



HAL
open science

On connaît la chanson : aspects de la traduction des chansons dans Astérix

Bertrand Richet

► **To cite this version:**

Bertrand Richet. On connaît la chanson : aspects de la traduction des chansons dans Astérix. Les Cahiers de l'ILCEA, 2004, 6, pp.151-179. halshs-00661980

HAL Id: halshs-00661980

<https://shs.hal.science/halshs-00661980>

Submitted on 22 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ON CONNAÎT LA CHANSON : ASPECTS DE LA TRADUCTION DES CHANSONS DANS LA BANDE DESSINÉE ASTÉRIX

Bertrand RICHET
Université Paris 3 — Sorbonne Nouvelle

1. Introduction

Il nous semble nécessaire, dans un tout premier temps, de justifier le début du titre quelque peu accrocheur choisi et, plus généralement, de rendre compte de l'intérêt qu'il peut y avoir d'envisager la traduction des chansons dans cette bande dessinée aussi connue que l'est la série *Astérix*.

'On connaît la chanson'. Le figement linguistique et culturel de l'expression même est en vérité la suite logique des schémas rituels auxquels elle renvoie. Dès la plus tendre enfance, et nous verrons que les comptines sont bien représentées dans *Astérix*, nous baignons dans un univers de chansons solidement associées à des situations particulières de l'existence, des chansons convoquées pour accompagner des changements, atténuer des souffrances ou accueillir des bonnes nouvelles, des chansons de partage que l'on aime à partager, à l'instar d'Assurancetourix. De même que celui-ci apparaît inlassablement pour souhaiter bonne chance aux héros sur le départ et les accueillir à leur retour triomphal (et disparaît douloureusement de l'image avec une régularité tout aussi remarquable), la chanson et son interprétation s'apparentent à un signal, à une représentation figée, et finissent, tout comme dans l'expression employée au début, par devenir la marque d'une routine parfois mal supportée, d'un inédit repoussé aux calendes latines, surtout d'un même à la fois envahissant et, il faut bien le reconnaître, doucement rassurant.

À l'intérieur de la chanson, et soulignant par là même la mise en abyme du caractère foncièrement itératif de celle-ci, le refrain, qui plus est régulièrement repris en chœur par la communauté, diffuse dans l'espace interlocutif l'élégance rayonnante d'une formulation sans faille que vient soutenir une mélodie entraînante. Et c'est ce même refrain que l'on se rappelle la plupart du temps, à défaut des autres paroles prestement oubliées, et ce refrain que l'on cite, forme achevée d'un processus de reprise commencé dès l'écriture. À l'instar de la citation, l'interprétation du refrain d'une chanson est la marque d'un retour à *l'essentiel*, celui-là même

qui, par son aptitude à re-présenter, favorise sa propre représentation. De là le souvenir, mais aussi l'oubli, celui des origines, de l'origine de ces chants qui, désormais traditionnels, semblent accompagner l'existence sans jamais se dévoiler pleinement. Phénomènes culturels par excellence, irréductibles paroles résistant *a priori* tant au dévoilement de leur sens qu'au dévoilement de la traduction, les chansons sont en vérité, et en raison de ce statut flottant auquel nous venons de faire référence, le plus souvent des objets naturellement transposables dès lors que l'ancrage textuel n'est pas strict, comme nous allons le constater maintenant, après une présentation du corpus et de ses caractéristiques arrangeantes ou au contraire contraignantes.

Nous nous fondons pour cette étude sur les vingt-quatre albums de la série dus à René Goscinny pour le texte et à Albert Uderzo pour le dessin, publiés au départ, soit sous forme de présérie dans le magazine *Pilote*, soit directement sous forme reliée (à partir du *Cadeau de César*), entre 1959 et 1979, le dernier album, *Astérix chez les Belges*, ayant été publié à la suite d'un long procès avec l'éditeur français Dargaud, deux ans après la mort de Goscinny. Devenu dès le milieu des années soixante en France un phénomène culturel majeur, puisqu'ayant même eu l'honneur d'une couverture du magazine *L'Express* en 1966, *Astérix* doit son succès, entre autres très bonnes raisons, à la qualité graphique et textuelle d'une parodie qui, au fil des pages, nous offre une vision large de la société contemporaine, les éléments antiques venant çà et là nous rappeler que nous sommes bien en 52 avant Jésus Christ.

Les chansons (il y en a quarante différentes en français, certaines reprises dans plusieurs albums, certaines s'étalant sur plusieurs vignettes) ne sont bien évidemment pas laissées de côté dans le cadre de ce processus de représentation avec toute une série d'airs le plus souvent très connus habilement transformés, tout comme le sont les citations littéraires par exemple, pour mieux s'intégrer au contexte pseudo-antique. Entre les 'nuits latines', 'Massilia de mes amours' et 'Lutèce, c'est une blonde', le lecteur, qui, s'il dispose de notes de musique signalant la chanson comme type de texte, ne dispose en revanche pas de la mélodie, retrouvera avec plus ou moins de facilité un original qui n'est, à une exception près, jamais indiqué en note dans l'album.

Si l'issue d'une telle recherche est le plus souvent immédiate, la connaissance du monde et le vieillissement réel du texte, qui ne contient pas que des chansons 'hors temps' mais aussi des chansons de variété contemporaines de son écriture, sont des paramètres qui peuvent

rendre la tâche considérablement plus difficile, non seulement pour un lecteur francophone adulte (c'est l'une des grandes qualités du texte, selon la traductrice Anthea Bell, qu'il soit en même temps accessible à tous et donc que les enfants, s'ils ne perçoivent pas toutes les références, prennent tout de même plaisir à le lire), mais aussi pour les traducteurs qui, bien que disposant (mais pas toujours) de fiches établies par l'éditeur français et/ou du contact direct avec les auteurs (Goscinny s'exprimait parfaitement en anglais, ce qui simplifiait ses rapports avec les traducteurs britanniques en même temps que cela explique pourquoi, complémentairement, le texte original d'*Astérix chez les Bretons* est si savoureux), peuvent rencontrer quelques difficultés à bien assimiler l'intégration culturelle de la chanson citée et transformée dans l'original.

Voici donc les contraintes du traducteur :

1) Des textes souvent courts en raison à la fois du caractère synthétique des chansons et de l'espace disponible dans la vignette — même si l'étendue de cet espace peut paraître plus souple pour les chansons que pour le texte 'normal' puisque les paroles ne sont que rarement intégrées dans les bulles qui, à la différence de celles que l'on trouve dans les productions de l'école *Tintin*, sont peu spacieuses ;

2) Des notes de musique et une attitude particulière des personnages ne laissant aucun doute quant à leur activité verbale même si cela n'est qu'une contrainte partielle puisque rien n'empêcherait *a priori* le traducteur de proposer un texte qui serait une traduction littérale et non une véritable chanson intégrée à la culture cible ;

3) La présence, bien sûr, d'Assurancetourix, chanteur officiel du village, qui, accompagné de sa lyre, casse joyeusement les oreilles de son entourage du moment, veaux, vaches et sangliers compris. Là encore, il n'y a pas de contrainte absolue sur le texte et, d'ailleurs, sauf ignorance de notre part, quelques chansons ont été inventées pour les besoins du texte français, ce qui ne trouble en rien la lecture de celui-ci.

Plus précisément, quelles sont les chansons, les modifications subies et les contextes d'apparition de celles-ci dans la série *Astérix* ?

2. Les chansons françaises

2.1. Types de chansons

On trouve en gros quatre types de chansons dans les albums, des types qui ne sont d'ailleurs pas toujours aisément identifiables : chansons populaires, de variété, enfantines et à boire. La difficulté est la suivante : quand peut-on dire par exemple que l'on a affaire à une chanson populaire ou au contraire à une chanson de variété ? Comment faire la distinction entre une chanson populaire et une chanson à boire (nous verrons à ce titre que les traducteurs peuvent et ont joué sur cette indétermination) ? Tout d'abord, il convient de prendre en compte à la fois l'origine et l'âge de la chanson. Les chansons traditionnelles, comme les chansons enfantines et, en partie, les chansons à boire sont d'origine le plus souvent inconnue, tant pour ce qui est de l'auteur que de l'année ou plus généralement de la période de naissance. Les chansons populaires font plutôt référence, hors indication de leur contenu, aux productions qui ont précédé l'industrialisation massive du spectacle, c'est-à-dire des productions héritées des cabarets et des bals musette, illustrant les périodes délicates ou folles de la France de la première moitié du XXème siècle. Les chansons de variété, quant à elles, correspondent au développement de la télévision et de la massification de l'écoute et elles sont contemporaines à l'écriture du scénario. À des textes souvent consacrés à Paris succèdent des paroles souvent plus légères, jusqu'au rock 'n roll des années soixante qui fait une incursion dans l'album *Astérix et les Normands* en raison de la présence dans le village gaulois du neveu lutécien du chef Abraracourcix, neveu particulièrement féru des dernières nouveautés musicales du moment, à déguster dans les catacombes lutéciennes.

Chansons populaires	19	<i>Charles Trenet, Luis Mariano, Mistinguett, Maurice Chevalier...</i>
Chansons de variété	7	<i>Sheila, Dalida, Nicoletta, Annie Cordy...</i>
Chansons enfantines	11	<i>Pas de références à des interprètes particuliers</i>
Chansons à boire	4	
Divers	6	

2.2. Reprise et modifications

Les modifications que Goscinny fait subir aux chansons sont de trois types, la citation littérale étant particulièrement rare à la fois en raison de la nécessité d'adapter le texte à l'époque romaine et de la volonté manifeste du scénariste de renforcer la parodie et de multiplier les jeux de mots. Le cas de très loin le plus courant est celui de la substitution lexicale simple destinée à conférer au texte original une dimension antique plus présente sans remettre en cause ni le sens général de la chanson, ni le type auquel elle appartient. Ainsi

‘navire’ devient ‘galère’, les bonbons de Brel deviennent des sangliers et c’est Lutèce qui est une blonde. Plus rarement, l’intégration implique une modification plus profonde du texte et la création soit d’un jeu de mots (redécoupage de la séquence phonique et jeu paronymique avec *Madelon* et *Ma Junon*), soit d’un jeu de référence (*On en a encore pour des siècles d’esclavage*, chanté par des esclaves belges et reprise ‘cataphorique’ de l’hymne national de 1830, *La Brabançonne*, qui commence par *Après des siècles d’esclavage*). Enfin, et on a cette fois affaire non plus à une chanson interprétée mais à une citation intégrée au texte souvent contenu dans un phylactère, la chanson n’est qu’évoquée, mais la référence se doit d’être immédiatement comprise par le lecteur. Voici quelques exemples de chacun de ces procédés.

Texte à l’identique	Je te tiens par la barbichette. (Gaulois 45/9)
	Ô douce nuit ! tout s'endort, pas de bruit ! (Domaine 11/1)
	Joyeux anniversaire ! Joyeux anniversaire ! (Compagnie 11/1)
Substitution lexicale	Douce Gaule (Serpe 5/2)
	Lutèce c'est une blonde (Serpe 46/1)
	Boire une petite cervoise c'est agréable ! (Goths 27/4)
Jeu de mot à visée d’intégration	Massilia de mes amours... (Gladiateur 7/8)
	Menhir montant, mais oui Madame... (Gladiateur 37/6)
	Sous l'aqueduc quand on frôle sa toge, elle rit... C'est tout le mal qu'elle sait faire... ma Junon, ma Junon, ma Junon ! (Lauriers, 43/2)
Texte intégré	Voir un petit coup, c'est agréable, mais à la longue, c'est monotone. (Bretons 36/1)
	Vous avez du boudin ? (Chaudron 19/5)
	Dans ce plat pays qui est le mien, nous n’avons que les oppidums pour uniques montagnes (Belges 20/3)

2.3. Intégration contextuelle

Le degré d’intégration contextuelle de la chanson est un paramètre qui va avoir son importance pour la traduction puisqu’il peut agir comme contrainte ou au contraire comme possibilité de liberté. De la cinquantaine de chansons présentes dans les albums, dont cinq inventées ou inconnues et cinq reprises, la majorité est bien intégrée dans le contexte, quelquefois naturellement (*Revoir Lutèce* chanté par un Panoramix pris en otage chez les Goths, *Ah le petit vin blanc* chanté par des athlètes romains laissant l’entraînement de côté pour mieux savourer leurs orgies), quelquefois grâce aux substitutions lexicales (*Ils ont des tonneaux ronds, vive les Bretons* par un Obélix particulièrement imbibé à Londinium ou encore *Massilia de mes amours* à Marseille dans *Le Tour de Gaule*), quelquefois parce qu’elles ont été inventées pour la circonstance (*Vive la Rome, vive l’arôme du bon vin*, chanson à boire interprétée par des légionnaires peu disciplinés dans *Astérix chez les Bretons*

ou bien *Nous sommes les joyeux bûcherons*, par Astérix et Obélix transportant un tronc d'arbre dans lequel s'était caché un légionnaire romain).

Cette intégration peut être moins claire, et si Obélix chante en travaillant *Douce Gaule* au début de *La Serpe d'or*, c'est surtout pour montrer le bien-être, un bien-être qui en vérité parcourt l'ensemble des chansons, que celles-ci soient interprétées seules (et majoritairement par le barde avec 28 chansons) ou en groupe, ce qui dans ce dernier cas contribue à montrer la cohésion culturelle et/ou situationnelle de celui-ci. On trouve également un nombre non négligeable de chansons dont le contenu n'a rien à voir avec la situation dans laquelle elles apparaissent, ce qui peut quelquefois sembler être un défaut du texte de départ (*J'aime les forêts, dirladada* entonné par Assurancetourix dans le *Domaine des Dieux* ou *J'veus ai apporté des sangliers* par le même pour endormir le petit Ibère présent dans le village).

Chansons réelles (y compris répétitions)	45
Chansons inventées / inconnues	5
Intégration forte	29
Intégration souple	6
Non intégration	15

3. La traduction anglaise

3.1. Lettre et esprit

Les contraintes de traduction que nous avons évoquées un peu plus tôt portent dans un premier temps essentiellement sur la nature même de l'énoncé à produire (une chanson dont la longueur présentée est compatible avec la taille des bulles et, de manière moins contraignante, une chanson dont le sens général doit faire écho à l'humeur du chanteur). Pour ce qui est de son contenu, trois paramètres sont à prendre en compte : l'intégration contextuelle (à propos de laquelle on a vu que les auteurs français eux-mêmes ne l'avaient pas toujours respectée, parce qu'elle ne se donne pas comme norme — le barde, interprète régulier, entend disposer d'une totale liberté), le genre musical (et, là encore, il n'y a pas toujours de correspondance dans le texte de départ) et l'intégration contextuelle large, c'est-à-dire culturelle, celle qui pose à la fois le plus de difficultés et qui, sans doute, est aussi la plus aisément négociable.

En effet, dans une chanson comme ‘Douce Gaule’ par exemple, c’est moins la référence à la France en tant que telle ou le choix d’un artiste particulier (Gosciny ne cite pas Charles Trenet de manière encadrante) que le rapport positif au ‘cher pays de notre enfance’ qui est primordial et se doit en conséquence d’être conservé puisque la Gaule n’est de toute façon pas la France, distance parodique oblige. De même, le contenu d’une chanson enfantine comme ‘Mon p’tit Quinquin’, pour agréablement nostalgique qu’elle puisse paraître aux yeux et aux oreilles d’un lecteur Chti et en dépit même de son intégration situationnelle forte (la scène se passe à Cambrai et le nom du centurion romain, Quintilius, a été choisi pour rendre possible le jeu), ne saurait oblitérer sa subordination manifeste aux berceuses. Les traducteurs disposent en conséquence de la bonne dose de liberté que confère une variation sur le thème de l’essentiel, un essentiel que l’on trouve à tous les niveaux de la production de départ, c’est-à-dire de ce qu’est *Astérix*, à la fois en raison de son genre (bande dessinée) et de son contenu général (parodie) et particulier (ce qu’est une chanson).

Si le fait culturel, comme le souligne Paul Bensimon, « *résiste* fortement à l’opération de traduction en raison de son irréductible singularité » (Bensimon, 1998 : 10), la présence d’une rupture, dès le texte-source, entre la chanson originale et sa représentation confère à ce texte une étrangeté, ce qui permet assez naturellement à cet autre apport potentiel d’étrangeté qu’est la traduction de s’y ajouter sans dommages. La chose est bienvenue, d’autant que la littérature pour enfants (la série *Astérix* est initialement destinée à un lectorat adolescent), contrairement à une idée reçue, regorge de références culturelles. Pour Rose-Marie Vassallo, cette abondance s’explique de deux manières :

La première [raison] est que chez l’être jeune tout est à *inculquer*, et que le livre a pris le relais de la tradition orale qui transmettait savoirs et rites par le biais de chansons, de formulettes, de contes et de récits épiques. À ce propos délibéré de transmission se joint une seconde raison : le livre pour enfants est par excellence un univers de partage, d’humour, de connivence. Or qui dit connivence dit allusion, référence à un fonds commun — une culture. (Vassallo, 1998 : 188)

Anthea Bell, traductrice émérite de la littérature de jeunesse, et Derek Hockridge ont parfaitement compris et tiré parti de cet aspect du texte-source, du reste très certainement pris en compte également par l’éditeur britannique, lequel visait exclusivement semble-t-il un public d’enfants.

À propos de la traduction littéraire

De même que la transcription littérale des chansons est une chose très rare (à la fois en raison de l'évolution du monde entre l'époque gauloise et aujourd'hui et en raison de la volonté de réécriture parodique), leur traduction littérale est un procédé limité parce que la reconnaissance pour une chanson particulière d'un potentiel évocatoire équivalent de part et d'autre de la Manche implique d'en revenir à des chansons fondatrices de notre civilisation commune. Nous avons dénombré trois exemples où le cas se présente, qui combinent tous trois transcription littérale et traduction littérale :

Normands 8/2	Yeeee	Yeeeeah
Domaine 11/1	Ô douce nuit ! tout s'endort, pas de bruuuuuuu !	Silent night, holy night, all is calm...
Compagnie 11/1	Joyeux anniversaire ! Joyeux anniversaaaaiiiiiire !	Happy birthday to you, happy birthday to you...

Le premier exemple est une représentation du rock 'n roll et si la traduction est littérale, c'est à la fois parce que ce genre musical était déjà bien connu en France à l'époque et, plus fondamentalement, parce qu'il s'agit bien sûr d'une importation, en provenance d'outre-Atlantique. Le second exemple doit son existence à l'invariant religieux d'une part, d'autre part au fait que cette chanson¹ est initialement écrite en langue allemande (et chantée dans l'album par des esclaves Goths chargés de la construction du premier bâtiment du Domaine des Dieux), c'est-à-dire d'une troisième langue, à égale distance de celles qui fondent la couple de traduction. C'est cette situation trinitaire qui permet également de conserver entre autres choses les citations latines par exemple. Enfin, le dernier exemple renvoie à un fait culturel, la célébration de l'anniversaire, dont on peut imaginer qu'il est universel. La version originale est en tout cas américaine (et encore à ce jour soumise à droits d'auteur) et date de 1893 (source : <http://www.ibiblio.org/team/fun/birthday>). Au final, donc, on a affaire à une configuration limitée que l'on retrouve dans le cas des citations littéraires (Richet, 1993 : 205) où seuls la Bible, même si elle est nettement moins connue de ce côté-ci de la Manche, et Shakespeare sont présents en français et en anglais.

¹ Il est à noter, en passant, qu'un site sud-africain est entièrement consacré à cette chanson et propose à ce jour 155 versions de celle-ci dans 109 langues différentes, sur un total de plus de 300 traductions existantes (source : <http://silentnight.web.za>). D'une manière plus générale, le recours à l'immense base de données que constitue Internet s'est imposé pour essayer de retrouver les paroles, mais aussi les auteurs, compositeurs et interprètes des chansons rencontrées dans *Astérix*. L'issue d'une telle recherche n'a d'ailleurs pas toujours été positive, tant il est vrai d'une part que pour les chansons traditionnelles on ne trouve le plus souvent que les paroles, d'autre part que certaines paroles de chansons modernes sont tellement peu marquées lexicalement ou stylistiquement que les moteurs de recherche tendent à s'affoler.

Reprise de genre et/ou de contenu

Le cas normal de traduction est celui de la conservation du genre et/ou du contenu, associé avec une conservation du mécanisme de jeu de mot (substitution lexicale essentiellement). Toutefois, la proximité entre les deux textes est le plus souvent bien loin d'être de mise.

Serpe/5/2 <i>Obélix travaille à un menhir</i>	Douce Gaule... <i>Douce France</i> (P) C. Trenet / (M) L. Chauliac / 1943	There'll always be a Gau-aaul... <i>There will always be an England</i> (PM) R. Parker, H. Charles / 1939
---	---	---

Dans ce premier exemple, on observe la conservation du rapport affectif à la patrie, entre nostalgie et affirmation de l'éternité.

Tour/16/7 <i>Un Romain s'est fait assommer par le locuteur cambrésien</i>	Dors mon p'tit Quinquin, mon p'tit quinquin, mon p'tit Quintilius... <i>Le p'tit Quinquin</i> (PM) A. Desrousseaux / 1855	Goldenslumbus, kiss thine eyes... Sleep, little Roman, do not cry... <i>Golden slumbers</i> (PM) T Dekker / 1603
---	--	--

Ici, la berceuse est conservée avec l'insistance (logique) sur le sommeil et l'introduction d'une indication complémentaire portant sur la douleur (liée au coup reçu).

Bretons/26/6-7 <i>Obélix cuve son vin, perché sur les tonneaux récupérés</i>	Ils ont des tonneaux ronds, vive la Bretagne / Ils ont des tonneaux ronds, vivent les Bretons ! <i>Vive la Bretagne</i> Anonyme	Ha ha ha Hee hee hee / Little brown cashk, Don't I love thee <i>Little Brown Jug</i> (PM) S. Winner (attributed) / 1869
--	---	---

La transformation lexicale française, qui confère à la chanson le statut de 'chanson à boire', en rapport avec la situation, explique le choix des traducteurs, qui ont privilégié une véritable chanson à boire.

Légionnaire/16/6 <i>Un légionnaire fait tranquillement sa lessive</i>	Les lavandières de Lusitanie, et tap, et tap, et tap... <i>Les Lavandières du Portugal</i> (P) R. Lucchesi / (M) A. Popp / 1955	We're going to hang out our washing on the Catiline... <i>The Siegfried Line</i> (PM) J. Kennedy, M. Carr / 1939
---	---	--

Comme dans le second exemple, l'adéquation contextuelle est renforcée en anglais, ici par le choix d'une chanson militaire dont le ton enjoué permet de prolonger celui de la chanson de variété de l'original.

On voit que le travail (remarquable) des traducteurs comprend la prise en compte des données formelles et évocatoires du texte de départ. En outre, et il ne s'agit certes pas là d'atténuer la difficulté de la tâche ou de minimiser la réalité de l'effort fourni, il est logique, dans une culture où la chanson a pleinement sa place, de trouver des textes qui correspondent, de près ou de loin, avec quelques éventuels aménagements, aux situations évoquées dans la chanson de départ, le répertoire de ces situations étant pratiquement déterminable en extension, de sorte que le foisonnement des formes ne saurait faire oublier le fait qu'il s'agit pour l'essentiel de variations sur un nombre restreint de thèmes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les auteurs (sauf erreur de notre part) ont pu inventer des chansons qui avaient pleinement l'air de chansons et que les traducteurs ont pu faire de même sans que cela choque le moins du monde. Un exemple est celui de la parodie du flamenco dans *Astérix en Hispanie*.

Hispanie 35/4 - 36/8 <i>Chant de tzigane</i>	Ayayayayyyyy quel malheur d'être nééééééé ! Ayyyyyy, ma mère, pourquoi m'as-tu fait çaaaaaa ? Ayayayayayyyyyyyyyy ! Ayayayay, ma belle me mépriiiiiiiiise et je vais mouri iiiiiiiir d'amouuuuuur !	Ayayayayyyy wooooo is meeeee ! Ayayayayyyy why did sheeeee leeeeeave meeeeeeee ? Ayayayayayyyyyyyyyy ! Ayayayay, where is sheeeee ? Ayayayyyy IIII shall liiiii down and diiiiie !
--	---	--

Le thème des amours déçues, du désespoir se retrouve de manière stéréotypée dans d'innombrables chansons au point que le simple fait de disposer de manière contiguë différentes facettes, différents clichés, de ces productions suffit à recréer l'illusion d'un discours homogène.

Adaptation plus lointaine

Dans les exemples suivants, on mesure à la fois la distance qui sépare les deux textes, la conservation (ou l'amélioration) de l'adéquation contextuelle et le beau travail des traducteurs non seulement pour le choix des chansons mais aussi pour l'adaptation des textes, leur transformation, qui répond à une double exigence, celle de l'intégration et celle de la conservation du mécanisme de distorsion présent dès l'original.

Gladiateur/12/6-7 <i>Le barde veut donner courage aux rameurs de la galère</i>	Il était une petite galère... il était une petite galère... qui n'avait ja... ja... jamais navigué, ohé, ohé ! <i>Il était un petit navire</i> <i>Anonyme</i>	Farewell and adieu to you fair Celtic ladies... Farewell and adieu to you ladies of Gaul... <i>Ladies of Spain (Royal Navy ballad)</i> <i>Anonyme</i>
--	---	--

À la chanson enfantine succède une véritable chanson de marin qui s'intègre très bien à la situation puisque la galère vient de quitter l'Armorique pour Rome, où le barde doit être remis en cadeau à César par le préfet des Gaules.

Tour/32/1 <i>A Massilia, dans une poissonnerie</i>	Massilia de mes amours... <i>Rossignol (le Chanteur de Mexico)</i> <i>(PM) R. Vinci / F. Lopez (L. Mariano) / 1951</i>	Singing scampix and crawfix alive, alive-o... <i>Molly Malone</i> <i>Anonyme / XVIII^e</i>
--	--	--

Les fruits de mer présents sur l'étalage justifient le choix des traducteurs, d'autant que complémentirement la marchante affirme que ses oursins sont tellement bons 'que c'est même un plaisir de d'asseoir dessusse'.

Normands/14/2 <i>Les Normands débarquent en Gaule</i>	Je veux revoir ma Normandi!!!!!! <i>Ma Normandie</i> <i>(PM) F. Bérat / 1836</i>	See the conquering Normans come !! <i>See, the conquering hero comes</i> <i>(PM) G. F. Haendel (Judas Maccabaens) / 1746</i>
---	--	--

La modification de la chanson française, qui retourne habilement la référence à la Normandie, trouve son pendant dans la transformation de la valeur du verbe *See* d'un sens presque argumentatif dans l'original à la forme impérative (avec passage, pour le verbe *Come*, du présent constatif à l'infinitif) qui renforce la détermination farouche des Normands, à l'appui d'une image de soldats en colonne qui n'est évidemment pas sans rappeler, hors légère inadéquation géographique, le débarquement allié de 1944.

Corse/14/4 <i>Le combattant corse se présente</i>	Je m'appelle Ocatarinetabellatchitchix, et je suis corse. <i>Tchi tchi (Tino Rossi)</i> <i>(P) R. Pujol, E. Audiffard, G. Koger / (M) V. Scotto / 1936</i>	My name is boneywasawarriorwayayix, and I come from Corsica. <i>Boney was a warrior</i> <i>Street ballad of the Napoleonic wars / Shanty</i>
---	--	--

Pour ce dernier exemple, c'est de manière plus lointaine l'évocation récurrente de la figure de Napoléon, figure bien connue en Grande-Bretagne et à laquelle est clairement identifié, dès l'original français, le personnage d'Ocatarinetabellatchitchix, qui soutient le choix des traducteurs. Une fois de plus, et nous allons y revenir dans le point suivant, le texte d'arrivée semble plus en adéquation avec la situation, ici prise au sens large, puisque celui qui a été exilé sur le continent se présente bien comme un chef de guerre, ce que le nom français, quoiqu'évoquant parfaitement la Corse, laisse de côté. Il est vrai, peut-être, qu'entre le caractère guerrier de Napoléon et les revendications parfois explosives des nationalistes, la notion de violence est peut-être moins heureuse en français qu'elle n'est acceptable en anglais.

Signalons au passage que l'album *Astérix en Corse* contient exceptionnellement un préambule dans lequel les auteurs demandent l'indulgence du peuple corse à l'égard de la parodie qu'ils vont proposer dans les pages suivantes. Il n'était donc pas question d'aller trop loin dans la représentation de la violence. Complémentairement, Tino Rossi, mentionné lui aussi dans le préambule, est une figure de la Corse dont les auteurs ne pouvaient se passer et il faut bien dire que l'œuvre de celui-ci ne se caractérise pas par des textes particulièrement virulents.

Au final, la traduction des chansons est un exemple remarquable, à l'instar de ce qui se passe, nous allons y revenir, pour les jeux de mots et les citations littéraires, de la manière dont les traducteurs appréhendent leur travail. Comme le dit Anthea Bell,

[Il existe] une petite zone mentale, située entre l'original et la traduction, où seule l'idée contenue dans la phrase considérée et la forme grammaticale générale de cette dernière sont définies, et non les mots appartenant à la langue de départ ou d'arrivée. Il semble que l'esprit du traducteur s'arrête un instant dans cette zone et se 'concentre', pour ainsi dire, avant de passer à l'anglais. (Richet, 1991 : 375)

Mais le travail du traducteur, nous allons le voir, ne s'arrête pas là.

3.2. Une relecture nécessaire ?

Nous entendons par relecture de l'original le choix des traducteurs de proposer une version plus lisse du texte de départ, choix qui peut s'expliquer de plusieurs manières. On connaît la tendance générale, propre à l'interprétation (ou à l'édition), à donner à lire un texte limpide et par là même à aplanir, par des explications ou des modifications ponctuelles, des traits de l'original qui, rendus de manière plus littérale, pourraient valoir au traducteur le reproche d'une mauvaise restitution, pour cause d'incompétence, du texte qui lui a été confié. La tendance à l'hypercorrection serait en quelque sorte un rempart à une éventuelle critique. On peut imaginer également que, dans le cas plus particulier des chansons d'*Astérix*, la combinaison des trois éléments que sont l'inadéquation ponctuelle de certaines de ces chansons, le fait que le lectorat, plus jeune en Grande-Bretagne qu'en France, a besoin d'un discours clair et la liberté conférée au traducteur par la nature générale et spécifique du texte à traduire a poussé Anthea Bell et Derek Hockridge à 'améliorer' l'original dans la mesure où le choix initial de la chanson pouvait apparaître comme gratuit.

C'est ainsi que l'on rencontre trois types de modifications qui peuvent être combinées : l'amélioration du contenu en rapport à la situation, celle du genre en rapport à cette même

situation et, ce qui peut quelquefois paraître plus discutable, la division en plusieurs chansons du texte original.

L'adéquation du contenu

Considérons tout d'abord, avec les quelques exemples suivants, l'amélioration manifeste du contenu, c'est-à-dire le choix d'une chanson qui, à défaut de suivre l'original, adhère plus nettement à la situation décrite par l'image ou évoquée par le contexte.

Gladiateur/41/8 <i>Le barde termine son 'concert' à Rome</i>	Jolie fleur de pa pa pa, Jolie fleur de patricien. <i>Jolie fleur de papillon (A. Cordy)</i> (PM) J. Constantin, J. Dréjac / 1955	For Gau-aul lang syne, my dears... <i>Auld Lang Syne</i> (PM) R. Burns / 1788
--	---	---

Si le jeu de mot 'papillon' / 'patricien' suffit à latiniser la chanson française, la 'gallicismation' de la chanson anglaise (interprétée par le barde gaulois) et surtout son évocation d'un départ imminent (le récital inachevé d'Assurancetourix lui assure sa libération et son retour en Armorique) lui confèrent un degré de résonance beaucoup plus grand.

Devin/33/4 <i>Le barde se trouve au bord de la mer</i>	Ô matrone bleue, ô matrone bleue ! <i>Oh Mamy Blue (Nicoletta)</i> (PM) H. Giraud / 1971	O, I do like to be beside the litus... <i>Oh, I do like to be beside the seaside</i> (PM) J. A. Glover-Kind / 1907
--	--	--

Plus nettement encore que dans l'exemple précédent, la dissociation de la chanson et de la situation dans l'original français (seule, peut-être, la couleur de la mer permet de rapprocher les deux données) permet au traducteur une grande liberté dans le choix de la chanson anglaise puisqu'*a priori*, hors longueur formelle incompatible avec la taille de la bulle, toute chanson pourrait convenir. Est-ce alors par peur d'une dissociation équivalente mais potentiellement mal comprise ou par goût d'un texte propre que les traducteurs ont opté pour une chanson balnéaire ? Ce goût les a aussi conduits à proposer des noms de personnage — il y en a plus de 300 dans les albums (pour une liste complète, voir <http://users.skynet.be/asterixlegaulois/informations/personnages.htm>) — plus évocateurs que les originaux français, dont *Assurancetourix-Cacophonix* ou encore *Panoramix-Getafix*. La question des noms propres est du reste un souci majeur des traducteurs. Pour une étude fouillée, nous renvoyons à l'ouvrage de Michel Ballard (Ballard, 2001).

Belges/6/3	Il y a des menhirs sur toutes les voies... Sur	When Gaius comes marching home again,
-------------------	--	---------------------------------------

<i>Les Romains reviennent d'une rude campagne en Belgique</i>	toutes les voies il y a des menhirs !... <i>La Marche des jeunes</i> (PM) C. Trenet / 1942	hurrah, hurrah... Menhir a new day will come my way... <i>When Johnny comes marching home again</i> (PM) . S. Gilmore / 1911
---	--	--

Dans ce dernier exemple, outre le fait que les auteurs français reprennent une chanson déjà utilisée pour des soldats en marche (il s'agissait à l'époque de Goths), qui peut expliquer l'envie des traducteurs d'opter au contraire pour une diversité plus grande (même si le cas opposé s'est présenté, avec la reprise d'une chanson — *The Siegfried Line* — là où dans l'original français, on avait affaire à deux chansons différentes, quoique moins clairement en relation avec la situation), c'est certainement le manque de résonance du texte de départ (les légionnaires rentrent manifestement joyeux de leur expédition en Belgique, et c'est ce qui va ennuyer le très chauvin chef Abraracourcix) qui motive le choix d'un texte dans lequel les notions de retour et de joie sont clairement affichées.

Dans la mesure où, majoritairement tout de même, les chansons de l'original correspondent aux situations dans lesquelles elles apparaissent, le fait de systématiser plus nettement cette tendance n'est pas vraiment problématique. La seule chose qui soit perdue en vérité, c'est la dimension de jeu gratuit, voire d'humour absurde, qui caractérise quelquefois, et pas seulement pour ce qui est des chansons, le texte français. L'humour de Goscinny, dont ne voulait pas, pour ce qui est des calembours notamment, le dessinateur Morris, qui collaborait avec Goscinny pour *Lucky Luke* (Guillaume, 1987 : 125), pouvait en effet aller jusqu'aux limites de l'acceptabilité logique. En voici un exemple, le seul exemple de chanson pourvu de l'équivalent d'une note de bas de page et ce, dès l'original (de leur côté, les traducteurs n'ont ajouté des notes qu'extrêmement rarement, pour des raisons techniques surtout ; une planche de bande dessinée étant l'assemblage de trois 'feuilles', une pour le dessin, une pour la couleur et une pour le texte, ajouter une note implique une modification du dessin) :

Cadeau 21/9 <i>Le barde vient donner sa voix au chef pour les élections du village</i>	Ô marcassins, ô marcassins, ô marcassins vous m'donnez faim... [cette mélodie est parvenue jusqu'à nous. Seules les paroles ont été déformées ; cela se chante : "Oh when the saints..."] <i>Oh, when the saints</i> (PM) L. Armstrong / 1938	We shall overcome... We shall overcome... [Freedom fighters the world over owe this song to Cacophonix. The original tune has, of course, been extensively revised...] <i>I'll overcome some day / We shall overcome</i> (Gospel song) (PM) C. Tindley (1900) (Civil Rights song) G. & C. Carawan (1963)
--	--	--

Une fois de plus, le texte anglais correspond mieux à la situation que l'original (ce qui est facile du reste), puisqu'il s'agit ici de la campagne pour choisir le prochain chef du village

gaulois et Assurancetourix vient, pas pour longtemps, apporter sa voix (dans tous les sens du terme) à Abraracourcix.

L'adéquation du genre

Voici maintenant quelques exemples de modification de genre :

Goths/27/4 <i>Obélix accompagne un chant militaire</i>	Boire une petite cervoise c'est agréaaaaaaable ! <i>Boire un petit coup c'est agréable</i> (PM) F. Boyer / 1915	It's a long way to Aquarium <i>It's a long way to Tipperary</i> (PM) J. Judge / 1912
--	---	--

S'il est vrai que le stéréotype du Français bon vivant (surtout incarné par Obélix) peut en quelque sorte se nourrir du choix d'une chanson à boire, à opposer aux chants militaires des soldats goths que suivent Astérix et Obélix dans leur recherche du druide, la chanson militaire, avec l'évocation gauloise d'un des quatre camps retranchés romains qui entourent le village, suffit à recréer un écart (c'est-à-dire un risque d'être repéré qui vaut à Obélix les foudres d'Astérix) et même à mieux intégrer, littéralement, les deux Gaulois au défilé auquel ils prennent part. C'est au cœur de cette intégration que naît l'écart, procédé plus efficace que celui suivi au départ, trop explicitement subversif.

Normands/46/6 <i>Le barde fait partir les Normands</i>	Et tout ça, ça fait d'excellents Gaulois !... <i>Et tout ça, ça fait d'excellents Français</i> (PM) G. Van Parys / J. Boyer (M. Chevalier) / 1935	We'll take a skull of kindness yet... <i>Auld Lang Syne</i> (PM) R. Burns / 1788
--	---	--

À l'instar d'un Assurancetourix terminant son récital à Rome, les traducteurs ont choisi *Auld Lang Syne* quand ce même Assurancetourix conclut son spectacle destiné, à son insu, à faire naître chez les Normands le sentiment de la peur. Si la chanson française est, ou plutôt se veut être, un résumé du Gaulois, ce qui fonctionne assez bien dans un contexte où le barde se présente devant un public d'étrangers, la chanson anglaise a l'avantage d'ouvrir sur la suite imminente (en français, Astérix ne demande-t-il pas au barde 'un petit chant pour saluer le public qui s'en va' ?).

Hispanie 20/8 <i>Le barde chante une berceuse</i>	... les sangliers, ça est tellement bon ! <i>Les Bonbons</i> (PM) J. Brel / 1964	Rockabye, Pepe, on the tree top... <i>Cradle of Love</i> <i>Origine discutée (américaine / britannique)</i>
---	--	---

À la chanson ‘adulte’ française (même si les bonbons sont évoqués en filigrane) succède une berceuse, ce qui est plus logique puisque d’une part la situation se passe le soir, d’autre part Pepe est un jeune Ibère très temporairement en Gaule et accueilli par Assurancetourix, dont la hutte, rappelons-le, est située en haut d’un chêne.

Le choix de la dissociation

Après avoir évoqué deux configurations à propos desquelles on peut conclure à une amélioration (nécessaire ?) du texte de départ, voici maintenant quelques exemples d’un troisième cas de figure, sans doute plus problématique celui-là, puisqu’il correspond au cas où, à partir d’une chanson unique, qui peut s’étaler sur plusieurs vignettes, les traducteurs ont proposé une traduction par plusieurs chansons concaténées, procédé également utilisé avec les citations littéraires. Voici ces exemples :

Normands/43/1 <i>Le barde présente aux Normands un pot-pourri de ses succès</i>	Ma mère m'a dit : Assurancetourix, fais-toi tresser les cheveux, oh oui ! <i>Les Elucubrations (PM) Antoine / 1966</i>	I like to be in Armorica... Rock around the horologium... Oh yeah ! <i>West Side Story / (PM) L Bernstein (1957)</i> <i>Rock around the clock / (PM) M. Freedman, J. De Knight (1953)</i>
---	---	---

Le jeu de mots *America/Armorica* est remarquable ; il permet en outre de mieux évoquer l’influence musicale américaine (avec la comédie musicale, un genre moins connu en France) sur le Vieux Continent. Pour autant, il faut bien avouer que le passage de *West Side Story* à un *rock 'n roll* endiablé sans aucun lien avec ce qui précède est quelque peu hardi, d’autant que pour ce second titre, l’adéquation contextuelle, hors référence au genre musical, est plutôt réduite. On aurait pu imaginer d’autres chansons convenant mieux.

Lauriers/43/2 <i>Au très petit matin, un fils de bonne famille erre ivre mort dans les rues de Rome</i>	Sous l'aqueduc quand on frôle sa toge, elle rit... C'est tout le mal qu'elle sait faire... ma Junon, ma Junon, ma Junon ! <i>La Madelon (P) L. Bousquet / (M) C. Robert / 1914</i>	Dido, dido, give me your answer, do... Ther's an old malo by the flumen... The bells of hades go ting-a-ling-a-... <i>Daisy Bell / (PM) H. Dacre (1892)</i> <i>Nellie Dean / (PM) H. Armstrong (1905)</i> <i>The Bells of Hell / Anonyme (WWI)</i>
---	---	---

La chanson à boire française, vaguement libertine, est entonnée par un fils de famille patricienne porté sur la débauche qui vient de fêter le retour de César à Rome. Le texte en est long, comparativement aux exemples ‘classiques’, ce qui oblige les traducteurs à remplir littéralement l’image. En anglais, on a affaire à trois chansons, très différentes les unes des

autres avec dans l'ordre une chanson populaire, une chanson de pub et une chanson militaire de la première guerre mondiale. S'il est vrai que les deux premières peuvent être associées à la notion d'amour, la troisième semble n'entretenir qu'un rapport lointain avec celles-ci. Sans doute peut-on voir là une possible représentation de l'esprit embrumé du buveur, qui en vient, en fin de soirée, à mélanger les chansons entonnées précédemment mais l'argument, il faut bien le dire, n'est pas pleinement convaincant, comme le résultat d'ailleurs. Dans la mesure où la marge de manœuvre en matière de traduction était grande, il est étonnant que les traducteurs ne l'aient pas prise en compte en proposant une seule chanson à boire dont les paroles auraient très certainement pu faire l'affaire. Au delà de ce jugement de valeur cependant, il n'est pas certain que la traduction arrête vraiment le lecteur.

Olympiques/31/3-4 <i>Les Romains, persuadés qu'ils vont perdre, délaissent l'entraînement</i>	Ah, le petit vin blanc, qu'on boit sous les colonnes... .. du côté d'l'a... cropooooole ! <i>Ah le petit vin blanc</i> (P) J. Fréjac / (M) B. Clerc (Lina Margy) / 1943	There is a taberna in the town... A-roming, a-roming, since roming's been my ru-i-in... <i>There is a tavern in the town / (PM) F.J. Adams / 1891</i> <i>The maid of Amsterdam / (PM) T. Heywood / 1630</i>
---	---	---

Dans ce troisième exemple, deux chansons à boire se partagent la vedette, deux chansons qui traitent de la boisson et de l'amour. Comme précédemment, les interprètes sont éméchés et de là peut naître l'incohérence de leurs propos, même si celle-ci n'existe pas dans l'original. À la décharge des traducteurs, il convient de souligner que l'interprétation de la chanson s'étale sur deux vignettes dont le contenu n'est pas strictement en continuité, avec une image de l'intérieur d'un gymnase transformé en salle d'orgie et une autre de l'extérieur du bâtiment. Le décalage temporel impliqué autorise la rupture textuelle.

Cadeau/5/1-2 <i>Dans une taverne romaine, un légionnaire fête bruyamment la fin prochaine de son service militaire</i>	En revenant de permission, j'ai rencontré un enterrement. Par Jupiter qu'étais content, c'était celui d'mon centurion !... A l'enterrement d'mon décurion... <i>Chanson militaire (... c'était celui d'mon adjudant... Tiens, tiens, voilà la quille...)</i>	And when I'm dead don't bury me at all, just pickle my bones in alcohol, an amphora of wine at my head and feet, and then I'm sure my bones will keep.... Kiss me goodnight, centurion.... Centurion, be a mater to me... <i>Little Brown Jug / (PM) (attr.) S. Winner / 1869</i> <i>Kiss me goodnight, Sergeant Major / (PM) A. Noël, D. Pelosi / 1939</i>
--	---	---

On retrouve avec ce dernier exemple à la fois un flot de paroles, un interprète aviné et une présence sur deux images avec changement de perspective (à l'extérieur puis à l'intérieur d'une taverne romaine, la nuit). Tout se passe comme si les traducteurs avaient fait de cette configuration la base d'une règle qui a l'avantage de leur permettre de trouver plusieurs chansons pour remplir les images et de ne sélectionner pour ces chansons que les paroles les

plus connues, ce qui contribue à augmenter le taux de reconnaissance, là où la chanson française, à moins qu'elle ne soit très connue, ce qui ne semble pas être le cas de celle-ci, tend à diffuser son sens.

On aurait sans doute tort de voir dans les exemples de dissociation la simple marque d'une limite de la traduction, même si on peut envisager s'en approcher lorsque l'hétérogénéité du texte d'arrivée est à la fois manifeste et rugueuse. La dissociation tient surtout aux caractéristiques d'une situation qui, en raison du découpage des vignettes, de l'état des interprètes ou du rôle des chansons (pour l'exemple tiré d'*Astérix et les Normands*), sont clairement compatibles avec elle, même si ce n'est pas l'attitude adoptée au départ par les auteurs. On retrouve ici une manifestation du lissage opéré par une traduction qui, il faut le souligner, a déjà fort à faire avec les nombreux jeux de mots et autres références culturelles, ce qui peut expliquer cette forme, peut-être en partie inconsciente, de compensation. La proximité entre les chansons et d'une part les autres formes de références culturelles, d'autre part le désir possible de compensation se retrouve manifestement dans les occurrences de transformation plus profonde du texte de départ, transformations que nous allons maintenant étudier.

3.3. Autour des chants

La question de la traduction des chansons dans *Astérix* est complétée par trois phénomènes qui renforcent d'une part notre jugement sur la réalité d'une réécriture qualitative, d'autre part notre conviction d'une proximité réelle entre les chansons, au moins telles qu'elles sont utilisées dans la série, et d'autres formes de jeux linguistiques et culturels. Dans un premier temps, nous examinerons quelques cas d'introduction d'une nouvelle chanson dans la traduction, puis nous nous intéresserons à la transformation depuis ou vers un jeu de mots (et aux raisons pour lesquelles un tel passage est envisageable théoriquement au delà de sa réalité effective). Enfin, nous verrons qu'un rapprochement de même type est possible avec les citations littéraires.

Nouvelles chansons

Nous avons remarqué trois occurrences d'introduction de chanson là où le texte français est moins explicite, c'est-à-dire qu'il ne propose pas un texte clairement identifiable comme chanson. Voici un premier exemple :

Combat/25/1 <i>Astérix et Obélix ont capturé un Romain caché dans un arbre</i>	Nous sommes... les joyeux bûcherons ! <i>Chanson inconnue / inventée</i>	Pompey's body lies a-moudering in the grave... but his sole goes marching on... <i>Glory, glory</i> <i>(P) J. Ward Howe / (M) W. Steffe / 1862</i>
--	---	---

Dans l'original, Astérix et Obélix chantent effectivement mais c'est une chanson manifestement inventée qui n'apporte pas grand-chose d'un point de vue culturel. En anglais, le texte peut paraître assez loin de la réalité mais il s'insère dans une isotopie portant sur les poissons avec les homonymes *sole/soul* (le légionnaire romain, qui a séjourné un temps dans une marmite ayant servi à cuire du poisson, sent fortement la marée, ce qui a donné lieu à quelques jeux de mot sur son état). Si l'on ajoute le fait que le légionnaire s'est déplacé dans son tronc d'arbre, la seconde partie de la chanson devient plus claire.

Lauriers/45/5-6 <i>Astérix réveille un traître cuvant son vin</i>	Garredefréjus, c'est nous. Ouvre les yeux Garedefréjus.	Goldendelicious, look who's here ! Wakey, wakey, Goldendelicious ! <i>Wakey, wakey</i>
---	--	--

Astérix se fait ici cajolant pour ramener le Romain dans le monde des vivants (en français, des notes de musique et des fleurs entourent ses propos), ce même Romain qui peu de temps avant a trahi les deux Gaulois. La traduction accentue cet aspect cajolant avec une berceuse : la répétition de la forme enfantine du verbe *Wake* va en tout cas dans ce sens, même si nous n'avons pu identifier clairement la chanson.

Corse/28/4 <i>Un légionnaire sonne la soupe</i>	Tariiiiiii Taraaaaa Tariiiiiiiii	Come to the cookhouse door, boys !!! <i>Oh it's a lovely war</i> <i>(P) J.P. Long / (M) M. Scott / 1917</i>
---	----------------------------------	---

Ici, la création est manifeste puisqu'à la représentation du son du buccin annonçant la soupe est substituée un couplet d'une chanson militaire de la première guerre mondiale. Cette création peut laisser perplexe : soit la sonnerie n'est effectivement pas autant évocatrice de la soupe en anglais qu'en français, soit la chanson est tellement connue que la résonance dans l'esprit du traducteur a entraîné son choix, soit on retrouve l'idée selon laquelle le texte se doit d'être le plus riche possible, en utilisant au maximum les ressources de la culture cible pour pallier les imperfections supposées de l'adaptation.

Chanson et jeu de mot

Avec les quelques exemples suivants, nous en arrivons à la substitution de mécanisme de jeu, substitution car il y a lieu de penser que la chanson est utilisée, que ce soit dans l'original ou dans la traduction, et les modifications de forme (changement lexical ou jeu de mot interne) le montrent clairement, comme base d'un nœud de sens qu'il plaira au lecteur de défaire pour faire ressortir les qualités linguistiques et parodiques du discours tenu. De même que le calembour est une forme essentielle, en tant qu'il se fonde sur un bouclage du sens révélé par un bouclage de la lecture du sens, la chanson parodiée (et même la chanson tout court) est un jeu de résonances multiples tout à fois dans la forme, dans le sens et dans le potentiel évocatoire. Là où un discours efficace tendrait vers un à-venir référentiel, le discours poétique convie le lecteur à s'attarder en chemin en lui faisant goûter l'épaisseur du sens. Voici ces exemples :

Combat/25/1 <i>Un hibou plaint le Romain caché dans un arbre</i>	<i>Quelle tristesse de voir un ami abattu !... Jeu sur les sens propre et figuré de l'adjectif</i>	<i>Woodman, woodman, spare that tree ! Woodman, woodman, Spare that tree / Touch not a single bough... (P) G. Pope Morris / (M) H. Russel / 1837</i>
--	---	--

Le hibou s'est attaché à ce légionnaire dissimulé dans un tronc et 'cueilli' par Astérix et Obélix (qui se sont présentés au retour au village, on s'en souvient, comme 'de joyeux bûcherons'). Du désespoir à la prière, du double sens à la double occurrence de *Woodman*, du jeu de mot à la chanson, il n'y a manifestement qu'un pas à franchir (la traduction par un jeu de mot eut certainement été possible) pour conserver au texte de départ sa singulière richesse. Les chansons étant de toute façon courantes, la légère augmentation de leur nombre n'est pas problématique dès lors que sont conservées les règles d'intégration.

Olympiques/5/2 <i>Encouragement à un athlète romain</i>	<i>César avé nous ! Cette remarque vient après 'César, avé !' et 'Avé, César !', cris de joie des légionnaires</i>	<i>You'll never run alone ! You'll never walk alone (P) O. Hammerstein / (M) R. Rodgers / 1945</i>
---	---	--

Nouveau jeu de mot en français pour accueillir la présélection d'un athlète romain pour les jeux olympiques. Le double sens de *Avé* et la combinaison de la salutation et de l'encouragement enthousiaste ont leur pendant dans le remplacement de *Walk* par *Run*

(l'athlète en question est entre autres inscrit aux épreuves de course) et dans l'encouragement sous-jacent de la chanson.

Cadeau/6/2 <i>Un jeune légionnaire discute avec un vétérán</i>	Avec les copains, on a déjà fêté le père MMMMMMD. [Vieille coutume de la légion : on célèbre le fait qu'il ne reste plus que 6,500 jours jusqu'à la libération.] <i>Équivalent du Père Cent</i>	This time XVIII years where shall I be ? Not in the Roman infantry ! [Old Roman army song, an adaptation of which is still current in English schools today.] <i>This time tomorrow where shall I be ? Not in this academy ! / No more Latin, no more French, no more sitting on a hard school bench...</i>
--	--	---

On retrouve une ambiance à la fois jeune et militaire dans ce troisième exemple. Il ne faut pas oublier que le locuteur est ici un Bleu et qu'à l'époque le service national était en France très majoritairement accompli de manière précoce. Puisqu'il s'agit d'une institution inconnue en Grande-Bretagne, les traducteurs ont joué sur une autre institution, celle-là moins connue en France, en tout cas depuis ces dernières décennies, celle de l'internat (dans les prestigieuses écoles privées) où la discipline valait bien celle qui prévalait dans les rangs de l'armée. Les paroles — nous n'avons pu trouver de données plus précises concernant l'origine de la chanson — sont explicites à ce sujet. La tradition, et sa perversion parodique, se retrouvent quel que soit le support de leur représentation.

Chaudron/19/5 <i>Un romain devant une charcuterie</i>	Vous avez du boudin ? <i>Tiens, voilà du boudin</i> <i>Marche de la Légion Étrangère</i> <i>(PM) Wilhem (ch. de mus. 2° RE) / 1860</i>	This is offal ! <i>Jeu sur 'offal' / 'awful'</i>
---	---	---

Terminons avec une chanson intégrée dans le texte français, qui, cette fois, est rendue en anglais par un jeu de mot sur *Awful/Offal*. Le texte est totalement isolé (dans une grande image de marché, on voit un légionnaire devant un étalage de boucher charcutier), ce qui limite son incidence à la narration générale. Le fait que la référence à la chanson soit très indirecte la transforme en jeu de mot et c'est cet aspect qu'ont conservé les traducteurs.

Chanson et citation littéraire

Il nous reste maintenant à considérer deux exemples où l'on assiste cette fois à un rapprochement entre chanson et citation littéraire. Nous avons dit la chanson s'apparentait elle-même à une citation, puisqu'on n'en choisit qu'une infime partie, celle qui est la plus évocatrice parce que la plus connue, celle aussi (cause ou conséquence de cet état de fait ?)

qui est formellement la plus bouclée, donc la plus essentielle. De même, la citation — le fait même qu'un morceau de texte ait pu accéder à l'honneur de la citation — suppose tout un ensemble de caractéristiques qui font de cet extrait une réalité *exemplaire*, proprement rayonnante et le processus de la citation lui-même ne fait que renforcer une aptitude formulaire existant dès le départ. La citation, comme la chanson, est percutante, formellement irréprochable, tout entière tissée d'échos.

Goths/37/1 <i>Le druide prépare une potion pour se libérer des Goths</i>	Revoir Lutèce... <i>Revoir Paris</i> <i>(PM) C. Trenet / 1947</i>	Fire burn and cauldron bubble... <i>Double, double toil and trouble, fire burn, and cauldron bubble</i> <i>Shakespeare, Macbeth, IV, 1 1605</i>
--	---	---

Panoramix prépare une potion dans sa geôle gothique et utilise son inséparable chaudron. La douce nostalgie du français fait place à une description détachée en anglais, qui confère au processus engagé un côté magique. Il est à noter que la chanson n'est pas loin en anglais puisque le texte est originellement intégré à une formule courte prononcée par les trois sorcières de Macbeth comme refrain lors de la préparation de leur potion. Ici, une fois de plus, il est question d'adéquation situationnelle : la chanson, même si elle possède un côté nostalgique bienvenu dans les circonstances, n'est en rapport que de manière lointaine avec l'action alors que la citation est, elle, parfaitement intégrée.

Cléopâtre/38/7 <i>Astérix défie un centurion romain qui assiège le chantier du palais de Cléopâtre</i>	Nous sommes ici par la volonté de Cléopâtre et nous ne partirons que le travail terminé, par Toutatis ! <i>Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté du peuple et qu'on ne nous en arrachera que par la puissance des baïonnettes.</i> <i>H.G. Mirabeau / 1789</i>	Never ! We don't want to fight, but by Toutatis, if we do, we've got the stones, we've got the men, we've got the druid too ! [ancient Gaulish war song] <i>By Jingo</i> <i>(PM) G.W. Hunt / 1878</i>
--	---	--

Pour ce dernier exemple, c'est cette fois une citation littéraire française qui donne lieu à une traduction par une chanson, où plutôt par une adaptation parlée d'une chanson pour laquelle, très exceptionnellement, il a été ajouté au texte une note de bas de vignette pour indiquer la référence. C'est exceptionnel d'abord parce qu'habituellement les chansons sont supposées être connues et repérables immédiatement. C'est exceptionnel également, et cette seconde donnée permet sans doute d'expliquer la première, parce qu'*Astérix et Cléopâtre* fait partie des premiers albums d'*Astérix* traduits en anglais et ces premiers albums se caractérisent par quelques interventions des traducteurs sur les dessins — chose difficile à réaliser techniquement — ce qui montre que les règles de traduction, et sans doute également

leur savoir-faire, n'étaient pas encore bien établis. Plus tard, il n'y a plus eu d'intervention et celles des premiers albums ont été aplanies lors des rééditions.

4. Conclusion

Ce parcours des formes de traduction des cinquante occurrences de chanson présentes dans la série *Astérix* a été l'occasion d'une mise au jour des contraintes des traducteurs ou au contraire de la liberté qui leur était accordée en raison à la fois de la nature du texte en général et du type de jeu linguistique et culturel que constitue la chanson. La chanson dans *Astérix* se présente en quelque sorte comme une référence ancrée et flottante, ancrée parce qu'il y a tout de même une réelle et évidente intégration culturelle de celle-ci (et les difficultés rencontrées parfois pour identifier les sources sont un signe de cet enracinement), flottante parce que, outre la dimension parodique des histoires, l'intégration contextuelle des chansons n'est pas toujours marquée. Il s'agit aussi d'une référence flottante en raison de la nature fondamentale des chansons en général, formes ramassées, essentielles, qui, au final, ressortissent plus à la nature humaine, dans sa confrontation au monde, qu'à des configurations culturelles particulières.

C'est cela qui explique la facilité avec laquelle il est possible non seulement de trouver une chanson pour accompagner chaque circonstance de la vie, mais d'y parvenir dans plusieurs langues, en conservant les caractéristiques du texte de départ. Les traducteurs ont en quelque sorte eu la tâche facile, et le fait qu'il s'agisse d'une bande dessinée parodique a sans doute permis d'éviter de se perdre dans des réflexions sur la fidélité au texte, ce texte se donnant lui-même comme représentation. C'est donc la combinaison de la parodie et du mécanisme particulier du jeu linguistique et culturel qui autorise une liberté de mouvement bienvenue parce qu'attendue et il en a été de même avec les innombrables jeux de mots qui parsèment les albums.

Au delà de cet aspect facilitateur du texte — qui ne remet aucunement en question la difficulté qui demeure de trouver le bon équivalent par identification précise de la valence de la chanson dans le contexte de l'original —, la question se pose du travail complémentaire des traducteurs et des raisons de celui-ci. Par travail complémentaire, nous entendons ce que l'on peut qualifier d'améliorations du texte de départ, avec une meilleure intégration contextuelle des chansons, là où l'original semblait gratuit, par sélection plus fine du texte. une telle

approche, que l'on retrouve pour d'autres types de références (les jeux de mots ou les noms de personnages) s'explique de deux manières, l'une professionnelle, l'autre intellectuelle.

Professionnellement, l'envie de proposer un texte qui n'accroche pas et la peur complémentaire d'être accusé de n'avoir pas accompli correctement sa tâche en cas de rugosité résiduelle ont manifestement poussé les traducteurs à rendre le texte plus parfait qu'il ne l'était au départ, et les chansons sont un bon exemple de défauts initiaux (dont il s'agirait de savoir s'ils ont été voulus ou non — n'oublions pas, tout de même, que ces textes étaient écrits rapidement, en vue de leur prépublication) qui sont gommés à l'arrivée. De manière plus générale, alors même qu'*Astérix* en anglais s'adresse à un public plus jeune (au moins d'un point de vue éditorial), la traduction apparaît souvent érudite, avec l'introduction de nombreux mots latins et des références particulièrement recherchées, là où l'original français, quoique de très bonne facture, semblait se prendre un peu moins au sérieux.

Intellectuellement, la production d'une traduction est fondamentalement une reprise et la reprise, dans de très nombreux cas de figure, s'accompagne tout naturellement d'une surenchère. En quelque sorte, redire, c'est nécessairement dire plus, ou mieux, parce qu'il s'agit à tout point de vue de dépasser ce qui vient d'être dit, parce que ce qui a été dit s'impose dans l'espace de la parole et que pour exister pleinement, comme entité nouvelle, le discours second doit surpasser le premier, s'appuyer sur lui pour s'en détacher ensuite et apparaître finalement comme objet à part, doté de sa propre épaisseur. En vérité, s'il est une notion qu'il n'est pas possible d'évacuer, alors même que tous les efforts sont faits précisément pour en réduire les implications, notamment dans le cadre de la traduction dite simultanée, c'est bien celle du temps, avec son corollaire qu'est la mémoire, c'est-à-dire l'inertie du mouvement discursif. Le texte traduit ne se construit pas en parallèle avec le texte source mais au delà de celui-ci, non seulement dans un au-delà temporel, mais dans un au-delà énonciatif. Même si le lecteur de la traduction n'a pas une connaissance de ces deux états du texte (l'original et sa réécriture), le traducteur, lui, est bien forcé de vivre avec et son réflexe est naturellement non pas de reproduire, mais de dépasser, tout comme il le fait régulièrement dans les interactions auxquelles il participe. L'ensemble constitué par le texte source et le texte cible n'est pas un objet statique fondé sur le parallélisme mais une construction dynamique qui, par bien des aspects, s'apparente à un dialogue.

Bibliographie sélective

On trouvera ci-dessous d'abord la liste des ouvrages et articles cités ainsi que quelques indications complémentaires sur la traduction de la culture, puis les références du corpus.

1) Ouvrages et articles cités

Ballard, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Gap : Ophrys, 2001
 Bensimon, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n°11, « Traduire la culture », 1998, 9-14
 Guillaume, Marie-Ange, *Gosciny*, Paris, Seghers, 1987
 Richet, Bertrand, *Jeux de mots et traduction : l'impossible équivalence ?*, Mémoire de maîtrise inédit, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle — Lille 3, 1991
 Richet, Bertrand, « Quelques réflexions sur la traduction des références culturelles », Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, 199-221
 Vassallo, Rose-Marie, « Une Valentine pour le prof de maths ou l'arrière-plan culturel dans le livre pour enfants », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, 187-198

2) Indications complémentaires

Cahiers de la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, collection « Ateliers ». À noter les numéros « Humour, culture, traduction(s) », 1999 et « L'intraduisible », 2000
Meta – Journal des Traducteurs, éditée par les Presses de l'Université de Montréal, disponible également en ligne à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/meta/>
Palimpsestes, éditée par les Presses de la Sorbonne Nouvelle. À noter les numéros 2, *Traduire la poésie*, 1990 et 11, *Traduire la culture*, 1998

3) Corpus

Texte original :

Gosciny, René & Uderzo, Albert, *Astérix*, Paris, Dargaud (24 albums)

Traduction anglaise :

Translated by Anthea Bell & Derek Hockridge, London, Hodder & Stoughton

À noter de nombreux sites consacrés à *Astérix* et à ses traductions. Pour les allusions culturelles, on pourra consulter <http://www.mage.fst.uha.fr/asterix/> en français, <http://openscroll.org/asterix/> pour des annotations en anglais ou encore <http://www.asterix-obelix.nl/manylanguages/> et <http://www.asterix-international.de/> pour des dossiers ou des forums de discussion. Cette liste est loin d'être exhaustive.

Annexe : Corpus de chansons

Voici la liste complète des chansons présentes dans les vingt-quatre albums de la série examinés dans le cadre de cet article. Elles sont classées par ordre d'apparition, donc de publication française des albums.

Album Page/Case Contexte	Texte français Titre de la chanson originale Paroles, Musique et Date	Texte anglais Titre de la chanson originale Paroles, Musique et Date
Gaulois 45/9 <i>Astérix ennuié un Romain</i>	Je te tiens par la barbichette. <i>La Barbichette</i> Anonyme / ?	Curlylocks, curlylocks, wilt thou be mine <i>Curly locks</i> J. W. Riley / end 19 th C. (poème)
Serpe 5/2 <i>Obélix travaille à un menhir</i>	Douce Gaule... <i>Douce France</i> (P) C. Trenet / (M) L. Chauliac / 1943	There'll always be a Gau-aaul... <i>There will always be an England</i> (PM) R. Parker, H. Charles / 1939
Serpe 46/1 <i>Astérix et Obélix quittent Lutèce</i>	Lutèèèèèè c'est une blooooonde <i>Paris, c'est une blonde</i> (PM) Padilla, Pearly, Boyer, Charles / 1926	I love Lutetia in the springtime <i>I love Paris</i> (PM) Cole Porter / 1926
Goths 5/1 <i>Panoramix prépare ses affaires</i>	Lalala, lalala!	Tralala, tralala
Goths 27/2-4 <i>Chant militaire de Goths</i>	Sur toutes les routes il y a des cailloux ! Il y a des cailloux sur toutes les routes ! <i>La Marche des jeunes</i> (PM) C. Trenet / 1942	O-oh grand old Alaric, he had ten thousand men... He marched them up to the gates of Rome, and... <i>The Grand Old Duke of York</i> Anonyme / ?
Goths 27/4 <i>Obélix accompagne un chant militaire</i>	Boire une petite cervoise c'est agréaaaaaaable ! <i>Boire un petit coup c'est agréable</i> (PM) F. Boyer / 1915	It's a long way to Aquarium <i>It's a long way to Tipperary</i> (PM) J. Judge / 1912

Goths 37/1 <i>Le druide prépare une potion pour se libérer des Goths</i>	Revoir Lutèce... <i>Revoir Paris</i> (PM) C. Trenet / 1947	Fire burn and cauldron bubble... <i>Double, double toil and trouble, fire burn, and cauldron bubble</i> <i>Shakespeare, Macbeth, IV, 1 / 1605</i>
Gladiateur 6/7-8 <i>Assurancetourix s'exerce en forêt</i>	Ils ont des casques ailés, vive les Celtes... Ils ont des casques ailés... <i>Vive la Bretagne</i> <i>Anonyme / ?</i>	Maybe it's because I'm Armorican that I love Armorica so ... <i>Maybe it's because I'm a Londoner</i> (PM) H. Gregg / 1947
Gladiateur 7/8 <i>Le barde chante à un Romain</i>	Massilia de mes amours... <i>Rossignol (le Chanteur de Mexico)</i> (PM) R. Vinci / F. Lopez / 1951	I'm only a bard in a gilded cage... <i>Bird</i> (P) A. A. Lamb / (M) H. von Tilzer / 1900
Gladiateur 12/6-7 <i>Le barde veut donner courage aux rameurs de la galère</i>	Il était une petite galère... qui n'avait ja... ja... jamais navigué, ohé, ohé ! <i>Il était un petit navire</i> <i>Anonyme / ?</i>	Farewell and adieu to you fair Celtic ladies... Farewell and adieu to you ladies of Gaul... <i>Ladies of Spain (Royal Navy ballad)</i> <i>Anonyme / ?</i>
Gladiateur 37/6 <i>Assurancetourix chante au cirque</i>	Menhir montant, mais oui Madame... <i>Ménilmontant</i> (PM) C. Trenet / 1938	Love is a menhir splendid thing... <i>Love is a many splendored thing</i> (P) P. F. Webster / (M) S. Fain / 1955
Gladiateur 37/11 <i>Assurancetourix continue de chanter</i>	C'est le petit vin blanc, qu'on boit sous les dolmens... <i>Ah le petit vin blanc</i> (P) J. Fréjac / (M) B. Clerc / 1943	Roman in the gloamin'... <i>Roamin' in the gloamin'</i> (PM) H. Lauder / 1910
Gladiateur 41/5 <i>Assurancetourix dans l'arène du cirque</i>	Salut, ô mon dernier latin <i>Salut, ô mon dernier matin</i> (PM) C. Gounod (Faust) / 1910	It's a long way to Aquarium <i>It's a long way to Tipperary</i> (PM) J. Judge / 1912
Gladiateur 41/8 <i>Le barde termine son 'concert' à Rome</i>	Jolie fleur de pa pa pa, Jolie fleur de patricien. <i>Jolie fleur de papillon</i> (PM) J. Constantin, J. Dréjac / 1955	For Gau-aul lang syne, my dears... <i>Auld Lang Syne</i> (PM) R. Burns / 1788
Tour 16/7 <i>Un Romain s'est fait assommer par le locuteur cambrésien</i>	Dors mon p'tit Quinquin, mon p'tit quinquin, mon p'tit Quintilius... <i>Le p'tit Quinquin (l'Canchon dormoire)</i> (PM) A. Desrousseaux / 1855	Goldenslumbus, kiss thine eyes... Sleep, little Roman, do not cry... <i>Golden slumbers</i> (PM) T. Dekker / 1603
Tour 32/1 <i>A Massilia, dans une poissonnerie</i>	Massilia de mes amours... <i>Rossignol (le Chanteur de Mexico)</i> (PM) R. Vinci / F. Lopez / 1951	Singing scampix and crawfix alive, alive-o... <i>Molly Malone</i> <i>Anonyme / 18th C.</i>
Cléopâtre 38/7 <i>Astérix défie un centurion romain qui assiège le chantier du palais de Cléopâtre</i>	Nous sommes ici par la volonté de Cléopâtre et nous ne partirons que le travail terminé, par Toutatis ! <i>Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté du peuple et qu'on ne nous en arrachera que par la puissance des baïonnettes.</i> H.G. Mirabeau / 1789	Never ! We don't want to fight, but by Toutatis, if we do, we've got the stones, we've got the men, we've got the druid too ! [ancient Gaulish war song] <i>By Jingo</i> (PM) G.W. Hunt / 1878
Combat 13/9 <i>Le barde chante pour soigner Panoramix</i>	Nuits latines, nuits calines, nuits d'... <i>Nuits de Chine</i> (P) E. Dumont / (M) F.L. Benech / 1922	If you were the only Gaul in the world... <i>If you were the only girl in the world</i> (P) C. Grey / (M) N. D. Ayer / 1916
Combat 25/1 <i>Astérix et Obélix ont capturé un Romain caché dans un arbre</i>	Nous sommes... les joyeux bûcherons ! <i>Chanson inconnue ou inventée</i>	Pompey's body lies a-moudering in the grave... but his sole goes marching on... <i>Glory, glory</i> (P) J. Ward Howe / (M) W. Steffe / 1862
Combat 25/1 <i>Un hibou plaint le Romain caché dans un arbre</i>	Quelle tristesse de voir un ami abattu !... <i>Jeu sur les sens propre et figuré de l'adjectif</i>	Woodman, woodman, spare that tree ! <i>Woodman, woodman, Spare that tree / Touch not a single bough...</i> (P) G. Pope Morris / (M) H. Russel / 1837
Bretons 23/8 <i>Romains avinés dans les caves de Buckingham Palace</i>	Vive la Rome, vive la Rome, vive l'arôôôôme du bon vin ! <i>Chanson inconnue ou inventée</i>	Roll out the barrel <i>Roll out the barrel</i> (P) L. Brown / (M) J. Vejvoda (V.O.: W. Timm / V. Zeman) / 1934
Bretons 26/6-7 <i>Obélix cuve son vin, perché sur les tonneaux récupérés</i>	Ils ont des tonneaux ronds, vive la Bretagne / Ils ont des tonneaux ronds, vivent les Bretons ! <i>Vive la Bretagne</i> <i>Anonyme / ?</i>	Ha ha ha Hee hee hee Little brown cashk, Don't I love thee <i>Little Brown Jug</i> (PM) S. Winner (attributed) / 1869
Bretons 36/1 <i>Obélix n'aime pas</i>	Voir un petit coup, c'est agréable, mais à la longue, c'est monotone.	Drinking only with mine eyes is all very well, but it does get a bit tedious !

<i>faire que goûter le vin</i>	<i>Boire un petit coup c'est agréable (PM) F. Boyer / 1915</i>	<i>Drink to me only with thine eyes (P) Ben Jonson (1616) / (M) ? (1780)</i>
Normands 7/9 <i>Goudurix monte sur scène</i>	Le Monkix ! <i>Danse des années 60 (le Monkey) et groupe américain</i>	The rolling menhirs ! <i>The Rolling Stones Groupe légendaire</i>
Normands 8/2 <i>Goudurix chauffe la salle de bal</i>	Yeeeeee <i>Parodie de rock 'n roll</i>	Yeeeeeah <i>Parodie de rock 'n roll</i>
Normands 8/9 <i>Le barde reprend l'initiative</i>	Le folklore armoricain.... <i>Le folklore américain (PM) J. Plante / Cl. Carrère (1965) V.O.: (PM) Woode-Vivian, Holtzmann</i>	... with Asterix, Obelix, old uncle Vitalstatistix and all... <i>Widcombe Fair (Uncle Tom Cobley) Traditional folk song / ?</i>
Normands 14/2 <i>Les Normands débarquent en Gaule</i>	Je veux revoir ma Normandi!!!! <i>Ma Normandie (PM) F. Bérat / 1836</i>	See the conquering Normans come !! <i>See, the conquering hero comes (PM) G. F. Haendel (Judas Maccabaens) / 1746</i>
Normands 36/7-11 <i>Le barde marche en musique</i>	Un milia passuum à pied, ça use, ça use, un milia passuum à pied, ça use les caligas... / Deux milia passuum à pied, ça use, ça use... / Ça use les caligas ! Trois mille deux cent quarante six milia passuum... <i>Un kilomètre à pied Anonyme / ?</i>	This old man, he played unum... / This old man, he played duo... / This old man, he played centium quinquaginta septem... <i>This old man, he played one Anonyme / ?</i>
Normands 42/6-7 <i>Le Barde chante pour les Normands</i>	J'aime la Gaule, la cervoise, Toutatis et les femmes, les femmes... / les femmes qui ont les yeux bleus... <i>Un rien me fait chanter (PM) C. Trenet / 1941</i>	I love a lassie, a bonnie Gaulish lassie. / She's as fair as the boars round the dolmen... <i>I love a lassie (P) H. Lauder G. Grafton / (M) H. Lauder / 1902</i>
Normands 42/8 <i>Le barde continue son tour de chant</i>	Ça balance ! Ça balance ! Oh, oui ! <i>Parodie de rock 'n roll</i>	Get with it ! I'm real gone ! <i>Parodie de rock 'n roll</i>
Normands 43/1 <i>Le barde présente aux Normands un pot-pourri de ses succès</i>	Ma mère m'a dit : Assurancetourix, fais-toi tresser les cheveux, oh oui ! <i>Les Elucubrations (PM) Antoine / 1966</i>	I like to be in Armorica... Rock around the horologium... Oh yeah ! <i>West Side Story / (PM) L Bernstein (1957) Rock around the clock / (PM) M. Freedman, J. De Knight (1953)</i>
Normands 46/6 <i>Le barde fait partir les Normands</i>	Et tout ça, ça fait d'excellents Gaulois !... <i>Et tout ça, ça fait d'excellents Français (PM) G. Van Parys, J. Boyer / 1935</i>	We'll take a skull of kindness yet... <i>Auld Lang Syne (PM) R. Burns / 1788</i>
Normands 46/7 <i>Chant d'adieu aux Normands</i>	Ça se balance ! Ça se balance ! Oh oui ! <i>Parodie de rock 'n roll</i>	Get with it ! You're real gone ! <i>Parodie de rock 'n roll</i>
Légionnaire 16/6 <i>Un légionnaire fait tranquillement sa lessive</i>	Les lavandières de Lusitanie, et tap, et tap, et tap... <i>Les Lavandières du Portugal (P) R. Lucchesi / (M) A. Popp / 1955</i>	We're going to hang out our washing on the Catiline... <i>The Siegfried Line (PM) J. Kennedy, M. Carr / 1939</i>
Légionnaire 34/1 <i>Les Gaulois partent pour l'Afrique</i>	Tu te souviens des beaux dimanches, quand tu mettais ta toge blanche... <i>C'est loin tout ça (P) G. Ulmer / G. Koger / (M) G. Ulmer / 1946</i>	Cruising down the river on a Sunday afternoon <i>Cruising down the river on a Sunday afternoon (PM) E. Beadell, N. Tollerton / 1945</i>
Olympiques 5/2 <i>Encouragement à un athlète romain</i>	César avé nous ! <i>Cette remarque vient après 'César, avé !' et 'Avé, César !', cris de joie des légionnaires</i>	You'll never run alone ! <i>You'll never walk alone (P) O. Hammerstein / (M) R. Rodgers / 1945</i>
Olympiques 21/6 <i>Les Gaulois partent pour Athènes</i>	À Lutèce, on l'aime bien, Nini peau d'sanglieeer ! <i>Nini peau d'chien (PM) Aristide Bruant / 1905</i>	When Father papered the Parthenon... <i>When Father papered the parlour (P) R.P. Weston / (M) R.J. Barnes / 1911</i>
Olympiques 31/3-4 <i>Les Romains, persuadés qu'ils vont perdre, délaissent l'entraînement</i>	Ah, le petit vin blanc, qu'on boit sous les colonnes... .. du côté d'l'a... cropooooole ! <i>Ah le petit vin blanc (P) J. Fréjac / (M) B. Clerc (Lina Margy) / 1943</i>	There is a taberna in the town... A-roming, a-roming, since roming's been my ru-i-in... <i>There is a tavern in the town / (PM) F.J. Adams / 1891 The maid of Amsterdam / (PM) T. Heywood / 1630</i>
Chaudron 19/5 <i>Un Romain devant une charcuterie</i>	Vous avez du boudin ? <i>Tiens, voilà du boudin Marche de la Légion Étrangère (PM) Wilhem (ch. de mus. 2° RE) / 1860</i>	This is offal ! <i>Jeu sur 'offal' / 'awful'</i>

Hispanie 20/5 <i>Le barde chante pour le petit Ibère</i>	Je suis un petit garçon, fils de Gaulois moyen !... <i>Je suis une petite fille</i> (PM) G. Aber, J. Mony / Cl. Carrère / 1969	I'm dreaming of a white solstice... <i>White Christmas</i> (PM) I. Berlin / 1942
Hispanie 20/7-8 <i>Le barde chante une berceuse</i>	J'vous eï apportei des sanglieeeers... ... les sangliers, ça est tellement bon ! <i>Je vous ai apporté des bonbons</i> (PM) J. Brel / 1964	Wonderful, wonderful Durovernum... Rockabye, Pepe, on the tree top... <i>Wonderful, wonderful Copenhagen</i> / (PM) Danny Kaye / 1952 <i>Cradle of Love / origine discutée</i>
Hispanie 35/4 <i>Chant de tsigane</i>	Ayayayayyyyyy quel malheur d'être néééééé ! Ayyyyyy, ma mère, pourquoi m'as-tu fait çaaaa ? Ayayayayayyyyyyyyyy ! <i>Chanson inconnue ou inventée</i>	Ayayayayyyyy wooooe is meeeee ! Ayayayayyyyy why did sheeeee leeeeeeeave meeeeeeee ? Ayayayayayyyyyyyyyy ! <i>Chanson inconnue ou inventée</i>
Hispanie 36/8 <i>Chant de tsigane</i>	Ayayayayay, ma belle me mépriiiiiiiiise et je vais mouriiiiiiiiir d'amouuuuuur ! <i>cf Hispanie 35/4</i>	Ayayayayay, where is sheeeee ? Ayayayyyyy IIII shall liiiiie down and diiiiie !
Hispanie 37/8 <i>Chant de tsigane par un Romain</i>	Olé ! Olé ! Ayayayayay ma pauvre mèèèèèère ! Olé ! <i>cf Hispanie 35/4</i>	Olé ! Olé ! Wooooe is meeeee !
Hispanie 48/5 <i>Chant de tsigane par Obélix</i>	Aaayyyyy, ma mèèèèèère, pourquoi m'as-tu fait çaaaaaaa !!! <i>cf Hispanie 35/4</i>	Aaayyyyy, woooe is mee ! Aaaayyy, IIII shall diiiiie !
Helvétie 45/6 <i>Un Romain chante une berceuse à Obélix</i>	Fais dodo, Caius mon p'tit frère, fais dodo, t'auras du lactum ! <i>Fais dodo</i> Anonyme / 1600	Bye, infans bunting, pater's gone a-hunting... <i>Hunter's Lullaby</i> Anonyme (reprise par Leonard Cohen) / ?
Domaine 10/8 <i>Les esclaves belges se donnent du courage</i>	On en a encore pour des siècles d'esclavaaaaaage... <i>La Brabançonne (hymne national belge)</i> (PM) Jenneval / 1830	Belgians never, never, never will be slaves... <i>Rule Britannia</i> (P) J. Thomson / (M) J. Bartlett / 1740
Domaine 11/1 <i>Les Goths également</i>	Ô douce nuit ! tout s'endort, pas de bruiiiiiit ! <i>Douce nuit</i> (P) J. Mohr / Père Barjon / (M) F. Gruber / 1816	Silent night, holy night, all is calm... <i>Silent night</i> (P) V.O. : J. Mohr (1816) / (M) F. Gruber (1818)
Domaine 40/5-6 <i>Le barde anime les nuits du Domaine des Dieux</i>	J'aimeu les forêts, dirladada... / parce qu'il y a des sangliers, dirladada... / ... et les sangliers, c'est bon, dirladada, surtout avec des champignons, dirladada... <i>Darla dirladada</i> (PM) P. Guinis / B. Bergman / 1970	On the first day of solstice my true love sent to me... / a wild boar in an oak tree... / On the second day of solstice my true love sent to me, two standing stones and a wild boar in an oak tree. On the third day... <i>The Twelve Days of Christmas</i> Anonyme (song of Christian instruction) / 1500
Lauriers 43/2 <i>Au très petit matin, un fils de bonne famille erre ivre mort dans les rues de Rome</i>	Sous l'aqueduc quand on frôle sa toge, elle rit... C'est tout le mal qu'elle sait faire... ma Junon, ma Junon, ma Junon ! <i>La Madelon</i> (P) L. Bousquet / (M) C. Robert / 1914	Dido, dido, give me your answer, do... Ther's an old malo by the flumen... The bells of hades go ting-a-ling-a-... <i>Daisy Bell</i> / (PM) H. Dacre / 1892 <i>Nellie Dean</i> / (PM) H. Armstrong / 1905 <i>The Bells of Hell</i> / Anonyme / WWI
Lauriers 45/5-6 <i>Astérix réveille un traître cuvant son vin</i>	Garredefréjus, c'est nous. Ouvre les yeux Garedefréjus.	Goldendelicious, look who's here ! Wakey, wakey, Goldendelicious ! <i>Wakey, wakey</i> <i>Origine inconnue</i>
Devin 17/4 <i>Bonemine s'en va retrouver le Devin</i>	Lalalalèèèèèère	Tra la la la ! Tra la la la !
Devin 33/4 <i>Le barde se trouve au bord de la mer</i>	Ô matrone bleue, ô matrone bleue ! <i>Oh Mamy Blue</i> (PM) H. Giraud / 1971	O, I do like to be beside the litus... <i>Oh, I do like to be beside the seaside</i> (PM) J. A. Glover-Kind / 1907
Corse 14/4 <i>Le combattant corse se présente</i>	Je m'appelle Ocatarinetabellatchitchix, et je suis corse. <i>Tchi tchi</i> (P) Pujol, Audiffard, Koger / (M) Scotto / 1936	My name is boneywasawarriorwayayix, and I come from Corsica. <i>Boney was a warrior</i> <i>Street ballad of the Napoleonic wars / Shanty</i>
Corse 27/4 <i>Version 'pirate'</i>	On l'appelait Ocatarinetabellaploumploum. <i>cf Corse 14/4</i>	They called him Boneywasawarriorpomtid- dlypom.
Corse 27/8 <i>Version romaine</i>	Je capturerai Ocatarinetabellatsointsoin ! <i>cf Corse 14/4</i>	I will recapture Boneywasawarriorheynomyno !
Corse 28/4 <i>Un légionnaire sonne</i>	Tariiiiiii Taraaaaa Tariiiiiiiii	Come to the cookhouse door, boys!!! <i>Oh it's a lovely war</i>

<i>la soupe</i>		(P) J.P. Long / (M) M. Scott / 1917
Cadeau 5/1-2 <i>Dans une taverne romaine, un légionnaire fête bruyamment la fin prochaine de son service militaire</i>	En revenant de permission, j'ai rencontré un enterrement. Par Jupiter qu'j'étais content, c'était celui d'mon centurion !... A l'enterrement d'mon décurion... <i>Vive la Bretagne (avant-dernier couplet)</i> <i>Anonyme / ?</i>	And when I'm dead don't bury me at all, just pickle my bones in alcohol, an amphora of wine at my head and feet, and then I'm sure my bones will keep... Kiss me goodnight, centurion... Centurion, be a mater to me... <i>Little Brown Jug / (PM) (attr.) S. Winner / 1869</i> <i>Kiss me goodnight, Sergeant Major / (PM) A. Noël, D. Pelosi / 1939</i>
Cadeau 6/2 <i>Un jeune légionnaire discute avec un vétérán</i>	Avec les copains, on a déjà fêté le père MMMMMMD. [Vieille coutume de la légion : on célèbre le fait qu'il ne reste plus que 6,500 jours jusqu'à la libération.] <i>Équivalent du Père Cent</i>	This time XVIII years where shall I be ? Not in the Roman infantry ! [Old Roman army song, an adaptation of which is still current in English schools today.] <i>This time tomorrow where shall I be ?</i> <i>Origine inconnue</i>
Cadeau 21/9 <i>Le barde vient donner sa voix au chef pour les élections du village</i>	Ô marçassins, ô marçassins, ô marçassins vous m'donnez faim... [Cette mélodie est parvenue jusqu'à nous. Seules les paroles ont été déformées ; cela se chante : "Oh when the saints..."] <i>Oh, when the saints</i> <i>(PM) L. Armstrong / 1938</i>	We shall overcome... We shall overcome... [Freedom fighters the world over owe this song to Cacophonix. The original tune has, of course, been extensively revised...] <i>I'll overcome some day / We shall overcome (Gospel song) (PM) C. Tindley / 1900</i> <i>(Civil Rights song) G. & C. Carawan / 1963</i>
Traversée 40/6 <i>Chant des Vikings</i>	Vikings, Vikings, Vikings ! Nous sommes les tereurs de la mer ! <i>Chanson inconnue</i>	<u>Traduction anglaise:</u> Anchors aweigh my boys anchors aweigh ! <i>Anchors aweigh my boys anchors aweigh !</i> <i>(P) A.H. Miles / (M) C. Zimmerman USN 1906 / (P) revised by G.D. Lottman (1920s)</i> <u>Traduction américaine:</u> Farewell and adieu to you fair Cretan ladies... Farewell and adieu to you ladies of... um... er... <i>Ladies of Spain</i> <i>Anonyme / ?</i>
Traversée 40/6 <i>Chant des Gaulois</i>	Il était une petite galère... Qui n'avait ja ja jamais navigué... Ohé Ohééééé ! <i>Il était un petit navire</i> <i>Anonyme / ?</i>	<u>Traduction anglaise:</u> Row row row your boat gently by the stream merrily merrily merrily merrily <i>Row row row your boat</i> <i>Anonyme / ?</i> <u>Traduction américaine:</u> What shall we do with the drunken Viking...? <i>What shall we do with the drunken sailor?</i> <i>Anonyme (Irish origin) / ?</i>
Compagnie 11/1 <i>Anniversaire d'Obélix</i>	Joyeux anniversaire ! Joyeux anniversaaaaiire ! <i>Joyeux anniversaire</i> <i>Traduction française de la chanson US / ?</i>	Happy birthday to you, happy birthday to you... <i>Happy birthday</i> <i>(PM) M. J. Hill, P. Smith Hill / 1893</i>
Compagnie 37/3 <i>Publicité romaine</i>	Je me sens rajeunir parce que j'ai un menhir. Si vous voulez un bel avenir achetez un menhir... <i>Chanson inconnue ou inventée</i>	It's the right one, it's not the light one, it's a menhir... <i>Chanson inconnue ou inventée</i>
Belges 6/3 <i>Les Romains reviennent d'une rude campagne en Belgique</i>	Il y a des menhirs sur toutes les voies... Sur toutes les voies il y a des menhirs !... <i>La Marche des jeunes</i> <i>(PM) C. Trenet / 1942</i>	When Gaius comes marching home again, hurrah, hurrah... Menhir a new day will come my way... <i>When Johnny comes marching home again</i> <i>(PM) . S. Gilmore / 1911</i>
Belges 7/1 <i>Romain occupé à faire la lessive</i>	Je chante, je chante tout en latin, je chante, je suis romain... <i>Je chante</i> <i>(PM) C. Trenet / 1937</i>	We're going to hang out the washing on the Armorican line... <i>The Siegfried Line</i> <i>(PM) J. Kennedy, M. Carr / 1939</i>
Belges 20/3 <i>Gueusalambix parle de son pays</i>	Dans ce plat pays qui est le mien, nous n'avons que des oppidums pour uniques montagnes. <i>Ce plat pays qui est le mien</i> <i>(PM) J. Brel / 1962</i>	The only hills in our flat countryside are called oppidums. <i>Chanson inconnue ou inventée</i>

Résumé

Cette étude se propose de passer en revue les formes de traduction des chansons présentes dans la série *Astérix*. Donnée culturelle majeure, la chanson subit dès l'original des altérations formelles lui conférant une étrangeté par delà la reconnaissance initiale. C'est ce décalage ainsi que l'homogénéité culturelle de part et d'autre de la

Manche qui ont permis aux traducteurs britanniques de proposer un texte dans l'esprit de l'original parodique. Pour autant, emportés par leur enthousiasme, leur crainte du reproche ou le simple fait que la traduction est un discours *au delà* du premier, ils ont régulièrement amélioré l'intégration contextuelle des chansons, inégale au départ, tout comme ils ont enrichi le texte original dans d'autres domaines. La chanson, qui ne constituait que l'un des angles d'approche possibles, nous offre ainsi le spectacle à la fois d'une traduction remarquable et des contraintes et des glissements possibles de l'opération traduisante.

Abstract

This paper examines the different ways songs have been translated in the *Asterix* saga. A truly cultural item, source-text songs are formally altered and therefore sound both strange and familiar. Such a gap was what made it possible for the British translators to give a text conveying the parodic dimension of the original. However, be it because they were carried away by their professional enthusiasm or were afraid of being reproached with not doing justice to Goscinny's text or yet again the victims of the fact that the translated text is necessarily *something more* than the original, their translation is an enriched version of it, with more accurate contextual integration of the songs and improvements elsewhere. Though songs are only one of multiple potential approaches to the translation, they provide us with a remarkable example of what can be achieved and remind us that translating has its constraints and slippery sides.

Mots-clés

Traduction Culture Chanson Contraintes Réécriture

Key words

Translation Culture Son Constraints Rewriting