. « *The Lonely Londoners* en français: l'épreuve du métissage ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction* 13(2) : 203-43. <https://doi.org/10.7202/037417ar>.
- Carpooran, Arnaud. 2005. « Le trilinguisme mauricien en milieu scolaire ». Dans *Du plurilinguisme à l'école : vers une gestion coordonnée des langues en contextes éducatifs sensibles*. Sous la direction de Lambert Félix Prudent, Frédéric Tupin et Sylvie Wharton, 169-196. Berlin : Peter Lang.
- Celotti, Nadine. 2000. « Méditer Sur La Traduction Des Bandes Dessinées : Une Perspective De Sémiologie Parallèle ». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* (5) : 41-61. <http://hdl.handle.net/10077/2903>.
- Celotti, Nadine. 2008. “The Translator of Comics as a Semiotic Investigator.” Dans *Comics in Translation*. Sous la direction de Federico Zanettin, 33-49. Manchester : St. Jerome Pub.
- Confiant, Raphaël. 2003. « La traduction en milieu diglossique ». <http://www.manioc.org/gsd/collect/lbirba-recherch/import/crillash/Latraductio.pdf>.

D’Arcangelo, Adele. 2008. “‘Slime Hero from the Swamp’: The Italian Editions of Alan Moore’s Horror Saga.” Dans *Comics in Translation*. Sous la direction de Federico Zanettin, 133-152. Manchester : St. Jerome Pub.

Delisle, Jean, Charles Le Blanc et Alain Otis. 2021. *Notions d’histoire de la traduction*. Québec (Québec) : Presses de l’Université Laval.

Desjardins, Renée. 2019. “Semiotics.” Dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3^e éd. Sous la direction de Mona Baker et Gabriela Saldanha, 518-22. Londres : Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.lib-ezproxy.concordia.ca/10.4324/9781315678627>.

Dragović, Mila. 2019. « La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources. » Communication présentée au colloque international Former des traducteurs et des interprètes: des prérequis au marché du travail, Paris, 14-15 février 2019. <https://shs.hal.science/halshs-02491302>.

Dusowoth, Sushma. 2019. « Subtilité du regard féminin sur l’île Maurice: un entretien avec Shenaz Patel ». *Nouvelles Études Francophones* 34 (1) : 189-197. <https://doi.org/10.1353/nef.2019.0018>.

Forest, Corinne. 2008. « Boswell, Rosabelle. – *Le malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius* ». *Cahiers d’études africaines* 192 : 876-78. <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.13732>.

Gauthier, Emilie. 2018. “Tintin and the Adventures of Translation : *Les Bijoux de la Castafiore*”. Mémoire de M.A., Université Concordia. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/984298/>.

Georges Daniel, Véronique. 2010. « Les créoles français : déni, réalité et reconnaissance au sein de la République française ». *Langue française* 167 (3) : 127-140. <https://doi.org/10.3917/lf.167.0127>

Giraud, Michel. 2013. « La créolisation. » *L’Homme* (207-208) : 333-47. <https://doi.org/10.4000/lhomme.24699>.

Goddin, Philippe. 2007. *Hergé : Lignes de vie*. Bruxelles : Moulinsart.

Gottlieb, Henrik. 2018. “Phonetics, phonology and interpreting.” Dans *The Routledge Handbook of translation studies and linguistics*. Sous la direction de Kristen Malmkjær, 17-47. Abingdon, Oxon : Routledge.

Gouvernement du Canada. *Onomatopées et interjections*. Ottawa : Gouvernement du Canada. Clés de la rédaction, 2023. <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/cles-de-la-redaction/onomatopees-et-interjections>.

Grun, Maria et Dollerup, Cay. 2003. “‘Loss’ and ‘Gain’ in Comics.” *Perspectives* 11 (3) : 197-216. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961474>.

Grutman, Rainier. 2020. « Tintin au pays de la traduction ». *Parallèles* 32 (1) : 177-193. 10.17462/para.2020.01.10.

Halliday, M. A. K. 2016. *Aspects of Language and Learning*. Sous la direction de Jonathan Webster. Berlin : Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-47821-9>.

Hatim, Basil et Ian Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. Londres : Longman.

Hergé. 1945. *Le Trésor de Rackham Le Rouge*. Paris : Casterman.

Hergé. 1973. *Tintin en Amérique*. Luçon : Casterman.

Hergé. 1974. *Tintin Au Congo*. Paris : Casterman.

Hergé. 1974. *Le Secret de La Licorne*. Tournai : Casterman.

Hergé. 1981. *On a Marché Sur La Lune*. Paris : Casterman.

Hergé. 1986. *Coke En Stock*. Paris : Castermann.

Hergé. 1993. *Les Bijoux de la Castafiore*. Tournai : Casterman.

Hergé. 1999. *Tintin Au Pays Des Soviets*. Luçon : Casterman.

Hergé. 2004. *Tintin et l'Alph-Art*. Tournai : Casterman.

Hergé. 2009. *Bato Likorn so sékré*. Traduit par Shenaz Patel. Sainte-Clotilde : Epsilon BD.

Hergé. 2020. *Le Sceptre d'Ottokar*. Bruxelles : Casterman.

Issa Mehawesh, Mohammad. 2014. “The Socio-Semiotic Theory of Language and Translation: An overview.” *International Journal of Humanities and Social Science* 4 (8) : 87-96. http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_4_No_8_June_2014/10.pdf.

Jiang, Xiaohua, Zhisheng (Edward) Wen et Meng Yu. 2022. “Cannibalism Translation Theory and Its Influence on Translation Studies in China.” *Theory and Practice in Language Studies* 13 (1) : 117-26. <https://doi.org/10.17507/tpls.1301.14>.

Kaindl, Klaus. 1999. “Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics Under Translation.” *Target. International Journal of Translation Studies* 11 (2) : 263-88. <https://doi.org/10.1075/target.11.2.05kai>.

Kaindl, Klaus. 2013. "Multimodality and Translation." Dans *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Sous la direction de Carmen Millán et Francesca Bartrina, 257-69. Milton Park, Abingdon : Routledge.

Kourdis, Evangelos. 2021. « Le concept d'intersémioticit  : une approche critique ». *Degrés Hiver 2020-Printemps 2021* (184-185) : e-e 16.
<http://ikee.lib.auth.gr/record/331537/files/le%20concept%20d%27intersemioticite.pdf>.

Kourdis, Evangelos. 2022. "Semiotics." Dans *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. Sous la direction de Federico Zanettin et Christopher Rundle, 139-151. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group.

Kress, Gunther R., et Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres : Arnold.

Kress, Gunther R. 2003. *Literacy in the New Media Age*. Londres : Routledge.

Kress, Gunther R., et Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 2^e  d. Londres : Routledge.

Kunzle, David M., s.d. "Asia and the Manga." Dans *Britannica*. Consulté le 7 août 2023.
<https://www.britannica.com/art/comic-strip/The-comics-industry>.

Langlois, Jacques. 2021. « Postface ». Dans *Tintin aujourd'hui : Images et imaginaires*. Sous la direction de Michel Porret, Fabrice Preyat, Olivier Roche, Jean-Louis Tilleuil, Patrice Guérin, Pierre Marlet et Benoît Peeters. Chêne-Bourg : Georg  diteur.
<https://libreo.ch/livres/tintin-aujourd-hui/postface>.

« Le capitaine Haddock », s.d. Consulté le 12 novembre 2023.
<https://www.tintin.com/fr/characters/le-capitaine-haddock>.

Lewis, Anthony Rohan. 2003. "Creolising translation, translating creolization." Dissertation, Université de Montréal. <https://hdl.handle.net/1866/14860>.

Lewis, Anthony Rohan. 2003. « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques ». *Meta* 48 (3) : 411-420. <https://doi.org/10.7202/007601ar>.

Lionnet, Françoise. 2009. « Matière à photographie : Cosmopolitique et modernité créoles à l' le Maurice. » *French Forum* 34 (3) : 75-99. [doi:10.1353/frf.0.0093](https://doi.org/10.1353/frf.0.0093).

Lionnet, Françoise. 2020. "Postcolonial studies, creolizations, and migrations." Dans *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*. Sous la direction de Monika Albrecht, 65-78. Londres : Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.lib-eproxy.concordia.ca/10.4324/9780367222543>.

Marais, Kobus. 2019. *A (Bio)semiotic Theory of Translation: The Emergence of Social-Cultural Reality*. New York, NY : Routledge.

Matthey, Marinette. 2021. « Diglossie. » *Langage et société* (HS1) : 111-14. <https://doi.org/10.3917/lhs.hs01.0112>.

McCloud, Scott. 1999. *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*. Traduit par Dominique Petitfaux. Paris : Vertige Graphic.

Merriam-Webster En ligne, s.d. « Culture », dernière modification le 7 avril 2024, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/culture>.

Michaud, Thomas. 2022. « Suvilay Bounthavy (2021). *Dragon Ball, une histoire française* ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication* (25). <https://doi.org/10.4000/rfsic.13658>.

Mignolo, Walter. 2019. « L'option décoloniale ». *Nouvelle critique sociale : Europe – Amérique latine | Aller – Retour*. Sous la direction de Marc Maeschalck et Alain Loute, 234-56. Toulouse : EuroPhilosophie Éditions. <https://books.openedition.org/europhilosophie/864>.

Mnakri, Moufida. 2022. « La visibilité du traducteur et la traduction des référents culturels : traduire “l'Autre”, traduire le “Soi” dans la version arabe du roman *Zone* de Mathias Énard ». Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle. <https://theses.hal.science/tel-04068347>.

Mooneeram, Roshni. 2006. “Language politics in dev virahsawmy’s *toufann*, a postcolonial rewriting of the tempest.” *The Journal of Commonwealth Literature* 41 (3) : 67-81. <https://doi.org/10.1177/0021989406068735>.

Mooneeram, Roshni. 2007. “The Contribution of Creative Writing to the Standardization of Mauritian Creole.” *Language and Literature* 16 (3) : 245-61. <https://doi.org/10.1177/0963947007079103>.

Mooneeram, Roshni. 2013. “Literary translation as a tool for critical language planning.” *World Englishes* 32 (2): 198-210. <https://doi-org.lib-ezproxy.concordia.ca/10.1111/weng.12019>.

« Murène ». 2012. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Académie 9^e édition. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mur%C3%A8ne>.

Ngũgĩ wa Thiong’o. 2011. *Décoloniser l'esprit*. Traduit par Sylvain Prudhomme. Paris : La Fabrique éd.

Nurgat, Sarah. 2014. “Translation in diglossic communities: A study of Creole translation in the French Overseas Departments and Regions.” Maîtrise de M.A., Université de

Westminster.

https://www.academia.edu/9851265/Translation_in_diglossic_communities_A_study_of_Creole_translation_in_the_French_Overseas_Departments_and_Regions.

Oozeerally, Shameem. 2014. « Une lecture écologique des choix (ortho) graphiques du créole mauricien: le cas de 'x' et de 'ks' ». Dans *Langues créoles, mondialisation et éducation : Actes du XIIIe colloque du Comité International des Etudes Créoles, novembre 2012*. Sous la direction d'Arnaud Carpooran, 195-221. Maurice : Creole Speaking Union-Université de Maurice-Éditions Le Printemps.

Padilla Acosta, Malka Irina. 2015. « Analyse de la traduction d'un texte multimodal : la bande dessinée Le cas de *Mujeres alteradas*. » Mémoire de M.A., Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13777>.

Shenaz Patel, entrevue semi-dirigée, interviewée par Marie-Anne Cotégah, vidéoconférence, 3 juillet 2023, enregistrement, In Sync.

Shenaz Patel, entrevue semi-dirigée, interviewée par Marie-Anne Cotégah, vidéoconférence, 8 août 2023, enregistrement, In Sync.

Pérez-González, Luis. 2020. "Multimodality." Dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3^e éd. Sous la direction de Mona Baker et Gabriela Saldanha, 346-51. Londres : Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315678627>.

Pergnier, Maurice. 1972. « Traduction et sociolinguistique ». *Langages* 7 (28) : 70-74. <http://www.jstor.org/stable/41680839>.

Pergnier, Maurice. 1993. *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction*. Éd. remaniée. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille.

Perteghella, Manuela. 2019. "The Case of the Poem in Motion: Translation, Movement and the Poetic Landscape." Dans *Translating across sensory and linguistic borders: intersemiotic journeys between media*. Sous la direction de Madeleine Campbell et Ricarda Vidal, 63-85. Cham : Palgrave Macmillan.

Petrilli, Susan et Margherita Zanoletti. 2023. "Intersemiotic approaches." Dans *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. Sous la direction de Reine Maylaerts et Kobus Marais, 340-68. New York : Routledge.

Police-Michel, Daniella. 2007. « Pour un partenariat cohérent français/anglais/créole dans le cursus du secondaire à Maurice ». Dans *Appropriation du français et pédagogie convergente dans l'océan Indien : Interrogations, applications, propositions, Université de Maurice, 29-30 janvier 2007*. Sous la direction de Arnaud Carpooran, 203-221. Montréal, Paris : Agence universitaire de la Francophonie; Éditions des Archives contemporaines.

Pustka, Elissa, Jean-David Bellonie et Guillaume Fon Sing. 2021. « Les variétés de français dans les aires créolophones : une comparaison entre la situation à Maurice et aux Antilles ». *Études créoles*. <http://journals.openedition.org/etudescréoles/355>.

Pyeneandee, Nuckiren. 2009. « La toponymie à l'île Maurice : le témoin d'un dialogue interculturel ». *Revue historique de l'océan Indien* (5) : 437-50. <https://auf.hal.science/hal-03426362/>.

Sartori, Manuel. 2016. « La représentation des Noirs africains dans les traductions arabes de Tintin ». *Synergies Monde Arabe* (9) : 41-45. <https://shs.hal.science/halshs-01658815>.

Siegel, Jeff. 2008. *The Emergence of Pidgin and Creole Languages*. Oxford : Oxford University Press.

Sierra Soriano, Ascension. 1999. « L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction ». *Meta* 44 (4) : 582-603. <https://doi.org/10.7202/004143ar>.

Sobhee, Sanjeev, Harshana Kasseeah, Verena Tandrayen-Ragoobur et Asrani Gopaul. 2015. "An Empirical Analysis of the Determinants of Expenditure on Alcohol by Alcohol Dependent Individuals in Mauritius." *Drugs and Alcohol Today* 15 (3) : 158-172. <https://doi.org/10.1108/DAT-12-2014-0040>.

South West Terminal Ltd. v Achter Land, [2023] SKKB 116 (CanLII). <https://canlii.ca/t/jxq15>.

Statistics Mauritius. 2022. "2022 Population Census – Main Results." *Economic and Social Indicators* 1687. <https://statsmauritius.govmu.org/SitePages/Index.aspx>.

Tee, Carlos G. 2015. "In Defense of Schleiermacher: A Critique of Venuti's Foreignization and Domestication." *Translation Studies Collective* 19 : 141-54.

Tirvassen, Rada. 1999. « La problématique du choix des langues d'enseignement dans des pays indépendants : l'anglais dans la politique de l'école mauricienne ». *Divers Cité Langues*. https://www.telug.ca/diverscite/SecArtic/Arts/99/Tirvassen/Tivassen_txt.htm.

Tsigou, Maria. 2011. « Linguistique fonctionnelle et didactique de la traduction ». *La linguistique* 47 (2) : 105-120. <https://doi.org/10.3917/ling.472.0105>.

Université Saint-Joseph de Beyrouth. 2022. "Foreignization." *Axe 2 : Terminologie*. <https://etib-certtal-terminologie.usj.edu.lb/blog/terminology/depayement-etrangeisation-exotisation/>.

Université Saint-Joseph de Beyrouth. 2023. "Domestication." *Axe 2 : Terminologie*. <https://etib-certtal-terminologie.usj.edu.lb/blog/terminology/acclimatation-naturalisation-domestication/>.

Vaughan, Megan. 2005. *Creating the Creole Island: Slavery in Eighteenth-Century Mauritius*. Durham : Duke University Press.

Venuti, Lawrence. 2012. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2^e éd. Hoboken : Taylor & Francis. <https://ebookcentral-proquest-com.lib-ezproxy.concordia.ca/lib/concordia-ebooks/detail.action?docID=981754>.

Virahsawmy, Dev. 2020. "Preface." *Rumi an morisien*. <https://boukiebanane.com/rumi-an-morisien/>.

Wang, Ning. 2022. "Comparative literature and World literature." Dans *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. Sous la direction de Federico Zanettin et Christopher Rundle, 94-108. Londres : Routledge.

Watbled, Jean-Philippe. 2011. « Langue et idéologie à la fin du XXe siècle : L'Étude sur le patois créole mauricien de Charles Baissac ». Dans *Les Îles de l'océan Indien : histoire et mémoires*. Sous la direction d'Yvan Combeau, 251-57. Saint-Denis : Centre de Recherche sur les Sociétés de l'Océan Indien. <https://hal.univ-reunion.fr/hal-01168546>.

Yuste Frías, José. 2011. « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie ». Dans *Le tour du monde d'Astérix*. Sous la direction de Bertrand Richet, 255-71. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Zanettin, Federico. 2008. *Comics in Translation*. Manchester : St. Jerome Pub.

Zanettin, Federico et Christopher Rundle, dir. 2022. *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group.

Autres ouvrages mentionnés

Baissac, Charles. 2011. *Étude sur le patois créole mauricien*. Genève : Slatkin Reprint.

Baker, Philip et Vinesh Y. Hookoomsing. 1978. *Lortograf-linite*. Port-Louis : Ministère de l'Éducation.

Baker, Philip et Vinesh Y. Hookoomsing. 1987. *Diksyoner kreol morisyen : Dictionary of Mauritian Creole*. Paris : L'Harmattan.

Boswell, Rosabelle. 2006. *Le Malaise Créole : Ethnic Identity in Mauritius*. New York : Berghahn Books.

Cary, Edmond. 1985. *Comment faut-il traduire?* Lille : Presses Universitaires de Lille.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage / Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov*. Paris : Éditions du Seuil.

Jakobson, Roman. 1959. « On Linguistic Aspects of Translation ». Dans *Theories of Translation. An anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Sous la direction de Rainer Schulte et John Biguenet [1992], 144-151. Chicago : University of Chicago Press.

Lang, George. 2000. "Translation from, to and within the Atlantic Creoles." *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 13 (2) : 11-28. <https://doi.org/10.7202/037409ar>.

Patel, Shenaz. 2002. *Le Portrait Chamarel*. 2^e éd. Saint-Denis : Grand Océan.

Patel, Shenaz. 2019. *Silence of the Chagos*. Traduit par Jeffrey Zuckerman. New York : Restless Books.

Annexe I

Canevas d'entrevue

Première partie : Sur Tintin et la traduction

1. Comment êtes-vous devenue traductrice ou comment en êtes-vous venue à traduire ces numéros de Tintin?
2. Avez-vous effectué d'autres types de traduction que celui d'une bande dessinée? Quelles sont vos expériences en matière de traduction?
3. Pourquoi avoir traduit Tintin? Que représente cette traduction pour vous?
4. Avez-vous l'intention de traduire d'autres numéros de Tintin ou d'autres bandes dessinées? Avez-vous d'autres projets de traduction en vue ou en préparation?
5. Quel(s) rôle(s) attribuez-vous à la traduction, particulièrement dans le contexte où vous êtes?

Deuxième partie : La méthodologie, les stratégies et les difficultés

6. Quelle a été votre démarche ou votre méthodologie pour traduire Tintin?
7. Avez-vous utilisé des stratégies spécifiques pour la traduction Tintin? Lesquelles?
8. Pouvez-vous affirmer que votre traduction a été basée sur des stratégies dites « subversives »? Pourquoi? Dans quel but la traduction serait-elle subversive, selon vous?
9. Quels ont été les aspects les plus difficiles de cette traduction?
10. Les images vous ont-elles aidé lors de votre traduction ou ont-elles agi comme une contrainte?
11. D'où vous est venue l'inspiration pour les noms des personnages? Quelles fonctions remplissent-ils d'un point de vue traductologique?

Quatrième partie : Les contextes sociolinguistique et culturel

12. À qui est adressée la traduction de Tintin?
13. Travailler avec une langue minoritaire n'a pas dû être évident. Avec quels types de ressources avez-vous travaillé afin d'effectuer votre traduction? Avez-vous eu accès à certaines bases de données?
14. Comment percevez-vous la relation entre le français et le créole aujourd'hui à l'île Maurice? Pensez-vous que cette relation a changé ou a évolué?
15. Pensez-vous que votre traduction a entraîné un changement dans la dynamique entre les langues en présence dans la traduction?
16. Pensez-vous que la traduction est un moyen efficace afin de faire évoluer le statut de la langue créole?

Annexe II
Certificat d'éthique de la recherche



Annexe III
Certification of ethical acceptability for research involving human objects



**CERTIFICATION OF ETHICAL ACCEPTABILITY
FOR RESEARCH INVOLVING HUMAN SUBJECTS**

Name of Applicant: Marie-Anne Cotegah
Department: Faculty of Arts and Science\Études Françaises
Agency: N/A
Title of Project: TINTIN EN CRÉOLE : L'IMAGE ET LA CULTURE AU SERVICE DE LA TRADUCTION
Certification Number: 30018219

Valid From: June 20, 2023 **To:** June 19, 2024

The members of the University Human Research Ethics Committee have examined the application for a grant to support the above-named project, and consider the experimental procedures, as outlined by the applicant, to be acceptable on ethical grounds for research involving human subjects.

A handwritten signature in black ink, appearing to be "David Waddington", written over a horizontal line.

Dr. David Waddington, Chair, University Human Research Ethics Committee