

TRADUCTION

Paf, Smack, Boum

Un cadre pour l'étude des bandes dessinées en traduction

[Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation]

Klaus Kaindl

Université de Vienne

Traduction par Emira Mazlout et Maud Gonne

Étudiante Université de Namur | Université de Namur, FNRS

En dépit de leur volume, les traductions des bandes dessinées (BD) sont souvent laissées pour compte par les traductologues. Le présent travail propose un cadre théorique pour leur étude systématique. Partant de la prémisse que la production et réception des textes dépendent de leurs positions et valeurs au sein d'une société donnée, et en référence à la théorie de Bourdieu du champ culturel, les BD seront d'abord analysées comme un phénomène social. Ensuite, leurs traits pertinents du point de vue de la traduction seront identifiés sur les plans linguistique, typographique et pictural, tandis que des concepts rhétoriques seront utilisés pour établir un classement des stratégies traductives s'appliquant à la matière verbale et non verbale. Enfin, quelques exemples permettront d'étayer les stratégies traductives qui se rapportent aux différentes composantes de la BD.

▼ Table des matières

Résumé

Introduction

1. Une base sociologique pour la traduction des bandes dessinées
2. La place de la BD dans le champ social
3. Anatomie de la bande-dessinée pertinente pour la traduction
4. Une typologie des procédures de traduction

Conclusion

Remerciements

Remarques

Références

Adresse de correspondance

Introduction

C'est aux États-Unis que les bandes dessinées (BD) semblent trouver leur origine ; les premières – inspirées par des modèles européens tels que les caricatures sociopolitiques de William Hogarth au 18^e siècle et les histoires dessinées de Wilhelm Busch – y ont été publiées il y a une centaine d'années. Cependant, c'est son utilisation dans les publicités des journaux qui a fait de la BD un genre à part entière. Étant donné le nombre important de sortes de BD créées depuis lors (des histoires humoristiques aux sciences-fictions en passant par les BD réalistes et d'aventure) et compte tenu des formats de publication variés (magazine, album, livre), il est difficile de parvenir à une définition complète. Afin de permettre une étude systématique de la traduction des BD, je propose la définition suivante : la BD est une forme narrative dans laquelle l'histoire est racontée dans une suite d'au moins deux images séparées. Chaque image aide à contextualiser les autres, ce qui les différencie des gags à une case. Les BD sont constituées de signes et de combinaisons de signes linguistiques, typographiques et picturaux ainsi que d'un certain nombre d'éléments spécifiques tels que les phylactères, les lignes de mouvement, les onomatopées, *etc.* qui ont chacun une fonction bien précise. La forme et l'utilisation de ces éléments diffèrent selon les conventions des cultures où elles sont appliquées.

Les BD se sont ensuite aussi développées et propagées en Europe au cours du 20^e siècle. Alors que, en dépit de l'influence américaine, les productions endogènes prospéraient dans la zone franco-belge ainsi qu'en Italie et en Espagne, la BD dans les pays scandinaves et germaniques dépendait surtout des traductions. Selon une enquête effectuée sur 107 éditeurs dans 15 pays différents (cf. [Abret et Hennart 1991](#)), le marché international de la BD est constitué d'"exportateurs" (tels que les USA, la France, la Belgique et, plus récemment, le Japon) qui vendent leurs BD à d'autres pays ou à des "importateurs" (tels que la Scandinavie, l'Allemagne, l'Autriche), qui achètent principalement des ouvrages écrits dans des langues étrangères. Le fait que les BD aient particulièrement mauvaise réputation dans les pays qui ont très peu de production locale, comme l'Allemagne, n'est certainement pas une coïncidence. Cette marginalisation est reproduite dans la recherche traductologique, qui s'intéresse très peu aux BD. Malgré la grande quantité de BD traduites, à raison par exemple de 40.000 pages par an dans les pays germanophones (cf. Kaindl, « *Comics und Cartoons: Daten, Fakten, Zahlen* »), le sujet n'a reçu que très peu d'attention.

Les quelques études sur la traduction des BD se limitent dès lors à l'étude d'ouvrages, comme *Astérix*, considérés comme linguistiquement complexes et méritant, par conséquent, une attention plus particulière (ex. [Jacqmain and Cole 1970](#); [Spillner 1980](#); [Hartmann 1982](#); [Grassegger 1985](#); [Embleton 1991](#); [Richet 1993](#)). Les contributions traitent du sujet sous différentes perspectives. Ainsi, l'approche linguistique se concentre sur les aspects de la langue au sens strict du terme (les jeux de mots, les métaphores, les noms et ainsi de suite). La traduction de ces éléments est analysée le plus souvent d'un point de vue normatif (ex. [Hartmann 1982](#); [Grassegger 1985](#); [Schwarz 1989](#); [Würstle 1991](#)). L'approche sémiotique quant à elle porte essentiellement sur la relation entre le texte et l'image, ainsi que sur les problèmes de traductions qui en résultent (ex. [Spillner 1980](#)). De plus, dans les travaux sur les BD publiés dans le cadre des études de communication ([Holtz 1980](#), 166), de langues ([Lanoë 1991](#)) et de littérature ([Dolle-Weinkauff 1990](#): 70–73 et 218–222), on retrouve souvent des chapitres exploratoires qui traitent des problèmes liés à la traduction. Il n'existe que peu d'études qui prennent en considération les éléments picturaux et typographiques (ex. [Hunoltstein 1996](#); [Schmitt 1997](#); [Kaindl 1998](#) et [1999](#)). Jusqu'à ce jour, il n'y a encore eu aucune tentative de fournir un compte rendu exhaustif et systématique de la traduction des BD. L'objectif de cette contribution sera donc d'esquisser une méthode de recherche qui pourra servir de base pour d'autres études sur la traduction de BD.

1. Une base sociologique pour la traduction des bandes dessinées

Durant le processus de traduction, les BD subissent un certain nombre de modifications qui touchent à la fois la langue et l'image. Une approche linguistique ou purement textuelle ne suffirait pas à traiter ce sujet de manière efficace. Si on ne considère pas la traduction comme une opération linguistique ou textuelle, mais plutôt comme une pratique sociale, alors le contexte social dans lequel le processus de traduction est réalisé doit être pris comme point de départ pour l'analyse. Cet aspect a été reconnu assez tôt par les chercheurs en traduction de films, ces derniers étant considérés comme fort semblables aux BD de par leurs caractéristiques formelles et leur type de production (cf. [Kolp 1992](#)). Hesse-Quack, par exemple, mentionne dans le cadre de ses recherches sur le doublage de films que nombre de facteurs de modification sont d'ordre sociologique (cf. [1969](#): 194). Toepser-Ziegert, quant à elle, voit le doublage comme la manifestation d'un contrôle social qui tend à consolider les normes sociales existantes. En ce sens, elle décrit le comportement des adaptateurs comme socialement déterminé (cf. [1978](#): 101 et 104). Cette perspective déterministe, que Hesse-Quack et Toepser-Ziegert semblent adopter, est problématique dans l'établissement d'une base sociologique pour la traduction des BD. La traduction est perçue comme

reflétant de manière directe une certaine situation sociale et économique. Par conséquent, d'autres facteurs tels que les motivations individuelles et l'implication des agents humains sont en grande partie ignorés.

Une approche sociologique plus différenciée, dans laquelle le rôle de l'être humain ne se limite pas simplement à celui d'un agent exécutant sans aucun libre arbitre au sein de la structure sociale, peut être empruntée à la théorie des champs et de l'habitus de Pierre Bourdieu. Certains aspects de ces concepts, dont le développement remonte aux années 60,¹ ont récemment été adaptés dans les *Translation Studies*. **Siemeoni (1998)**, par exemple, exploite le concept de l'habitus de Bourdieu dans ses recherches sur la pratique de la traduction; Hermans fait référence à l'analyse de Bourdieu concernant les relations sociales dans son enquête sur « la traduction comme institution sociale » (1997); **Gouanvic (1997)** esquisse une sociologie de la traduction de la littérature américaine vers le français en utilisant les concepts bourdieusiens de « champ », d'« agent » et d'« habitus »; **Lambert (1989)** cite également certains extraits du travail de Bourdieu, avec un intérêt particulier pour ce qui concerne la communication de masse; et même Even-Zohar, dans sa description du système littéraire, souligne à plusieurs reprises la pertinence des travaux de Bourdieu pour les études de traduction (ex. 1990: 37 et 42).

Le travail de Bourdieu est fondé sur l'hypothèse selon laquelle tout agent de la production culturelle occupe une position particulière dans un espace social. La position relative dans l'espace de production, façonne aussi bien la forme que le contenu de ce qui est produit (cf. 1984: 210). Dans son analyse de l'espace de production, Bourdieu utilise le concept de « champ social » qu'il décrit comme suit :

En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation (situs) actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ, et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologation, etc.). Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs. (1992: 72)

Le champ influence les agents de différentes manières en leur fournissant les connaissances et les pratiques nécessaires pour assurer leur intégration dans les relations so-

ciales spécifiques du champ. En un sens, les champs sont comme des marchés dans lesquels les agents ou acteurs rivalisent pour acquérir des investissements, un capital et des profits dans le but de contrôler le champ ainsi que ses ressources.

Les actions d'un agent ne dépendent pas seulement de ses objectifs. Elles sont aussi grandement déterminées par la position de l'agent dans le champ ainsi que par sa position par rapport aux autres agents. En d'autres termes, la structure d'un champ a un impact significatif sur le choix d'une stratégie d'action particulière. Alors qu'à la base, ces structures sont établies par les pratiques des agents, elles deviennent autonomes au fur et à mesure que le champ se révèle. Il existe au sein de ces espaces autonomes, certaines règles qui ne sont généralement ni formulées explicitement, ni consciemment accessibles auxdits agents. Ces règles, au contraire, favorisent certaines pratiques de manière inconsciente. Les dynamiques propres au champ sont essentiellement formées par deux sortes de stratégies fondamentales qui, à terme, rendent compte des éventuelles modifications dans la structure du champ: les stratégies dites « orthodoxes » ont principalement trait au maintien des relations de pouvoir ainsi qu'à la répartition des ressources, tandis que les stratégies « hérétiques » ont pour but de changer les structures existantes.

Cette conception montre certaines similitudes avec la théorie des polysystèmes utilisée dans les Études Descriptives de la Traduction (particulièrement [Tourey 1995](#)). Les fonctions « primaires » et « secondaires » de la littérature (traduite) dans le polysystème correspondent approximativement à la distinction que Bourdieu fait entre la stratégie orthodoxe et hérétique. Cependant, dans la théorie des polysystèmes, les travaux sont principalement étudiés au sein du système en termes d'« oppositions sociales » ([Hermans 1985](#): 11). L'accent est mis sur une analyse de type sémiotique plutôt que sur les composantes sociales comme c'est le cas dans la théorie des champs. De plus, Bourdieu insiste sur le fait que la théorie des champs accorde beaucoup plus d'attention aux liens et influences entre les différents champs. On observe donc un conflit persistant entre les différents groupes; conflit qui n'est pas seulement interne au champ mais qui subit aussi des influences externes :

Ainsi les rapports de force entre les 'conservateurs' et les 'novateurs' (ou les 'modernes') dépendent très fortement de l'état des luttes externes et du renfort que les uns ou les autres peuvent trouver au dehors ... (1994: 72)

Vu sous cet angle, la production de traductions reflète avant tout certaines stratégies d'ordre social ainsi que des positions. En d'autres termes, les traductions sont toujours influencées par les structures existantes des champs sociaux dans lesquels elles sont produites. Dans la théorie de Bourdieu, les productions sociales ne peuvent être obser-

vées ni d'un point de vue purement téléologique ni d'un point de vue purement fonctionnel, car les motivations de l'action doivent encore être dévoilées. ...

... ni dans la fin matérielle ou symbolique de l'action, comme le veut le finalisme naïf, ni dans les contraintes du champ, comme le veut la vision mécaniste. Il est dans la relation entre l'habitus et le champ qui fait que l'habitus contribue à déterminer ce qui le détermine. (1982: 48)

Les actions des agents sont non seulement influencées par la structure du champ mais également par l'habitus des agents individuels. L'habitus est un autre concept important développé par Bourdieu qui doit être vu comme complémentaire à la structure du champ. Bourdieu utilise le concept de l'habitus pour expliquer comment les pratiques sociales, culturelles, littéraires et autres émergent.

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fin et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement 'réglées' et 'régulières' sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (1994: 88-89)

L'habitus est donc un système de dispositions durables, aussi bien au niveau des modèles de pensée et d'attentes qu'au niveau des schémas d'action: en d'autres termes, la position de l'agent dans la société ou dans un champ influence sa vision du monde, ses attentes et ses actions et ce sans pour autant que la personne en question ne soit consciente de cette influence. Mais l'habitus n'est pas un concept déterministe. Au contraire, il conçoit une marge de manœuvre pour des pratiques possibles ou non. De cette manière, l'habitus tient compte des composantes individuelles liées à la prise de décision et à l'action de l'individu.

Simeoni a récemment démontré comment le concept de l'habitus pourrait être utilisé pour analyser les conditions sociales sous lesquelles naissent les normes traductionnelles. Il affirme que l'habitus traductionnel n'est, en règle générale, qu'un « sous-produit circonstanciel » (1998: 31) bien moins développé que d'autres formes de pratique et ce, principalement dû à l'absence d'un champ traductionnel en tant que tel. Pour cette raison il est difficile, dans beaucoup de cas, « d'envisager de véritables produits issus de la traduction qui seraient plus que le simple résultat d'habitus sociaux répartis de manière diverses ou d'habitus sociaux spécifiques et gouvernés par des

règles relatives au champ dans lequel la traduction a lieu » (1998: 19). De plus, le concept d'*habitus* peut uniquement être appliqué dans des domaines où les données sociales du traducteur sont disponibles. Dans le cas des BD, où les traducteurs demeurent souvent anonymes, ce prérequis ne sera pas toujours présent. Dans la section suivante, je vais donc me concentrer sur les facteurs propres au champ, qui influencent la production et la traduction des BD.

2. La place de la BD dans le champ social

Dans leurs cultures d'origines, les BD ont principalement (quoique non-exclusivement) été situées dans le champ journalistique décrit par Bourdieu de la manière suivante :

Le champ journalistique s'est constitué comme tel, au XIXe siècle, autour de l'opposition entre les journaux offrant avant tout des '*nouvelles*', de préférence '*sensationnelles*', ou, mieux, '*à sensation*', et des journaux proposant des analyses et des '*commentaires*' et attachés à marquer leur distinction par rapport aux premiers en affirmant hautement des valeurs d'objectivité'. (1996: 83)

Il y a donc deux manières d'acquérir de la légitimité dans le domaine journalistique :

la reconnaissance par les pairs, accordée à ceux qui reconnaissent le plus complètement les '*valeurs*' ou les principes internes, et la reconnaissance par le plus grand nombre, matérialisée dans le nombre d'entrées, de lecteurs, d'auditeurs ou de spectateurs, donc le chiffre de vente (*best-sellers*) et le profit en argent.

(1996: 83-84)

À l'origine, les BD étaient publiées dans la presse dite à scandale. Grande nouveauté, son but était de susciter un intérêt et de pousser les gens à acheter le journal. Par conséquent, la forme et le contenu de la plupart des BD étaient déterminés par le pôle du champ journalistique dont le principal objectif était l'obtention de capital économique, dans le cas présent stimuler les ventes.

Les pratiques et structures principales du champ journalistique ont aussi façonné la production de BD, y compris l'enjeu de la propriété. Alors que dans le champ littéraire, l'auteur d'un ouvrage détient les droits de son œuvre, le droit de propriété des BD revient généralement aux journaux ou syndicats de presse.

La syndicalisation des BD a aussi eu un impact significatif sur leurs contenus. En fonction de l'identité du détenteur des droits sur le produit dans sa globalité, y compris le titre, les personnages et le développement thématique, les syndicats étaient en droit de dire à l'artiste ce qu'il devait faire. Dans le cas où un artiste quittait le journal ou mourrait, la BD était en général prolongée par les syndicats :

Les gens se demandent souvent ce qu'il arrive quand un artiste décède. Peu semblent réaliser que le nom, le personnage et l'idée principale de la BD n'appartiennent pas à l'artiste. Ils appartiennent (à peu d'exceptions près) aux syndicats. Naturellement, un syndicat ne va pas laisser tomber une BD suivie par des millions de personnes une fois que le créateur n'est plus. Un nouvel artiste sera trouvé et souvent le public ne se rendra même pas compte de la transition.

(Waugh 1947: 114)

Étant donné que la BD présentait une fonction principalement commerciale, son contenu devait constamment être ajusté aux attentes et aux préférences des lecteurs. Selon Bourdieu, cette situation extrêmement compétitive au sein de la presse écrite est une caractéristique propre au champ journalistique :

la concurrence incite à exercer une surveillance permanente ... sur les activités des concurrents, afin de profiter de leurs échecs, en évitant leurs erreurs, et de contrecarrer leurs succès, en essayant d'emprunter les instruments supposés de leur réussite ... C'est ainsi que, en ce domaine comme en d'autres, la concurrence, loin d'être automatiquement génératrice d'originalité et de diversité, tend souvent à favoriser l'uniformité de l'offre. (1996: 86)

On peut remarquer une certaine uniformité tout particulièrement présente dans la structure des BD. Il existe un script sous-jacent qui gouverne l'intrigue ainsi que le choix des personnages. De plus, il y a aussi une standardisation au niveau du contenu. Destinées à divertir, les BD n'abordent pas les sujets qui traitent de politique ou d'actualité. Ainsi, les syndicats de presse faisaient office de « contrôleurs » : de la même manière que des processus décisionnels variés régissent la sélection des articles de presse, les syndicats contrôlent la publication des BD.

Le caractère périodique des BD publiées dans les journaux a également un impact direct sur le processus créatif. La production de BD se distingue par la division du travail et la répartition des tâches. Le processus implique plusieurs personnes telles que :

- l'auteur, qui a l'idée de l'histoire ;
- le scénariste, qui écrit les dialogues ;
- le rédacteur, qui vérifie la plausibilité de l'histoire ;
- le dessinateur, qui approvisionne les dessins en tant que tels, et puis
- un groupe d'artistes responsable d'apporter les dernières finitions aux dessins.

Après que les planches ont été mises en couleur, des plaques d'impression et des matrices sont créées. Celles-ci sont ensuite envoyées à l'étranger sans texte. La plupart du temps, le texte dans la langue local est ajouté par la suite, dans les espaces blancs

pourvus à cet effet; parfois, cependant, les traductions sont déjà faites dans le pays d'origine.

Alors qu'aux États-Unis les BD se distinguent fortement de par leur appartenance au champ journalistique, les BD européennes se sont développées de façon différente et se situent principalement dans le champ littéraire, les bandes publiées dans les journaux jouant un rôle beaucoup moins important qu'aux États-Unis.² Tel que Charle l'a suggéré, le champ peut être défini comme

une abstraction théorique destinée à schématiser l'ensemble des positions respectives des producteurs littéraires, et les relations entre eux; à ces positions correspondent des pouvoirs de consécration, des circuits de communication, des rétributions économiques, des types d'espérance de carrière extrêmement variables ...

(1979: 21)

Avec ce concept, Bourdieu ne fait pas seulement référence aux interactions entre l'œuvre littéraire et la société, mais également à celles obtenues au sein du champ entre les auteurs et les institutions littéraires, ainsi qu'aux interactions avec les institutions telles que la censure, et avec les personnes en dehors du champ. Au sein du champ littéraire, Bourdieu fait une distinction entre deux pôles: d'un côté, il y a un « champ de grande production symbolique », et de l'autre un « champ de production restreinte ». Alors que dans le champ de production de masse, le but est avant tout de produire un capital économique ou un pouvoir économique et de satisfaire les besoins du marché de masse, il en va autrement pour le champ de production restreinte plus intéressé par un capital symbolique ou un pouvoir culturel.

En France, par exemple, un système de maisons d'éditions a été mis en place dans la première moitié du 20^e siècle afin de favoriser la production et la distribution de BD. Il n'existait aucune structure semblable dans les pays germanophones. Elles n'ont été développées qu'après la Deuxième Guerre mondiale, et en très peu de temps. Cependant, les distributeurs ne commercialisaient pas les productions de leur propre pays. Ils se contentaient presque exclusivement d'importations américaines ou franco-belges traduites. Comme Bourdieu l'a démontré, les textes, et par conséquent aussi leur traduction, sont toujours reliés à d'autres textes et à leur position dans le champ. Étant donné le manque de production locale en matière de BD dans les régions germaniques, il n'y avait pas de critère de référence pour la traduction et, par conséquent, les débuts furent quelque peu chaotiques. De plus, après la Seconde Guerre mondiale les BD étaient vues comme la marchandise des ennemis, donc suspecte. Selon Holtz (1980), ces facteurs ont contribué à classer la BD comme littérature de masse destinée

aux enfants. Ce positionnement dans (et par) la société a eu un impact durable sur les pratiques de traduction, comme l'ont souligné Drechsel *et al.* :

Contrairement aux arts d'auteur, les BD sont des objets anonymes qui, sans grands égards vis-à-vis de leur authenticité, sont retouchés, coupés ou changés aussi bien dans leur apparence que dans leur contenu... Les critères pour la qualité de la marchandise appelée 'bande dessinée' ne sont ni son authenticité ni sa fidélité vis-à-vis de l'original, mais bien sa position sur le marché. (1975: 10)

Comme les BD font partie de la littérature de masse, leur objectif principal est d'obtenir un pouvoir économique. Malgré cela, selon le raisonnement de Bourdieu, elles doivent aussi obtenir l'aval social aussi bien au sein qu'à l'extérieur du champ littéraire. Comme indiqué plus haut, cet aval social ou, pour utiliser les termes de Bourdieu, ce capital symbolique, n'a pas été directement octroyé aux BD. Au tout début, on croyait que les BD avaient une mauvaise influence sur les jeunes; on racontait qu'elles servaient d'instrument de manipulation idéologique, alimentaient l'agressivité et conduisaient à un appauvrissement de la langue. Par conséquent, des mesures de censure – la « *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* » (agence fédérale de contrôle des écrits susceptibles de compromettre le bien-être des jeunes) – ont été mises en place en Allemagne de l'Ouest en 1954. La réaction des éditeurs de BD fut d'établir un système d'auto-supervision volontaire pour les images en série (la « *Freiwillige Selbstkontrolle für Serienbilder* », FSS), qui fut implémentée en 1955 et fonctionnait au sein de ce champ de publication particulier. L'agence fédérale se concentrait principalement sur la censure de BD contenant des scènes violentes (verbales ou autres); l'équipe d'auto-supervision volontaire est allée encore plus loin: hormis les changements et coupures picturales, elle émettait également des suggestions concernant le perfectionnement stylistique de la traduction et la correction d'inexactitudes dans les histoires (cf. Hesse 1955).³

Cependant, ce n'était que l'une des nombreuses stratégies utilisées par les éditeurs allemands pour acquérir un capital symbolique. Par exemple, dans presque toutes les BD traduites, le texte était tapuscrit plutôt que manuscrit. Ainsi, les BD ressemblaient plus aux livres imprimés – dont le format était socialement beaucoup plus accepté que celui des petites BD au demeurant si fragiles. Toutefois, la recherche d'une reconnaissance sociale n'était pas une fin en soi. À nouveau, le but ultime de cette manœuvre était d'augmenter le capital économique.

Comme l'a démontré cette brève présentation du contexte social, le champ et la position relative des BD dans le champ sont décisifs pour leur création, matérialisation et formalisation. Par conséquent, les recherches sur la BD en *Translation Studies* de-

vraient, en premier lieu, prendre l'environnement sociologique comme point de départ et, en second lieu, s'engager dans une investigation systématique de la façon dont certains segments des BD sont pris en charge par la traduction dans des cultures et époques particulières. Ce type de programme ne présuppose pas seulement une analyse des facteurs sociaux mais également une distinction et une classification des traits propres à la BD pouvant s'avérer pertinents pour la traduction. Par ailleurs, nous avons besoin d'une classification des procédures de traduction s'appliquant aussi bien à la langue qu'aux images et pouvant être utilisée pour rendre compte de toutes les stratégies de traduction concevables.

3. Anatomie de la bande-dessinée pertinente pour la traduction

Afin de permettre une étude systématique de la traduction des BD, nous devons en identifier ses éléments spécifiques. Ceci nous permettra d'émettre des thèses différenciées concernant l'ensemble varié de stratégies de traduction. Nous avons dit que la BD, en tant que forme narrative, impliquait une série d'éléments verbaux et non verbaux. Nous pouvons distinguer trois groupes de signes : linguistiques, typographiques et picturaux. Chaque signe sert des fonctions particulières qui, avec le temps, se sont cristallisées et transformées en conventions culturelles spécifiques. Ils peuvent dès lors être utilisés comme critères de différenciation.

3.1

Les signes linguistiques incluent le titre, les éléments narratifs, le texte, les dialogues, onomatopées et inscriptions dans les images.⁴

Le titre est un signe de commencement et de reconnaissance. Les BD sont souvent produites en série et le titre, qui inclut généralement le nom du protagoniste de l'histoire, porte normalement la fonction d'identification du produit. De plus, il y a souvent un sous-titre offrant des informations sur l'histoire qui va être racontée. Christian Nord parle d'une « fonction distinctive » (1993 : 87), c'est-à-dire que le titre identifie la personne ou l'objet central, et donne plusieurs informations à propos de cette personne ou de cet objet.

Les dialogues sont souvent placés dans des phylactères exprimant une pensée ou une parole. Ils peuvent également apparaître en dessous de l'image. Comme dans les pièces de théâtre, les dialogues présentent une fonction dramatique qui reflète le style de discours du personnage en étroite corrélation avec le contexte socioculturel induit par les images.

Les narrations, quant à elles, ont une fonction épique. Elles sont souvent placées dans des rectangles au-dessus ou en bas des cases et sont utilisées pour marquer des chan-

gements dans le temps et l'espace ainsi que pour expliquer les humeurs et situations difficiles à illustrer au travers des images uniquement.

Les inscriptions incluent les éléments linguistiques que l'on retrouve sur les objets dans l'image, tels que les marques, les noms de maisons, les posters et ainsi de suite. Leur fonction est de donner des références locales, temporelles et historiques qui nécessiteraient autrement un grand investissement pictural et linguistique.

Les onomatopées créent une représentation visuelle de la dimension auditive d'actions ou d'émotions. On peut distinguer trois types d'onomatopée : les interjections, les dérivations de noms ou de verbes et les mots inventés, qui sont formés par des consonnes et des voyelles pour évoquer un son spécifique.

3.2

La typographie en tant que technique d'élaboration des personnages fait office d'interface entre la langue et l'image. La typographie dans son sens le plus large inclut aussi les graphèmes (ex. les pictogrammes, souvent présents dans les BD), dont la fonction est d'offrir une représentation visuelle d'un certain nombre d'aspects des situations communicatives. Cela veut dire que la police peut être utilisée pour indiquer la nationalité. C'est le cas dans *Astérix*, où d'anciennes polices germaniques sont utilisées pour représenter les Goths, des hiéroglyphes (stylisés) sont utilisés pour représenter les Égyptiens, et ainsi de suite. La proportion, la taille et l'ampleur peuvent indiquer l'intensité d'une émotion ou d'un bruit. Pour finir, la directionnalité des lettres ainsi que le rythme du lettrage et les espaces entre les lettres peuvent servir d'indicateurs de mouvement, de direction et de vitesse (cf. [Wienhöfer 1979](#) : 316–343).

3.3

La partie picturale de la BD fournit également des informations : les cases, la couleur, les traits de vitesse, la perspective, le format, *etc.* Mais ces informations ne se prêtent pas nécessairement à une analyse fonctionnelle. La composition globale de l'image peut, en revanche, être utilisée comme point de départ pour différencier les éléments.⁵ Cette composition contient deux bases qui présentent des fonctions différentes. La première comprend ce que l'on appelle les signes d'espace. Dans la terminologie de Krafft (1978 : 40), ce sont des signes ouverts qui ne sont délimités que par le cadre des cases. Un changement de perspective implique aussi un changement des signes spatiaux. Leur fonction est de représenter la scène d'action, qui peut autant être composée de personnages que d'objets.

Outre les signes spatiaux, il y a également les signes d'action, qui sont fermés dans la mesure où ils restent inchangés quel que soit le point de vue. En d'autres mots : Astérix restera Astérix, indépendamment de la perspective dans laquelle le personnage est représenté. En général, les signes d'action ont pour fonction de faire

avancer l'histoire ; ils sont souvent liés à l'action en cours et peuvent être composés de personnages ou d'objets. Selon Krafft (1978 : 63), ce sont ces signes qui dominent dans les BD car le texte de l'image est structuré de manière à représenter aussi bien l'action que l'histoire.

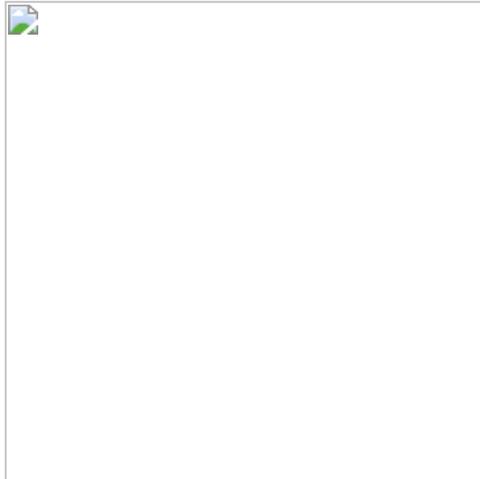
Tous les éléments que j'ai identifiés jusqu'à présent peuvent être repris ou modifiés dans le processus de traduction. Dans la dernière étape de l'analyse, nous allons donc établir une typologie des procédures de traduction linguistique, typographique et picturale.

4. Une typologie des procédures de traduction

Pour développer une typologie des méthodes de traduction, nous pouvons nous baser sur l'approche rhétorique utilisée par Delabastita (1989) dans son analyse des traductions de films. Il a utilisé six catégories : *repetitio*, *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *substitutio* and *deletio*. Les études sémiotiques ont démontré que toutes les figures rhétoriques de la langue peuvent être exprimées de manière visuelle (cf. Groupe Mu 1992). Ces concepts rhétoriques conviennent donc aussi aux éléments picturaux, contrairement aux systèmes de classification des méthodes de traduction qui ont tendance à se focaliser uniquement sur les éléments verbaux. Les exemples de manifestations linguistiques, typographiques et picturales qui vont suivre recourent à un type d'analyse microtextuelle et ne serviront ici qu'à illustrer les différentes méthodes de traduction.

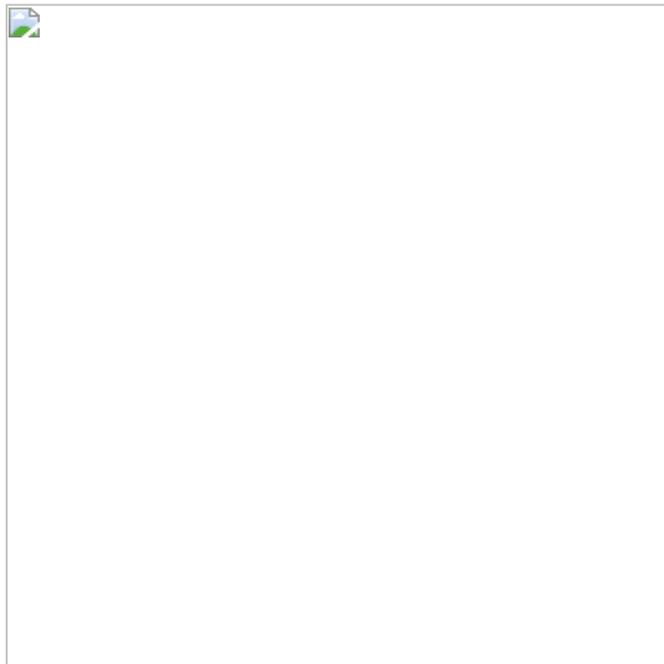
Repetitio signifie que la langue source, la typographie ou les éléments picturaux sont repris dans leur forme d'origine. Parmi les composantes linguistiques, ce sont plus souvent les onomatopées et les inscriptions qui sont reprises à l'identique dans la traduction. Cela est souvent dû à des problèmes liés à la production : tout changement à ce niveau implique des frais considérables et peut avoir un effet néfaste sur la qualité esthétique de l'image. Selon une étude faite auprès d'éditeurs allemands (cf. Kaindl, « *Comics und Cartoons: Daten, Fakten, Zahlen* »), les onomatopées sont presque toujours conservées dans la langue d'origine dans les BD de super héros, d'horreur ou d'aventure (Exemple 1). Elles sont plus susceptibles d'être remplacées dans les BD de type humoristique (Exemple 2 + 3).

Exemple 1. *Die Spinne* – version allemande de *Spiderman* où toutes les onomatopées sont conservées dans leur forme originale



Les éléments picturaux sont rarement remplacés car la taille et le format des albums et tomes dépendent souvent des éditeurs, ce qui signifie qu'un degré d'agrandissement ou de rétrécissement de la taille est souvent nécessaire.

Exemple 2 + 1. *Les Bidochons* – une BD comique française : l'onomatopée est remplacée par son équivalent en allemand tandis que l'inscription sur le chapeau d'un des personnages est conservée dans la langue d'origine

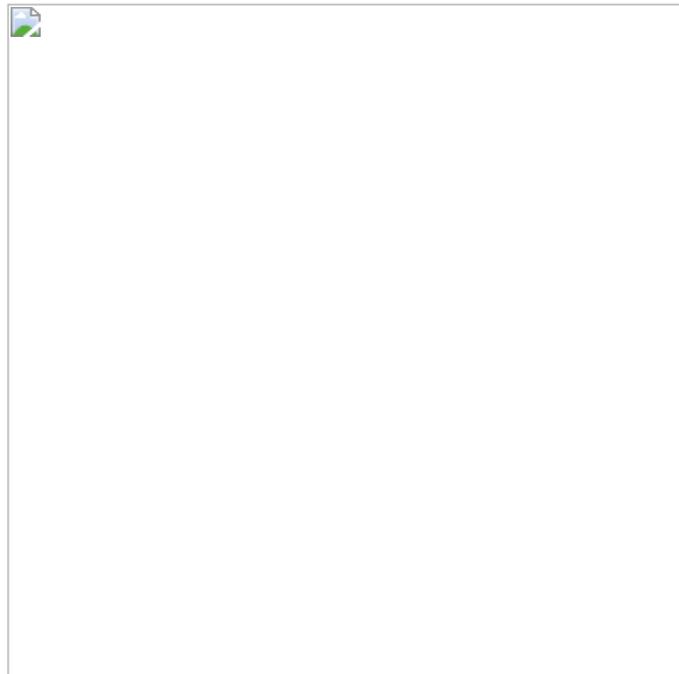


Deletio fait référence aux parties de textes et aux images qui sont éliminées. Un exemple relatif aux inscriptions est la planche issue de la BD *Spiderman* (**Exemple 4 + 5**). Spiderman rentre chez lui et trouve une note sur son réfrigérateur lui annonçant que sa copine, M.J., est sortie. Dans la traduction allemande, le texte sur la notice est tout simplement éliminé. Dans la version anglaise, en revanche, le contenu de la lettre est répété dans la bulle de pensée, ce qui n'est absolument pas le cas dans la version

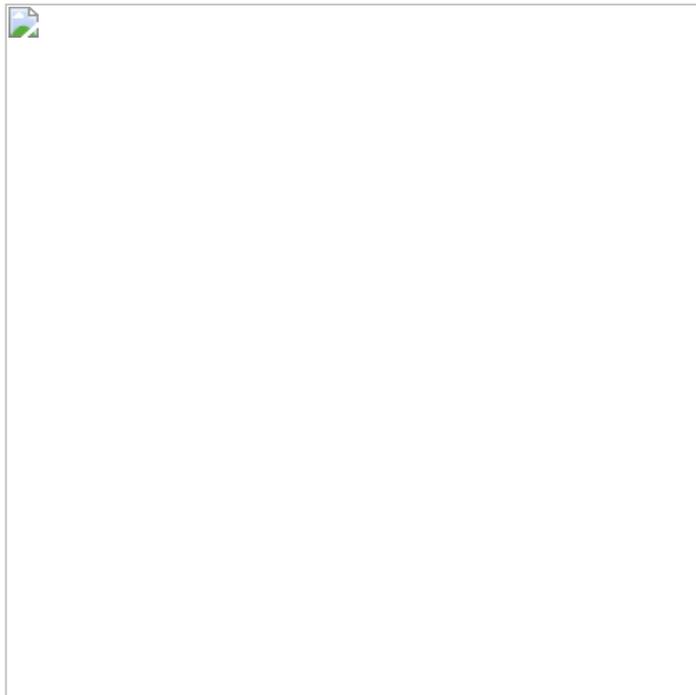
allemande. Le personnage fixe une note blanche et explique simplement que M.J. n'est pas là. Les informations concernant l'endroit où elle est allée et la personne qui l'accompagne ne sont pas mentionnées. Le texte original a donc été réduit dans le phylactère.

Ces omissions se rangent dans la catégorie des stratégies de traduction appelée *detractio*, ce qui signifie que certaines parties linguistiques/ picturales/ typographiques ont été retirées dans la traduction. Du côté de l'image, les signes spatiaux et d'action peuvent également être retirés, ce qui implique une modification de l'image. Cette pratique concerne souvent les armes, les couteaux ou autres objets associés à la violence. Les raisons de tels retraits dans l'image ont souvent trait aux politiques de censure.

Exemple 4 + 5. *Spiderman* et ses traductions allemandes: un exemple de suppression d'inscription et la réduction des informations verbales dans le phylactère

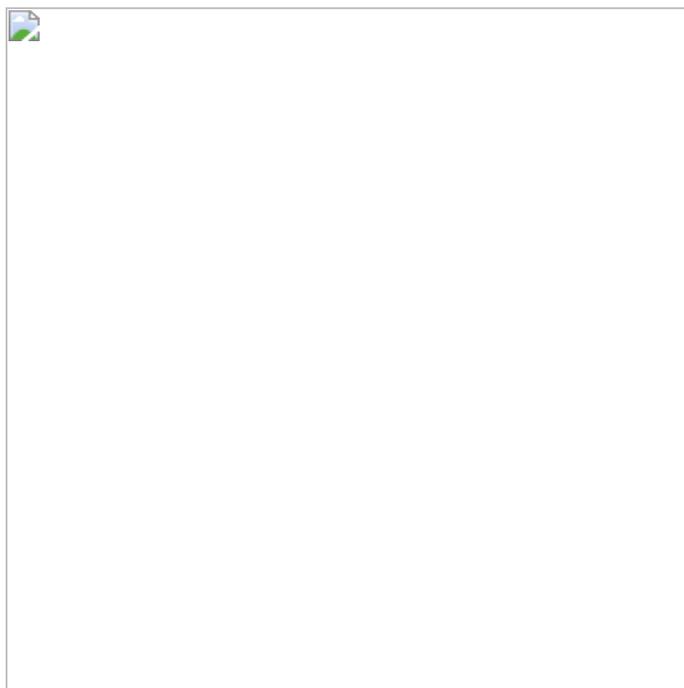


L'*adiectio* fait référence au processus par lequel des éléments linguistiques/picturaux qui n'étaient pas présents dans l'original sont ajoutés dans la traduction pour se substituer ou s'ajouter aux éléments de base. Cette technique de traduction peut également prendre, comme en Scandinavie, la forme de sous-titrage (**Exemple 6**). Comme dans les films, la BD est laissée dans sa forme originale et les parties de texte ou les mots isolés sont traduits en dessous de l'image pour permettre une meilleure intelligibilité.

Exemple 6. Sous-titres dans la BD

Les signes d'action et d'espace dans la partie picturale peuvent être ajoutés ou remplacés. On peut trouver un exemple de remplacement dans le Mickey Mouse néerlandais où Ludwig von Drake (un personnage apparemment moins populaire) est souvent remplacé par Donald, alors qu'il est conservé dans la version allemande de la même histoire (**Exemples 7 + 8**).

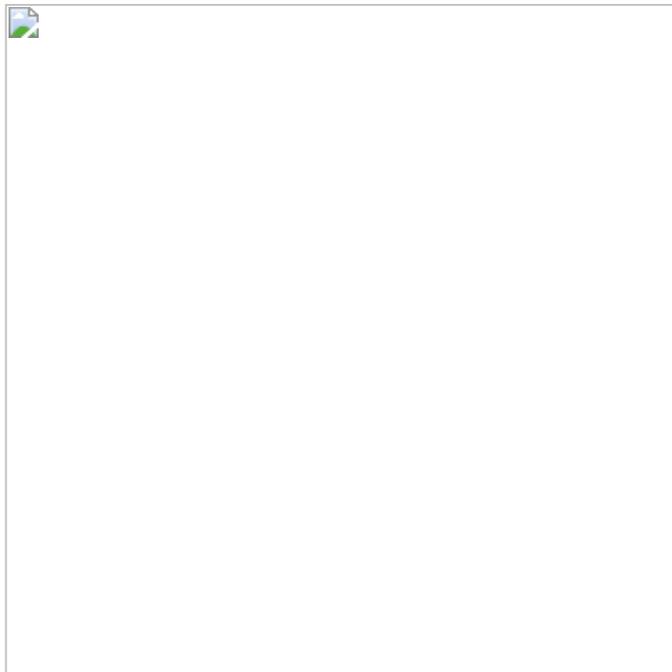
Exemple 7 + 8. Remplacement de personnage dans le Mickey Mouse néerlandais, et de conservation dans la version allemande



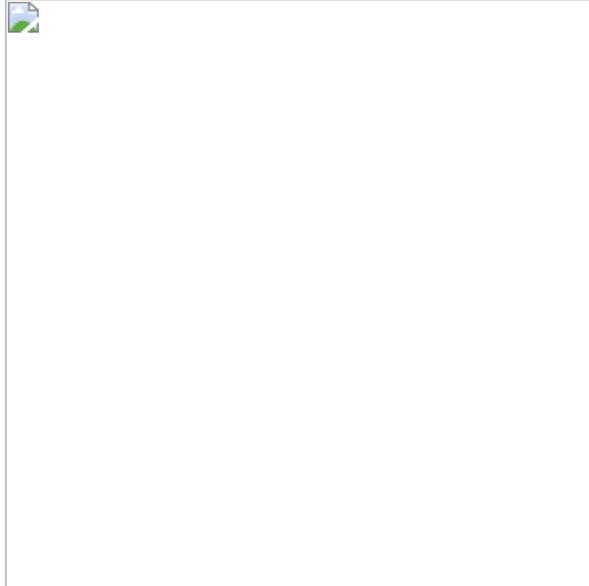
Une autre forme d'*adiectio* est le coloriage des mangas pour le marché européen et américain. Afin de les rapprocher du format conventionnel occidental, le processus de traduction des BD japonaises en noir et blanc comprend une étape de coloriage des éléments picturaux ainsi que des signes spatiaux et d'action.

Une forme spéciale d'*adiectio* est le remplacement d'éléments picturaux par des éléments linguistiques et *vice versa*. C'est parfois le cas quand la version traduite d'une histoire qui, dans sa version originale, est publiée en un volume, paraît en plusieurs épisodes. Dans ce cas, les images sont remplacées par un bref résumé (verbal) des événements passés (**Exemples 9 + 10**).

Exemple 9 + 10. Remplacement des éléments picturaux par des éléments linguistiques dans la traduction allemande de la BD française *L'École des Aigles*

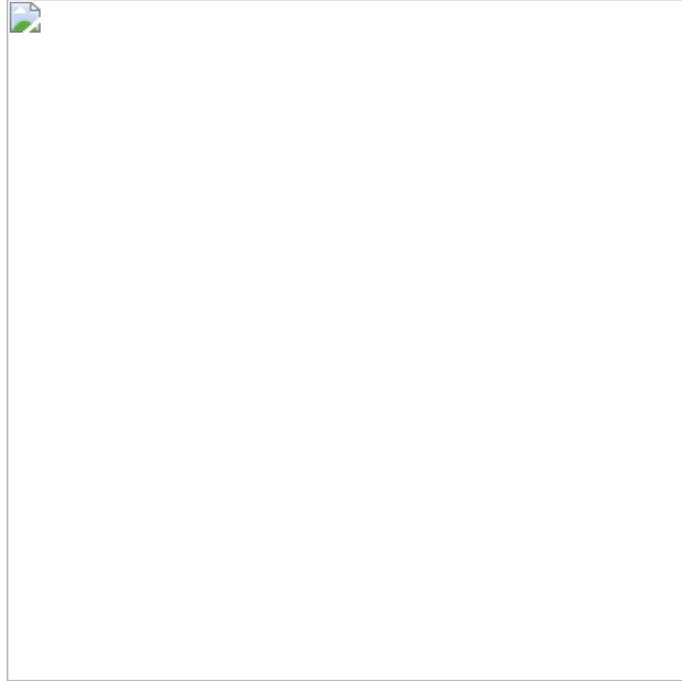


Dans une ancienne traduction allemande d'*Astérix* qui date des années 60, on peut retrouver un exemple d'*adiectio* typographique (**Exemples 11 + 12**). L'exemple est tiré d'*Astérix et les Goths*. Dans la version allemande, l'histoire représente un conflit entre l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est. Astérix et les Gaulois représentent l'Allemagne de l'Ouest et les Goths l'Allemagne de l'Est. Dans la version originale francophone, la police exprime la nationalité; dans la version allemande cependant le texte apparaît en tapuscrit. La représentation de la nationalité de l'Allemagne de l'Est ne repose pas sur des éléments typographiques mais sur un parler particulier, c.-à-d. en attribuant un dialecte saxon aux personnages dépeints. De plus, le coloriage est utilisé pour indiquer les orientations politiques des personnages. Le rouge du lettrage symbolise l'idéologie communiste.

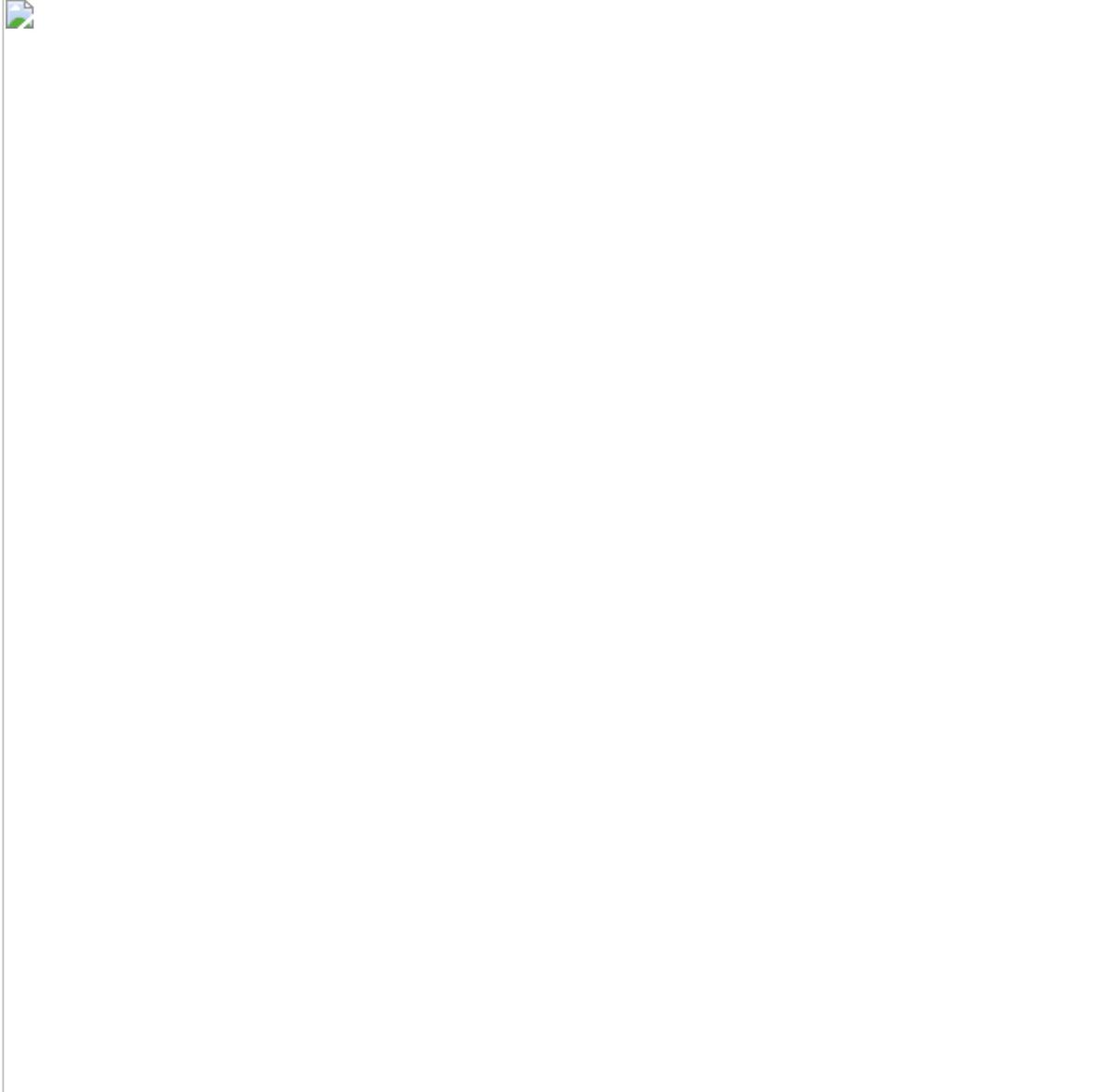
Exemple 11 + 12. *Adiectio* typographique dans Astérix *L'École des Aigles*

Le *transmutatio* représente un changement dans l'ordre de la langue source ou des éléments picturaux sources. Un changement dans l'ordre du matériel source est visible dans les **Exemples 7 + 8**, où les inscriptions verbales de l'image sont placées de manière différente dans les versions néerlandaise et allemande. De la même manière, le *transmutatio* est observable dans l'échange d'images ou de phylactères.

On retrouve beaucoup d'exemples de *transmutatio* pictural dans les BD japonaises. Il ne s'agit pas d'échanges d'éléments au sens strict du terme, mais de calques inversés. Ces BD se lisent de droite à gauche. Plutôt que d'être remplacées et réordonnées individuellement pour le marché occidental, les cases sont souvent simplement inversées à l'impression. Cependant, comme nous pouvons clairement le voir dans l'exemple ci-dessous, cette inversion change également le positionnement des personnages : un personnage droitier va devenir gaucher (**Exemples 13 + 14**). De plus, le *transmutatio* est appliqué à la traduction de certains sons. Tandis que, dans les BD japonaises, les sons provenant des objets se situent souvent dans les phylactères, cette pratique est peu courante dans les BD occidentales où seuls les sons émis par les personnages sont placés dans les bulles. Les phylactères de l'original ont donc été retouchés et les sons de la planche réarrangés.

Exemple 13 + 14. Copies inversées dans la traduction des BD japonaises

Pour finir, le *substitutio* concerne les processus de traduction dans lesquels le matériel linguistique/ typographique/ pictural d'origine est remplacé par du matériel plus ou moins équivalent (Exemples 15 + 16). On peut trouver dans la traduction allemande susmentionnée d'*Astérix* un exemple de *substitutio* au niveau des signes spatiaux. Ici, la description picturale de la scène d'action a été transférée en Allemagne. Le territoire est séparé en deux parties par une ligne qui représente la frontière entre l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest. Au niveau verbal, on retrouve également l'*adiectio* et le *repetitio*: d'un côté, le village gaulois anonyme a été remplacé par « Bonnhalla », une référence à la capitale de la République fédérale d'Allemagne, Bonn, et au mythe du « Walhalla ».

Exemple 15 + 16. *Substitutio* des signes spatiaux dans la traduction allemande d' *Astérix le Gaulois*

De l'autre, les noms des camps romains ont été directement repris de la version originale francophone. Ce dernier exemple montre que plusieurs techniques de traduction peuvent être appliquées aux éléments compris sur une même planche. C'est pourquoi il est nécessaire de pouvoir distinguer les différentes techniques de traduction avant de procéder à une analyse des BD dans la traduction.

Conclusion

Le but de cet article était de démontrer l'intérêt de l'étude approfondie des BD dans le domaine des *Translation Studies*. Les concepts bourdieusiens, brièvement décrits plus haut, pourraient constituer un cadre sociologique complémentaire aux études descriptives de la traduction ainsi qu'à celles inspirées par la théorie de l'action. Au sein du paradigme fonctionnaliste des *Translation Studies*, représenté par la *Funktionale Transla-*

tionstheorie de Reiß and Vermeer (1984) et la *Translatorisches Handeln* de Holz-Mänttär (1984), la dimension sociologique se limite au système traductionnel d'action, dans lequel le *skopos* d'une traduction est envisagé comme le résultat d'interactions délibérées entre les agents du système (cf. Dizdar 1998). La théorie des champs et de l'habitus permettrait une analyse plus nuancée de cette interaction car la structure du champ au sein duquel la traduction est active pourrait bien expliquer les dispositions, acquises et en grande partie inconscientes, liées à certaines pratiques (traductionnelles). De la même façon, on constate que les théories sociologiques de Bourdieu peuvent également être appliquées de manière fructueuse aux études descriptives de la traduction, principalement par rapport aux normes de traduction, la norme étant le « concept clé et point central dans toute tentative d'expliquer la pertinence sociale des activités » (Toury 1995: 41). Comme l'a fait remarquer Hermans (1996: 41), « les implications théoriques et méthodologiques de l'approche normative ont besoin d'être approfondies ». On pourrait par exemple prendre systématiquement l'environnement social en compte. Cependant, comme l'a démontré Bourdieu, la seule analyse du « système d'organisation interne du système » (Toury 1995: 170) ne suffira pas.

L'affirmation – associée à l'idée que la traduction est une pratique socialement déterminée – selon laquelle la place des BD dans le champ social a un impact décisif sur leurs traductions nécessite sans aucun doute d'être confirmée par des études plus approfondies. De telles recherches devront prendre en compte tous les agents qui ont une influence sur le rendu linguistique et pictural final des BD dans la culture cible. Elles devront aussi considérer tous les éléments constitutifs, verbaux et non verbaux, comme des traits pertinents pour la traduction. Il est vrai que depuis le 'tournant culturel' des années 80, les *Translation Studies* ne se concentrent plus uniquement sur le langage. Cependant, les méthodes d'analyse des éléments non-verbaux – tels que les images, la musique, les graphiques *etc.* – dans la traduction font toujours défaut. Cet article est une tentative de classifier des éléments non seulement linguistiques, mais également typographiques et picturaux. De futures études devraient également aborder la question de la traduction aux niveaux textuel et intertextuel. Les études textuelles se concentreraient sur un album ou une série, tandis que les études intertextuelles se pencheraient sur les techniques particulières de traduction adoptées par une ou plusieurs maisons d'édition, à un moment donné ou dans une culture donnée. De telles analyses pourront mettre en lumière les différentes techniques de traduction appliquées à un ou à différents types de composantes de la BD (ex. la narration, les onomatopées, les phylactères, les signes spatiaux) et ainsi contribuer à une compréhension plus approfondie des BD en traduction.

Remerciements

J'aimerais remercier Franz Pöchhacker pour la traduction (anglaise) de cet article.

Remarques

1. L'un des premiers articles de Bourdieu rassemblant les concepts de champ et de littérature date de 1966 ; voir aussi son article « Le marché des biens symboliques » (1971). Pour une analyse détaillée du champ littéraire, voir son ouvrage *Les règles de l'art* (1992).
2. Pour l'histoire des BD en Europe, voir Holtz (1980).
3. Dans son étude des pratiques de traduction au sein des plus grandes maisons d'édition allemandes de BD, Hunoltstein (1996) a montré comment le désir de répondre aux attentes et besoins des enfants a sérieusement influencé les traductions allemandes des BD jusqu'aux années 1970.
4. Pour une classification générale des éléments linguistiques dans la BD, voir aussi Hiinig (1974: 221).
5. Pour un compte-rendu détaillé d'un système de classification des images pertinent du point de vue de la traduction, voir Kaindl (1999).

Références

Textes sources

Binet, Christian

- . *Les Bidochon: Usagers de la route*. Paris: Éditions Audie 1988.
- . *Familie Fleischbauch: Autofreuden*. Nürnberg: alpha-comic 1990.

Charlier, Jean-Michel; Uderzo, Albert

- . *L'École des Aigles*. Paris: Dargaud 1963.
- . *Die Schule der Adler*. . n.9, p. 14–18 1966.

Conway, Gerry; Buscema, Sal

- . *The Spectacular Spider-Man*. Nova York: Marvel Comics 1989.
- . *Die Spinne*. Berlin: Condor Verlag 1989.

Goscinnny, René; Uderzo, Albert

- . *Une aventure d'Astérix le Gaulois*. Paris: Dargaud 1961.
- . *Astérix et les Goths*. Paris: Dargaud 1963.
- . *Siggi der Unverwüstliche*. . n.3, p. 24–27 1966.
- . *Siggi und die Ostgoten*. . n. 3, p. 14–17 1966.

Otomo, Katsushiro

- . *Akira*. Tóquio: Kodansha 1986.
- . *Akira: Herrscher über das Chaos*. Hamburgo: Carlsen 1992.

Parker, Brant; Hart, Johnny

- . *The Wizard of Id*. Dagens Nyheter: Estocolmo 1996.

Littérature secondaire

Abret, Katia; Hennart, Cécile

. *Les échanges internationaux dans la bande dessinée*. Poitiers: Estudo Não Publicado **1991**.

Bourdieu, Pierre

. *Champ intellectuel et projet créateur*. Les Temps Modernes, Paris, n. 246, p.865–906 **1966**.

. *Le marché des biens symboliques*. L'année Sociologique, Paris, n. 22, p.49–126 **1971**.

. *Leçon sur la leçon*. Paris: Éd. de Minuit **1982**.

. *Questions de sociologie*. Paris: Éd. de Minuit **1984**.

. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil **1992**.

. *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil **1994**.

. *Sur la télévision*, suivi de: L'emprise du journalisme. Paris: Liber / Raisons D'agir **1996**.

Charle, Christophe

. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme: Roman, théâtre et politique*. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de L'École Normale Supérieure **1979**.

Delabastita, Dirk

. Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel, Revue Internationale de La Traduction / International Journal Of Translation*, Amsterdam, v. 35, n. 4, p.193–218 **1989** John Benjamins Publishing Company.

Dizdar, Dilek

. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Org.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg **1998** p. 104–107.

Dolle-Weinkauff, Bernd

. *Comics: Geschichte einer popularen Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim/Basileia: Beltz **1990**.

Drechsel, Wiltrud U.; Funhoff, Jörg; Hoffmann, Michael

. *Massenzeichenware: Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics*. Frankfurt/m: Suhrkamp **1975**.

Embleton, Sheila

. Names and Their Substitutes: Onomastic Observations on Astérix and Its Translations. Target, International Journal Of Translation Studies, Amsterdam, v. 3, n. 2, p.175–206 1 jan **1991** John Benjamins Publishing Company.

Even-Zohar, Itamar

. Polysystem Studies. Durham: Duke University Press **1990**.

Gouanvic, Jean-marc

. Pour une sociologie de la traduction. Benjamins Translation Library, Amsterdam, p.33–44 **1997** John Benjamins Publishing Company.

Grassegger, Hans

. *Sprachspiel und Übersetzung: Eine Studie anhand der Comic-Serie Astérix*. Tübingen: Stauffenburg **1985**.

Groupe Mu – Edeline, Frances; Klinkenberg, Jean-Marie; Minguet, Philippe

. *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil **1992**.

Hartman, Regina

. *Betrachtungen zur arabischen Version von ASTÉRIX: Ein Übersetzungsvergleich*.
Linguistische Berichte, Frankfurt, p.1–31 **1992**.

Hermans, Theo

- . Translation Studies and a New Paradigm. In: Hermans, Theo (Org.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm **1985** p. 7–15.
- . Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. In: Alvarez, Roman; Vidal, M. Carmen-Africa (Org.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon etc.: Multilingual Matters **1996** p. 25–51.
- . *Translation as institution*. Benjamins Translation Library, Amsterdam, p.3–20 **1997** John Benjamins Publishing Company.

Hesse, Kurt-Werner

. *Die Freiwillige Selbstkontrolle für Serienbilder*. Der Neue Vertrieb, Hamburg, v. 157, n. 7, p.618–619 **1955**.

Hesse-Quack, Otto

. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: Eine interkulturelle Untersuchung*. Munique/Basileia: Reinhart **1969**.

Holtz, Christina

. *Comics: ihre Entwicklung und Bedeutung*. Munique: K.g. Saur **1980**.

Holz-mÄnttÄri, Justa

. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia **1984**.

Hlinig, Wolfgang K.

. *Strukturen des Comic-Strip: Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen Analyse narrativer Comics*. Hildesheim/Nova Iorque: Olms **1974**.

Hunoltstein, Boemund V.

. *Ehapa durchleuchtet: Manipulative Eingriffe in die deutschen Disney-Comics*. Colônia: Der Donaldist **1996**.

Jacqmain, Monique; Cole, Herman

. *Astérix à la conquête de l'Europe*. Babel, Revue Internationale de La Traduction / International Journal Of Translation, Amsterdam, v. 16, n. 1, p.4–12 **1970** John Benjamins Publishing Company.

Kaindl, Klaus

. Sprache und Bild in der Comicübersetzung. In: Kettemann, Bernd; Stegu, Martin; StÖckl, Hartmut (Org.) *Mediendiskurse: VERBAL-Workshop*. Frankfurt/m.: Lang **1996** p. 93–105.

Kaindl, Klaus

. Warum sind alle Japaner Linkshänder?: Zum Transfer von Bildern in der Übersetzung von Comics. *Textcontext*, Hamburg, v. 13, n. 1, p.1–24 **1999**.

Kaindl, Klaus

. Comics und Cartoons: Daten, Fakten, Zahlen. *Ü wie Übersetzen: Zeitschrift der österreichischen Übersetzergemeinschaft*.

Kolp, Manuel

. *Le langage cinématographique en bande dessinée*. Bruxelles: Éditions de L'université de Bruxelles **1992**.

Krafft, Ulrich

. *Comics lesen: Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Estugarda: Klett-cotta **1978**.

Lambert, José

. La traduction, les langues et la communication de masse: Les ambiguïtés du discours international. *Target*, International Journal Of Translation Studies, Amsterdam, v. 1, n. 2, p.215–237 1 jan. **1989** John Benjamins Publishing Company.

LANOË, Philippe

. *Astérix in Britain*. Marshelha: Bédésup **1991**.

Nord, Christiane

. *Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tubinga/Basileia: Francke **1993**

REIß, Katharina; Vermeer, Hans J.

. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tubinga: Niemeyer **1984**.

Richet, Bertrand

. Quelques réflexions sur la traduction des références culturelles: Les citations littéraires dans 'Astérix'. In: Ballard, Michel (Org.) *La traduction à l'Université: Recherche et propositions didactiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille **1993** p. 199–221.

Schimitt, Peter A.

. Comics und Cartoons: kein Gegenstand der Übersetzungswissenschaft? In: Drescher, Horst W. (Org.) *Transfer: Übersetzen-Dolmetschen-Interkulturalität*. Frankfurt/M. etc.: Lang **1997** p. 619–622.

Schwarz, Alexander

. *Comics übersetzen: besonders ins Deutsche und besonders in der Schweiz*. Lausana: Ctl **1989**.

Simeoni, Daniel

. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target*, International Journal Of Translation Studies, Amsterdam, v. 10, n. 1, p.1–39 1 jan **1998** John Benjamins Publishing Company.

Snell-Hornby, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; Kaindl, Klaus

(Org.) *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdã/Fildélfia: John Benjamins **1997**.

Spillner, Bernd

. Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten. In: Wilss, Wolfram (Org.) *Semiotik und Übersetzen*. Tubinga: Narr **1980** p. 73–85.

Toepser-Ziegert, Gabriele

. *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg **1978**.

Toury, Gideon

. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins **1995**.

Waugh, Coulton

. *The Comics*. Nova Iorque: Macmillan Comp. **1947**.

WienhÖfer, Friederike

- . *Untersuchungen zur semiotischen Ästhetik des Comic Strip unter der besonderen Berücksichtigung von Onomatopoesie und Typographie: Zur Grundlage einer Comic-Didaktik* **1979** Tese de doutorado não publicada.
1. Würstle, Regine. *Äquivalenzprobleme bei der Übersetzung multimedialer Texte: Zur Übersetzung der Comics 'Les Frustrés' von Claire Brétecher*. In: Schmitt, Christian (Org.) *Neue Methoden der Sprachmittlung*. Wilhelmsfeld: Egert **1991** p. 149–170.

Adresse de correspondance**Klaus Kaindl**

Institut für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung der Universität Wien
Gymnasiumstraße 50
A-1190 Wien
Österreich

klaus.kaindl@univie.ac.at

Article original: <https://doi.org/10.1075/target.11.2.05kai> |

Published online: 24 March 2000

Target **11:2** (1999), pp. 263–288. Translation: 2020. ISSN 0924-1884 | E-ISSN 1569-9986

© John Benjamins Publishing Company. All translations on this site were carried out by the TS community. The original version of the article is binding.