PROBLEMATIQUE DE LA TRADUCTION DES BANDES DESSINEES

Speranța Doboș, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : Recently there have been many studies trying to define comics. Some critics consider them a part of sequential art while others think they are the ninth art, after architecture, sculpture, dance, music, poetry, cinema and television. Other theorists argue that comics are a sequence of images conceived to transmit information and to provoke an aesthetic reaction in the reader. The comic strip is often seen as a mixed art at the crossroads of literary and graphic writing. Thus, the problem of translating comics becomes obvious when rising from the structure and nature of this type of textit self. Moreover, comics were included in the field of children literature. Consequently, this has affected the attitudes towards comics and many of their features such as subject matter and the language used in the speech balloons. From the functionalist point of view, comics are an audio-medial text type, due to the interdependence between text and image. Translating this type of text is difficult because the translator needs to render the same effect upon the target reader as in the source text. Sometimes, the translator may rewrite the original in order to obtain a text that accomplishes the same function in the target language as the original text had in the source language. The translation of comics ultimately becomes aquestion of adaptation.

Keywords: comics, functionalist approaches, the audio-medial text, sequential art, the norms of translating comics

Souvent considérée comme une partie intégrante de l'art séquentiel, la bande dessinée, *les comic strips*[1] ou simplement *les comics*, est généralement conçue comme le neuvième art, après *l'architecture, la peinture, la sculpture, la danse, la musique, la poésie, le cinéma* et *la télévision*. « *Narration figurative* » ou « *art séquentiel* », la bande dessinée est souvent définie comme une forme d'art visuel consistant en images qui sont en général combinées avec des textes, souvent sous la forme de bulles de langage ou de cases. *La bande dessinée* (appelée encore *BD*, ou *bédé*) est définie par Scott McCloud comme la « *juxtaposition volontaire d'images picturales et autres en séquences destinées à transmettre des informations et/ou à*

1*cf .wikipedia.org/wiki/Comic_strip, Les comic strips* sont des bandes dessinées formées de quelques cases qui constituent parfois des histoires « à suivre ». Aux États-Unis, *le comic strip* est une véritable industrie avec ses réseaux de distribution tels que le King FeaturesSyndicate (*Pim, pampoum, Mandrake…)* ou United Media (*Peanuts, Dilbert…).* Un équivalent japonais du *comic strip* est *le yonkoma*. Une partie importante *des comic strips* les plus célèbres est centrée sur l'humour. Ils ont pour vocation de faire rire le lecteur en un minimum de cases (en général trois, mais certains *strips* en utilisent plus). *Les comic strips* quotidiens sont aussi appelés *daily strips*. On rencontre de plus en plus fréquemment sur la toile les WebComics qui sont donc des *comic strips* mis gratuitement et régulièrement en ligne, généralement quotidiennement. Au niveau de la France, ce procédé est rare mais le site des éditions *Lapin* publie et traduit librement des *strips* chaque jour.

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

provoquer une réaction esthétique chez le lecteur. Par métonymie, le terme désigne aussi souvent l'album de bande dessinée[2]».

De toute manière, si les dictionnaires se mettent d'accord, en général, précisant que définir la bande dessinée est un problème très simple (par exemple, Henri Filippini la considère « *une succession d'images qui raconte une histoire, amusante ou non, et dans laquelle les personnages s'expriment à l'aide d'une bulle*[3]»), la majorité des chercheurs qui ont étudié ce genre ou même les créateurs de bande dessinée ne se sont pas mis d'accord sur la signification de la bande dessinée. Par exemple, James Sturm, membre NACAE (National Association of Comic Art Educators) déclare que « *c'est une tâche impossible de définir ce que c'est la bande dessinée. Pour certains, c'est n'importe quelle image dessinée dans un certain modèle « cartoony », pour d'autres c'est n'importe quelle combinaison d'image et de texte qui peut inclure les livres d'enfants ou les cartes de sûreté de vol*[4]».

Certains les considèrent comme des images telles que les peintures des cavernes ou des bandes dessinées médiévales des tapisseries, auxquelles ils ajoutent humour et imagination. Sturm considère que c'est exactement cette ambiguïté dans la tentative de définir les bandes dessinées qui devrait être prise en considération et exploitée : «*Tandis que je suis hésitant au sujet de mettre en avant une définition définitive de ce qu'est un comique, la question, néanmoins, devrait être posée. Elle conduit à une discussion animée. Dans la salle de classe elle donne à chacun une occasion d'exprimer ses propres définitions et d'en écouter d'autres*[5]».

Will Eisner, dans son « *Graphic Storytelling* », a défini la bande dessinée comme « *un arrangement de dessins et de bulles imprimés dans un certain ordre, particulier pour les bandes dessinées*[6]» et dans son « *Art Séquentiel* » il décrit les bandes « *comme un arrangement d'images et de mots pour relater une histoire ou pour dramatiser une idée*[7]», tandis que Scott McCloud, affirme que l'art séquentiel et les bandes dessinées « *ont juxtaposé l'illustré et d'autres images dans l'ordre délibéré, prévu pour donner l'information et/ou pour produire une réponse esthétique chez le lecteur*[8]». Cependant, on lui reproche que cette définition exclut des formes de bandes dessinées telles que les illustrations d'un simple panneau (*The Far Side*, *The FamilyCircus*) ou la plupart des bandes dessinées à thème politique (également inclues dans cette catégorie). Le journal comique américain *« 100 Best Comics of the 20th Century »* a inclus les travaux de plusieurs réalisateurs de dessins animés et d'un caricaturiste sur de simples panneaux. Dylan Horrocks a essayé d'expliquer plus en détail le travail de McCloud ; dans sa tentative, il admet que le travail de McCloud intitulé *Understanding Comics : The Invisible Art* est un texte de polémique puissante, le considérant «*quelque chose, comme un manifeste pour beaucoup dans*

[2] Scott McCloud (trad. Dominique Petitfaux), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, 1999. *Understanding Comics, the Invisible Art*, Édition originale Harper Collins, 1999.
[3] Henri Filippini, *Dictionnaire de la bande dessinée,* Bordas, Montrouge Cedex, 1989.
[4] James Sturm, (2006) *A Definition of Comics, cf.* www.teachingcomics.org/exercises /view_exercise.php? exercise_id=22. (*notre traduction*)
[5] James Sturm *ibidem*. . (*notre traduction*)
[6] Will Eisner, *Le Récit graphique : narration et bande dessinée*, Vertige Graphic, 1998, traduction de *GraphicStorytelling and Visual Narrative*
[7] Will Eisner, *La bande dessinée, art séquentiel*, Vertige Graphic, 1997, traduction de *Comics and Sequential Art.*
[8] Scott McCloud, *op. cit.*

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

la communauté des bandes dessinées. Il construit une manière de parler dans les bandes dessinées qui affirme et soutient notre désir ardent pour la respectabilité critique et semble offrir une évasion du ghetto culturel[9]*».*

Eddie Campbell, dessinateur de B.D résidant en Australie, fournit la définition suivante de la bande dessinée : « *l'art d'employer des images dans un certain ordre, une langue propre, des formes et des techniques raffinées, un art qui a résisté à travers les siècles, un art plein d'humour […] venu embrasser non seulement des dessins animés mais aussi des strips*[10] *».*

Dans sa tentative de définir les bandes dessinées, Jean Bruno-Renard essaie, dans son ouvrage intitulé *Clefs pour la bande dessinée*, de prendre en compte tous les travaux qui sont considérés des bandes dessinées depuis le milieu du XIX-e siècle jusqu'à l'époque actuelle.

Dans son raisonnement inductif, Jean Bruno-Renard recherche un dénominateur commun aux bandes dessinées existantes afin de les définir. Il exclut clairement l'utilisation de la bulle qui est antérieure aux bandes dessinées. Par exemple, des bandes dessinées françaises célèbres comme *La Famille Fenouillard* (parue dans *Le Journal de la Jeunesse* en 1889, dont l'auteur est Christophe, qui marquera toute une époque par son humour), ou *Bécassine* (Caumery & Pinchon, qui marque la naissance de la bande dessinée moderne, la transition entre les histoires illustrées et la vraie B.D.), généralement reconnues comme les pionniers de ce secteur, n'emploient pas la bulle. Des critères tels que la juxtaposition de l'image et du texte sont rejetés aussi par le critique français Jean Bruno-Renard, parce que cette juxtaposition ne se rapporte pas aux bandes dessinées, ayant seulement l'image et aucun texte ou vice-versa. Pour la situation ci-dessus, le critique français fournit l'exemple des réalisateurs de dessins animés tels qu'André Daix avec sa bande dessinée « *Le professeur Nimbus* » et Hashimoto & Tanaka dans le « *comic strip* » « *Coq de combat* ».

Le panneau (« *la case rectangulaire* ») et la bande comique («*la planche* ») ne peuvent pas être considérés comme des critères éligibles pour définir des bandes dessinées.

Ni le récepteur (*le public*) ne peut être considéré un composant valable dans la tentative de définir des bandes dessinées, car il y en a pour presque tous les âges où chacun d'entre nous peut trouver une lecture en fonction de ses goûts, ni le genre ne peut être considéré comme essentiel, en raison de la variété des B.D. (*drôles, fantastiques, historiques* et ainsi de suite).

Pour résumer, Jean Bruno-Renard prend en compte seulement trois éléments qui sont définitoires pour les bandes dessinées : *l'histoire* (le récit) représentée par *des images* qui sont *imprimées* (ou susceptibles d'être). La dimension d'impression distingue les bandes dessinées des œuvres d'art considérées comme leurs sources d'inspiration telles que *La tapisserie de Bayeux*[11]

[9] http://inventors.about.com/od/cstartinventions/a/comics.htm (The Comic Page, TheComicsBooks.com) (*notretraduction*).
[10] *cf.* http://fr.wikipedia.org/wiki/Eddie_Campbell.
[11] *La Tapisserie de Bayeux* n'est pas, à proprement parler, une tapisserie ; en effet, elle relève de la broderie, ayant huit teintes naturelles de laines sur des pièces de lin bis. Elle a été confectionnée entre 1066 et 1082, peut-être en Angleterre, pour décorer le palais épiscopal de Bayeux. Elle est divisée en une série de panneaux, d'une longueur totale de soixante-dix mètres pour une hauteur de cinquante centimètres. Chaque scène est assortie d'un commentaire en latin. Il faut aussi remarquer que la broderie est amputée. Sa fin est perdue mais elle devait se terminer, d'après tous les historiens, par le couronnement de Guillaume. Six cent vingt-six personnages, deux cent deux chevaux et mules, cinq cent cinq animaux de toutes sortes, trente-sept édifices, quarante-neuf arbres sont recensés. Au total, mille cinq cent quinze sujets variés fournissent un corpus de renseignements sur le XI[e] siècle. (*cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Tapisserie_de_Bayeux).*

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

les rapprochant de la littérature ou du cinéma. À cette définition, il ajoute également le fait que la majorité des bandes dessinées ont au centre un héros qui donne, dans la plupart des cas, son nom à la série comique qui présente ses aventures.

Les positions roumaines semblent être similaires, bien que les bandes dessinées dans notre pays ne soient pas si développées qu'à l'étranger. Ion Manolescu définit la bande dessinée comme « *un art et un genre littéraire hybride qui combine l'image et le texte sous une forme imprimée. Les caractères s'expriment habituellement dans une bulle, sont lus de gauche à droite ou de haut en bas et leurs lignes ne dépassent pas l'intérieur du panneau […]. Les images sont arrangées sous la forme de strip ou de microfilm*[12] ». Dodo Niţă (cité par Manolescu), le principal spécialiste roumain en bandes dessinées, fournit une définition semblable à celles qui ont été énoncées avant lui, « *une histoire en images, avec une ligne épique, s'étendant sur des panneaux le long de quelques pages et dont les personnages s'expriment dans des bulles*[13]».

L'histoire des bandes dessinées est habituellement liée à l'histoire de l'art séquentiel qui commence à partir des peintures des cavernes (Altamira et Lascaux), des hiéroglyphes égyptiennes ou des découpages de marbre romains et grecs, y compris la colonne de Trajan. On fait également référence aux copies japonaises de «*Ukiyo-e*[14]» - « *images du flottement du monde* » produites par le peintre Hokusai et aux manuscrits précolombiens d'Amérique centrale.

Dans le monde européen, on considère que les bandes dessinées descendent des œuvres d'art telles que « *La tapisserie de Bayeux* » du XI-e siècle, que Jean Bruno-Renard considère comme étant le premier *strip* de 70 mètres de long, ou des publications populaires satiriques. Les bandes dessinées sont également liées à la caricature des XVIII-e et XIX-e siècles, illustrée par Thomas Rowlandson, James Gillray et George Cruikshank et aux innovations de l'art imagé apportées par Georges Méliès, les frères Lumière ou D.W. Griffith. La lithographie (inventée par le bavarois Aloys Senefelder en 1796) est aussi considérée un antécédent technique du *strip*.

Le critique français Jean Bruno-Renard cite également, dans son ouvrage *Clefs pour la bande dessinée*, un moment important dans la préhistoire des bandes dessinées : la coexistence, aux XII-e et XIII-e siècles, de l'image et du texte sur les vitraux des églises européennes où l'on peut voir aussi des banderoles écrites. Dans la plupart des cas on y écrit le texte sacré de la bible. Cette banderole ou bannière, dont s'est inspirée la bulle, s'appelle également *le phylactère*[15].

---

[12] Ion Manolescu, &Mihai Martin, "*O călătorie în lumea benzii desenate*" in *Dilemateca. Scrieri. Autori. Lecturi*, anul I, nr. 7, 14-21, Satiricon, Bucureşti, 2006. (*notre traduction*).

[13] Ion Manolescu, et Mihai Martin, *op. cit.*

[14] ***Ukiyo-e*** est un terme japonais signifiant « image du monde flottant », utilisé durant l'époque d'Edo (1603-1868) pour désigner les estampes japonaises gravées sur bois, mais aussi la peinture populaire et narrative (*cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e).*

[15] Un *phylactère* (du grec *phylactérion*, antidote) est un morceau de parchemin portant un passage de l'« écriture », ou une petite boîte cubique enfermant des bandes de parchemin ou de vélin sur lesquelles sont inscrits des versets de la Bible, que les Juifs s'attachent au bras gauche (lié au cœur) et sur le front (lié à l'esprit), pendant la prière du matin. Dans l'art chrétien médiéval, c'est un moyen graphique semblable à une petite banderole, sur laquelle se déploient les paroles prononcées par le personnage que l'on représente. Un *phylactère* est aussi un moyen graphique utilisé en illustration puis en bande dessinée pour attribuer des paroles aux personnages. Il est habituellement constitué d'une forme ovale ou rectangulaire avec des coins plus ou moins arrondis. Le lien entre la bulle et le personnage est fait de façon continue à l'aide d'une extension pointue pointant de la bulle vers le personnage lorsqu'il s'agit de paroles ou à l'aide de plusieurs cercles de grandeur décroissante dont l'ensemble pointe vers le personnage lorsque le personnage réfléchit. Dans ce dernier cas, les cercles peuvent être remplacés par des formes de nuages. (*cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Phylact%C3%A8re*)

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

Roger Sabin affirmait que l'invention de la presse typographique est « *le moment où la forme moderne de bandes dessinées a commencé à se cristalliser*[16]», précisant que le monde des bandes dessinées a été lié d'une manière intrinsèque avec l'impression.

La tradition française est illustrée par les langages figurés populaires des villes d'Epinal, de Toulouse, de Lille, de Chartres, de Nancy, d'Orléans, de Rouen et de Cambrai qui combinent l'image avec le texte sous une forme imprimée, afin de rendre aux citoyens non cultivés de l'époque une série de sujets bibliques et non religieux familiers, tels que ceux traitant de différents procédés pour avoir une vie meilleure, des prévisions astrologiques, des traitements médicaux et même des fictions populaires.

L'artiste suisse francophone, Rodolphe Töpffer, pédagogue, écrivain, politicien et auteur de bande dessinée suisse, est considéré le créateur et le premier théoricien de cet art. La notion d'« *inventeur de la bande dessinée* » est controversée, un art n'étant pas un procédé technique. Cependant, le caractère inédit des histoires en images que Töpffer commence à créer en 1827, cette nouvelle manière d'articuler texte et images montées en séquences et surtout la perception qu'il faisait quelque chose de nouveau, le pressentiment qu'on utiliserait dorénavant ce mode d'expression inédit font que tout le monde le considère comme le premier auteur de bande dessinée occidental.

Dans sa mise en scène Töpffer fut influencé par le théâtre : les personnages sont généralement représentés de plain-pied, comme face à un public, les textes ont une certaine longueur - les histoires de Töpffer ne sont pas de simples romans illustrés car « *les composants de la narration verbo-iconique sont indissociables*[17]». Sans le dessin, le texte n'aurait pas de sens, mais ce dernier aide à mieux faciliter la compréhension de l'histoire. Loin d'être une simple juxtaposition entre textes et images, ces histoires sont intéressantes par leur caractère mixte (narration-illustration), ce qui suffit à les caractériser comme bandes dessinées, bien que la narration soit encore fortement assujettie au texte.

La bande dessinée est souvent vue comme « *un art à la croisée de l'écriture littéraire et de l'écriture graphique*[18]». C'est la vision de l'inventeur de la bande dessinée Töpffer : « *Ce petit livre est de nature mixte. Il se compose de dessins accompagnés d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans dessins, ne signifierait rien. L'ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas à un roman, mais plutôt à autre chose*[19]».

L'artiste même exprime ses pensées sur l'histoire en image dans son « *Essai sur le beau dans les arts* », « *Construire une image-histoire […] signifie que vous devez réellement inventer un certain genre de jeu, où les pièces sont arrangées selon un plan et forment un entier*

[16] Roger Sabin, *Comics, Comix and Graphic Novels*, Phaidon Press Ltd, London, 1996. (*notre traduction*)
[17] Thierry Groensteen, « *Au commencement était Töpffer* », in Le Collectionneur de bandes dessinées n°64, 1990.
[18]MarjoriAlessandrini, (sous la direction de), *Encyclopédie des bandes dessinées*, Albin Michel, Paris, 1986.
[19] Rodolphe Töpffer, *Préface à « L'Histoire de Monsieur Jabot »*, Genève, 1837 (*cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/ Rodolphe_T%C3%B6pffer#Bandes_dessin.C3.A9es).*

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

satisfaisant. Vous ne placez pas simplement une plaisanterie ou ne mettez pas un refrain dans des couplets. Vous faites un livre : bon ou mauvais, sobre ou idiot, fou ou sain dans l'esprit[20]*».*

Les dessins satiriques dans les journaux étaient également populaires, traversant une grande partie du XIX-e siècle. Selon Jean Bruno-Renard, les journaux français tels « *La Caricature* » (1830), « *Le Charivari* » (1832), « *Le magasin pittoresque* » (1833) faisaient concurrence au célèbre « *Punch* » britannique (1841). En 1843 il s'est rapporté à son « *penchant* » vers des histoires pleines d'humour, comme les dessins animés, faisant des références satiriques au Parlement, qui organisait une exposition de dessins animés à cette époque-là. Les magazines européens semblables, qui contenaient des bandes dessinées, ont inclus la production allemande « *Max et Moritz* » (1865) bande dessinée traduite en 1971 en roumain sous le nom de « *Plici şi Plum* », tandis qu'aux Etats-Unis « *Judge et Puck* étaient très populaires.

La première bande dessinée reconnue dans le monde entier comme « *strip* » est liée à la culture et à l'espace américain. Ici, la bande dessinée s'est développée vers la fin du XIX-e siècle et elle est à l'origine un outil pour divertir les clients de l'édition de dimanche des journaux locaux, de ce fait devenant une icône de culture Américaine.

Dans l'histoire de l'art comique, le développement de la bande dessinée est directement lié à cinq personnes, bien qu'il y ait beaucoup d'autres qui ont contribué à son format et à son existence. Il faut mentionner Richard Felton Outcault, William Randolph Hearst, Joseph Pulitzer, James Swinnerton et Rudolph Dirks.

Filippini[21] remarquait que les deux magnats de la presse américaine, Joseph Pulitzer et William Randolph Hearst (propriétaire de «*The New York Journal* ») étaient en concurrence et essayaient d'offrir à leurs lecteurs les travaux des meilleurs artistes comiques. Le dernier engage James Swinnerton et produit un grand panneau appelé « *Little Bears »,* comme réplique à « *The Yellow Kid*» d'Outcault. La bulle a été employée par Rudolph Dirk en «*Katzenjammer badine* », bande dessinée parue en «*The New York Journal*» en 1897. « *Katzenjammer badine »* a combiné l'aspect du dialogue interne avec la continuité des panneaux et ce processus a mis au point la forme de la bande narrative visuelle moderne.

Si la définition de la B.D. s'avère une tâche presque impossible, la traduction de la bande dessinée suscite aussi beaucoup de problèmes. Katharina Reiss, l'une des principales représentantes de l'École Fonctionnaliste de la Traduction, dont la théorie du « skopos » a été influencée dans son activité de traducteur de textes par les fonctions du langage de Karl Buhler, inclut les bandes dessinées dans la catégorie des textes «*multi-médiaux*». Karl Buhler a proposé en 1918 un modèle « *par couches* » des fonctions du langage. Il distingua trois fonctions du langage : *expressive, de signal, de description*. Karl Popper, dont il fut le professeur à Vienne, en ajoutera une quatrième : *la fonction argumentative*[22].

[20] Rodolphe Töpffer, *Essai sur le beau dans les arts*, Éditions Jacques-Julien Dubochet, Paris, 1848 (cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/ Rodolphe_T%C3%B6pffer#Bandes_dessin.C3.A9es).
[21] Henri Filippini, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, Montrouge Cedex, 1989.
[22] cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Karl_B%C3%BChler

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

Reiss souligne la nécessité de distinguer plusieurs catégories de texte-types, de délimiter et d'évaluer différents critères à appliquer aux différents textes qu'on veut traduire : « *le traducteur doit réaliser quel type de texte il a à traduire avant qu'il commence à travailler (...); ce serait une erreur d'employer les mêmes critères et les mêmes techniques à un texte de fiction qu'à un texte de littérature sérieuse, à un livret d'opéra et à un texte de mémoires*[23]*».*

Elle fait la distinction entre les *textes expressifs* (dont *la forme* est focalisée) : essais, biographies, prose imaginative (courtes histoires, anecdotes), poésie sous toutes ses formes, etc., les *textes instructifs* (dont *le contenu* est focalisé) : communiqués et commentaires de presse, documents officiels, correspondance commerciale, livres de fiction, etc. et les *textes opératifs* (dont *l'appel* est focalisé) : textes de publicité, de propagande, polémiques ou satiriques.

Reiss ajoute également une quatrième catégorie appelée d'abord *audiomédiale ou scripto-sonore*[24]. Plus tard, elle change le nom de ces textes en «*multimédial*», en précisant que ce type de texte a un statut auxiliaire fourni réellement par les facteurs extralinguistiques associés. Elle considère que « *ces types de textes sont écrits pour être parlés (ou chantés) et par conséquent ne sont pas lus par le public mais ils sont entendus souvent dans un certain milieu extralinguistique, qui lui-même joue un rôle dans la médiation du mélange littéraire complexe* [25]*».* Reiss note aussi que « *les textes multi-médiaux ne représentent pas la simple transcription des communications orales, mais (...) ils sont distincts par l'interdépendance entre la manière d'expression de type non-linguistique (technique), le média et la graphique, l'acoustique et le visuel*[26]*».*

Katharina Reiss, fait plus loin *une classification* des texte-types audio-médiaux en *types focalisés sur le contenu*; *type focalisés sur la forme* et *types focalisés sur l'appel*. Les bandes dessinées sont incluses dans le texte de type audio-médial en raison de l'interdépendance entre l'image et le texte. Katharina Reiss remarque la difficulté de traduire ce type de texte particulier et ne croit pas qu'une traduction des textes multi-médiaux puisse avoir le même effet sur le lecteur que le texte original a dans la langue source. Les circonstances peuvent demander des écarts entre le contenu et de la forme de l'original et le contenu et la forme de la traduction. La traduction d'un texte focalisé sur *le contenu* exige la fidélité au niveau du contenu. Un texte focalisé sur *la forme* exige la similitude de la forme et de l'effet esthétique. Un texte focalisé sur *l'appel* exige l'accomplissement d'une réponse identique. Les traductions qui correspondent aux textes multi-médiaux sont jugées en comparant l'ampleur de l'original et celle de la traduction, en intégrant les contributions des médias non-linguistiques et d'autres composants sous une forme littéraire complexe.

La traduction de la bande dessinée est une question d'adaptation, selon Valerio Rota, chercheur italien qui, dans son article « *Extérieur nuit – Notes autour de quelques récits courts de Gipi* » paru dans la revue « *Labyrinthe* » nr. 25 du décembre 2006, semble intrigué par le fait que la plupart des études sur la traduction des bandes de bandes dessinées sont concentrées sur l'effort de « *trouver des équivalences dans la langue cible pour les calembours trouvés dans le*

[23]Katharina Reiss, *Translation Criticism – the Potentials and Limitations*, St Jerome Publishing Ltd, 2000, *(notretraduction)*
[24]*cf* http://www.fabula.org/revue/cr/383.php.
[25]Katharina Reiss, *op. cit.*
[26]Katharina Reiss, *op. cit.*

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

texte original[27]*»*. Il déclare que traduire ce genre est « *un problème plus complexe et la partie imagée devrait être prise en considération plus sérieusement*[28]*»*. Il dit que la traduction d'une bédé signifie évidemment traduire le texte contenu dans les bulles ; cependant, il y a d'autres priorités qui doivent être prises en compte. Chaque genre de traduction implique une adaptation et une « *réécriture* » de l'œuvre à traduire ; ce problème est plus évident dans les bandes dessinées traduites, en raison de leur élément imagé. En fait, même le texte dans les bandes dessinées est une partie de l'image, car il doit remplir un espace déterminé dans la page. Rota parle d'ailleurs en faveur de la supériorité de l'image sur le texte, le texte étant dans une contrainte physique continuelle face à l'image ; avant d'être quelque chose à lire (c'est-à-dire un texte), il est quelque chose à voir: une image qui contribue à l'équilibre visuel de la page. En fait, sa particularité graphique vient avant sa qualité textuelle. Autrement dit, les mots des bandes dessinées sont utilisés surtout pour représenter et évoquer des sentiments, par la modulation des éléments comme leur taille, leur forme, leur couleur, et leur disposition dans l'espace. Même la couleur et la forme des bulles, qui sont les récipients physiques des mots, contribuent à la création des effets particuliers.

Cependant, il y a des spécialistes qui déclarent le contraire, c'est-à-dire la supériorité incontestable du texte sur l'image dans les bandes dessinées ; c'est le cas d'Ascension Sierra Soriano, auteur d'une étude contrastive sur la traduction de Tintin en Espagnol et de l'emploi des interjections chez Hergé. Le chercheur espagnol remarque : « *les bandes dessinées sont caractérisées par le mélange entre le texte, l'image et les éléments onomatopéiques (visuels ou écrits) ; le texte et l'image coexistent afin de refléter la vie, de rendre le mouvement, le discours et la psychologie des personnages*[29]*»*. L'image certifie « *l'importance de la partie imagée pour l'exactitude et le réalisme de l'histoire*[30]*»* ; cependant, à son avis, « *le texte est plus propre pour que les personnages de bande dessinée s'expriment*[31]*»*.

Une position plus adéquate serait celle du chercheur tchèque Ludek Janda. Dans son intervention intitulée « *La traduction de la bande dessinée* » présentée à l'occasion des « *Journées des professionnels* », sur le thème : « *La littérature pour la jeunesse – une littérature sans frontières* ?», Janda critique l'idée de M. Will Eisner selon laquelle « *l'essentiel du message de la BD se trouve encodé dans l'image et les paroles n'y jouent qu'un rôle secondaire*[32]*»*. Selon cette théorie, la circulation de la BD à travers les frontières devrait être facile et réalisable par un traducteur médiocre, parce que les images sont accessibles à tous, sans besoin d'intermédiaire.

En réalité, la difficulté de la traduction de la BD équivaut celle de la traduction de n'importe quel livre écrit. « *C'est justement leur caractère visuel qui constitue l'obstacle à la circulation des BD parmi les nations*[33]*»*, déclare Janda dans son intervention.

---

[27]*cf.* http://www.revuelabyrinthe.org/document1413.html.
[28]*ibidem.*
[29] Sierra Ascension Soriano, "*L'interjection dans la BD: réflexions sur sa traduction*" in *META*, XLIV, 4, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999, p. 582 – 603.
[30] Sierra Ascension Soriano, *art. cit.*
[31] Sierra Ascension Soriano, *art. cit.*
[32]apud Ludek Janda, http://www.salondulivredemontreal.com/PDF/2004/janda_slm_journees_pro_ 191104.pdf
[33]*cf.* http://www.salondulivredemontreal.com/PDF/2004/janda_slm_journees_pro_191104.pdf

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

Quels sont les problèmes que le traducteur doit affronter pour faire passer l'œuvre originale dans la culture cible ? Tout d'abord c'est le principe même de la lecture de la BD qui ne peut pas être toujours conservé. Selon la convention, les cases de la page sont lues de gauche à droite et de haut en bas. Cette organisation des cases semble même dicter le récit et le mouvement de l'action dans chaque case. Si la culture cible de la traduction organise d'une autre façon la lecture, il faut publier la version miroir de la BD originale où toutes les pages sont verticalement traversées (par exemple la version arabe de « *Tintin* », ou le « *manga* » japonais).

Le texte de la BD se trouve inscrit dans les bulles et les bandeaux. En ce qui concerne les paroles, la traduction pose les mêmes problèmes que tout autre texte littéraire, bien que la difficulté de cette traduction peut être quelque fois supérieure (par exemple, la traduction des noms propres, pleins de signification du point de vue sémantique, des compagnons d'Astérix : Idéfix, Assurancetourix, Panoramix, etc.) C'est surtout l'espace limité des bulles et des bandeaux qui pose problème à la traduction littérale de la partie textuelle de la bande dessinée. Le traducteur doit trouver l'équivalent dans la langue cible qui correspond aux exigences graphiques de l'original pour que le nouveau texte puisse être inscrit dans la bulle originale. Ludek Janda affirme même que « *le soucis du mètre du texte fait rapprocher la traduction de la BD de la traduction de la poésie*[34]».

Le dernier obstacle est la police de caractères. Ce trait, qui est souvent arbitraire dans la composition des textes littéraires, joue un rôle primordial dans la bande dessinée. Janda ajoute que « *la BD ne peut pas, à la différence du cinéma, exprimer les sons, qui sont, faute de mieux, illustrés par les caractères qui pénètrent dans l'image*[35]».

Benoît Peeters précise que « …*le texte, souvent, dit autant par sa taille, sa forme, sa position dans l'image que par son seul contenu*[36]». En plus, il arrive souvent que la police soit choisie expressément pour exprimer l'ambiance et l'humour.

De même, la traduction des « *idéographies*[37]» exige un travail coordonné entre le traducteur et l'artiste qui fait le lettrage du texte traduit. En réalité, l'image source est remplacée par sa nouvelle copie réalisée par un artiste de la langue cible. Par exemple, comme les onomatopées insérées dans les dessins sont difficile à remplacer, les auteurs des pays non anglophones préfèrent utiliser les onomatopées anglaises (« *bang* », « *smach* » etc.) pour faciliter les possibles publications étrangères et la circulation de leur œuvre.

Janda conclut que «… *le caractère visuel du genre et l'utilisation prédominante des images exigent un travail minutieux du traducteur et une collaboration avec l'artiste qui, à la fin, contribuent au succès de la BD dans d'autres pays*[38]».

Maarit Koponen, qui a consacré ses *Mémoires d'étude* au jeu de mots et aux éléments d'humour des bandes dessinées, en fournissant une étude sur la bande dessinée de Disney, *Donald Duck* et sa traduction en finlandais, exprime l'opinion « *qu'il est facile à traduire des*

[34] *ibidem.*
[35] ibidem.
[36] Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit*. Flammarion, Paris, 2002
[37] Benoît Peeters., op. cit.
[38] cf. http://www.salondulivredemontreal.com/PDF/2004/janda_slm_journees_pro_191104.pdf

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

bandes dessinées, souvent en raison du langage qui contient rarement les structures complexes ou poétiques de la phrase, la terminologie spécialisée ou des structures très abstraites[39]*»*. Cependant, elle est d'accord que la traduction des bandes dessinées est un travail très exigeant et elle cite Heiskanen qui met en évidence les difficultés rencontrées par un traducteur qui a affaire avec ce genre particulier : l'espace limité dans les bulles et la nature iconique des éléments onomatopéiques, plutôt des schémas que des écritures. Le problème est que les traducteurs ne considèrent pas ce type de texte très provoquant ou ils n'accordent pas le temps et les ressources nécessaires pour accomplir leur tâche.

Koponen souligne également l'importance de l'interdépendance entre l'image et le texte des bandes dessinées et la manière dans laquelle les deux sont combinés ; elle prétend que « *les deux systèmes sémiotiques interagissent afin de créer une expérience complète de lecture et dans la plupart des cas, un effet plein d'humour*[40]*»*, tandis que Heiskanen convient qu'il serait utile d'améliorer la capacité de compréhension des traducteurs des bandes dessinées par une étude plus systématique et plus analytique de leurs dispositifs et des éléments de détail, surtout du rapport entre le mot et l'image. Ulla Kankaanpää, précise « *qu'un bon traducteur devrait avoir toujours un intérêt personnel pour ce genre, c'est-à-dire suivre activement ce type de publications et détenir une compréhension particulière de la langue des bandes dessinées ; le traducteur doit être capable de percevoir naturellement les nuances les plus profondes de la langue source et produire une traduction adéquate*[41]*»*.

Dans l'article cité ci-dessus, Valerio Rota partage le point de vue de Katharina Reiss. En se rapportant aux textes multi-médiaux, il souligne l'importance « *…de produire le même effet sur les lecteurs et la culture cible que l'original a eu sur les lecteurs et la culture source ; ces éléments préparent le terrain pour l'effet du texte lui-même ; c'est-à-dire, les mots jouent leur rôle seulement quand leur qualité graphique a déjà créé une certaine atmosphère dans l'esprit du lecteur*[42]*»*. Ainsi, dans les bandes dessinées, le texte est subordonné aux images ; pour soutenir son point de vue, il fournit l'exemple des bandes dessinées sans mots : Masashi Tanaka avec « *Gon »* au Japon ou Lewis Trondheim avec « *La Mouche »* en France.

La dimension culturelle est également très importante dans la traduction des bandes dessinées parce que, comme Rota l'affirme, la spécificité des bandes dessinées varie d'un pays à l'autre : « *Chaque culture produit de différents genres de bandes dessinées : la taille et le contenu des publications, pour des raisons historiques et pratiques, varient de la nation à la nation, s'adaptant aux goûts et aux attentes différents du public lecteur. Les différences culturelles apparaissent non seulement de la manière différente de concevoir la bédé, dans la disposition des pages, des bandes et des panneaux, de la manière d'utiliser les techniques de graphique et de récit disponibles, mais également dans la préférence pour le noir et le blanc ou pour les couleurs afin d'illustrer les histoires, dans leur longueur, dans la taille des publications*

[39]Maarit Koponen., *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations*, Department of English, University of Helsinki, Helsinki, 2004. (notre traduction)
[40]Maarit Koponen, op. cit. (notre traduction)
[41]Apud Maarit Koponen, op. cit. (notre traduction)
[42] cf. http://www.comic-art.com/history.htm (notre traduction)

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

et même dans leur prix et leur périodicité. Ce sont tous les signaux d'une attitude et d'une attente différentes vis-à-vis de cette forme d'art[43]*».*

Les problèmes de traduction peuvent résulter du détail de format dans chaque pays : si les lecteurs américains sont habitués aux livres de bandes dessinées mensuels, de 32 pages, en couleurs, qui contiennent un épisode sur 22 pages, continué d'habitude dans l'apparition suivante, les lecteurs italiens préfèrent les bandes dessinées *Bonelli*, petits livres noirs et blancs de cent pages, qui contiennent une longue histoire en bloc. En France, les bandes dessinées sont principalement publiées dans des *albums*, format géant, couverture dure, qui coûtent en moyenne 15 euros chacun. Ceci change l'horizon des attentes de chaque culture; par exemple, Rota remarque le fait que les lecteurs italiens hésiteraient de dépenser la même somme d'argent que les Français sur les bandes dessinées et il fournit deux raisons: premièrement, il s'agit de la réputation des bandes dessinées qui est plus grande en France qu'en Italie et deuxièmement, l'existence des bandes dessinées de qualité dans des publications moins chères.

Herkman et Kaindl[44] remarquaient que les bandes dessinées ont été souvent considérées de la littérature pour enfants (bien qu'il y ait des sous-genres destinés à tous les âges) et cela a affecté la perception générale sur les BD, sans compter leurs dispositifs (langue, thèmes) qui ont dû être appropriés. Selon Koponen, les normes de traduction et de publication des bandes dessinées suivent la classification des normes élaborée par Gideon Toury. Maarit Koponen se rapporte aux *normes préliminaires* et elle considère que la politique de la traduction est significative pour la traduction des *strips* parce que, malheureusement, les bandes dessinées n'ont pas été toujours considérées comme un matériel digne à être lu ou traduit. Koponen a précisé qu'elles ont une mauvaise influence sur des enfants. Tuliara (cité par Koponen) déclare que les «*bandes dessinées ont été accusées de manœuvrer les idées des enfants, favorisant le comportement agressif et détériorant l'utilisation de leur langue. Ceci a mené les éditeurs à pratiquer la censure, à censurer les scènes de violence verbale ou visuelle, à ou suggérer des améliorations stylistiques aux traductions*[45]*».*

Aux Etats-Unis *The Comic Code Authority* (*l'Autorité du Code de la Bande Dessinée*) a imposé des lois et règlements en raison des sous-genres violents qui circulaient sur le marché des années '50. Koponen fournit l'exemple des bandes dessinées de *Donald Duck* et en particulier celui de l'histoire du pyromane (l'histoire qui n'a pas été traduite en finlandais jusqu'en 1993), où Donald est sévèrement frappé sur sa tête et devient un pyromane. La fin originale de l'histoire, où Donald est emprisonné pour ses actions, a été éliminée par l'éditeur parce qu'on l'a considérée inappropriée. Un autre artiste a été invité à dessiner les deux derniers panneaux dans lesquelles Donald se réveille dans son lit, change l'histoire et tout devient simplement un mauvais rêve. Une situation de ressemblance est celle de l'album « *Tintin au Congo* » auquel Hergé a dû refaire la page 56, une fois que la traduction fut effectuée pour le public scandinave, en raison de la violence exagérée envers les animaux ; les panneaux illustraient en effet la chasse impitoyable

[43]Valerio Rota, "The Translation's Visibility: David B.'s *L'Ascension du haut mal in Italy*" in Belphegor. Littérature Populaire et Culture Médiatique, vol IV, no. 1, 2004, cf. http://etc.dal.ca/belphegor/ (notre traduction)
[44]Maarit Koponen, op. cit.
[45]Pekka Tuliara , in Maarit Koponen, op .cit.

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

des grands animaux africains. D'ailleurs les études récentes montrent que « Les Aventures de Tintin » traitent du racisme et de l'incorrection politique dans « Le Lotus Bleu »[46].

Les normes opérationnelles se rapportent à la spécificité des bandes dessinées, c'est-à-dire le rapport entre l'image et le texte. Koponen inclut ici la limitation de l'espace dans des bulles et des bandes de parole réservées au récit. En ce sens Pia Toivonen précise comment de temps en temps les bulles de parole ou l'espace réservé au texte peuvent être modifiées légèrement, mais souvent le traducteur doit adapter sa traduction à l'espace. Cela rend le texte plus court et plus concis. Le raccourcissement du texte ne s'avère pas sans complications, car le traducteur ne devrait omettre aucune information essentielle à l'action, et la brièveté de l'espace peut provoquer la perte de certaines nuances dans le texte. En se rapportant à la langue finlandaise, les choses se compliquent parce que les mots sont considérablement plus longs que les mots français ou anglais (constatation valable pour toutes les langues scandinaves). L'espace réduit contraint le traducteur à limiter les explications, l'utilisation des notes, des glossaires extratextuels (Koponen inclut les apostilles parmi des techniques éditoriales) ou les commentaires du traducteur qui ne s'adaptent pas toujours à la présentation des bandes dessinées. Elle fournit l'exemple des bandes dessinées françaises *Astérix* qui contiennent beaucoup de notes en bas de page mais elles sont des notes plutôt générales et non pas des notes de traducteur.

Les normes d'attente sont considérées par Koponen plus intéressantes pour une étude diachronique parce qu'elles changent sans cesse conformément à ce que les lecteurs attendent des textes traduits. Koponen donne l'exemple du traducteur finlandais des *Aventures de Tintin* et de leur personnage controversé, Capitaine *Haddock*. La première traduction a été effectuée dans les années '60, une période où des bandes dessinées étaient adressées exclusivement aux enfants et les règles étaient très strictes du point de vue moral ; le traducteur finlandais des albums a considéré que toutes les références au *Capitaine Haddock* qui appréciait le whiskey ont dû être changées en boisson sans alcool, en raison d'une conduite bonne et morale du personnage central et sympathique. Cependant, les normes d'attente se rapportant strictement aux thèmes appropriés des bandes dessinées ont changé avec le temps et beaucoup d'histoires interdites auparavant ont été éditées et publiées plus tard.

Selon Chesterman *les normes professionnelles* affectent, également la traduction et particulièrement *la norme de responsabilité* qui est liée au public lecteur cible, dans la plupart des cas les enfants, qui ne peuvent pas savoir beaucoup sur la culture source. La tendance générale va vers le maintien de la couleur locale, autant que possible. Par exemple, les noms des personnages tendent à être adaptés afin de mieux s'intégrer dans la langue cible. Mădălina Cocea donne comme exemple les noms des détectives *Dupond* et *Dupont* dans la bande dessinée Tintin qui deviennent : *Thomson* et *Thompson* en Angleterre, *Schultze* et *Schulze* en Allemagne,

[46]Petraru, A.M, "Instances of Political (In)Correctness in *The Adventures of Tintin*", lucrare publicată în volumul de conferință *Language, Culture and Change*, EdituraTimpul, Iași, 2009, ISBN 978-973-612-345-0, p. 122-135 (http://www.uaic.ro/wp-content/uploads/2014/01/buletininfo2010iulaug.pdf) et "Functionalist Approaches Applied to the Translation of Comics article publié dans le volume de conférence *Identity, Alterity, Hybridity* (*IDAH*), EdituraUniversității "Dunărea de Jos", Galati, 2009 ISBN 978-606-8008-31-8, p. 515-528

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

Hernández et *Fernández* en Espagne, *Jansen* et *Janssen* en Hollande et enfin *Popescu* et *Popesco* en Roumanie. Jusqu'au début des années ’50, précise Koponen en citant Toivonen, les noms des personnages des bandes dessinées ont été traduits sans exception, mais de nos jours les noms des personnages des bandes dessinées d'aventures ont été laissés dans la forme originale. Toivonen remarque également qu’on traduit d’habitude les noms si la bédé vise clairement les enfants. Cependant, parce que les normes diffèrent d’un pays à l’autre, la traduction des bandes dessinées est également différente. En ce qui concerne l'adaptation des noms des personnages, il y a des pays qui les traduisent en totalité, il y en a d’autres qui adaptent ces noms ou les laissent sous la forme originale. Par exemple, les noms des neveux de *Donald Duck* sont adaptés dans les traductions françaises : *Huey, Dewey* et *Louie* deviennent *Riri, Fifi* et *Loulou,* tandis que dans les traductions roumaines ils ne sont pas changés, mais on a gardé la version publiée par *Egmont Publishing House*.

La norme de communication peut être appliquée à la traduction des bandes dessinées si nous pensons que ce genre particulier ne vise pas à communiquer un message strict mais, comme le chercheur finlandais précise, il a une visée plutôt esthétique, essayant de transmettre un jeu de mots ou le rapport entre l'image et le texte, par exemple. De même le type de texte représenté par des bandes dessinées établit ses propres normes de relation. Une traduction appropriée doit donner, peut-être, la priorité à la similitude avec le modèle, d'autant plus qu'il est très probable qu’une norme d'attente est que les bandes dessinées aient un certain niveau d'humeur.

Comme nous l’avons montré, l'interdépendance entre les deux systèmes sémiotiques est essentielle pour la réception de la bande dessinée et elle devrait être traitée avec le plus grand soin du point de vue de la traduction, car elle impose ses propres conditions. Koponen précise que les normes sont différentes non seulement dans des périodes différentes, mais également dans des pays différents, tout comme les normes d’attente concernant les thèmes des bandes dessinées ne sont pas les mêmes dans la culture originale et dans la culture cible. Elle cite Kaindl qui propose une attitude plus restrictive en ce qui concerne les bandes dessinées dans les pays qui ont une production réduite de bédé propre et se basent surtout sur le matériel traduit.

Cristina Sousa, attire l’attention que si le public cible est principalement composé d’enfants, le traducteur doit prendre en compte la richesse des connaissances culturelles que le petit lecteur de la langue cible possède. Elle emploie la terminologie spécifique de la théorie de réception en remarquant que le lecteur implicite des bandes dessinées, le lecteur que l'auteur attend à lire son histoire, est un enfant. Le vrai lecteur peut être identique au lecteur implicite, ou simplement un lecteur accidentel, par exemple un adulte qui lit l’histoire à haute voix à un enfant. Sousa souligne le fait que les lecteurs doivent s'adapter à chaque texte qu'ils lisent car le texte lui-même ne peut pas s'adapter à chaque lecteur. Le problème est que l’enfant ne s’adapte pas aussi facilement que l’adulte au texte. Cependant, selon l’opinion de Sousa, « *la traduction est bien plus intéressante parce qu'elle implique non seulement deux textes mais également deux ensembles de lecteurs (implicites, attendus et vrais, accidentels). Le traducteur doit considérer deux ensembles de lecteurs, de texte source et de texte cible, en prenant des décisions au sujet de la traduction. Celle-ci peut devenir encore plus compliquée par le fait que les lecteurs implicites*

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

et vrais du texte source et du texte cible ne sont pas nécessairement identiques[47]*»*. Elle fournit l'exemple du magazine *Aku Ankka* (*Donald Duck* en finlandais) qui inclut un grand nombre de lecteurs adultes. Koponen précise également qu'il est important que le traducteur évalue le niveau de connaissances culturelles des lecteurs prévus et attendus, parce que cela affectera la manière dont les lecteurs agissent sur le texte et l'interprètent. Tandis que cette question est importante également pour l'auteur de littérature pour enfants, elle devient encore plus intéressante pour le traducteur, parce que le lecteur de la langue cible, particulièrement jeune, peut savoir relativement peu de choses sur la culture source. Sousa déclare que la compréhension insuffisante du fond culturel entraînera la perte du plaisir dans la lecture du texte, alors que la question principale de la littérature de fiction est, probablement, le plaisir et la satisfaction d'un travail bien fait. C'est pourquoi il est important d'essayer de compenser le manque des connaissances de base du lecteur de sorte que son plaisir ne soit pas diminué. Puisque l'une des questions principales dans la lecture des bandes dessinées est l'humour, le traducteur devrait viser à compenser les éléments qui sont trop étroitement liés à la culture source pour devenir amusants au lecteur de langue cible.

En résumant les normes du traducteur, le chercheur finlandais croit qu'il n'est pas utile d'offrir des conseils normatifs, car les situations de traduction sont toujours différentes. Elle cite dans son travail Riitta Oittinen, dont elle partage le point de vue, qui précise que « *la traduction, comme le dialogue, signifie liberté et responsabilité pour le traducteur. Dans un dialogue, le traducteur devra écouter et respecter des voix en interaction : l'auteur original et le texte original, l'illustrateur et les images, ainsi que le lecteur*[48]*»*.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- EISNER, Will, Comics &Sequential Art, Poorhouse Press, Florida, 1985.
- FILIPPINI, Henri, *Dictionnaire de la bande dessinée,* Bordas, Montrouge Cedex, 1989. GOUADEC, Daniel, *Le traducteur, la traduction et l'entreprise*, Éd. Afnor, Paris, 1989.
- GOUADEC, Daniel, *Profession traducteur*, La Maison du Dictionnaire, Paris, 2002.
- GROENSTEEN, Thierry, « *Au commencement était Töpffer* », in *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°64, 1990.
- GRUN, Maria, DOLLERUP Cay, '*Loss' and 'Gain*' in *Comics in Perspectives. Studies in Translatology* Volume 11: 3, Multilingual Matters Ltd, Cleveland, 2003.
- HAMALAINEN, Mervi, *A Short Guide to the X-Men Comics*, Department of Translation Studies, University of Tampere, 2002.
- KOPONEN, Maarit, *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations*, Pro gradu thesis, Department of English, University of Helsinki, 2004**.**
- KUNZLE, David, *Rodolphe Topffer: The Complete Comic Strips*, University Press of Mississippi, Jackson, U.S., 2007.

[47]Cristina Sousa in Maarit Koponen, *op. cit.*
[48]Riitta Oittinen, *Translating for Children*, Garland Publishing, Londres, 2000, (*notre traduction*).

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

- LERAT, Pierre, *Les langues spécialisées*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.
- MANOLESCU, Ion, MARTIN, Mihai, « *O călătorie în lumea benzii desenate* » in *Dilemateca. Scrieri. Autori. Lecturi*, anul I, nr. 7, 14-21, Satiricon, Bucureşti, 2006.
- MANOLESCU, Ion, *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Polirom, Iaşi, 2011.
- MARGOT, Jean-Claude, *Traduire sans trahir*, Éd, l'Age d'Homme, Suisse, Lausanne, 1969.
- McCLOUD, Scott, *Understanding Comics The Invisible Art*, HarperCollins Publishers, New York, 1994.
- MEJRI, Salah, *Traduire, c'est gérer un déficit*, revue Meta, L 1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2005.
- MESKIN, Aaron, *A Note on Defining (or Not Defining) Comics* in American Society for Aesthetics, Annual Meeting, 2005.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- NIDA, Eugene, *Comment traduire la Bible*, Alliance Biblique Universelle, New York, 1961.
- NIŢĂ, Dodo, TOMULEŢ, Virgil, *Dicţionarul benzii desenate din România,* ed. a II-a, Ed. MJM Craiova, 2005.
- OITTINEN, Riitta, *Translating for Children*, Garland Publishing, Londres, 2000.
- PARVAN, Gabriel, *Traductions dirigées*, Ed. Pygmalion, Piteşti, 1997.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée.* Case, planche, récit. Flammarion, Paris, 2002.
- REISS, Katharina, *Translation Criticism – the Potentials and Limitations*, St. Jérôme Publishing Ltd, 2000.
- RENARD, Jean-Bruno, *Clefs pour la bande dessinée*, Seghers, Paris, 1985.
- RICŒUR, Paul, *Despre traducere*, traducere şi studiu introductiv de Magda Jeanrenaud, Polirom, Iaşi, 2005.
- ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2004.
- ROTA, Valerio, *The Translation's Visibility: David B.'s L'Ascension du haut mal in Italy* in *Belphegor. Littérature Populaire et Culture Médiatique,* vol IV, no. 1, 2004.
- SABIN, Roger, *Comics, Comix&Graphic Novels*, Phaidon, Paris, 1999.
- SORIANO, Sierra Ascension *L'interjection dans la BD: réflexions sur sa traduction* in *META*, XLIV, 4, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999.
- SOUBRIER, Jean, *Dimensions culturelles des langues techniques et scientifiques*, in « *Traduire* », nr. 202, Paris, 2004.
- STANOMIR, Ioan, *Camera obscurã, vis, imaginaţie şi bandã desenatã,* Polirom, Iaşi, 2014.
- TABER, Charles R., *La traduction : théorie et méthodes*, Alliance Biblique Universelle, Londres, 1971.

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)

- VINAY, Jean-Paul et DALBERNET, Jean-Louis, *Stylistique comparée du français et de l'ang*lais, Didier, Paris, 1973.

BDD-V1652 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:03 UTC)