



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La traduction multimodale de la bande dessinée : traits, défis et industrie éditoriale

**Francisco Rodríguez Rodríguez**

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

frodrod@upo.es

<https://orcid.org/0000-0003-4769-7231>

Reçu le 14-02-2020 / Évalué le 04-05-2020 / Accepté le 28-10-2020

### Résumé

Bien que la traduction de la bande dessinée suscite l'intérêt d'un certain nombre de chercheurs, cette spécialité reste encore assez méconnue, non seulement du domaine de la recherche, mais aussi du monde éditorial. Cet ostracisme est dû tant aux propres difficultés rencontrées par le média pour atteindre la légitimation culturelle qu'à l'absence d'une théorie qui permettrait d'introduire la traduction de la bande dessinée dans les études de traductologie et d'expliquer ses caractéristiques, ce qui constitue, en soi, un défi de taille. Notre but est d'identifier les traits et les défis les plus importants dans la traduction de la bande dessinée, soit : la traduction des rapports intersémiotiques et de la pseudo-oralité.

**Mots-clés :** traduction multimodale, traductologie, secteur éditorial, rapports intersémiotiques, pseudo-oralité

### La traducción multimodal del cómic: rasgos, retos e industria editorial

### Resumen

La traducción de cómics, a pesar del interés que suscita en un cierto número de investigadores, sigue siendo una gran desconocida tanto en el ámbito de la investigación como en el mundo editorial. Este ostracismo se debe, por una parte, a la dificultad con que se encuentra el medio para alcanzar su legitimación cultural y, por otra, a la ausencia de una teoría capaz de situar la traducción de cómics en los estudios de traductología y de explicar sus características, lo cual constituye un reto de gran magnitud. Nuestro objetivo es poner de manifiesto los rasgos y desafíos que nos parecen más paradigmáticos: la interrelación de códigos y la oralidad prefabricada.

**Palabras clave:** traducción multimodal, traductología, sector editorial, interrelación de códigos, oralidad, oralidad fingida

## Multimodal translation of comic books: features, challenges and the publishing industry

### Abstract

In both research and the publishing world, the translation of comics remains largely unknown despite the interest it arouses in a number of scholars. This ostracism is due, in part, to the lack of a theory capable of situating the specialization of comic book translation within the framework of translation studies and of explaining the characteristics and extraordinary challenges inherent to this type of translation. This paper does not intend to list all the features and challenges of this translation specialization but rather highlight the most paradigmatic ones: the interaction of codes and prefabricated orality.

**Keywords:** multimodal translation, translations studies, publishing industry, interaction of codes, orality, prefabricated orality

### Introduction

Afin de comprendre l'importance de la traduction de bandes dessinées en Espagne, nous allons d'abord examiner le fonctionnement de cette industrie, en nous concentrant sur les œuvres d'origine francophone. Comme nous le verrons, une bonne partie du matériel publié en Espagne - plus de 75 % - est traduit, ce qui justifie l'intérêt de cette étude.

Après avoir retracé les travaux de recherche sur la traduction des bandes dessinées en traductologie, nous avons constaté que les quelques études dans ce domaine sont parties du concept de « traduction subordonnée » et qu'elles abordent la question de manière très fragmentaire et superficielle.

Ensuite, nous continuerons par quelques considérations d'ordre général sur les principales caractéristiques de cette forme d'expression artistique : nous verrons comment les deux principaux codes, le visuel et le verbal, constituent un tandem dont l'interaction fait émerger le récit du média. Cet aspect est décisif car, loin de « se soumettre » ou de « se subordonner », les deux codes s'enrichissent mutuellement, ce qui peut être très utile pour traduire une œuvre présentant ces caractéristiques.

Une fois nous aurons défini les relations qui s'établissent entre les codes qui lui donnent un sens, nous allons étudier une caractéristique récurrente qui, à notre avis, n'a pas été suffisamment prise en compte : la pseudo-oralité. Les auteurs attribuent aux personnages certaines caractéristiques de la langue orale qui donnent de la crédibilité à leurs interventions.

À cet effet, nous allons observer quelques exemples représentatifs des caractéristiques de l'oralité dans une œuvre espagnole. Lors de la traduction vers une langue (dans notre cas, l'espagnol), nous devons essayer de conserver, dans la mesure du possible, les marques d'oralité dans le texte cible. De même, à travers certains cas qui nous semblent paradigmatiques, nous verrons ce qui se passe avec des caractéristiques telles que l'émulation du son ou le volume de la voix quand elles ne dépendent pas de la tâche du traducteur.

Ce travail de caractérisation nous conduit, à partir de l'analyse d'un album complet de bande dessinée franco-belge, à établir quels sont les phénomènes linguistiques les plus remarquables à cinq niveaux : morphosyntaxe, lexico-sémantique, pragmatique-discursif, phonétique-phonologique et orthotypographique. Cela nous permet d'identifier les mécanismes de traduction fondamentaux. Pour chacun de ces cinq niveaux, nous recueillerons un exemple de traduction commenté.

## 1. La traduction dans l'industrie espagnole de la bande dessinée

Le nombre de documents de recherche historique sur la bande dessinée augmente progressivement, bien que jusqu'à récemment, il y ait eu un manque de données fiables sur l'industrie de la bande dessinée en Espagne. Selon Pons (2011 : 266), ce manque de données fiables signifie que toute analyse sera irrémédiablement *qualitative et assujettie à révision*. L'auteur fait valoir que les résultats ainsi obtenus « sont des communications personnelles ou des données très dispersées qui ne sont pas validées par des références externes telles que des agences destinées à justifier la diffusion, de sorte que leur véracité ne peut être vérifiée ».

Barrero et España (2017 : 497-506) se penchent sur la forte dépendance à l'égard des œuvres étrangères que le secteur de l'édition de la bande dessinée en Espagne a connue depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, en soulignant que, à l'exception de la période des politiques autarciques sous la dictature franquiste, les titres traduits semblent avoir un caractère prédominant, avec une forte présence à partir du milieu des années soixante des bandes dessinées franco-belges, britanniques et américaines. Dans les années 80, le matériel américain a commencé à s'imposer, et depuis 1992, le manga a éclaté de façon vertigineuse.

Étant donné que notre travail se concentre sur la bande dessinée franco-belge, nous voulons mettre en avant les données que Barrero offre à cet égard :

*En ce qui concerne le matériel français, il a été davantage diffusé au fil du temps mais a fait l'objet d'une concurrence acharnée avec le matériel japonais d'origine. 233 bandes dessinées étaient françaises avant leur apparition ici entre*

1982 et 2002 ; presque deux fois plus, soit 546, sont les collections traduites du français au cours des dix dernières années. Les 76 cas précédents ont été publiés entre 1965 et 1982. Avec la Belgique, quelque chose de similaire s'est produit, 67 ont été traduits entre 1965 et 1982, 162 jusqu'en 2002, et 118 au cours des dix dernières années (Barrero, 2013 : 801).

Nous nous concentrerons exclusivement sur les données et les conclusions concernant la pratique de la traduction dans l'industrie espagnole de la bande dessinée, contenues dans le rapport *La industria del cómic en España en 2018* (2019). Les résultats obtenus pour les années 2013 à 2018 révèlent une nette tendance à la hausse de la traduction d'œuvres étrangères :

Años	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2018 -%
Tebeos comerciales	2.563	2.552	2.959	3.011	3.563	3.487	100%
Novedades nacionales	515	5015	498	452	452	431	12,36%
. Contenido ya conocido	7	10	8	9	33	44	
Novedades foráneas	1.482	1.616	1.903	2.026	2.465	2.431	69,72%
. Contenido ya conocido	19	13	21	39	100	158	
Reciclajes	566	421	558	533	646	625	17,92%
Recopilaciones	267	228	235	288	376	397	
Reediciones	299	193	323	245	270	228	

**Table 1** : Chiffres relatifs aux types de publication selon le rapport *La industria del cómic en España 2018* (ACyT, 2019: 41)

Une analyse plus détaillée montre la liste des pays produisant de nouvelles publications en Espagne, rassemblés en quatre grands groupes : Amérique du Nord (qui comprend uniquement les États-Unis et le Canada), Asie, Europe (catégorie dans laquelle l'Espagne a été incluse), Amérique latine et autres origines. Le tableau ci-dessous montre l'évolution des chiffres au cours des cinq dernières années en fonction de l'origine des ouvrages publiés en Espagne :

Años	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2018 - %
Tebeos comerciales	2.563	2.552	2.959	3.011	3.563	3.487	100,00%
Norteamérica	1.061	1.066	1.165	1.257	1.614	1.558	44,68%
Europa	1.089	1.136	1.169	996	1.061	1.057	30,31%
. España	707	613	615	591	592	590	16,92%
. Francia	181	215	228	225	293	281	
. Bélgica	98	110	109	93	126	111	
. Italia	42	81	138	35	16	26	
. UK/Australia	23	37	47	40	29	33	
. Otros europeos	8	18	5	12	6	16	
Asia	423	388	633	705	823	813	23,32%
Latinoamérica	20	24	19	12	16	18	0,53%
Sin datos o de varios	-	-	-	41	48	41	1,17%

**Table 2** : Origine des œuvres publiées selon le rapport *La industria del cómic en España 2018* (ACyT, 2019 : 46)

Toutes ces statistiques nous amènent à confirmer un paradigme incontestable : la plupart des bandes dessinées publiées en Espagne sont des traductions, atteignant, selon Barrero et España (2017 : 506), 75 % du volume total. On peut donc se demander pourquoi la traduction des bandes dessinées n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite de la part du secteur de l'édition. La professionnalisation des traducteurs devrait donc être l'un des principaux objectifs des éditeurs.

## 2. La traduction de la bande dessinée dans la traductologie

Afin de retracer les études sur la traduction des bandes dessinées et de déterminer où elles se situent, nous avons pris comme point de départ le vaste panorama que Hurtado (2004) dresse de la traduction et de la traductologie. Nous pensons que son travail montre que la traduction de la bande dessinée ne semble pas être d'un intérêt suffisant pour lui donner l'attention qu'elle mérite. Nous avons également constaté qu'il n'est pas rare que les chercheurs en traduction ne connaissent pas le langage propre à la bande dessinée. C'est pourquoi de nombreux ouvrages se concentrent exclusivement sur leurs composantes verbales, comme s'il s'agissait uniquement de textes écrits.

La plupart des travaux mentionnés ci-dessus tendent à présenter une approche fragmentaire et partielle, axée sur des aspects très spécifiques - tels que les limitations d'espace, le caractère ludique ou les onomatopées - qui éclairent certes le traitement des différents problèmes inhérents au travail de traduction, mais ils n'abordent pas ce domaine de manière complète et exhaustive, ce qui nous amène à revendiquer une plus grande profondeur et cohérence à cet égard. Ces études sont souvent basées sur ce que l'on appelle la « traduction subordonnée<sup>1</sup> », une prémisse qui, à notre avis, est incomplète quoique non erronée : elles se concentrent sur le conditionnement auquel le traducteur est soumis, en soulignant les limites qu'il doit surmonter.

Ainsi, les premiers ouvrages consacrés à la théorie et à la pratique de la traduction des bandes dessinées remontent aux années 1970. L'approche est généralement basée sur les théories de Jakobson (1971) et sa « traduction intersémiotique », faisant ainsi appel aux limites imposées au traducteur par l'interaction entre le texte et l'image.

Mayoral et Kelly introduisent le sujet dans *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* en 1984 avec la publication de deux articles sur différents aspects dans lesquels ils appliquent le concept de traduction subordonnée à la bande dessinée, d'où émerge une certaine dose de négativité dont on essaie de se démarquer. Sur les traces de ces auteurs, les travaux de traduction des bandes dessinées de

Castillo (1996), Villena (2000), Valero (2000) ou Ponce (2010) mettent l'accent sur le conditionnement auquel est soumis le traducteur et soulignent les limites qu'il doit surmonter.

En 2008, Zanettin assume la publication de *Comics in Translation*, une monographie dans laquelle différents auteurs abordent avec rigueur les aspects les plus divers. L'éditeur du volume développe lui-même, en guise d'introduction, un aperçu dans lequel il expose les caractéristiques qui, à son avis, devraient être prises en compte lorsqu'il s'agit de la traduction de ce type de texte.

Le langage de la bande dessinée présente de nombreuses similitudes avec les textes audiovisuels, ce qui implique que les stratégies et les mécanismes de traduction appliqués sont également très similaires. Cela explique pourquoi les études sur la traduction des bandes dessinées reposent sur les mêmes bases que celles-ci et pourquoi nous en avons tenu compte dans notre travail. Ainsi, Díaz Cintas (2007 : 695), établissant un lien entre la pratique du sous-titrage et le monde universitaire, reconnaît que « lors de l'étude des différents types de traduction audiovisuelle, on a eu tendance à les mettre tous dans la même catégorie, alors que parfois les études gagneraient en profondeur si elles étaient menées individuellement. Bien qu'elles aient des caractéristiques communes, les différences qui les séparent justifient une approche plus spécifique ». En accord avec l'avis de l'auteur, dont nous appliquerons les critères à l'étude de la traduction de bandes dessinées, celle-ci présente suffisamment de particularités et de caractéristiques pour mériter une étude émancipée aussi bien de la traduction audiovisuelle que de la traduction subordonnée.

Cela nous amène également à nous demander pourquoi la recherche sur la traduction des bandes dessinées, sa place dans les études de traductologie et l'établissement de méthodologies éprouvées et rigoureuses continuent d'être relégués à un travail subsidiaire dans d'autres spécialités et toujours fragmentaires.

### **3. Interrelation des codes sémiotiques**

L'image et le mot, ainsi que d'autres codes, interagissent dans la bande dessinée en produisant un sens unitaire. Pour le traducteur, bien sûr, le plus important est le code linguistique, mais il devra toujours garder à l'esprit que cette interrelation des codes est précisément la caractéristique qui fait du média ce qu'il est. Par conséquent, son travail sera déterminé, conditionné par cette caractéristique déterminante.

Zabalbeascoa (2001 : 118-121), se référant aux textes audiovisuels, soutient que des éléments paralinguistiques accompagnent toujours toute communication verbale, tout comme les facteurs contextuels et situationnels. La transmission des mots, affirme l'auteur, ne peut se faire à l'état pur : ils doivent donc être exprimés sur un support physique, soit phonétiquement, soit graphiquement. Ainsi, les modes de communication verbale seront toujours liés à des éléments paralinguistiques, qu'il s'agisse de transmission écrite ou orale et audiovisuelle. Dans le même ordre d'idées, l'auteur affirme que le code verbal du canal acoustique - exprimé dans la bande dessinée de multiples façons - n'est pas toujours subordonné à l'image. Au contraire, plutôt que de la maîtriser, l'image accompagne, illustre la composante verbale qui est présente dans le texte.

Les postulats de Chaume, qui comme ceux de Zabalbeascoa se réfèrent à la traduction audiovisuelle, sont applicables au type de textes dont nous parlons, et peuvent également être regroupés en un genre paradigmatique dont le sens émane de l'interaction entre l'information verbale et non verbale. Lorsque l'auteur fait allusion aux *informations non verbales*, il inclut à la fois « les informations paralinguistiques, musicales ou sonores en général, transmises par le canal acoustique, et essentiellement les informations visuelles fournies par les images, transmises par le canal visuel » (Chaume, 2004 : 186).

Le fonctionnement de toute bande dessinée est donc similaire en ce sens à celui des textes audiovisuels. Les différents signes interagissent par le biais de certains mécanismes : les traits paralinguistiques, les traits cinétiques et les traits proxémiques. Il en résulte une construction sémiotique que le traducteur devra connaître - tout comme le lecteur -, prenant conscience de la simultanéité des informations transmises par les différents canaux.

Pour sa part, Zanettin (2008 : 13) soutient que la bande dessinée est un environnement sémiotique dans lequel se rencontrent textes, moyens d'expression et discours. Selon lui, différents systèmes sémiotiques sont présents et interagissent à différents niveaux, étant culturellement déterminés selon l'approche de l'espace et du temps. Comme il est possible, dans ce média, de représenter les éléments non verbaux de l'interaction (langage corporel, expressions faciales, utilisation de l'espace, etc.), les dialogues de la bande dessinée sont plus proches de ceux du théâtre que de ceux du roman. L'auteur insiste également sur le fait que les bandes dessinées sont avant tout des textes visuels qui peuvent comporter une composante verbale. Cela implique que dans la traduction interlinguistique des bandes dessinées (la traduction « proprement dite »), le contexte interprétatif visuel doit être pris en compte : la langue n'est qu'un système parmi d'autres, et les originaux comme les traductions sont constitués de différents systèmes de signes (Zanettin, 2008 : 12).

Le rôle du traducteur est de transférer d'une langue à l'autre le message verbal qui, dans le cas de la bande dessinée, se trouve dans les ballons, les affiches, les titres et les paratextes linguistiques. Les paratextes peuvent remplir à la fois la fonction visuelle et la fonction verbale, et il appartiendrait au traducteur de décider à lequel d'entre eux il convient de donner la priorité, bien que dans la plupart des cas ce soit l'éditeur qui prendra ces décisions, qu'elles soient pertinentes ou non du point de vue de la traduction.

Celotti (2008 : 43) souligne que les lecteurs réguliers de bandes dessinées identifient facilement la relation de complémentarité entre le message verbal et visuel, mais ceux qui ne le sont pas - comme les traducteurs profanes dans le domaine - peuvent avoir tendance à ne pas interpréter les deux messages simultanément, en se concentrant exclusivement sur le message verbal. Bien que cela puisse paraître évident, maintes erreurs commises dans ce type de traduction sont dues à l'absence d'interrelation entre les deux messages indiqués. Dans de nombreuses occasions, une image est polysémique, la fonction d'ancrage du message verbal permet de lever les doutes et d'apporter les clarifications nécessaires quant à l'interprétation du message iconique. Ainsi, Celotti désigne le traducteur comme l'architecte de l'harmonie et de la cohérence qui doivent régner entre le message verbal et le message iconique, tout en s'éloignant des présupposés de la traduction subordonnée et de la « tyrannie » de l'image (Celotti, 2008 : 47).

L'exemple de Manu Larcenet (2010), dans *Le combat ordinaire* correspond à ces observations :

*Et on a des couilles pour baiser la vie !!! Le combat ordinaire* (Larcenet, 2010a : 106)

*¡Y tenemos cojones para follarnos la vida! Los combates cotidianos* (Larcenet, 2010b: 106).

Le lecteur (et le traducteur) dispose d'éléments suffisants pour interpréter le message à transmettre dans un contexte spécifique. Comme support au code verbal, grâce à l'image, tout doute qui pourrait exister quant au décodage du message et de sa grossièreté dans son ensemble peut être dissipé. Le bouchon de liège, le verre qui retient le personnage, son visage, les spirales qui émanent de sa tête et le lettrage disposé de façon désordonné suffiraient à déduire son état d'ivresse. Dans la version traduite, les caractères perdent leur instabilité, ce qui laisse derrière eux un élément que dans la version originale on pouvait interpréter facilement.

En conclusion, bien que le traducteur doive concentrer une grande partie de son attention sur le code verbal, il est essentiel qu'il prenne en considération la



manière dont celui-ci interagit avec les autres éléments qui constituent le sens de toute bande dessinée.

#### 4. Oralité et pseudo-oralité

À notre avis, l'oralité est un aspect crucial qui ne semble pas avoir été pris en compte et, pourtant, c'est le lien entre toutes les caractéristiques qui prédominent tant dans la production du récit textuel de la bande dessinée que dans sa traduction. Selon Ong (1987 : 21), l'oralité - ou *l'expression de la parole*, pour reprendre sa terminologie - serait la forme la plus naturelle, la plus élémentaire et la plus originale de production du langage humain. C'est un système indépendant de tout autre puisqu'il existe par lui-même, sans avoir à recourir à d'autres éléments. C'est dans cette caractéristique que réside la différence avec l'écriture, une structure secondaire et artificielle qui n'existerait pas si, auparavant, il n'y avait pas d'expression orale.

Pour Blanche-Benveniste (1998 : 22), par rapport à la langue écrite, les locuteurs de la langue orale suivent la loi du moindre effort, en utilisant des simplifications, des raccourcissements ou des dépliages, tout en étant soumis à la loi de l'expressivité qui les oblige à renforcer leurs expressions, à répéter ou à faire des redondances.

Selon Koch et Oesterreicher (2007 : 26-27), lorsqu'au moins deux participants à un acte de communication linguistique entrent en contact l'un avec l'autre - souvent en alternance - ils assument les rôles d'émetteur et de récepteur. Ainsi, un message, un discours ou un texte qui fait référence à des objets et des circonstances de la réalité extralinguistique émerge. L'émetteur et le récepteur sont immergés dans des champs déictiques personnels, spatiaux et temporels, toujours dans des contextes spécifiques et dans des conditions émotionnelles et sociales. Plus intéressants, si possible, sont ses concepts d'immédiateté et de distance de communication, les deux pôles extrêmes du continuum parlé/écrit. Entre les deux formes de communication linguistique se trouvent donc toutes les possibilités entre l'oralité et l'écriture.

Il est important à ce stade de faire la distinction essentielle entre le discours oral spontané et le discours oral élaboré : la « pseudo-oralité ». Selon Brumme (2008 : 10), il n'est pas facile de déterminer la place occupée par la pseudo-oralité, une modalité spécifique et structurée qui se situe entre l'oral et l'écrit ou, plus précisément, entre les polarités du langage de l'immédiateté communicative et du langage de la distance. Brumme fait valoir qu'il ne s'agit pas d'une simple traduction du langage familier en un texte écrit, mais plutôt d'une intervention de

l'auteur, qui sélectionne certains traits typiques de l'oralité. Il ne fait aucun doute que la bande dessinée est parfaitement adaptée à cette conception. Le scénariste est obligé de reproduire le discours oral, en le soumettant, si nécessaire, à des modifications indispensables pour obtenir le maximum de naturel possible.

Ainsi, les textes présents dans les bandes dessinées sont une sorte d'équilibre entre l'oralité et l'écriture. Son discours est censé être spontané, bien qu'élaboré, et partage de nombreuses caractéristiques avec le premier - qu'il prétend imiter -, mais en conservant une partie de sa propre écriture. Le traducteur doit donc connaître et maîtriser les mécanismes disponibles dans sa langue pour imiter le registre oral spontané.

Dans l'extrait de *La casa* (Roca, 2015 : 25), nous pouvons apprécier, tout d'abord, comment le son se manifeste à travers une onomatopée (*BLOF*, vignette 3). Sur la vignette 5, on peut voir la locution exclamatoire « ¡Su puta madre ! », une expression grossière utilisée ici par le personnage, qui se sent frustré de ne pas obtenir ce qu'il veut. Nous pouvons également observer dans la vignette 7 la duplication de la consonne *c* de l'adverbe « ¿C-cómo ? » pour transmettre la surprise. *La casa* (Roca, 2015 : 25).

Dans un autre exemple de *La casa* (Roca, 2015 : 84), en plus de l'onomatopée présente dans la case 2 (*BLUB, BLUB*), on peut voir que le personnage utilise de manière très correcte le déterminant « *esta* » devant le nom « *agua* » : ... *Esta agua es muy buena. Viene del manantial* ». En espagnol parlé, il est très courant de dire « *este agua* », ce qui, selon la norme, est une erreur. Il s'agirait donc d'une caractéristique de la pseudo-oralité.

Un autre mécanisme souvent utilisé par les dessinateurs pour donner du son à leurs œuvres est la variation de la taille des lettres pour signaler que le personnage parle fort, ceci pouvant aller jusqu'aux caractères gras pour signaler la colère et les cris (Delesse, 2001 : 322). C'est ce que nous pouvons voir dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* (Ka et Alfred, 2006 : 77), où des caractères particulièrement grands sont utilisés - en plus de contours mal définis - pour exprimer la colère : *SALOPARD DE MEEERDE ! ORDURE*. Sur les cases suivantes, ces caractères réduisent leur taille jusqu'à devenir une ligne illisible, mais avec une grande charge sémantique puisqu'ils reflètent un état de confusion et de découragement moral : « ...Ordure... ».

Dans la version traduite, la police qui a été utilisée (rappelons que le lettrage de l'original a été réalisé à la main) fait que ces nuances que nous avons indiquées sont perdues, en ne gardant que la taille la plus grande lorsque le personnage crie : *¡ CABRON DE MIIIIERDAAA ! BASURA* (Ka, O. et Alfred, 2007 : 77).

Afin de mettre l'accent sur les spécificités de la bande dessinée et du caractère oral qu'elle présente, nous nous référons au travail de Sinagra (2014), qui fonde ses recherches sur la notion d'oralité présente dans ce type de textes. Basé sur les idées de Koch et Oesterreicher, bien qu'il ne reproduise pas fidèlement l'oralité spontanée, comme c'est le cas dans la fiction, le code linguistique peut être associé à la langue orale. L'auteure identifie différentes procédures utilisées par les dessinateurs pour « entendre » les personnages parler (Sinagra, 2014 : 89).

Afin de pouvoir interpréter simultanément les codes linguistiques et sonores, et de pouvoir entendre le ton du texte sans avoir à recourir à des périphrases, les bandes dessinées incorporent des éléments sonores dans le graphisme du texte et du dessin. Il est très intéressant de noter la distinction faite par Sinagra (2014 : 90-94) entre les deux principaux groupes de ce qu'elle appelle les « marqueurs d'oralité » dans la bande dessinée : les marqueurs paralinguistiques et les marqueurs linguistiques. Elle regroupe ensuite les premiers en marqueurs phonographologiques et visuels d'ordre typographique, ponctuationnel et stylistique. Sous la catégorie des marqueurs linguistiques seraient regroupés les marqueurs grammaticaux-syntaxiques et les registres de la langue.

Les marqueurs paralinguistiques phonographologiques et visuels représentent différents volumes de voix (cris, chuchotements, etc.) ou la vitesse de la diction (rapide ou lente). La typographie est agrandie, allongée, modifiée en couleur et en apparence - à l'intérieur et à l'extérieur des bulles - afin que le lecteur « entende » le son. Les lettres majuscules et les lettres en gras ont une fonction similaire. Les signes de ponctuation donnent un *accent sur l'oralité*, révélant la colère, l'étonnement ou la perplexité des personnages. Les points de suspension - étroitement liés aux marqueurs linguistiques de l'oralité - sont utilisés pour indiquer les hésitations, les phrases inachevées, les interruptions, etc.

S'il est vrai que nous ne sommes pas entièrement d'accord avec l'approche de Sinagra, notamment en ce qui concerne certains aspects méthodologiques (notre analyse traductologique s'articule autour de cinq niveaux de langue, mais en considérant l'axe principal de celle-ci, la pseudo-oralité), nous partageons sa vision sur la traduction des aspects susmentionnés. Ainsi, nous sommes conscients que les marques phonographiques et visuelles seront rarement modifiées par le traducteur puisque c'est à l'éditeur de prendre de telles décisions.

## 5. Caractéristiques principales

L'objectif de cette section est d'énumérer, dans les grandes lignes, les phénomènes linguistiques présentés par la bande dessinée francophone, en les répartissant

en cinq niveaux d'analyse. À cette fin, nous avons sélectionné « Le grand calumet », le dernier album de la série Jerry Spring, un ouvrage que Joseph Gillain, Jijé, a publié pour la première fois en 1977 dans la revue *Le Journal de Spirou*.

Notre but n'a pas été d'approfondir les phénomènes linguistiques mentionnés ci-dessous, mais plutôt de mettre en évidence les éléments fondamentaux que le traducteur devra prendre en compte lors du transfert d'une langue à une autre, en considérant toujours à la fois l'incarnation de la pseudo-oralité et l'acceptabilité pour le lecteur cible.

Comme nous l'avons annoncé au début, notre étude s'est articulée autour de cinq niveaux d'analyse : morphosyntaxique, lexico-sémantique, pragmatique-discursif, phonétique-phonologique et orthotypographique. En plus de résumer les caractéristiques extraites de notre analyse, nous avons décidé d'introduire un exemple de traduction avec des commentaires pour chacun de ces niveaux.

### 5.1. Niveau morphosyntaxique

- La construction du discours est régie dans de nombreux cas par un principe d'économie, étant formé de phrases sans noyau verbal.
- Les phrases juxtaposées prédominent sur les phrases de coordination et de subordination, car elles donnent au texte une plus grande immédiateté et un meilleur rythme narratif.
- Il y a très peu d'incidence de la voix passive par rapport à la voix active.
- Un autre élément crucial est la procédure de l'ellipse, qui est donnée par l'absence de tout constituant de la phrase.
- Quant aux temps des verbes, il y a une prédominance incontestable du présent sur tout autre comme caractéristique marquante de l'oralité.

La deixis a une pertinence évidente dans la bande dessinée : les personnages, lorsqu'ils prennent la parole, font référence à des réalités de leur emplacement physique par rapport à leurs interlocuteurs, ce qui détermine l'utilisation de certains déictiques ou d'autres. Dans *Jerry Spring* de Jijé, p. 238 :

*Là !... C'est un indien !... Là, derrière cette roche !  
Comme toujours, je ne vois rien. Jerry Spring (Jijé, 2012)*

*¡Mira! ¡Ahi! ¡Un indio! Detrás de esa roca...  
Como siempre, no veo nada. Jerry Spring (Jijé, 2012),*

Dans la traduction du français, étant donné qu'elle est plus restreinte en termes de la deixis spatiale (il n'y a que « ici » et « là ») que l'espagnol (« aquí », « ahí »,

« allí »), il est nécessaire de recourir à l'image pour prendre une décision. Dans cette vignette, qui met l'accent sur la même relation spatiale des émetteurs par rapport à la chose référencée, dans le texte cible la distance intermédiaire « ahí » a été choisie, ainsi que le démonstratif « esa ».

## 5.2. Niveau lexico-sémantique

L'une des principales fonctions des bandes dessinées en général est de servir de support de loisirs. Cela implique une forte présence de lexique commun. Cependant, certains langages spécialisés peuvent être présents, produisant une hybridation des champs sémantiques.

Pour la traduction des noms propres, on utilise généralement des traductions consolidées dans la langue cible, mais la translittération et l'adaptation orthographique peuvent également être effectuées si nécessaire.

Quant à la phraséologie, il existe de nombreuses unités phraséologiques, parmi lesquelles les placements et les locutions se distinguent par leur haut degré d'expressivité et leur forte valeur métaphorique.

*Léonie, ma fille, il ne fait aucun doute ! ... Te voilà dans un beau guêpier !... Tu t'es conduite comme une écervelée ! Cette auberge est un vrai coupe-gorge, et tu as été folle de te laisser prendre aux belles paroles de ce Rodman !... Alors vieille nigarde, tu vas te prendre par la main, et essayer de t'en sortir toute seule comme une grande !... Jerry Spring (Jijé, 2012 : 271)*

*Léonie, amiga, no hay dudas... Te has metido tú sola en una trampa...Te has comportado como una descerebrada... Este albergue es una auténtica encerrona... ¿¿Cómo has podido dejarte engatusar por las hermosas palabras de ese Rodman... ??Pues ahora, vieja tonta, vas a coger el toro por los cuernos y salir de esta tú sola, que ya eres mayorcita... Jerry Spring (Jijé, 2014: 271).*

Cet exemple a été choisi en raison de la richesse de la deixis spatiale et démonstrative qu'il révèle. La première expression que nous voulons mettre en avant, « prendre par la main », a une valeur métaphorique beaucoup moins importante en français que la locution utilisée dans le texte cible, « coger el toro por los cuernos » qui ne présente pas la même fixation et qui a, en outre, une charge sémantique exclusive à l'Espagne, compte tenu de sa tradition taurine. Quant à la seconde expression, « s'en sortir tout/e seul/e », on trouve son équivalent dans « salir solo/a de esta » : dans les deux cas, une structure morphosémantique très similaire est maintenue, restant ainsi plus latente que dans le premier cas la caractéristique de l'équivalence idiomatique que nous avons voulu mettre en évidence.

### 5.3. Niveau pragmatique-discursif

Nous signalons l'existence de quatre types de références, à savoir : socioculturelles, linguistiques- discursives, historico-politiques et artistiques-littéraires.

La gastronomie révèle l'un des plus forts signes d'identité de chaque culture. Il y a beaucoup de littérature sur ce sujet en traduction, mais nous n'allons pas l'aborder ici pour des raisons de longueur. Nous nous concentrerons toutefois sur le fait que dans le texte source, puisque le phénomène de l'alternance codique se produit souvent, on fait allusion à certaines réalités qui doivent être transférées dans le texte cible de la meilleure façon possible. Plus précisément, dans le cadre du petit déjeuner offert par Pancho au bandit capturé la veille, il y a les « tortillas » :

*J'ai très, très mal dormi Señor ! Tiens ! Voilà du café et des tortillas, après quoi, tu iras te faire prendre ailleurs. Jerry Spring (Jijé, 2012 : 236).*

*¡He dormido muy mal, Guey! ¡Toma un café y unas quesadillas! ¡Luego te irás a que te cuelguen a otra parte! Jerry Spring (Jijé, 2014 : 236).*

S'il est vrai qu'il s'agit d'une réalité mexicaine que le lecteur en espagnol peut connaître, les traducteurs, afin d'éviter toute confusion avec un plat typiquement espagnol (entraînant, par ailleurs, une éventuelle discordance entre le code verbal et le visuel puisqu'il n'y aurait pas de correspondance entre le texte et l'image), ont choisi d'utiliser le terme « quesadillas ». De cette façon, et puisque c'est un plat que l'imaginaire collectif espagnol identifie à la culture mexicaine, il est plus acceptable. À proprement parler, il s'agirait d'un cas de traduction intralinguistique.

Dans les références linguistiques-discursives, nous incluons les différents registres et les phénomènes de variation, dont la traduction donne lieu à trois situations dans le transfert d'un tel défi : l'équivalence du registre, la naturalisation et la perte du registre.

Un autre aspect fondamental à ce niveau est la présence de marqueurs discursifs, qui pourront tester à la fois notre créativité et le traitement du discours familier afin de générer un discours cohérent et solide.

### 5.4. Niveau phonétique-phonologique

Les bédéistes parviennent à trouver un moyen de donner des particularités en ce sens non seulement aux personnages, mais aussi à l'histoire elle-même, comme s'il s'agissait d'un canal acoustique.

Il n'est pas facile d'établir, dans de nombreux cas, où se trouve la frontière qui sépare les onomatopées des interjections, c'est pourquoi nous avons établi notre propre distinction entre ces deux catégories selon deux critères de base : la dénotation qu'elles impliquent et le lieu où elles apparaissent.

Compte tenu de sa profusion, on constate que les interjections sont une caractéristique essentielle de l'oralité dans la bande dessinée. Prenons l'exemple des interjections symptomatiques des rires :

- Ainsi vous cherchez ici, à coups de pioche, cet or que vous allez trouver, bien rangé, dans les coffres d'une banque suisse !!!
- *Hi.. Hi... Hi !... Et pas seulement l'or... Mais un château au bord du lac... Plusieurs chalets, des fermes...Des hôtels à Genève, et je ne sais trop quoi, que c'en est écœurant !!! Ha... Ha... Ha ! Ha... Ha... Ha !!! Jerry Spring (Jijé, 2012 : 255).*
- ¡¡ Así que anda buscando con pico y pala el oro que tiene bien guardadito en las cajas fuertes de un banco suizo!!
- ¡Ji, Ji, ¡Ji! ¡Y no solo el oro! ¡Un castillo al borde de un lago! ¡Varias casas en la montaña!¡Granjas!¡Hoteles en Ginebra...! ¡Y no sé qué más...! ¡Es maravilloso...! ¡Ja, Ja, ¡Ja! ¡Ja, ja, ja! Jerry Spring (Jijé, 2014 : 255).

Les interjections qui expriment le rire partagent les caractéristiques des onomatopées. Cet exemple reflète parfaitement la valeur sémantique différente que le rire peut avoir selon la forme qu'il prend. Ainsi, l'intervention de Von Rischönstein commence par une répétition de « ji » qui dénote une certaine prudence discursive, conscient d'une nouvelle qui change complètement sa situation. Les dernières répétitions de « ja » expriment un rire franc et dont la valeur maximale est l'expression de la joie.

### 5.5. Niveau orthotypographique

Bien que ce niveau soit peu étudié, il révèle une grande richesse pour des raisons tant prosodiques que sémantiques. Lorsque le transfert entre les langues a lieu, le nombre de signes est souvent réduit, soit en raison de restrictions d'espace (à noter que, malgré une certaine liberté à cet égard dans la bande dessinée, il faut utiliser des signes d'ouverture en espagnol), soit parce qu'il est jugé pertinent selon une approche pragmatique et discursive.

Les points d'exclamation - sans doute les plus utilisés - sont doublés, voire triplés :

- *El cuchillo !!! Abattu !!!*
- *Celui-là, il a tiré sa dernière balle !... (Jerry Spring (Jijé, 2012 : 277).*
- *¡¡¡ Han acabado con el cuchillo!!!*
- *Pues será su última bala... (Jerry Spring (Jijé, 2014: 277).*

L'utilisation de trois points d'exclamation intensifie le caractère dramatique du cri. Il n'y a pas de changement d'un point de vue traductologique, puisque le même nombre de ces signes apparaît dans le texte source que dans le texte cible. Il convient toutefois de noter que, lorsque l'on se réfère à cette question, le maintien d'un même nombre de signes dans la traduction en espagnol implique leur duplication, ce qui explique parfois un espace plus important occupé dans la bulle ou l'illustration elle-même, en fonction également des autres options linguistiques qui ont été appliquées dans la traduction. Cette circonstance motive le traducteur, parfois, à limiter le nombre de signes utilisés.

La combinaison de points d'exclamation et de points d'interrogation est également fréquemment utilisée.

L'utilisation des points de suspension s'est révélée être une autre utilisation spécifique du langage de la bande dessinée au niveau orthotypographique.

## Conclusions

Étant donné le pourcentage élevé de traduction au sein de l'industrie de la bande dessinée en Espagne, le secteur de l'édition doit inévitablement s'appuyer sur le travail de traducteurs spécialisés dans ce domaine, et nous espérons qu'ils prendront conscience de l'importance de ce travail dans le cycle culturel de la bande dessinée.

L'un de nos objectifs en entrant dans ce domaine de recherche est de mettre en évidence la rareté inexplicable des études sur la traduction de ce genre de texte. Il est clair qu'une plus grande spécialisation est nécessaire, car la traduction des bandes dessinées est souvent utilisée pour présenter des procédures ou des stratégies de traduction, souvent axées que sur certains phénomènes linguistiques et dans la perspective de la traduction subordonnée.

Face à ce type de texte présentant des caractéristiques singulières, le traducteur doit toujours garder à l'esprit que ses décisions n'affectent pas seulement le code verbal, mais aussi l'interrelation entre ce code et les autres codes sémiotiques (l'image, la kinésie, l'espace disponible, la notion de distance et la localisation physique des locuteurs, etc.). De cette relation découlent également certaines restrictions auxquelles le traducteur est soumis.



Nous pensons qu'il est essentiel de décrire les concepts d'oralité et de pseudo-oralité afin de souligner l'importance qu'ils ont dans toute bande dessinée. À notre avis, ce phénomène n'a pas reçu suffisamment d'attention, bien qu'il règne en permanence dans les textes des bandes dessinées et, donc, dans leur traduction.

Compte tenu de la longueur de ce travail, nous n'avons pas été en mesure d'approfondir les résultats de l'analyse, quoique nous avons pu établir les principaux points que le traducteur doit prendre en compte dans chacun des cinq niveaux qui composent ladite analyse. Nous espérons cependant ouvrir la voie à de futures recherches dans ce domaine, afin que la spécialité de la traduction de bandes dessinées obtienne enfin la reconnaissance qu'elle mérite et dont elle a besoin

## Bibliographie

ACyT. 2019. *Informe Tebeosfera 2018. La industria del cómic en España en 2018*. [En ligne] : [https://www.tebeosfera.com/anexos/informe\\_tebeosfera\\_2018.pdf](https://www.tebeosfera.com/anexos/informe_tebeosfera_2018.pdf) [consulté le 13 février 2020].

Barrero, M., España, S. 2017. *Statu quo de la traducción de cómic en España*. In: Ortega, E., Martínez, A. (eds.). *Cartografía de la traducción, la interpretación y las industrias de la lengua. Mundo profesional y formación académica: interrogantes y desafíos*. Granada: Comares, p. 497-513.

Barrero, M., López, F. et al. 2013. *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012: catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*. Sevilla: ACyT Ediciones.

Blanche-Benveniste, C. 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Brumme, J. 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.

Celotti, N. 2008. The translator of comics as a semiotic investigator. In : Zanettin, F. (ed.). *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, p. 33-49.

Chaume, F. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Delesse, C. 2001. Les dialogues de BD : une traduction de l'oral ? In : Ballard, M. (ed.). *Oralité et Traduction*. Arras : Artois Presses Université, p. 321-340.

Díaz Cintas, J. 2007. La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación. In: Perdu, N. (ed.). *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinarias*. Terrassa: Editorial Bahá'í, p. 693-706.

Hurtado, A. 2004. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid : Cátedra.

Jakobson, R. 1971. *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague/Paris: Mouton.

Jijé. 2012. *Jerry Spring. L'intégrale en noir et blanc. (1966-1977)*, Vol. 5. Marcinelle : Dupuis.

Jijé. 2014. *Jerry Spring. Integral en blanco y negro. (1966-1977)*, Vol. 5. Rasquera : Ponon Mon.

Ka, O., Alfred. 2006. *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Paris : Delcourt.

Ka, O., Alfred. 2007. *Por qué he matado a Pierre*. Rasquera: Ponon Mon.

Koch, P., Oesterreicher, W. 2007. *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid : Gredos.

Larcenet, M. 2010a. *Le combat ordinaire*. Intégrale. Paris : Dargaud.

Larcenet, M. 2010b. *Los combates cotidianos*. Integral. Barcelona: Norma.

Mayoral, R., Kelly, D. 1984. «Notas sobre la traducción de cómics». *Babel, Revista de los Estudiantes de la EUTI*, n° 1, p. 92-100.

Ong, W. J. 1987. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Pons, A. 2011. «La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?». *Arbor*, n° 187, p. 265-273. [En ligne] : <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> [consulté le 10 février 2020].

Roca, P. 2015. *La casa*. Bilbao: Astiberri.

Sinagra, N. 2014. *La traduction de la bande dessinée : enjeux théoriques et proposition méthodologie*. Thèse de doctorat inédite, Université de Genève.

Zabalbeascoa, P. 2001. La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica. In: Chaume, F., Agost, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, p. 49-55.

Zanettin, F. 2008. Comics in Translation: An Overview. In: Zanettin, F. (ed.). *Comics in Translation*. Manchester : St. Jerome, p. 1-32.

## Note

1. Titford a créé le terme de *constrained translation* en 1982 en référence aux problèmes liés au sous-titrage. Sa contribution, bien que brève, a eu un impact important puisqu'elle servira de base à des études ultérieures dans le domaine de la traduction audiovisuelle, avec laquelle la traduction de la bande dessinée présente de nombreuses similitudes.