Université Yahia Fares de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des langues étrangères

Mémoire de fin d'études en Traduction

Traduction du dialogue dans la bande dessinée

Le cas de la traduction « Les Aventures de Tintin _ Le Trésor de Rackham le Rouge »

Du Français vers l'Arabe

Présenté par :

SKENDER ZOUBIDA

Sous la direction de :

Madame SAMIRA SAIB

Année universitaire 2015/2016

Table des matières

Remerciements 5
Introduction..... 6

La PARTIR THÉORIQUE :

Chapitre I

1. Les composants du dialogue la bande dessinée :..... 12
   1.1 Définition de la bande dessinée :..... 12
   1.2 Histoire de la bande dessinée : 13
   1.3 La bande dessinée dans les pays occidentaux :..... 14
   1.4 La bande dessinée dans le monde Arabe :..... 15
   1.5 La bande dessinée en Algérie :..... 17
   1.6 L'image et le texte dans la bande dessinée 18
   1.7 Définition des interjections et leur utilisation dans la BD : . 21
   1.8 Définition des onomatopées et leur utilisation dans la bande dessinée :..... 24
   1.9 Les expressions idiomatiques et les stéréotypes et leur utilisation dans la bande dessinée :..... 26

Chapitre II :

1. La traduction générale..... 30
2. La traduction et la dimension culturelle :..... 33
3. Les approches sociolinguistiques dans la traduction :..... 36
4. L'approche descriptive :..... 40
   4.1 La théorie du polysystème selon Itamar Even-Zohar : 40
   4.2 Approche Gideon Toury :..... 42
5. La théorie du Skopos :..... 44

6. Les procédés de la traduction adaptés à la traduction de la bande dessinée : 49
6.1 Traduction littérale : 49
6.2 La transposition : 49
6.3 Modulation : 49
6.4 L´équivalence : 49
6.5 L'adaptation :..... 50
6.6 Le claque :..... 50
6.7 L'explication :..... 50
7. La traduction des composants du dialogue de la bande dessinée :..... 50
7.1 La traduction des onomatopées :..... 50
7.2 La traduction des interjections 52
7.3 La traduction des expressions idiomatiques dans la bande dessinée :..... 53

LA PARTIE PRATIQUE :

Chapitre I :

1. Qui est Hergé ?..... 57
2. Les Aventures de Tintin 62
3. Résume de la bande dessinée « Le Trésor de Rackham le Rouge » :..... 64

Chapitre II :

1. La traduction arabe des aventures de Tintin : 68
2. Analyse des exemples de composants du dialogue dans la bande dessinée 69
2.1 Analyse des exemples de la relation entre l'image et le texte : 69
2.2 Analyse des exemples de la traduction des onomatopées :.. 74

2.3 Analyse des exemples de la traduction des interjections : ... 82
2.4 Analyse des exemples de la traduction des expressions idiomatiques : ... 95

Conclusion : ... 103
Les références : ... 106
Résumé en arabe ... 111

Remerciements

Tout d’abord et avant tout je voudrais remercier mes parents qui, sans eux rien n’aurait été possible. En effet, sans leur soutien et leur amour ma vie n’aurait pas eu cet accomplissement. Ce mémoire leur est dédié en gage d’éternelle reconnaissance et d’amour filial.

Ces remerciements s’adressent aussi à mes chers professeurs qui ont déployé des efforts remarquables pour nous transmettre tout leur savoir de la manière la plus conviviale.

Pour terminer je remercie Bachir et Mohamed, qui m’ont soutenu tout au long de ce travail par leurs encouragements incessants. Sans oublier mes amis qui ont tenu à m’accompagner le long de cette route pour que ce projet connaisse l’aboutissement désiré.

Introduction

La traduction ne peut pas se réduire au passage d'une langue à une autre : elle nécessite toujours dans la mesure du possible du texte d'origine à un public qui se caractérise par des habitudes différentes, des goûts différents, des modes de pensée différents, des comportements différents. Un public, donc, qui devra recevoir le texte traduit comme si ce dernier avait été rédigé par quelqu'un de même culture.

La traduction a pour objet de supprimer, au moins temporairement, le barrage des frontières linguistiques et culturelles. Elle vise à élargir la diffusion des concepts, des idées et, si possible, à la rendre universelle. Pour répondre aux impératifs d’une relative adaptatée linguistique et culturelle, le traducteur doit nécessairement accomplir des tâches très diverses qui, bien qu'intervenant dans un ordre souvent aléatoire, n'en sont pas moins invariablement imposées.

Dans le domaine littéraire, par exemple dans la bande dessinée, la traduction joue un rôle important par l’introduction des cultures, des civilisations qui sont différentes de la culture et la civilisation de la langue cible. Elle contribue à la connaissance de la culture du texte source chez les lecteurs de la langue cible. Le travail du traducteur de la bande dessinée ne se limite pas à la connaissance de la langue, mais aussi à une bonne formation culturelle dans les langues de travail. Le traducteur doit avoir donc une double compétence ; une compétence linguistique dans les deux langues (bilingue) et une compétence communicative dans les deux cultures (biculturelle).

En raison de cela, nous nous pencherons sur les problèmes de la traduction du dialogue dans la bande dessinée, car dans ce genre littéraire, le traducteur se trouve face à un langage particulier à caractéristiques spécifiques tels que le double message image et texte, les onomatopées, les interjections et les expressions idiomatiques, et

voir comment il a pu faire face aux restrictions qui lui sont imposées par le contexte culturel et social du nouveau récepteur.

Nous avons donc voulu, à travers ce travail, savoir si la traducteur de la bande dessinée « *Le Trésor de Rackham Le Rouge* » a pu traduire vers l'arabe tous les éléments qui caractérisent le dialogue dans la bande dessinée en langue française ou bien sa traduction a pu nécessairement impliquer la perte de certains éléments du style de la bande dessinée d'origine. Et si le traducteur a pu reproduire ces caractéristiques, quelles sont les conditions qui s'imposent à lui ? Nous nous sommes demandé aussi s'il était possible de transposer une bande dessinée d'une réalité sociale, culturelle et historique à une réalité totalement différente ? Enfin, en se basant sur ce sujet nous proposons un titre pour cette recherche dans un mémoire intitulé « *la traduction du dialogue dans la bande dessinée du français vers l'arabe, Corpus les aventures de Tintin _ le trésor de rackham le rouge* »

Pour ce qui est du choix de la bande dessinée qui est pour objet d'étude, personnellement c'est un véritable défi en raison du maigre travail accompli sur ce genre littéraire connu comme le « neuvième art », surtout s'agissant du caractère spécifique et unique de la langue utilisée. Quant au choix spécifique des Aventures de Tintin, d'Hergé, c'est une bande dessinée qui a fait le tour de monde et qui reste toujours un succès phénoménal pour le dessinateur belge, traduite vers plus de cinquante langues.

Pour répondre à nos questions, nous avons établi un plan de travail divisé en deux grandes parties, la partie théorique et la partie pratiques dont chaque partie compte deux chapitres.

Le chapitre I intitulé « *L'art de la bande dessinée et les composants de son dialogue* » a été consacré dans un premier volet à la bande dessinée commençant par une définition (1.1) et l'historique (1.2) de ce neuvième art, son apparition dans les pays occidentaux (1.3) puis son arrivée au monde arabe (1.4) et enfin dans notre pays l'Algérie

(1.5). Le deuxième volet a été consacré à ses composants, d'abord le message hybride, l'image et le texte (2.1), ensuite à l'interjection (2.2) ainsi que l'onomatopée (2.3) et leur utilisation dans la bande dessinée, enfin les expressions idiomatiques et les stéréotypes (2.4).

Au chapitre II intitulé « *les théories de la traduction et leur relation avec la bande dessinée* » on définira la traduction générale (1) puis on parlera de la traduction et la dimension culturelle (2). Ensuite nous nous pencherons sur les théories adéquates pour analyser la traduction du dialogue de la bande dessinée du français vers l'arabe, commençant par les théories sociolinguistiques (3), les approches descriptives (4) telles que la théorie du polysystème d'Etmar Even Zohar (4.1) et l'approche de Gideon Toury (4.2), et la théorie du skopos (5), cherchant à identifier le but qui aurait pu motiver « Dar el Maaref » à traduire l'œuvre d'Hergé. Et enfin les procédés de la traduction adaptés à la bande dessinée (6). Nous nous intéresserons aussi à la traduction des caractéristiques de la bande dessinée (7) commençant par La traduction des onomatopées (7.1) La traduction des interjections (7.2) La traduction des expressions idiomatiques et les stéréotypes (7.3).

Dans le chapitre I de la partie pratique intitulé « *Présentation du corpus* », nous entrerons au cœur de l'aventure de Tintin, en présentant Hergé le dessinateur de l'album « *Les Aventures de Tintin* » et son œuvre. Nous commencerons par sa vie et les influences orienterons sa carrière, pour aborder ensuite son œuvre, son personnage si particulier, Tintin, sa naissance et son évolution et finirons par présenter un résumé de l'album « *Le trésor de Rackham le Rouge* » qui constitue notre corpus.

Quant au dernier chapitre « *L'analyse des modèles des composants du langage du dialogue* ». Nous avons souhaité en premier lieu identifier le cadre historique de la traduction arabe des Aventures de Tintin, laquelle a été réalisée par la maison d'édition égyptienne « *Dar El Maâref* » en 1977. Nous entamerons par la suite l'analyse

comparative et descriptive des principales caractéristiques de langage du dialogue figurant dans cet album. Dans ce but nous avons analysé des exemples concrets prélevés de notre corpus, commençant par des exemples de traduction des interjections, en passant par l'analyse d'exemples d'onomatopées et enfin l'analyse des modèles des expressions idiomatiques.

LA PARTIE THÉORIQUE

Chapitre I

Les composants du dialogue de la bande dessinée

Ce chapitre est conduit dans deux volets majeurs le premier s'intéresse principalement à l'art de la bande dessinée (1). Et dont le premier sous-titre est voué à donner une définition décortiquée de la bande dessinée (1.1) avec une brève vue historique (1.2) ensuite nous parlerons de cet art dans les pays occidentaux (1.3) et dans les pays orientaux (1.4) et finalement nous nous évoquerons son apparition et son développement dans notre pays (1.5). Le deuxième volet (2) est essentiellement consacré aux diverses composants du dialogue au sein de la bande dessinée qui représente un genre littéraire très distinct des autres genres, car l'histoire racontée dans une bande dessinée est divisée en deux parties, l'auteur décrivant en détail l'histoire et le dessinateur la traduisant en images, ce dont nous parlerons dans un premier temps en mettant la lumière sur la relation entre l'image et le texte (2.1). Ensuite nous évoquerons les signes linguistiques tels l'interjection (2.2) et l'onomatopée (2.3) en donnant d'abord une définition de ces deux signes et puis leur utilisation dans la bande dessinée. Et nous allons consacrer le troisième volet aux expressions idiomatiques et les stéréotypes (2.3) et leur emploi dans la bande dessinée. Et enfin, une conclusion de ce premier chapitre.

1.L’art de la bande dessinée :

La bande dessinée est considérée comme un art, au même titre que le cinéma, mais aussi comme un langage, par sa composition et son texte.[1]

1.1 Définition de la bande dessinée :

La bande dessinée commence à s’affirmer réellement en 1981, lorsque sa définition apparaît dans le *Petit Larousse* : *« BD, séquence d’images accompagnées d’un texte relatant une action dont le déroulement temporel s’effectue par bonds successifs d’une image à une autre sans que s’interrompent ni la continuité du récit ni la présence des personnages »*[2].

En 1989 *Henry Flippini* a défini la bande dessinée ainsi : *« […] Une suite de dessins contant une anecdote ou une histoire ; les personnages s’y expriment par des textes inscrits dans des bulles appelées ballons ou phylactères* »[3]

Rodolphe Töpffer, considéré comme le fondateur de la bande dessinée, la qualifiait de *« littérature en estampes* ». Ainsi dans son ouvrage *L’Art invisible*[4], l'auteur et théoricien de la bande dessinée *Scott McCloud* l’a défini : « *Images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur.* »[5]

[1] Scott McCloud, L’art invisible, comprendre la bande dessinée, Vertige Graphic, Paris, 1999 [traduit de l’anglais par Dominique Petitfaux : Understanding comics, Harper Collins Publisher, 1993].
[2] BARON-CARVAIS Annie, « que suis-je la bande dessinée », 4eme édition, mise à jour 1994, paris, p 04
[3] FILLIPINI Henry, « le dictionnaire de la bande dessinée », Bordas Editions, 1989, p 09
[4] MAC CLOUD (S.), “Understanding Comics, the Invisible Art”, and Northampton, MA: Kitchen Sink Press, Inc., 1993, Traduction française: L’art invisible, Vertige Graphic, 1999,
[5] Mc Cloud, S. (2002). L’Art invisible, comprendre la bande dessinée. Paris : Vertige Graphic.

Nous comprendrons par cela que la bande dessinée est une histoire racontée par le biais d'images dessinées côte à côte. Ces images permettent au lecteur de reconstituer le déroulement de l'histoire ; ainsi c'est un art composite, qui utilise des images dessinées, du texte et aussi tout un jeu de codes spécifiques, en particulier narratifs, qui en font à la fois l'originalité et la complexité.

1.2 Histoire de la bande dessinée :

En cherchant l'histoire de la bande dessinée, nous avons remarqué qu'elle diffère d'un pays à un autre. Alors il est difficile d'établir le début de son histoire au tant qu'art.

Rodolphe Töpffer Considéré, par les européens comme étant celui qui a inventé la bande dessinée, en publiant en 1833 « *Histoire de Mr Jabot* » en Suisse, en s'appuyant sur des illustrations avec textes sous forme de séquence au lieu d'utiliser des phylactères, un élément indispensable dans le lexique des bandes dessinées. Tandis qu'en Amérique *Rudolph Dirks* est considéré comme étant le premier qui a publié la bande dessinée en utilisant des phylactères, dans son œuvre « *Katzenjammers Kids* », qui apparait pour la première fois dans « *le New York Journal* » de *William Randolph Hearst* en 1897, plus connu en France sous le titre *« Pim Pam, Poum ».*

Même si on considère *Rudolph Dirks* comme étant l'inventeur de la bande dessinée telle qu'on la connait aujourd'hui c'est-à-dire en utilisant les phylactères, on ne peut omettre le fait que *Rodolphe Töpffer* fut le premier qui a écrit une histoire en se basant sur l'image et le texte, ce dernier n'ayant aucun sens sans son corollaire l'image, et c'est ce qui fait tout l'intérêt de son œuvre : « *Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de*

roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. »[6]

1.3 La bande dessinée dans les pays occidentaux :

L'Amérique a marqué l'histoire de la bande dessinée où le terme *Comic Book* est utilisé couramment. Dans la seconde moitié du XX[e] siècle, les *Comic Books* qui paraissaient dans les journaux populaires et ensuite repris en édition livre furent peu à peu remplacés par des histoires originales et notamment la série *Marvel* en 1938 grâce super-héros comme « *Superman* ». Ce genre a connu un succès fulgurant jusqu'à 1952 et commença à décliner quand des campagnes d'opinion clamèrent que les comics étaient l'une des causes de délinquance juvénile, mettant en cause les scènes d'horreur, d'effusion de sang, de crimes sanglants et horribles publiés dans les *Comic Books* voulant même interdire leur publication. Malgré cette mauvaise période, la bande dessinée est restée très populaire au Etats-Unis, des éditeurs ayant publié des *Comics Books* au format livres alors que les grands éditeurs comme *DC* et *Marvel* (des spécialistes en super-héros) focalisent leur activité autour de fascicules tirés en quantités moindres afin de réserver une place sur les étagères des librairies.

Au Japon, la bande dessinée est connue sous le nom *Manga*[7], une expression employée en 1874 par *Hokusai* un artiste du XIX[e] siècle. Les Mangas ont connu un grand succès au marché japonais, les retrouvant dans la presse et les revues d'actualité. A partir 1919 ils sont devenus un secteur de l'édition généraliste dont les éditeurs ont adopté une démarche de segmentation maximale pour que toutes catégories des gens puissent trouver leur plaisir en lisant les mangas.

Après le succès des bandes dessinées de *Rodolphe Töpffer* qui ont été éditées, commentées et copiées à travers toute l'Europe, Wilhelm Busch inspiré par Töpffer, a créé le célèbre duo comique *Max*

[6] TÖPFFER Rodolphe, « Les Histoires en images », réédition par Les Editions du Seuil, 1996. P167
[7] « […] le terme manga signifie littéralement "image dérisoire" » (GLÉNATMANGA)

und Moritz en 1865 ainsi que le Français *Christophe* (connu par Georges Colomb) publiant La Famille *Fenouillard* en album chez *Armand Colin* en 1893. En 1929 la revue « *Le petit vingtième »* publie la première série « *Les aventures de Tintin »* écrite par *George Remi* surnommé *Hergé*. La bande dessinée d'Hergé a connu un succès populaire dans le monde entier et a été traduite dans plus de 80 langues et dialectes, raison pour laquelle nous l'avons choisi comme un modèle d'analyse dans notre thèse.

La bande dessinée en France était généralement publiée dans les revues hebdomadaires, et dès 1950 les maisons d'édition belges puis françaises développent des catalogues, des albums en reprenant les séries les plus lues dans les revues hebdomadaires.

La bande dessinée, en France et en Amérique, est devenue une pratique culturelle propre aux enfants et aux adolescents qui s'expriment à travers celle-ci et fut un sérieux concurrent de la presse enfantine traditionnelle. Apportant de la crédibilité en remplaçant le support magazine par le support livre.

1.4 La bande dessinée dans le monde Arabe :

Malgré son passé riche en aventures, La production de bandes dessinées dans les pays arabes est en deçà de la production des pays occidentaux.

Dans les années vingt, la bande dessinée est inexistante dans le monde arabe sauf des cartons dessinés par des locaux. Il fallait attendre les années cinquante pour une première apparition de la bande dessinée arabe en publiant *Al-Samir Al-Saghir* السمير الصغير en Egypte et*Al-Katkut* الكتكوت et *Bulbul* بلبل, aussi en 1952 Dar Al Maaref crée *Sindabad* سندباد qui n'apparait jusqu'en1957.[8]

[8] Denis Bauchard, Nasser El Ansary, juin 2003, « la bande dessinée dans le monde arabe » , IMA exposition, n°24, la bande dessinée au moyen orient.

En 1962 une revue libanaise pour enfant publié بساط الريح *Bissat El Rih*, suivie en 1969 par la revue syrienne أسامة *usamah* dont l'histoire s'inspire de vécu social syrien. En 1970 la revue irakienne pour enfant édite مجلتي *Majallaty* suivi *d'Al-Mazmar* où l'on remarque *Ali Saad* عالي سعد, Necha'at Toufic نشأت توفيق, Melhi Khaliféa ملحي خليفيه, Necha'at el-Aaloussi نشأت العلوسي, Safwat Farid صفوت فريدet *Mohamed Jaber*. محمد جبار.[9]

En 1972, Dar Al Maaref دار المعارف a acheté les droits de Tintin pour une publication en langue arabe. Cette nouvelle bande dessinée finit par captiver le jeune public arabe qui découvre tout un monde mêlant aventures extraordinaires et comédie loufoque.[10]

En 1950 et 1970 des revues satiriques similaires à celle de *Charlie Hebdo* font leur apparition telles que le journal égyptien *Sabah El Khair* صباح الخير, la revue syrienne *El Moudhik El Mabki* المضحك المبكيet la nouvelle forme plus satirique de la revue libanaise *El Dabbour* الدبور.[11]

En Tunisie, avec l'apparition en 1965 de la première revue pour enfants *Irfane* عرفانdont le jeune *Habib Bouhaoual* حبيب بوهولpubliait des planches. En 1976 il dessine la bande dessinée *Si Taher* سي الطاهرdans le quotidien « le temps » et en 1979 il dessine la première bande dessinée à caractère politique. En 2000, d'autres revues apparaissent telles que *Alaâ-Eddine* علاء الدينet *Faracha*, الفراشة l'album Hannibal, le défi de Carthage et Le Voyage merveilleux de Tounès.[12]

Dans les années quatre-vingts, le monde arabe s'est intéressé aux bandes dessinées adultes quand l'agence *Jad* جادa distribué du matériel dans les quotidiens النهار*An-Nahar* et dans des périodiques comme المقاصد *Makassed* et elle a encouragé aussi la publication

[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] Op cit, la bande dessinée tunisienne.

d'albums de bandes dessinées, telles que *Carnaval, Freud, Les Mille et une nuits.*[13]

1.5 La bande dessinée en Algérie :

Le monde arabe ne s'intéressait pas à la bande dessinée comme l'Algérie l'était. D'ailleurs c'est à partir des années cinquante que les jeunes algériens se passionnent pour cet art, d'abord par la bande dessinée étrangère telle que *Blek le Roc* (créé en Italie par le studio *EsseGesse*) puis, à celle de leur pays quand la presse algérienne l'utilise comme un moyen d'expression afin d'illustrer la fierté de leur pays comme l'hebdomadaire « *Algérie-Actualité* ». Et en 1969 *El Moudjahid* publie *Zid ya Bouzid* زيد يا بوزيد dont le personnage *bouzid* devient célèbre à cette époque avec sa compagne *Zina*.

En 1969 apparait la première revue algérienne, le premier illustré algérien, une bande dessinée intitulée *M'Quidech* مقيدش (nom d'un personnage mythique des contes populaires algériens) créée par des jeunes algériens sous la direction de *Georges Abranches Teixie* et surnommé *Kapitia* publiée, par SNED (Société nationale d'édition et de diffusion), faite de nombreux bande dessinée en français et en arabe dont le succès devient vite phénoménal. Le ton libre qu'utilise cette bande dessinée pour dénoncer les tares de notre société hérisse les autorités algériennes qui finissent par l'interdire momentanément en 1974, mais elle renait de ses cendres en 1978, uniquement en langue arabe et dans une nouvelle formule mais les lecteurs n'adhèrent pas à la nouvelle version.[14]

En 1986 apparait le premier festival de la bande dessinée de *Bordj El Kiffan* organisé par le dessinateur *Sid Ali Melouah* et d'autres dessinateurs algériens qui donnent un nouvel essor à cet art en Algérie.

[13] ibid
[14] Op cit, LA BANDE DESSINÉE EN ALGÉRIE

Après les manifestations de 1988 le pays autorise la presse indépendante à critiquer librement le régime. Profitant de cette ouverture, des bédéistes comme *Mahfoud Aïder* محفوظ حيدرet *Mustapha Tenani* مصطفى تناني créent la première revue satirique *La Scie* المنشار qui publie des bandes dessinées politiques et sociales. Cette revue connait un tel succès que, de mensuelle elle devient bimensuelle le tirage atteignant 500 000 copies. En 1992, des dessinateurs *d'EL Manchar* se regroupent pour un autre périodique *El-Baroud* البارود .Malheureusement quelques dessinateurs tels que *Brahim Guerroui* إبراهيم غرواوي, *Saïd Mek-bel* سعد مقبل, *Mohamed Dorbane* محمد دربانet *Djamel Dib* جمال ديب tombent victimes du terrorisme islamiste qui a sévi durant la décennie noire qu'a vécue l'Algérie. [15]

En 2008, la bande dessinée a connu un nouveau départ en Algérie suite au lancement de la première édition du « FIBDA » le Festival International de la Bande Dessinée d'Alger. Elle promeut un programme de formation pour les jeunes talents algériens et invite des créateurs du monde entier en ouvrant ses portes à la bande dessinée internationale**.**[16]

Le dialogue dans la bande dessinée diffère des autres genres littéraires. A part l'ajout de l'image qui est souvent reliée au texte, l'auteur puise aussi dans l'argot pour exprimer les sentiments des personnages. Il doit être émotionnel et non rationnel, comporter des hésitations, des interruptions et des reprises originales de la conversation qui incite l'auteur à utiliser des interjections et des onomatopées et stéréotypes.

1.6 L'image et le texte dans la bande dessinée

Ce qui différencie la bande dessinée du récit écrit est bien évidement l'image incluse dans le dialogue initié par l'auteur et qu'elle améliore en le rendant plus attirant et original. La bande dessinée se

[15] ibid
[16] ibid

compose du texte qui est destiné à la transcription des dialogues des personnages de l'histoire sous forme de phylactères (code linguistique) et de l'image qui contient le dessin des personnages et leurs mouvements tout au long de l'histoire (code iconique).

Si on reprend la définition de la bande dessinée selon *Töpffer* *« Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. »*[17]

Nous citons également la définition de *Jean-Bernard Schneider* *« Type de récit doté de moyens spécifiques, développe un argument narratif à l'aide d'une série d'images fixes, plus ou moins organisées en bandes agencées (montées) en planches et constituées en séquences. Textes et images participent de manière complémentaire et progressive au déroulement temporel (le récit) et spatiale (la planche) du récit »*[18]

On comprend donc que l'image et le texte sont complémentaires dans la bande dessinée. Le texte n'est plus séparé de l'image par un phylactère mais en fait partie intégrante. L'écriture devient image, dessin et texte sont intimement liés. L'association de ces deux codes est polymorphe, l'image décrit le texte et le texte décrit l'image et l'un peut révéler ce que l'autre ne montre pas, les phylactères d'une bande dessinée ne disent pas simplement la même chose en d'autres mots mais elles complètent plutôt l'image. Cette illustration aide à la lecture et à la compréhension de l'histoire.

Tout comme on parle de contexte linguistique en se référant aux mots qui précèdent et suivent un mot donné, dans la bande dessinée le lecteur est plongé dans un contexte pictural en se référant aux illustrations qui précèdent et suivent une illustration donnée. Cela fait augmenter considérablement la puissance explicative de l'image et lui

[17] TÖPFFER RODOLPHE, Les Histoires en images, réédition par Les Editions du Seuil, 1996.p 167

[18] SCHNEIDER Jean-Bernard, « Lecture d'images : clés pour la BD : lire-analyser-produire avec les enfants de 8 à 15 ans », Strasbourg, Accès éditions, 1998, p 02.

enlève beaucoup de l'ambiguïté qu'elle aurait hors de ce contexte pictural. Comme le cas de « AH ! » qui peut montrer la peur, la joie ou l'étonnement … etc. Or avec l'image et le type d'écriture on peut montrer l'émotion exacte des personnages, donc l'image nous aide à éviter la dispersion polysémique, c'est-à-dire la pluralité de sens possibles pouvant surgir de signifiants non univoques. Et elle réduit le flottement ou l'éparpillement des significations, elle canalise ou oriente l'interprétation du lecteur.

Roland Barthes a mis en exergue le rôle de la connotation dans les messages iconiques dans « Rhétorique de l'image »[19] où il compare les caractéristiques respectives de l'image et du texte en analysant l'annonce publicitaire des « *pâtes Panzani* », le panier rempli de légumes rouges et verts et des paquets de pâtes jaunes dont Barthes voit dans cette teinte tricolore le signe de l'italianité. Donc le code iconique complète le code linguistique (le nom de ce produit « Panzani ») pour confirmer que ce produit est d'origine italienne. Et par cette démonstration Barthes a pu répondre à sa question posée « Quelles sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique (double). L'image aurait besoin d'être « ancrée » par le texte (par la redondance ou la complémentarité du texte), à cause de sa facilité à s'épanouir symboliquement, pour être compréhensible et (en publicité notamment) efficace.

Dans la bande dessinée l'image prend une valeur communicative ; l'image et le dessin sont les premières choses qui attirent les enfants quand ils regardent les bandes dessinées. Et notamment les albums qui les captivent encore plus leur dessin.

Dans son livre sur le rapport des dessins et les enfants, la chercheuse *Danset leger* a confirmé que les images et les bandes dessinées s'adressent directement à l'intelligence de l'enfant et à sa sensibilité. Et pour les comprendre, l'enfant doit définir d'abord les éléments de l'image, les organiser, enfin il commence à lire le contenu.

[19] BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in Communications, n° 4, Paris, Le seuil, 1964,

L'association de l'image au texte (ou vice versa) constitue l'aspect le plus fréquemment mentionné comme caractéristique spécifique de la bande dessinée, le lecteur doit construire le sens à partir de séquence d'images, qui sont moins codées que dans un texte écrit, chacun peut s'imaginer la scène selon sa propre expérience mais le dessin contribue à faire voir la scène d'une manière plus univoque. L'imagination du lecteur devient moins libre de donner à la scène des contours ou des formes relevant de son expérience personnelle, et la compréhension de l'histoire devient facile en montrant le découpage de l'histoire dans le bon moment, cela facilitant le travail de lecture en anticipant la construction de l'histoire. Avant que le lecteur ne commence à lire la bande dessinée, grâce aux dessins, il a déjà une idée de ce qui l'attend, mais cela n'est pas suffisant pour appréhender dans sa totalité la teneur de la bande dessinée sans la lecture des dialogues.

1.7 Définition des interjections et leur utilisation dans la BD :

Pour les lexicographes du dictionnaire *Le Petit Robert*, l'interjection est « *un mot invariable pouvant être employé isolément pour traduire une attitude affective du sujet parlant* ».[20]

Le Lexis définit l'interjection comme un *« Mot qui exprime d'une manière énergique et concise un sentiment violent, une émotion, un ordre, comme ah!, hélas!, chut ! »*[21]

D'après *Vico « Les interjections, ces mots qui échappent dans le premier mouvement des passions violentes, et qui dans toutes les langues sont monosyllabiques. L'interjection soulage la passion de celui à qui elle échappe ; et elle échappe lors même qu'on est seul. »*[22]

[20]d'Alain Rey, Josette Rey-Debove et Paul Robert, LE PRTIT ROBERT, Dictionnaires Le Robert, 1967
[21] DAUZAT Albert, « Dictionnaire étymologique de la langue française ». Paris, Larousse, 1938,
[22] REY Alain, « La lexicologie : Lectures ». Paris, Klincksieck, 1970, p.49.

D'après Court de Gébelin *« L'interjection exprime les sensations intérieures, dont nous sommes affectées à la vue d'un objet. »*[23]

D'après Dubois & Lagane *« Les interjections dont la fonction est d'exprimer un sentiment plus ou moins vif, peuvent être assimilées à des phrases exclamatives »*[24]

Alors que le dictionnaire de linguistique et science donne la définition suivante de l'interjection *«On appelle interjection un mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive. »*[25]. L'interjection a un caractère pratiquement dépourvu de contenu sémantique et elle échappe ainsi aux contraintes syntaxiques, et n'en agisse pas moins sur le contenu ou sur les situations de discours, grâce à l'intonation que le locuteur la confère *« (approbation, désapprobation, doute, colère, ironie, insistance, appel, etc.) »*[26]. En effet, bon nombre d'interjections ne sont pas décomposables en éléments signifiants *; « elles procèdent de cris (Ah ! Il est enfin là. Je crois, hum, que je vais refuser) ou d'onomatopées (Clac ! j'ai dit ce que je pensais. Zut ! J'ai oublié mon carnet) »*[27]. Les interjections n'ont pas une place définie dans la chaine syntagmatique comme les autres termes invariable de la langue *: « elles peuvent interrompre l'énoncé entre deux poses, ou remplacer, en situation, un énoncé, à elles seules. Seule l'intonation dont elles sont le siège confère à l'énoncé, au discours ou à la situation un effet sémantique que l'interlocuteur interprète comme l'expression de tel ou tel état affectif du locuteur ou comme sa volonté d'établir ou de maintenir la communication : Ah ! Ah ! (Je m'en doutais)/ Hein ? (Tu disais ?). »*[28]

[23] JACOB André. « Genèse de la pensée linguistique », Paris, Armand Colin, 1973, p.81.
[24] DUBOIS Jean, LAGANE René, « La nouvelle grammaire du français », Paris, Larousse, 1973, p. 161.
[25] DUBOIS Jean, Dictionnaire de linguistique, Larousse, 2001, p334
[26] DUBOIS, J. et al, Grand dictionnaire linguistique et sciences du langage, Paris, Larousse, 2007, p 253
[27] Idem
[28] Idem

D’après ces définitions on peut dire que l’interjection sert à peindre d'un seul trait les affections subites de l'âme. Elle est principalement un ton, un cri arraché par la passion. Sa valeur dépend surtout de l'accent de la voix (intonation). Ainsi elle peint la joie ou la douleur, la crainte ou l'admiration, l'ironie, le mépris, l'extase...etc. De là il résulte que chacun d’entre nous exprime ses sentiments et ses états d’âme par des interjections brèves et imagées pour illustrer ses émotions.

Les linguistes, qui sont intéressés par l’interjection, la considèrent comme un signe linguistique. Et elle peut être soit sous forme lexicalisée et expressive, soit sous forme lexicale privée de son sens original, soit sous des combinaisons de consonnes et/ou de voyelles qui symbolisent un son à l’aide d’une graphie bizarre. Et elle a trois fonctions :

- Expressive : traduisent un sentiment, ou une attitude manifestés par le locuteur
- Appellative, impérative ou interrogative : L’interjection peut être centrée sur l’interlocuteur.
- Représentative : qui imite un bruit, un cri ou un son. Cette dernière fonction du langage s’applique par excellence à l’onomatopée.

L’emploi de l’interjection dans la bande dessinée n’est pas fortuite mais utilisée de façon délibérée pour se rapprocher le plus possible de la langue parlée, et de façon à rendre les affects et les idées spontanées des individus, et aussi parce qu’elle participe à tous les égards de la langue parlée littéraire qui caractérise la bande dessinée celle qui transmet au lecteur l’impression de vie, de dynamisme et d’action.

L’interjection dans sa troisième forme représentative, peut se confondre avec l’onomatopée. Il n’est pas toujours facile de savoir quelle catégorie il s’agit. Par exemple « pff » a plus une valeur onomatopéique (bruit de l’expiration) qu’une valeur interjective

(exprime de l'indifférence, de lassitude, d'impuissance, etc.)[29]. La différence entre une onomatopée et une interjection n'est pas toujours évidente car certains mots peuvent avoir ces deux caractéristiques.

1.8 Définition des onomatopées et leur utilisation dans la bande dessinée :

Pour expliquer ce que l'onomatopée signifie on donne d'abord quelques définitions des ouvrages consultés :

Le Petit Robert : *« Création de mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée ; le mot imitatif lui-même. Motivation de l'onomatopée. Onomatopées désignant des sons naturels (ex. atchoum, cocorico, miam-miam, toc-toc) ou artificiels (broum, pin-pon). Les onomatopées servent à former des noms (gazouillis, roucoulement) et des verbes (chuchoter, ronronner, vrombir) dérivés »*[30]

Le Bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale : *« l'onomatopée est basée sur l'imitation, soit des sons s'un être, un animal ou un objet produisent, soit sur le bruit particulier auquel ceux-ci sont associés. Elle peut être aussi constituée par des interjections émises pour simuler un bruit»*[31]

Pierre Rézeau et *Pierre Enckell* dans le *Dictionnaire des onomatopées* donnent la définition suivante en la limitant aux bruits imités : *« L'onomatopée est un « mot » imitant ou prétendant imiter, par le langage articulé, un bruit (humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé, etc.). »*[32]

[29] ENCKELL Pierre, REZEAU Pierre, « Dictionnaire des onomatopées », Edition puff, 2003, p 17
[30] LE PETIT ROBERT : Dictionnaire de la langue française, CD-ROM, 1996
[31] SAHIRI Léandre, Le Bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale, Mon Petit Éditeur, 2013, p 256
[32] ENCKELL Pierre, REZEAU Pierre, Ibid. p 12

A travers ces définitions on constate que l'onomatopée est un mot dont la prononciation ressemble au son qu'il imite ; ou elle renforce l'idée que le mot exprime. Autrement dit, l'onomatopée est une imitation de divers sons, par exemple bruit d'un objet, cri d'un animal ou voix humaine.

Dans son livre *Versus, la version réfléchie, Paramètres et Repérages*[33] *Michel Ballard* a classé l'onomatopée en deux parties :

- **L'onomatopée inanimée** : pour imiter les sons des objets comme le réveil et une horloge "tic–tac" "tick-tock» ou frapper sur la porte " toc- toc"
- **L'onomatopée animée** :
  - Onomatopée animée pour humain : atshoo, atchoum, atcha
  - Onomatopée animée pour animal : cocorico, cock-a doodle-do
  -

Il y a du son dans La bande dessinée mais on ne l'entend pas et il y a du mouvement, mais rien ne bouge. Et pour cela l'onomatopée est utilisée pour exprimer le coté auditif, elle désigne des bruits autres que le dialogue, c'est-à-dire le son non articulé et elles peuvent aussi être utilisées pour renforcer l'effet de l'image et c'est pour cette raison que les onomatopées sont appelées effets sonores, donc ces dernières indiquent les bruits dans la bande dessinée un son qui, autrement, est impossible à présenter sous une forme graphique.

On peut trouver les onomatopées dans les phylactères ou dans l'image, et on peut déduire leur type de son selon la façon dont elles sont écrites, les sons forts sont représentés par des lettres majuscules soulignées en gras, alors que les sons faibles le sont par des lettres petites et étroites ; ainsi elles peuvent suivre la direction du mouvement pour diriger le regard du lecteur. On remarque aussi que les onomatopées sont accompagnées de points d'exclamations quand elles décrivent un bruit fort.

[33] BALLARD Michel, « la version réfléchie, Paramètres et Repérages » Paris, Éditions Ophrys, 2003, p120, 201

Les onomatopées dans la bande dessinée sont écrites d'une manière différente du reste du texte, car elles transmettent un message à travers un mot, un symbole ou un signe en contribuant à "illustrer" une image. En résumé l'onomatopée est la traduction vivante et imagée d'un sentiment particulier illustré par une image fixe et muette donnant l'illusion d'être audible.

1.9 Les expressions idiomatiques et les stéréotypes et leur utilisation dans la bande dessinée :

Les clichés et les stéréotypes peuvent facilement être reconduits afin d'attirer l'attention des lecteurs potentiels et d'arriver à des fins matérielles. Les nouvelles méthodes technologiques de promotion et de commercialisation dans le monde actuel peuvent ainsi devenir une arme à double tranchant.

Les expressions idiomatiques sont des expressions regroupant plusieurs mots qui, prirent isolément, ne peuvent être ôtés ou changés sans en altérer le sens exact. Ces expressions renvoient le plus souvent à ce qui est spécifique à chaque langue, autrement dit, « *Parmi les éléments de la langue qu'il faut acquérir pour s'exprimer figurent non seulement des mots, mais aussi des groupes de mots plus ou moins imprévisibles, dans leur forme parfois, et toujours dans leur valeur. Ainsi des milliers de particularités expressives, non traduisibles telles quelles dans d'autres langues, forment l'immense part du lexique connu sous le nom d'expressions idiomatiques* »[34]

Les expressions idiomatiques renvoient à l'ensemble des *idiotismes* d'une langue et les expressions figées par les usages de cette langue et dont la signification tient à une mémorisation préalable, analogue à celle de n'importe quelle unité lexicale. Selon Pierre Guiraud il y a trois critères pour caractériser ces expressions : le premier critère : elles sont des *« unité de forme et de sens »*[35]. C'est-à-

[34]REY Alain, Préface du Dictionnaire des expressions et locutions, Ed du Robert, 1979
[35] Pierre Guiraud, « la Grammaire », Presses Universitaires de France, 1961, p 5

dire les expressions constituent un groupe syntaxique indécomposable possédant une unité de signification qui ne découle pas du sens individuel des termes qui la composent. Le deuxième critère porte sur la syntaxe : les expressions *« s'écarte de la norme grammaticale et lexicale »*[36]. Le troisième critère touche au sens : *« la plupart des locutions sont prises dans un sens métaphorique »*[37].

« Le stéréotype » est devenu un mot d'usage courant mentionner dans les dictionnaires surtout sous une acception figurée. Puis, utilisé au cours du XXe siècle en sociologie et en psychologie, il est vite emprunté par les critiques littéraires et tend à s'imposer comme une notion linguistique. Le stéréotype est une « *utilisation simplifiée » « schème collectif figé » « modèle culturel » « image toute faite »* [38] Chez *Amossy*. Il a plusieurs synonymes tels que cliché, poncif, lieu commun, idée reçue, langue de bois, prototype, formules banales etc.

L'emploi du mot « clichés » dans la bande dessinée se réfère généralement aux expressions idiomatiques et figées. L'auteur emploie ces clichés en formant des titres, des noms des personnages et des discours. *Morel* fait remarqué que *"le cliché proclame un peu plus explicitement que d'autres formes l'état naturellement répétitif de la langue"* [39]

L'emploi des « clichés » quotidiens, des banalités prononcées par les gens dans la rue créent une sorte de complicités avec le lecteur dans la bande dessinée en comblant une attente familière comme *Amossy* le signale *"le lecteur moyen aime les personnages stéréotypés, les lieux communs dans lesquels il se retrouve en terrain familier"*[40] .

[36]Ibid. p 5
[37] Ibid. p 7
[38]AMOSSY Ruth, «Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours», dans Le cliché, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998
[39] MATHIS Gilles, « Le cliché, textes réunis par Gilles Mathis », interlangues, 1998, p. 59
[40] AMOSSY Ruth et HERSCHBERG Anne Pierrot, « Stéréotypes et clichés », Paris, 1997, p. 78

L’utilisation des clichés par rapport aux récits écrits diffère, car les auteurs de la bande dessinée le détournent de son format original. Ils ne se gênent pas pour le *« pasticher, parodier, renouveler par variation »*[41] en mettant une relation avec l’image et le discours qui la suit, afin d’ajouter de l’humour comme dans l’un des albums d’*Astérix* on trouve l'expression *travailler de la serpe* (travailler du chapeau), et l’expression *Tan qu’il y a de la vie il y a de l’espoir* (*Tant qu’il y a des marmites il y a de l’espoir*). Ce changement a pour but de défiger l'expression et de lui faire prendre un sens propre en accord avec l'image.

La bande dessinée a attiré un public très varié ; elle est lue par des enfants et des adultes, des pauvres et des riches, des hommes et des femmes. Elle est devenue un divertissement quotidien facilement accessible, et s’est répandue aux autres formes de médias écrits. Les magazines de bande dessinée, les Comic books et les Mangas sont devenus rapidement une forme de publication populaire. Plus tard vu leur succès, les bandes dessinées se sont étoffées pour devenir de véritables romans illustrés abordant tous les thèmes de la vie courante dont, la comédie, l’amour, le suspense, l’action, l’horreur et la science-fiction. Et C’est sa forme exigeante d’écriture, qui implique une lecture experte de la part de celui qui tient le livre entre les mains, en possédant un code d’expression unique et différent des autres formes d’art, et la combinaison très variée de ses composants de langage qui définit ses caractéristiques et la source de son originalité**.**

[41] Mathis Gilles, Ibid. p123

Chapitre II

Les théories de la traduction et leur relation avec la bande dessinée :

Pour un premier titre dans ce deuxième chapitre nous parlerons de la traduction générale (01) ensuite la traduction en incluant la dimension culturelle (02) puis on évoquera les théories de la traduction qui pourraient servir de cadre théorique à l'étude de la traduction de la bande dessinée, dans un autre point, nous nous pencherons sur les approches sociolinguistiques (03). Ainsi que les théories descriptives (4), commençant par la théorie du polysystème d'Etmar Even Zohar 4.1, de Gideon Toury 4.2. Nous avons essayé d'inscrire la traduction de la bande dessinée dans le cadre de la théorie du skopos (5) Et enfin nous parlerons des procédés de la traduction adaptés à la traduction de la bande dessinée (6). Dans le point suivant on évoquera la traduction des composants du dialogue (7) tels que les interjections (7.1), les onomatopées (7.2) et les expressions idiomatiques et les stéréotypes (7.3), Et on finira ce chapitre par une conclusion.

1.La traduction générale

La traduction est la transformation du texte exprimé par les moyens de la langue de départ, en texte exprimé par les moyens de la langue d'arrivée. La traduction est un cas particulier de convergence linguistique, elle est appelée à désigner toute forme de médiation inter linguistique permettant de transmettre l'information entre les locuteurs de langues différentes.

La traduction est un art.

La traduction est une science.

De nombreux théoriciens sont unanimes pour conclure qu'il est extrêmement difficile de donner une définition pertinente de la traduction, parce que c'est un concept très large qui couvre non seulement le contenu des textes, mais aussi les diverses constructions sémiotiques et poétiques, ce qui montre la complexité de cette opération.

Selon *Georges Mounin* « *la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification puis quant au style.*».[42]

Lieven D`hulst* cite dans *« La traduction contact de langues et de cultures »* que *« le terme de la traduction comporte deux définitions. En premier, la traduction est une opération linguistique donnant lieu à un produit linguistique équivalent à un produit linguistique antérieur relevant d`une autre langue et d`une autre culture. Deuxièmement, la traduction est une opération culturelle donnant lieu à un produit culturel correspondant à un produit antérieur relevant d`une autre culture. Cette opération prend des

[42] MOUNIN Georges, « Les problèmes théoriques de la traduction », Paris, éd. Gallimard, 1963, p 12

formes diverses telles que la paraphrase, l`analyse, la transposition dans un autre système de signes, photographique, audiovisuel »[43]

Ballard mentionne aussi dans *La traduction contact de langues et de cultures* qu'il ne s'agit pas simplement *« d'une opération sur les langues en tant que telles, la traduction concerne le discours produit à l`aide des langues dans des cultures différentes ; la traduction est un phénomène portant sur les textes »*[44]

La traduction permet de transmettre l'information entre locuteurs de différentes langues, en restant fidèle au texte orignal. Le traducteur doit rester prudent et avoir la capacité à déchiffrer les signes linguistiques et à en interpréter le sens. Pour lui, c'est le texte qui mobilise son attention, sa fonction, sa forme, le sujet et le niveau de difficulté.

Jean René Ladmiral de son côté a essayé de donner une définition en synthétisant tous les essais de définitions : « *Si l`on synthétise la plupart des définitions qui entreprennent de saisir ce qui fait la nature de la traduction, on viendra à un énoncé de base du type : la traduction produit un texte-cible sémantiquement, stylistiquement, poétiquement, rythmiquement, culturellement, pragmatiquement équivalent au texte-source.* »[45] La traduction désigne une « médiation inter linguistique » elle fait passer un message en révélant la pensée du langage et de la littérature, c'est un élément d'échanges et de connaissances entre les cultures « *le processus de traduction consiste à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis »*[46]

[43] BALLARD Michel, « La traduction contact de langues et de cultures », Artois Presses Université, 2006, p 52
[44] Ibid. p 58
[45] LADMIRAL Jean René, « Théorèmes pour la traduction », Gallimard, 1994, p. 18.
[46] LEDERER Marianne, « la traduction aujourd'hui », Hachette paris, 1994, p 11

Le texte traduit est un texte réorganisé sous la forme d'autres modalités expressives d'un autre signe complexe, il doit rester le même tout en devenant un autre. Le traducteur ne laisse aucune trace dans le texte traduit les mots du traducteur doivent être identifiés à ceux de l'auteur original du texte. Donc Le discours du traducteur veut être le discours de l'auteur. *Petrilli*[47] affirme que le masque du traducteur est tromperie car on lui demande une fidélité impossible. Il devient donc un possible interprète du texte en question.

La traduction est un moyen d'accès à une information en langue étrangère, elle est un moyen de communication dont les gens ont besoin dans leur vie quotidienne, ainsi que *Jean-René Ladmiral* l'a défini comme « *une activité humaine universelle rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du Globe* »[48].Le monde ne peut exister sans une pensée qui traduit le monde autrement dit la connaissance du monde est la traduction.

Enfin on peut dire que parler de la traduction, c'est parler de la vie, de la nature et du destin des œuvres ; c'est parler de communication, de transmission, de réception, de tradition, de culture; c'est parler du rapport à l'Autre, c'est parler de langues et d'écriture, *Antoine Berman* a bien vu que parler de traduction « *c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot "traduction" lui-même ne cesse de se métaphoriser* »[49]. Jean-Yves Masson de sa part a dit que traduire *« c'est proposer à une âme de prendre un autre corps* », André Chouraqui a défini la traduction comme « *contempler un texte à travers des lunettes* ».

[47] PETRILLI, Susan, PONZIO, Augusto (2006). « Translation as Listening and Encounter with the Other in Migration and Globalization Processes Today ». In TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 19, no 2, 2e semestre, pp 222 223

[48] LADMIRAL Jean René, « Théorèmes pour la traduction », Paris, Payot, 1979, p 28

[49] BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », seuil, Paris, 1999 quatrième de couverture

2.La traduction et la dimension culturelle :

La traduction est un enrichissement culturel dont le pouvoir est souvent sous-estimé ; les notions de culture et d'échanges culturels apparaissent de plus en plus dans le discours théorique sur la traduction qui ensemence la culture et la littérature. La perspective culturelle est intimement liée à la littérature, même si la culture ne se réduit pas à la littérature on peut l'évaluer par le nombre et la qualité des traductions littéraires dans un pays.

Dans chaque langue, il existe un certain nombre de mots, d'expressions figurées et figées, imprégnées de culture. Ils reflètent non seulement les représentations des objets mais aussi le côté culturel du monde. Selon la plupart des traducteurs mondiaux, ce sont «*des mots culturels qui existent dans une culture, mais non pas dans une autre. Ces mots sont difficiles à traduire parce qu'ils dénotent des phénomènes qui n'existent que dans la langue de départ* »[50]. Ces mots sont des codes culturels qui donnent accès à la compréhension des faits culturels implicites, reconnus par les natifs. *Robert Galisson* souligne que «*cette charge culturelle est la valeur ajoutée aux significations ordinaires des mots qui est connue de tous les natifs et constitue leur lexiculture et que les étrangers ont tant de mal à maîtriser sans doute parce qu'elle n'est décrite, donc enseignée nulle part*» [51]

Des traducteurs et des chercheurs ont redéfini la tâche des domaines de la traduction en incluant la dimension culturelle et en approfondissant ce qui concerne la traduction idéologique et les

[50] LINDSTEN, « Comment traduire la culture ? Étude sur la traduction des mots culturels dans la traduction d'un roman de Mons Kallentoft », Suède, Université Göteborg, 2013, p03
[51] POUCHKOVA, « Vers un dictionnaire des mots à Charge Culturelle Partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE) (Le cas des apprenants immigrés adultes multiculturels », Strasbourg, Université de Strasbourg, Thèse de doctorat, 2010, p344

relations qui surviennent quand on transmit un texte d'une langue à une autre.

Le traducteur apparait comme un intermédiaire entre les cultures, et on peut le considérer aussi comme un esprit culturel qui essaye de les rapprocher afin de faciliter la communication entre les individus malgré les différences qu'on peut trouver dans les diverses civilisations et c'est à lui de déchiffrer le code et transmettre le message.

Abderrahmane Tamara a noté que la traduction participe à la réalisation de plusieurs enjeux, dont on peut citer :

- Création des accords sur plusieurs idées dans deux références culturelles en considérant que la traduction est comme un « instigateur culturel » qui s'élève à l'esprit de compréhension mutuelle entre deux cultures différentes.
- Développement de ponts de la communication entre deux environnements culturels différents ; dont le premier est la culture de départ où « le texte littéraire du traducteur » clarifié, et le second lié à la culture dans laquelle le texte traduit est arrivé.

Sévry écrit que *« traduire, d'une certaine façon, c'est regarder de travers, le traducteur est une personne qui est frappée de strabisme, qui louche, et la traduction, c'est louche* »[52]. Pour se rapprocher de la culture de l'autre par le biais de la traduction, pour *Sévry*, il va falloir enchâsser les constructions du traducteur dans les constructions de l'auteur afin de pouvoir rentrer dans la communication. Ainsi le fait de lire un système symbolique à travers un autre en passant la vision de l'auteur par le prisme du regard du traducteur, est une sorte de déformation du texte du départ. Ce que *Sévry* appelle une série de projection et fantasme. Et pour illustrer notre propos, la chercheuse *Mar Soliño Pazó* explique que le traducteur n'est qu'un négociateur entre deux cultures différentes, en essayant de donner d'une culture à une autre la meilleure compréhension possible.

[52] BENISMON Paul, « traduire la culture », Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p.148

Les traducteurs sont ceux qui ont le plus d'influence sur le processus d'enrichissement culturel, par la sélection qu'ils font des stratégies de traduction. En effet, celles-ci montrent ou cachent l'Autre, dans la mesure où elles peuvent effacer ou exhiber les références culturelles étrangères du texte de départ. Ceci dit, le traducteur n'est pas isolé, il appartient à ce qu'*Itamar Even Zohar* appelle un « polysystème », un système complexe et hétérogène, comportant des agents et des traditions qui vont déterminer la façon dont le traducteur conçoit son travail. En effet, *Even Zohar* montre comment non seulement la poétique qui prévaut dans la littérature d'un pays détermine la façon dont un texte y est traduit, mais aussi que, lorsque le texte traduit est introduit dans un polysystème littéraire plus ancien ou plus puissant, les stratégies de traduction auront tendance à adapter le texte étranger aux normes du système d'arrivée[53].

Quand on traduit des mots culturels, on doit réfléchir aux lecteurs, car c'est important de se souvenir que le récepteur du texte n'est pas le même après la traduction, autrement dit, les lecteurs de traduction appartiennent à une autre culture. Les mots culturels qui sont évidents pour le lecteur du texte original ne sont pas nécessairement évidents pour le lecteur du texte traduit parce que le lecteur du texte traduit ne partage pas la même culture que l'auteur. Ainsi, « *il faut que le traducteur tienne compte de cela en utilisant les différentes stratégies et qu'il essaye de transmettre ces mots culturels*»[54]. Certes, la valeur qui s'ajoute aux significations ordinaires des mots pose parfois beaucoup de problèmes de traduction. Pour que la traduction atteigne à sa perfection, il faut choisir quelques stratégies scientifiques.

[53] ITMAR Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", Lawrence ed, Venuti, 2000, The Translation Studies Reader, New York: Routledge, 2000,p.197
[54] LINDSTEN, « Comment traduire la culture ? Étude sur la traduction des mots culturels dans la traduction d'un roman de Mons Kallentoft », Suède, Université Göteborg, 2013, p.07

On peut diviser, en général, les stratégies de la traduction en deux groupes. Le premier groupe favorise l'expression du sens et brise les liens avec le signifiant d'origine en utilisant un équivalent culturel. Le second préserve l'étrangeté des signifiants et les cite dans l'œuvre traduite sans changement. « *La mise en pratique de ces deux stratégies se montre par l'explication, la généralisation, l'adaptation et la suppression qui se concentrent sur la compréhension du texte et aussi par la traduction directe et la précision qui essayent de préserver l'étrangeté du texte* »[55]. La traduction directe et la précision consistent à l'emprunt des mots de la langue d'origine Selon *Mohammad-Rezâ Bâteni*, le linguiste iranien, « *cette stratégie est le résultat d'un phénomène social et c'est le reflet de l'influence culturelle d'une société sur une autre* »[56]

3.Les approches sociolinguistiques dans la traduction :

Les approches sociolinguistiques considèrent la traduction, comme étant une activité sociale basée sur la connaissance que le traducteur a de la langue, de la culture et de la société dans laquelle la traduction a lieu. Ces approches tentent de démontrer qu'on pourrait tout traduire, dès qu'on considère la traduction comme une opération de transfert du contenu sociolinguistique du message à l'adresse de la communauté socioculturelle visée par la traduction. La traduction dans ce concept porte sur le sens d'un message qu'on cherche à transmettre au récepteur, elle semble a priori favorable à l'utilisation de la stratégie d'explicitation comme un procédé participant de la transmission du sens vers un nouveau lecteur au profil linguistique différent de celui du lecteur natif.

Le linguiste français *George Mounin* voit que selon les différentes visions du monde, qu'il existe une diversité linguistique et

[55] Ibid. p.09

[56] NADERI BENI, K., «L'emprunt : "la solution désespérée" de la traduction?», in : Revue de Téhéran, n°41, Téhéran, 2009, http://www.teheran.ir/spip.php?article935#gsc.tab=0. Page consultée le 22/08/2016

que la saisie du sens peut être « *difficile, approximative, hasardeuse*»[57]. Pour lui, la traduction ne doit pas être qualifiée comme étant toujours possible ou toujours impossible, toujours totale ou toujours incomplète, mais plutôt comme étant « *une opération, relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint* »[58]. On peut traduire tout en tenant compte des aspects « non linguistique » et « extralinguistique » qui forment le sens de tout message, ainsi de l'existence des « universaux » linguistiques, sémantiques, anthropologiques, civilisationnels qui, en étant propres à toutes les langues et peuples du monde, sous-tendent les significations dans toutes les langues: « *Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues, ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues*»[59]. Mounin distingue par ailleurs deux manières de traduire : la traduction qui adaptent le texte à la culture cible en traduisant de façon naturalisée, de sorte que le lecteur pense lire un texte original, il y a aussi celle qui traduisent mot à mot, de sorte que le lecteur pense lire un texte étranger au regard de la morphologie sémantique et stylistique. Il soutient que tout ce qui peut être exprimé dans une langue peu également l'être dans une autre, pour peu que le traducteur maîtrise la langue cible et la culture de la communauté cible dont cette langue est l'expression naturelle[60].

Dans son ouvrage, Mounin propose par exemple de traduire « montagne » par « une grande colline haute de 3000 pieds », « rivière » par « eau coulante » ; lac au moyen de « vaste étendue d'eau »[61], pour les lecteurs dont l'environnement sociolinguistique ne permet pas de comprendre directement ces référents. À l'aide de brèves descriptions évoquant des choses ou des concepts connus dans la langue et la culture cibles, le traducteur peut combler ces lacunes et réduire le fossé culturel.

[57] MOUNIN George, « Les problèmes théoriques de la traduction », Gallimard, 1963, p 40
[58] Ibid. p 248
[59] Ibid. p 196
[60] George Mounin Ibid p 236
[61] George Mounin ibid p 63

Nida et *Taber*[62] voient qu'à cause de l'irréductibilité des langues et des cultures, il ne saurait d'avoir de correspondance absolue entre des langues et des cultures dans la traduction, mais ils affirment tout comme Mounin, que tout ce qui se dit dans une langue peut se dire dans n'importe quelle autre langue. Pour transmettre le « message », ils soutiennent que la bonne stratégie de traduction est celle qui cherche à produire l'équivalence dynamique dans la langue réceptrice. Cette équivalence dynamique (rebaptisée communicative) consiste à exprimer de la façon la plus naturelle possible le message en prenant en compte la culture du destinataire du « message », afin de produire un effet équivalent à celui produit chez le destinataire du texte de départ.[63] Pour ce faire, Nida[64] , afin de surmonter les barrières culturelles et réduire au maximum les risques d'incompréhension des lecteurs cibles, expose ce qu'il appelle les « *techniques d'ajustements du message* » utilisées lors du processus de traduction, qui comprennent l'addition, la soustraction et l'altération.

Nida a défini la technique de l'addition comme « *a shift from the implicit to the explicit status that occurs when "important semantic elements carried implicitly in the source language may require explicit identification in the receptor language*»[65] c'est-à-dire ; un changement de l'implicite à l'explicite qui se produit lorsque « des éléments sémantiques importants » se trouvent implicitement dans la langue source et nécessite une identification explicite dans la langue cible », Notre traduction. Le but de Nida donc est de réexprimer clairement ce qui l'auteur de texte original a dit implicitement, autrement dit ; *« une information présente dans un message, par l'intention de l'auteur et dans la compréhension du récepteur, sans être explicite, élément sous-entendu […]Souvent l'information est implicite parce que l'auteur savait que les récepteurs la connaissaient déjà ; mais une information clairement implicite pour les premiers récepteurs doit souvent devenir explicite pour d'autres récepteurs afin de leur permettre de*

[62] NIDA Eugène Albert, TABER Charles Russell, "The theory and practice of [Biblical] translation", BRILL, 1969, p12
[63] NIDA Eugene Albert, "Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating", Brill Archive, 1964, p 24
[64] Ibid p 227-231
[65] Eugene Albert Nida, Ibid. p 228

comprendre le message »[66]. Le traducteur se donne le droit d'éclaircir ou d'amplifier les formes linguistiques du texte source, en ajoutant des spécifications, des synonymes, des classificateurs, des connecteurs ou des catégories grammaticales propres à la langue cible. Les éléments sémantiques ajoutés sont également nommés « les amplifications lexicales » que Nida les définis autant qu' « *un terme général qui se met à côté du terme inconnu pour orienter le lecteur dans la bonne direction. Certaines langues mettent les termes classificateurs en apposition*[67] » ce procédé consiste, par exemple, à ajouter un mot devant un nom propre lorsque celui-ci véhicule un sens particulier.

Margot[68] à son tour propose une conception similaire à celle de *Nida*, il emploi d'expressions sémantiques sous forme de paraphrases. Il a défini la paraphrase comme : « *une relation d'une phrase **a** à **b** qui existe si et seulement si **a** signifié la même chose que **b*** »[69] . Elle repose sur le principe que « *les langues ont des façons diverses et originales d'exprimer la même chose* »[70]. L'explicitation est donc basée sur l'équivalence sémantique du message, même si les formes linguistiques diffèrent.

Les approches sociolinguistiques marquent un pas en avant en ce qui concerne son emploi pour la traduction du culturel et son rapport avec le lecteur cible comme le cas de la traduction de la bande dessinée « des aventures de Tintin » où le traducteur peut se faire aider par des explications des termes et des concepts, qui figurent dans le dialogue entre les personnages, qui sont présumés inconnus des lecteurs arabes.

[66] TABER Charles Russell, NIDA Eugene Albert, « La traduction : théorie et méthode », Alliance Biblique Universelle, 1971, P 174
[67] Ibid. p 145
[68] MARGOT Jean-Claude, « Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques », L'Âge d'homme, 1979, p 128
[69] MARGOT Jean-Claude, Ibid. p 128
[70] MARGOT Jean-Claude, Ibid. p 128

4. L'approche descriptive :

Les études d'*Even-Zohar* et de *Gideon Toury* se distinguent par le fait qu'elles portent essentiellement sur la traduction d'œuvres littéraires, qui sont perçues comme faisant partie intégrante du système littéraire de la société d'accueil qui est lui-même soumis aux interactions avec les systèmes littéraire, culturel et historique dans lesquels elle s'inscrit de cette société. Le texte littéraire traduit doit donc être étudié, non pas de façon isolée, mais plutôt en fonction de la place qu'il occupe au sein de la société d'accueil. Le terme «polysystème » reflète cette conception de la traduction, pour décrire l'ensemble dynamique des systèmes littéraires constitués de formes canonisées et non canonisées dans une culture donnée. *Even-Zohar* et *Gideon Toury* avait le même système d'analyse de la littéraire traduite, opérant dans le cadre d'une approche descriptive et non d'une approche prescriptive en se focalisant sur le texte cible au lieu de se focaliser sur le texte original.

4.1 La théorie du polysystème selon Itamar Even-Zohar :

Inspiré par les idées des formalistes russes et des structuralistes chèques tels que Tynianov, Eichembaum et Bogatyrev, Even Zohar, s'est intéressé par la littérature traduite dans le polysystème. selon lui, « *la littérature traduite peut être perçue sous l'angle innovateur ou conservateur selon le polysystème* »[71] .Il voit que la littérature traduite peut soit s'inscrire dans la tendance conservatrice des genres littéraires occupant une position centrale soit au contraire favoriser le changement en venant renforcer des genres littéraires périphérique ou en apportant un souffle nouveau. Si la traduction de genres littéraires occupe une place centrale dans le polysystème littéraire d'accueil, les stratégies de traduction sont orientées vers le texte source, à la recherche d'une traduction adéquate. Par conséquent,

[71] ITMAR Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", Lawrence ed, Venuti, 2000, The Translation Studies Reader, New York: Routledge, 2000, p 193

on assiste à une certaine innovation au niveau des normes de la culture cible résultant d'une pratique exotisante de la traduction. Les traducteurs ne se sentent pas contraints de se plier aux normes de la culture cible. En revanche, si la traduction occupe une place périphérique, les stratégies de traduction sont orientées vers la culture cible, à la recherche d'une traduction acceptable pour la société d'accueil. On remarque alors une certaine tendance au conservatisme vis-à-vis des normes de la culture cible, les traducteurs faisant des choix résolument ciblistes, sans se soucier de la perte des modèles du texte source. Leur objectif principal n'est plus de proposer une traduction adéquate au texte source, mais bien de faire qu'elle soit acceptable pour le système d'accueil.

La théorie de polysystème abandonne la démarche traditionnelle consistant à évaluer l'intégrité des équivalences en vue de prescrire une bonne méthode interprétative. L'objet désormais à l'étude n'est plus le processus traductif, mais le produit lui-même, dont on dit qu'il se trouve contextualisé dans le réseau complexe du polysystème. La théorie du polysystème est fondée sur la multistratification des systèmes littéraires et des cultures, à savoir non seulement qu'il y a des littératures et des cultures, mais que celles-ci sont composées de systèmes, qui eux-mêmes comportent différentes strates interagissant selon des rapports de force semblables à ceux qui animent la dynamique des classes sociales. Sont également considérées comme autant de facteurs régulant le processus traductif la relativité et la mouvance des conventions littéraires différant selon la période historique, l'idéologie en cours, la poétique dominante, le donneur d'ouvrage et les stratégies mises en œuvre par le sujet traduisant. La traduction est reconnue comme une pratique de réécriture, où s'effectue ouvertement ou non la manipulation des éléments du texte source.

On peut considérer les éléments extralinguistiques tels que les images, les onomatopées et les interjections employés dans la bande dessinée comme un système à part, un système qui est inclut au polysystème. Ces éléments extralinguistiques et les éléments linguistiques interagissent les uns aux autres afin de servir un but. Donc

le traducteur doit définir les fonctions des éléments extralinguistiques et linguistiques avant d'entamer la traduction.

4.2 Approche Gideon Toury :

Reprenant les idées de Even-Zohar, Toury développe le concept des normes pour rendre compte de l'interaction entre les systèmes littéraires et culturels et le processus de prise de décision aboutissant à la mise en œuvre de telle ou telle stratégie de traduction dans les traductions analysées, en envisageant le rôle des traductions dans le large contexte socioculturel de polysystème. Dans son livre *Descriptive Translation Theory and Beyond*, *Toury* présente la traduction comme une « *activité régie par des normes* »[72], il développe une théorie, basée sur l'analyse de texte à partir de l'hypothèse selon laquelle la traduction obéit à des normes. Pour lui, une traduction est régie par deux systèmes de normes : elle existe en tant que texte à part entière dans la langue et culture cibles (dans le polysystème de réception) et elle y occupe une place. Mais elle est aussi la représentation dans la langue et culture cibles d'un texte préexistant, occupant une position précise dans une autre langue et une autre culture. La tension entre ces deux systèmes serait difficile à supporter pour le traducteur s'il n'existait pas des régularités, qui sont justement les normes. La soumission aux normes du texte source permet de dire qu'une traduction est « adéquate » par rapport au texte source, tandis que la soumission aux normes de la culture cible permet de dire que c'est une traduction « acceptable » dans le système d'accueil. Ces normes sont censées révéler les comportements des traducteurs et déterminer ce qui est acceptable, adéquat ou interdit dans le processus de traduction.[73]

Pour *Toury*, les normes sont spécifiques à chaque culture et instables, car elles sont influencées en permanence par les changements d'époques et des systèmes littéraires, linguistiques, culturels et autres.

[72] GIDEON Toury, "Descriptive Translation Studies and Beyond", Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, P 56
[73] GIDEON Toury, Ibid. P 54 55

Concluant qu'il n'est pas toujours facile de se plier à ces normes qui déterminent l'accueil des traductions dans un polysystème donnée à un moment donné. Pour les connaitre, pour cela il existe deux sources :

1) analyser les textes, qui constituent les produits d'une activité obéissant à des normes, permet de décrire une régularité de comportement en comparant des segments du texte source et du texte cible, appelés des « unités de traduction » afin de déterminer les normes qui ont prévalu pendant le processus de traduction. L'orientation observée dans les segments analysés du texte permet d'établir une orientation générale pour le texte et pour la traduction dans son ensemble. L'on pourrait ainsi déterminer si telle traduction est orientée vers la langue et le texte de départ ou si telle autre est orientée vers la langue de la culture réceptrice.

2) analyser les déclarations des divers acteurs de la traduction tels que les praticiens, les théoriciens, les réviseurs, etc., concernant les normes, sans devoir analyser les traductions elles-mêmes.

Gideon Toury considère trois catégories principales de normes : les normes initiales, les normes préliminaires et les normes opérationnelles. L'ensemble de Ces normes déterminent les stratégies de traduction mises en place par les traducteurs afin de réaliser des traductions dites acceptables. Dans la norme initiale, le traducteur choisit s'il s'agit d'une traduction orientée vers le texte et la langue de départ ou vers le texte et la langue d'arrivée. Ce choix se fait en fonction des normes de la société dans laquelle il évolue. Si le traducteur a une démarche orientée vers le texte d'arrivée, la traduction reflète les normes et les éléments linguistiques qui sont propres à la langue et au texte d'arrivée (et inversement pour la démarche orientée vers la langue de départ). Alors que Les normes préliminaires portent sur politique relative à la traduction et l'acceptation des traductions. Pour Gideon Toury, la politique relative à la traduction désigne les éléments régissant le choix des textes traduits à introduire dans une culture ou une langue, à une époque précise. Le choix des types de textes à traduire n'est pas laissé au hasard ; il dépend souvent des maisons d'éditions qui décident d'introduire tel ou tel texte dans le système d'accueil. Enfin les normes opérationnelles désignent les normes qui régissent, au

cours du processus de traduction, la segmentation et la reformulation du texte, c'est-à-dire ce qui varie et ce qui reste invariable entre les deux textes source et cible.

En analysant de nombreuses traductions de romans étrangers pendant plus de quinze ans, Toury dégage quelques normes générales,[74] qu'il les appelle parfois des « lois de traduction » telles que la standardisation, l'interférence et la simplification. La « standardisation » correspond à la stratégie de la naturalisation, c'est-à-dire l'adaptation du texte source aux normes de la culture cible. L'« interférence » renvoie au transfert d'éléments appartenant au texte source vers le texte cible, comme les emprunts, les reports, etc. Ces interférences créent des ajouts dans la traduction, notamment dans le cadre du transfert culturel d'une langue/culture « majeure » vers une langue/culture « mineure » ou « faible »[75]. La « simplification » s'observe surtout lorsque l'on ne trouve pas les bonnes équivalences. L'explicitation renvoie au fait que les textes traduits ont tendance à afficher plus de clarté que leurs textes d'origine ou d'autres textes comparables[76]

La théorie du polysystème, tout comme la théorie fonctionnelle du skopos (voir el voler suivant), accordant une place de choix à la fonction de la traduction dans la langue cible comme facteur déterminant la méthode de traduction. Ces théorie peut nous servir dans l'analyse de notre corpus car le choix du traducteur est celui qui définit l'acceptation du texte traduit dans la culture cible, en considérant aussi que le système littéraire et culturel de la langue exige un choix pour le traducteur.

5.La théorie du Skopos :

La théorie du skopos, développée en Allemagne, a été introduite dans la traductologie à la fin des années 1970 par *Hans J.*

[74] Toury Gideon, Op Cit. P 267-279
[75] Toury Gideon, Op Cit. P 275
[76]Toury Gideon, Op Cit. p 227

Vermeer qui a repris certains éléments de la théorie de l'action. Le point commun entre ces deux théories réside principalement dans le type de texte concerné – les textes pragmatiques, qui composent en grande majorité le travail du traducteur – ainsi que dans la « fonction» du texte, l'élément central du processus. Reiss a, quant à elle, développé sa théorie de la typologie des textes, dont l'apport à la pratique de la traduction a été démontrée plus haut. La théorie du skopos s'inscrit dans cette approche fonctionnaliste de la traduction, où l'acte traductif est indissociable de son contexte. Comme son nom l'indique, cette approche place la fonction du texte cible au centre du processus de traduction. Dans la pratique, « *les éléments traductionnels sélectionnés sont […] transférés vers la culture cible sous la forme que le traducteur a jugé adéquate à la finalité voulue* »[77]. Les partisans de la théorie du skopos postulent que la traduction est déterminée par sa fonctionnalité dans la culture réceptrice.

«Skopos» est un mot grec qui signifie «but» ou «intention». C'est dans ce sens que Vermeer l'utilise en traduction, l'action permettant de réaliser le « translatum », c'est-à-dire le texte traduit. Pour Vermeer[78], le facteur décisif dans la traduction est le skopos qui permet de savoir si le texte traduit est adéquat ou non. La fonction du texte cible détermine l'action de traduire. L'action est envisagée.

Par ailleurs, la théorie du skopos se base sur la « *théorie de l'action* » développée en 1981 par *Justa Holz-Mänttäri*, traductrice professionnelle allemande. La théorie de l'action est avant tout orientée vers la pratique, c'est-à-dire vers le processus de traduction comme instrument de communication. Holz-Mänttäri considère donc la traduction comme « *un processus de communication interculturelle visant à produire des textes appropriés à des situations spécifiques et à des contextes professionnels* »[79]. Selon elle, dans la pratique, le traducteur se heurte à des barrières culturelles qu'il doit impérativement surmonter pour garantir le bon fonctionnement du processus de communication. C'est dans ce but qu'elle a développé la

[77] NORD Christiane, « La traduction, une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes », Artois Presses université, 2008, p.39.
[78] VERMEER Hans Josef, "the Translation Studies Reader", Lawrence Venuti, 2000, p 221
[79] GUIDÈRE Mathieu, « Introduction à la traductologie », De Boeck Supérieur, 2010, p.71

théorie de l'action : une théorie fonctionnelle qui permet au traducteur de supprimer les problèmes culturels. Elle va même plus loin en considérant le texte source comme un simple instrument de communication et le traducteur comme un « messager » dont l'objectif principal est la transmission d'un message qui doit être fonctionnel dans la culture cible. Toutes les décisions que va prendre le traducteur s'articulent autour de ce critère de fonctionnalité. Et qui dit fonctionnalité dit suppression des barrières culturelles, et ce par tous les moyens. Holz-Mänttäri recommande donc de remplacer les éléments culturels du texte source par des éléments culturels adaptés à la culture cible. Il s'agit donc d'une approche complètement ciblée autorisant un certain degré de liberté.

À la traduction comme action sera assigné un skopos ou but, qui est valable aussi bien pour le texte source que pour le texte cible. Cependant, le texte source s'adressant à un contexte culturel différent de celui du texte cible, les deux textes ne poursuivent pas nécessairement les mêmes visées communicationnelles. Par conséquent, il peut y avoir des divergences de skopos entre les deux. Lorsque le skopos du texte cible est identique à celui du texte source, *Vermeer* parle de «cohérence intertextuelle».

Notons encore la différence entre les termes « équivalence » et « adéquation », qui sont souvent considérés comme synonymes – à tort. Tout d'abord, Reiss considère l'adéquation comme le terme hyperonymique. Ensuite, elle le décrit comme un « *concept dynamique entretenant un lien étroit avec le processus de traduction qui comprend la sélection formelle des signes considérés comme étant appropriés à la finalité traductionnelle […]* »[80]. L'« adéquation » se mesure donc par rapport à la finalité du texte traduit, c'est-à-dire à la situation dans laquelle le lecteur cible reçoit la traduction. Il s'agit en fait du « *rapport entre la finalité (la fin) attribuée au texte et les stratégies adoptées (les moyens) pour répondre à cette finalité lors du processus de traduction* »[81]. Quant à l'équivalence, ce n'est pas une qualité normative selon Reiss, mais « *un concept statique lié au*

[80] NORD Christiane, Op Cit. p 50.
[81] REISS Katharina, « Problématiques de la traduction », les conférences de Vienne, 2009, p.145

résultat de l'action traductionnelle qui sert à décrire un rapport de valeur communicationnel »[82]. Pour résumer, « *l'équivalence implique l'adéquation à un skopos qui exige que le texte cible puisse fonctionner de la même manière que le texte source, préservant ainsi l'invariance fonctionnelle entre le texte source et le texte cible*»[83]. Reiss définit l'équivalence comme suit : « *il y a équivalence entre un texte source et un texte-cible lorsque le fond et la forme sont en relation d'égalité quant à leur fonction respective dans la construction du sens du texte* »[84].

Le concept de commission, qui consiste à donner des instructions à une tierce personne ou à soi-même pour accomplir une action donnée, est très important dans la théorie de Vermeer, car il oblige à regarder de plus près les détails nécessaires sur le but et de préciser les conditions de réalisation de la commission. Cette dernière fixe le skopos de la traduction, facteur déterminant quant au choix de la méthode et des stratégies de traduction.

Un autre aspect non moins important de la théorie du skopos qui mérite d'être mentionné est la place accordée au traducteur. Pour Vermeer, tout comme Nord, le traducteur est le seul expert dans le processus de traduction et, en tant que tel, il lui incombe la responsabilité de décider des conditions dans lesquelles une traduction peut être réalisée[85]. Mais l'originalité de la théorie du skopos est l'importance accordée au texte et à la culture cibles au détriment du texte et de la culture sources

Enfin, La théorie du skopos, proposent une approche théorique et une méthode d'analyse à même de nous révéler d'une part, les liens entre différentes langues et, d'autre part, entre langue et culture. L'essentiel des avantages de la théorie du skopos peut être résumé comme suit :

1. il s'agit d'un modèle qui s'inscrit dans le cadre des approches fonctionnelles « *[qui] sont de nature normative et*

[82] NORD Christiane, Op Cit. p 50.
[83] NORD Christiane, Op Cit. p.51
[84] REISS Katharina, Ibid. p 168.
[85]VENUTI Lawrence, "The Translation Studies Reader", Routledge, 2000, p 229

évaluative puisqu'elles s'intéressent à l'évaluation des traductions par rapport à leur finalité dans une situation/culture particulière »[86] de la communication verbale. La traduction est perçue comme un acte de communication ;

2. le processus de traduction est orienté vers la culture du texte cible. La traduction est déterminée par sa fonctionnalité et non par son équivalence au texte source ;

3. la théorie du skopos valorise les traducteurs. Elle leur confère le prestige d'être experts dans leur domaine, et d'être compétent pour prendre des décisions à cet effet en grand responsabilité envers leurs partenaires[87].

4. la théorie fonctionnelle du skopos s'applique à tout type de traduction ; elle est pratique, elle peut être appliquée à toute cession survenant dans la pratique de la traduction professionnelle.

Lorsqu'on regarde de près la méthode d'analyse de Nord, on peut dire qu'elle est basée sur l'analyse du discours, des registres et des genres et qu'elle constitue une synthèse des approches linguistiques et culturelles. La théorie du skopos est donc un outil théorique qui permet au traducteur de choisir la meilleure stratégie en fonction de la finalité du texte à traduire. Appliquons cette règle essentielle à notre travail : « les aventures de tintin » ont été traduite en arabe malgré les différences culturelles entre les deux univers source et cible. Ainsi, la meilleure stratégie de traduction consiste à produire un message fonctionnel pour le nouveau public-cible, voire à « naturaliser » ce message par le biais d'allusions culturelles familières aux lecteurs du monde arabe.

[86] NORD Christiane, Op Cit. p.13.
[87] NORD Christiane, "Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained", St. Jerome Pub., 1997, p46

6. Les procédés de la traduction adaptés à la traduction de la bande dessinée :

6.1 Traduction littérale :

Ce procédé consiste à transférer mot à mot – quand la langue le permet – le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée sans effectuer le moindre changement dans celle d'arrivée, ni dans l'ordre des mots ni au niveau des structures grammaticales, mais tout en restant correct et idiomatique.

6.2 La transposition :

Lorsque la traduction littérale échoue à rendre le sens, entraîne une erreur de traduction, ou est incompréhensible (problème de structure), le traducteur doit avoir recours à la transposition qui est le changement de catégorie grammaticale d'un mot en passant d'une langue à une autre.

6.3 Modulation :

Procédé impliquant un changement de point de vue afin d'éviter l'emploi d'un mot ou une expression qui passe mal dans la langue d'arrivée. Il permet aussi de tenir compte des différences d'expression entre les deux langues : passage de l'abstrait au concret, de la partie au tout, de l'affirmation à la négation.

6.4 L´équivalence :

Dans ce procédé, on ne se contente pas de traduire les mots, mais il est aussi concerné par la traduction d'un message dans son intégralité. L'équivalence renvoie à tout le contexte sociolinguistique d'une langue donnée, sa manière d'exprimer les choses, ses expressions idiomatiques, ses mythes et ses symboles...etc.

6.5 L’adaptation :

L’adaptation ou la « traduction libre » est le procédé qui s’applique à des cas où la situation exprimée dans la langue source n’existe pas dans la sphère sociale ou culturelle de la langue cible. Le traducteur doit donc trouver la solution qui correspondrait à la réalité de la culture d’arrivée. Il vise à recréer l’équivalent culturel et linguistique d’une situation absente dans la langue d’arrivée

6.6 Le claque :

Le calque traduit littéralement le mot ou l'expression de la langue de départ. C'est une copie de l'original, un emprunt qui a été traduit. Il ne doit être utilisé qu'avec précaution car il conduit très facilement à des faux sens, ou même contresens.

6.7 L’explication :

Le but de l’explication est d’introduire dans la langue cible des précisions qui restent implicites dans la langue source. Autrement dit, l’explication est de familiariser les lecteurs des traductions avec les termes étrangers en les expliquant.

7.La traduction des composants du dialogue de la bande dessinée :

7.1 La traduction des onomatopées :

L’onomatopée contribue à “illustrer” une image, un discours visuel. Mais il s’agit d’une illustration particulière, puisqu’elle est sonore, sans l’être. C’est l’illustration sonore d’une image muette (au sens propre du mot). Par analogie avec ce que dit *Jacques Marny* au sujet de la succession des images *(“[…] nous avons l’illusion du mouvement ! Mais ce n’est qu’une illusion. La*

bande dessinée est du mouvement pétrifié."[88], on peut dire des onomatopées de la bande dessinée qu'elles sont du son (muet) pétrifié, nous donnant l'illusion d'être audibles. L'onomatopée acquiert donc, dans ce domaine, une fonction bien précise qui prend, en quelque sorte, le dessus sur sa nature-même de "mot". Sans aller jusqu'à dire que l'onomatopée devrait être considérée comme un dessiné, elle ne devrait, néanmoins, plus être considérée comme un simple "mot" de la langue générale. On peut dire qu'elle joue le rôle du signe linguistique et signe extralinguistique Elle se situe, en effet, quelque part entre les deux, relevant tout autant de la linguistique que de la sémiologie, combinant le verbal à l'iconique.

Comme le reste du texte dans la bande dessinée, les onomatopées devraient aussi être traduites mais parfois, les traducteurs ne le font pas à cause de problèmes techniques qui crée des restrictions sur la traduction des onomatopées telle que

- la recréation du côté visuel qui peut poser des problèmes insurmontables par rapport aux coté textuels. Le traducteur doit donc s'adapter aux restrictions posées par l'espace et l'image.
- Les effets sonores sont souvent dessinés dans la bande dessinée, au lieu d'être en lettres ordinaires
- tous les éléments dans les cases ont leur place bien définie et il n'est pas possible de déplacer des choses dans la traduction.
- le texte traduit doit tenir dans le même espace que l'original, malgré des différences entre la longueur des mots ou des expressions.
- le manque de variantes d'onomatopées.
- Ne pas trouver autant de variantes onomatopées dans la langue cible que l'auteur a utilisé dans la version original pour un seul mot (comme le son du bruit)
- le manque de temps parfois ou d'imagination de la part du traducteur.

[88] MARNY Jacques, « Le monde étonnant des bandes dessinées », Broché, 1968, p. 242.

- la nature des onomatopées en général les rend difficiles à traduire. D'une part, les onomatopées sont conventionnelles et chaque langue possède ses propres onomatopées, d'autre part les onomatopées sont des imitations des bruits et par conséquent leur signification peut être déduite par les lecteurs indépendamment de la langue.
- Les différences entre les nombres d'onomatopées dans les différentes langues, toutes les onomatopées n'ont pas d'équivalent dans chaque langue.

Enfin on ne peut pas traduire toutes les onomatopées, mais on préfère faire la traduction la plus fidèle possible. De plus, l'espace limité reste toujours un défi pour les traducteurs.

7.2 La traduction des interjections

L'interjection fait partie du vocabulaire le plus difficile à assimiler et à mémoriser dans l'apprentissage d'une langue étrangère à cause de son caractère particulier, qui la fait dépendre du locuteur qui l'utilise et de la situation dans laquelle il l'utilise, cette particularité fait augmenter la difficulté de la traduction de l'interjection dans la bande dessinée puisque le traducteur doit être en plus un lecteur expérimenté de cette dernière.

Il y a plusieurs méthodes pour traduire les interjections dans la bande dessinée, d'abord le traducteur doit trouver ou créer des équivalents dans la langue cible, en recourant à plusieurs procédés :

- trouver un équivalent « lexicalisé »
- créer un équivalent qui s'adapte au système linguistique de la langue cible et qui possède la même valeur énonciative dans le discours source.
- supprimer l'interjection mais rendre le même sens au moyen d'une autre structure syntaxique ou en ajoutant un texte explicatif

- compenser une certaine perte de charge émotive ou un léger changement sémantique par d'autres signes orthographiques ou typographiques.

La traduction de l'interjection en utilisant un équivalent total ou partiel, ou en adaptant une forme étrangère, même si parfois le code pictural de la bande dessinée gagne du terrain aux dépens du code linguistique, met le traducteur face aux plusieurs difficultés qui rend cette tache presque impossible. On peut classer les difficultés de la façon suivante :

- la méconnaissance linguistique des deux langues mises en parallèle et leurs cultures, de l'influence du contexte, de la situation d'énonciation et qui concernent par conséquent la morphologie des interjections, la sémantique et la stylistique ;
- manque d'analyse de la situation, étant donné que la valeur de l'interjection varie selon son emploi ;
- genre littéraire particulier dans lequel apparaît l'interjection, la bande dessinée et plus concrètement du type de héros présenté, héros qui inévitablement est très bavard et exprime à tout bout de champ ses émotions au moyen de l'interjection.

7.3 La traduction des expressions idiomatiques et les stéréotypes dans la bande dessinée :

Saisir le sens d'une expression idiomatique ou d'un stéréotype demande une certaine aisance de la langue du sujet parlant, aussi bien de la langue source que de la langue cible. Le traducteur doit saisir ses compétences linguistiques et extralinguistiques pour appréhender leur sens. Il doit l'interpréter pour pouvoir les réexprimer avec d'autres outils linguistiques.

Le traducteur est défini comme un excellent lecteur de la langue source et aussi un excellent rédacteur de la langue cible en appuyant sur le fait que ses compétences vont bien d'une simple maitrise linguistique mais aussi une connaissance exhaustive des traits idiomatiques de chacune de ses langues de travail.

La traduction des expressions idiomatiques et les stéréotypes est un acte d'intelligence et créativités basée sur des compétences linguistiques et extralinguistiques en requérant toujours un raisonnement et en impliquant une justification.

Enfin, en concluant ce chapitre, on peut dire que *« La traduction n'est pas seulement ce qui permet le dialogue entre les cultures : elle est ce qui, bien souvent, les façonne*.»[89], la traduction engendre le dynamisme culturel par le biais de la tentation de connaître l'Autre.

Délaissant le domaine linguistique, la traductologie a évolué et a précisé davantage son objet, ce qui a entraîné une rupture avec une vision strictement linguistique de la traduction. La réflexion théorique sur la traduction a pris donc ce qu'on a appelé le « virage culturel » s'appuyant sur le modèle théorique d'Itamar Even-Zohar et son polysystème, Gideon Toury, et Skopos de Hans J. Vermeer. Ces dernières se sont intéressées à la fonction des œuvres traduites au sein d'une littérature en privilégiant des approches textualistes et des études portant sur les transferts culturels.

La traduction est une activité non seulement interlinguistique mais aussi interculturelle où il y a une relation forte entre les langues, les cultures et les pays. Elle attribue à intégrer les textes dans la culture de la langue cible en donnant de l'importance aux textes traduits, afin de développer les genres littéraires et crée d'autres. Comme d'une part, la théorie polysystème et Skopos qui analysent les genres littéraires traduits et d'autre part, les théories interlinguistiques qui nous aident, à leur tour, à analyser les traductions d'onomatopées, d'interjections et d'expression idiomatique et stéréotypes, employées dans notre corpus « Les Aventures de Tintin » écrit par les dessinateur belge Hergé.

[89] Xu Jun, Diversité culturelle : « *la mission de la traduction, Hermès La Revue* », n° 49, Éditeur : C.N.R.S. Editions 2007, p 185

LA PARTIE PRATIQUE

Chapitre I

Présentation du corpus

Ce premier chapitre de la partie pratique de notre travail, est consacré à une présentation d'Hergé et de son œuvre, comme un premier point, nous avons commencé par sa vie et les influences qu'il a pu recevoir (1) puis nous entrerons au cœur de l'aventure de Tintin, on va aborder son œuvre, les albums « Les Aventures de Tintin » (2). Nous allons par la suite présenter un résumé de l'album « *Le trésor de Rackham le Rouge* » (3), qui constitue notre corpus.

1. Qui est Hergé ?

George Remi, est un auteur de bande dessinée belge francophone, principalement connu avec les Aventures de Tintin et Milou. Son pseudonyme *Hergé* est la déclinaison de ses lettres initiales inversées : **R.G**

Hergé est né à *Etterbeek*, commune de *Bruxelles*, le 22 mai 1907 et mort le 3 mars 1981. Son père *Alex Remi* a travaillé dans un usine de bonbons, tandis que sa mère, *Elisabeth Dufour*, était une femme au foyer[90], ils appartiennent à la classe moyenne. Sa langue maternelle était le français, langue de son père. Il a grandi dans la région bilingue de Bruxelles où il a aussi appris le flamand.

La vie du petit Remi se caractérise par un environnement monochrome gris, particulièrement ennuyeux[91]. Essayant d'échapper à cet ennui, le jeune Remi se plonge dans la littérature, en particulier les romans britanniques et les auteurs américains, tels que *Huckleberry Finn*, *Treasure Island*, *Robinson Crusoé* et *The Pickwick Papers*. En dépit de son attirance pour les œuvres anglophones, il a également lu un certain nombre de romans français, comme le *général Dourakine*, *vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne* ; dix ans plus tard[92], Hergé prend le dessin comme un hobby, esquissant des histoires et des scènes de sa vie quotidienne, en remplissant les marges de ses cahiers d'école. Certaines de ces illustrations représentées des soldats allemands, sous l'influence de Première Guerre mondiale qui faisait rage à l'époque de ses études primaires (1914-1918), au cours de laquelle Bruxelles a été occupée par l'Empire allemand. C'est lors de ses premières années que Remi a également développé un amour du cinéma, en particulier des films d'animation de *Windsor McCay Gertie* le dinosaure et les films de *Charlie Chaplin*, *Harry Langdon* et *Buster Keaton* ; qui auront une

[90] ASSOULINE Pierre, « Hergé », Édition revue et corrigée par l'auteur, Gallimard 2009, p. 03
[91] ASSOULINE Pierre, Ibid. p 03–04.
[92] ASSOULINE Pierre, Op Cit. p.05

grande influence son œuvre future dans le style et le contenu[93]. En 1920 Remi commence ses études secondaires à l'institut *Saint-Boniface* à *Ixelles*, une institution contrôlée par l'archevêque où les enseignants étaient des prêtres catholiques[94], il rejoint la troupe des scouts de l'école, où il était surnommé "Renard curieux". Dès 1924, il a signé ses illustrations en utilisant le pseudonyme "Hergé".

En 1925 Hergé a fini ses études et s'est engagé comme employé au service des abonnements au journal catholique : « *Le Vingtième Siècle »*[95] sous la direction du prêtre catholique, *Norbert Wallez* en créant *Totor* pour *Le Boy-Scout belge*[96]. Il rentre après au service militaire pendant un an en continuant toujours d'écrire les aventures de *Totor*. En 1928, Hergé est nommé rédacteur en chef du *Petit Vingtième*, le supplément jeunesse du *Vingtième Siècle* où il a dessiné *Les Aventures de Flup*, *Nénesse*, *Poussette et Cochonnet*. Dans le numéro onze du *Petit vingtième*, le 10 janvier 1929 parait le premier épisode de *Tintin au pays des Soviets*, sur la commande directe de l'abbé Norbert Wallez. En 1930 apparaissent les deux garnements de Bruxelles, *Quick et Flupke*. Et en 1931 Hergé écrit les deux nouveaux albums parlants sur les animaux *« Fred et Mile »* et *« Tim l'Ecureuil »* dans le journal catholique « *l'avenir »*. En mai de la même année, il part à paris pour rendre visite au dessinateur *Ogan Alain Saint*[97] afin de recevoir des conseils pour son travail, en 1934 il a écrit la bande dessinée « *Popol et Virginie au pays des Lapinos »* et en 1936 « *Jo, Zette et Jacko »* narrant les aventures d'une famille bizarre et d'un singe.

Chaque album des « Aventures de Tintin » prend un an environ pour le terminer, puis ces albums étaient publiés sous forme de livres par « Le Petit Vingtième » et, à partir de 1934, par la maison

[93] ASSOULINE Pierre, Op Cit. p.07
[94] GODDIN Philippe, "*the Art of Hergé, Inventor of Tintin*", Volume I, San Francisco, 2008, p. 62.
[95] Le Vingtième Siècle est un quotidien belge d'obédience catholique conservatrice, publié entre 1895 et 1940. C'est dans un supplément de ce journal, Le Petit Vingtième, que les premières aventures de Tintin sont parues.
[96] THOMPSON Harry, "*Tintin: Hergé and his Creation*", Hodder & Stoughton, Londres, 1991, p98–99.
[97] GODDIN Philippe, "the Art of Hergé, Inventor of Tintin", Volume I, 1907–1937. San Francisco, 2008, p. 122.

d'édition « Casterman ». Hergé a continué à réviser ces histoires dans les éditions ultérieures, y compris une conversion plus tard à la couleur.

« Le Petit Vingtième », dans lequel les albums « Les *Aventures de Tintin »* avaient jusque-là été publiés, a cessé toutes activités sur les ordres de l'occupant Nazi. Cependant, Hergé a accepté une offre de produire une nouvelle bande dessinée de Tintin dans la revue « *Le Soir »*, premier quotidien français de Bruxelles, journal collaborationniste. En 1943, Hergé rencontre *Edgar P. Jacobs*, un autre artiste de la bande dessinée, qu'il a embauché pour l'aider à réviser la partie la plus importante de ses précédents albums de Tintin. *Jacob* a collaboré avec Hergé pour une nouvelle aventure Tintin *« Les sept boules de cristal »*.

Après l'occupation allemande, Hergé fut accusé de collaboration avec l'ennemi Nazi. Il fut brièvement emprisonné affirmant, pour se disculper qu'il faisait simplement son travail, comme un plombier ou charpentier.[98]

Hergé Studios a été créée afin d'alléger la charge de travail d'Hergé le 6 Avril 1950[99]. Le studio emploie plusieurs assistants pour l'aider dans la production de « *Les Aventures de Tintin »*. Au premier rang de ceux-ci était l'artiste *Bob de Moor* (un dessinateur belge), qui a collaboré avec Hergé sur « *Les Aventures de Tintin »* restantes, en dessinant des paysages bien particuliers tels que la lune et autres planètes. Aussi Les créateurs de la bande dessinée d'« *Alix* » *Jacques Martin* et *Roger Leloup* (l'assistant de Jacques Martin pour la mise en couleurs et les décors d'Alix). Avec l'aide du studio, Hergé a réussi à produire *L'Affaire Tournesol* en 1954 à 1956, suivie de la *Coke en stock* en 1956-1957. A la fin de cette période sa vie personnelle était chaotique, après vingt-cinq ans de mariage avec Germaine celui-ci se brisait en morceaux ; il était tombé amoureux de *Fanny Vlamynck*, une jeune artiste qui avait récemment rejoint le Studio Hergé[100]. En outre,

[98] LOFFICIER Jean-Marc and Randy, "the Pocket Essential Tintin", 2002, p. 22–23.
[99] GODDIN Philippe, Op cit. p 484
[100] GODDIN Philippe, Op cit. p 567

il a été en proie à des cauchemars remplis de blancheur récurrente[101]. Il a consulté un psychanalyste suisse, qui lui a conseillé d'abandonner son travail sur Tintin[102] au lieu de cela, il a terminé *Tintin au Tibet* Publié dans le magazine Tintin. Hergé a envoyé Tintin à l'Himalaya à la recherche de Tchang, le chinois, avec qui il s'était lié d'amitié dans « *Le Lotus bleu* ». L'aventure a permis de mettre fin à ses cauchemars en remplissant le livre avec des paysages alpins austères, donnant à l'aventure un cadre féerique, en y ajoutant le capitaine Haddock, et le sherpa Tharkey. Comme l'histoire est centrée sur la recherche obstinée de Tintin pour retrouver Chang, Hergé en est venu à considérer cette aventure de Tintin d'une manière très personnelle[103] la fin de cette histoire semblait également signifier la fin de ses problèmes. Il ne fut plus troublé par des cauchemars, divorça de *Germaine* en 1977 (ils étaient séparés depuis 1960), et enfin épousa *Fanny Vlamynck* le 20 mai de la même année[104].

En 1977, Hergé reçoit la médaille de vermeil de la Ville d'Angoulême. En 1978, il est promu au grade d'officier de l'Ordre de la Couronne, à Bruxelles. En 1979, Andy Warhol réalise une série de quatre portraits d'Hergé.

Le succès financier de Tintin a permis à Hergé de consacrer plus de temps aux voyages. Il a beaucoup voyagé à travers l'Europe, et en 1971, a visité l'Amérique pour la première fois, rencontrer quelques-uns des Amérindiens dont la culture a longtemps été une source de fascination pour lui[105]. En 1973, il a visité Taiwan, en acceptant une invitation offerte trois décennies auparavant par le gouvernement du Kuomintang, qui apprécièrent énormément l'album « le Lotus bleu »[106]. Hergé a réussi à reprendre contact avec son vieil ami *Chang Chong-jen*, un an après Tintin qu'il eut sauvé *Tchang* dans les dernières pages de « *Tintin au Tibet* ».

[101] GODDIN Philippe, Op cit. p 632
[102] GODDIN Philippe, Op cit. p 656
[103] GODDIN Philippe, Op cit. p 657
[104] GODDIN Philippe, Op cit. p. 934.
[105] GODDIN Philippe, Op cit. p. 834
[106] Ibid. p. 887.

Georges Remi tombe gravement malade pendant plusieurs années, mais la nature de sa maladie était peu claire, peut-être une leucémie ou une forme de porphyrie. Sa mort a été accélérée par une infection par le VIH victime du sang contaminé pendant ses transfusions sanguines hebdomadaires[107]. Hergé s'éteint après une semaine de coma le 3 mars 1983, âgé de 75 ans[108], à la clinique *Saint-Luc* de Bruxelles. Laissant le vingt-quatrième album des aventures de Tintin « *Tintin et l'alph-art* » inachevé. Ne souhaitant pas que celui-ci ne soit pas achevé par un autre artiste, il fut publié à titre posthume comme un ensemble de croquis et de notes en 1986. En 1987, Fanny ferme Studios Hergé, le remplaçant par la Fondation Hergé. En 1988, le magazine Tintin a été abandonné. Hergé a donné tous les droits à la création de poupées et de marchandises après sa mort à son voisin et son ami *Michel Aroutcheff***.**

On peut synthétiser la vie d'Hergé dans le tableau suivant : [109]

1907	22 mai : naissance à Bruxelles de Georges Rémi.
1921	Premiers dessins dans des publications scoutes.
1924	Adopte le pseudonyme Hergé (R.G. : Rémi, Georges).
1928	Le Vingtième Siècle, quotidien catholique, lance un supplément pour enfants, Le Petit Vingtième (Hergé, rédacteur en chef).
1929	10 janvier : Tintin et Milou partent Au pays des Soviets.
1934	Hergé rencontre Tchang Tchong-jen, un jeune Chinois.
1940	Les troupes allemandes envahissent la Belgique.
1944	Libération de la Belgique

[107] Ibid p. 973
[108] Ibid. p. 975.
[109] PIERRE SKILLING, Hergé, Les Aventures de Tintin La grande aventure du 20e siècle en images, 2008, p.41 (texte intégral http://www.erudit.org/culture/el1057873/el1064127/10873ac.html?vue=resume) page consultée le 19/08/2016

1946	Lancement de l'hebdomadaire Tintin le journal
1950	S'entoure de collaborateurs et fonde les Studios Hergé.
1958	Malgré sa dépression, mène à terme Tintin au Tibet.
1960	Georges Rémi découvre l'art contemporain.
1977	Épouse Fanny Vlamynck.
1981	Retrouvailles avec Tchang, l'ami chinois.
1983	3 mars : mort de Georges Rémi, dit Hergé.

2. Les Aventures de Tintin

Après avoir évoqué la vie d'Hergé, l'auteur des « Aventures de Tintin », nous allons parler maintenant de cette merveilleuse bande dessinée qui est l'une les plus populaires du XX siècle, traduite dans environ cinquante langues et vendues à plus de 220 millions d'exemplaires à travers le monde[110]. Cette série est publiée sous forme de 24 albums au total, dont un inachevé, sur une période de 57 ans, s'échelonnant de 1929 à 1976, et est à l'origine d'un magazine à grand tirage « *Le Journal de Tintin* », et a été adaptée à la fois au cinéma et au théâtre. Les aventures sous forme de bandes dessinées ont par ailleurs connu un succès si fulgurant qu'elles s'imposent aujourd'hui comme des classiques du XXe siècle On peut dire qu' « *Hergé a créé à la fois un classique de la littérature pour enfants, un monument des arts graphiques européens, une œuvre phare de la culture francophone et un parcours passionnant à travers le 20e siècle* »[111]. Ainsi, selon *Marguerite Duras*, « *les albums de Tintin des éditions Casterman tournent autour du monde. On peut dire qu'il y a une Internationale*

[110]Maev Kennedy, « Museum aims to draw crowds with cartoon boy wonder aged 75 », The Guardian, 19 novembre 2003 [texte intégral (https://www.theguardian.com/uk/2003/nov/19/education.highereducation), page consultée le 21 /08/2016

[111] PIERRE SKILLING, Hergé, Les Aventures de Tintin La grande aventure du 20e siècle en images (texte intégral http://www.erudit.org/culture/el1057873/el1064127/10873ac.html?vue=resume) page consultée le 19/08/2016

Tintin. Que tous les enfants du monde civilisé ont une culture Tintin avant d'avoir la leur propre »[112].

Le premier album de la bande dessinée *des aventures de Tintin* est « *Tintin au pays des Soviets* », publié initialement en noir et blanc entre le 10 janvier 1929 dans les pages du « *Petit Vingtième* » sur commande directe de *l'*Abbé *Norbert Wallez*. C'était le début des aventures de Tintin et Milou. En janvier 1931 un nouvel album de Tintin apparut « *Tintin au Congo* ». En janvier 1932, notre reporter repart pour le Nouveau Monde « *Tintin en Amérique* », jusque-là, ce sont les éditions du Petit Vingtième qui s'en chargeaient. En janvier 1934, l'édition Casterman commence à publier les albums de Tintin. « *Les Cigares du pharaon* », Hergé désire envoyer son héros en Chine, en 1936 apparut « le Lotus bleu », première aventure de Tintin dotée d'un scénario solide.

Entre la période 1935 et 1940, les albums des aventures de Tintin paraissent successivement : en janvier 1937 « L'Oreille cassée », en janvier 1938 « L'Île noire », en janvier 1939 « Le Sceptre d'Ottokar ». Et janvier 1941, « Le Crabe aux Pinces d'Or » paraissent dans le quotidien « Le Soir », marqué par l'apparition du *Capitaine Haddock*, et en décembre 1942 « *L'Étoile Mystérieuse* », en octobre 1943 « Le *Secret de la Licorne* » et en novembre 1946 « *Le Trésor de Rackham le Rouge* » et une première apparition du « *professeur Tournesol* » et enfin janvier 1948 « *Les 7 Boules de Cristal* ».

Janvier 1950 était le début d'une nouvelle histoire « *Tintin au pays de l'or noir* » la quelle était interrompue par la mobilisation de Georges Remi, puis par l'invasion allemande de la Belgique. La publication de « *Tintin au pays de l'or noir* »ne reprendra que huit ans plus tard.

[112] Marguerite Duras, « L'Internationale Tintin », France-Observateur, no 373, 4 juillet 1957, p. 13.

A partir de 1949, Les aventures de Tintin furent publiées dans « *le journal du Tintin* » commençant par « *Le Temple du Soleil* » qui poursuit l'intrigue des « *7 Boules de Cristal* », un an plus tard apparait l'album « *Tintin Au pays de l'or noir* », en 1953 « *Objectif Lune* », 1954 « *On a marché sur la Lune* ». En 1956 « *L'Affaire Tournesol* », en 1958 « *Coke en stock* »

Le Psychanalyste d'Hergé lui conseille d'arrêter le travail à cause de ses cauchemars récurrents. Or en 1960 apparait l'album « *Tintin au Tibet* » qui fut pour lui une thérapie miraculeuse.

Tintin devient un succès mondial ; il est adapté au cinéma, d'abord sous forme de films avec « *Tintin et le mystère de la Toison d'Or* » en 1960, « *Tintin et les oranges bleues* » en 1964. Ensuite sous formes Des dessins animés produits par les studios *Belvision*, tels que « *Tintin et le Lac aux requins* » réalisée par *Raymond Leblanc* en 1972. Simultanément, les parutions des aventures de Tintin s'espacent de plus en plus : « *Les Bijoux de la Castafiore* » en 1963, « *Vol 714 pour Sydney* » en 1968 et « Tintin et les Picaros » en 1976. Malheureusement en 1983 Hergé meurt avant de terminer le dernier album des aventures de Tintin « *Tintin et l'Alph-Art* », il paraît sous sa forme inachevée en 1986.

3.Résume de la bande dessinée « Le Trésor de Rackham le Rouge » :

« *Le Trésor de Rackham le Rouge* »est le douzième album des aventure de Tintin qui a été publié à l'origine en tant que bande dessinée quotidienne dans le journal « *Le Soir* », entre le 19 Février et 23 Septembre 1943 sous le titre " les aventures extraordinaires de Tintin et Milou". Ensuite en 1944 a été publié sous forme de livre.

« *Le trésor de Rackham le rouge* » est la suite de l'album des aventures de Tintin « *Le Secret de la Licorne* » où *Tintin* et *le capitaine*

Haddock découvrent les trois parchemins révélant l'emplacement de la Licorne, un bateau de la marine du VII siècle commandé par l'ancêtre de Haddock nommé *François de Haddoque*. La *Licorne* a été sabordée par *François de Haddoque* tout en luttant contre *le pirate Rackham le Rouge* pour son trésor. *Tintin et Haddock* croient que le trésor du pirate est toujours dans les restes de *la Licorne*, donc ils ont décidé de louer *le Sirius*, un chalutier de pêche à la recherche du trésor. Alors que l'équipage se prépare, tout le monde était déjà au courant de la chasse qui a été ébruité par la presse, ce qui oblige *Tintin* et *Haddock* à traiter avec de nombreux étrangers qui sont soit disant les descendants du pirate *Rackham le rouge* et en insistant pour avoir une part du trésor mais ils sont rapidement chassés par *Haddock*, qui leur rappelle qu'il est l'unique descendant de l'homme qui a tué le pirate *Rackham le Rouge*. Puis *le professeur Tournesol* apparait en proposant un modèle de submersible permettant de plonger sous l'eau sans craindre les requins mais personne ne s'y intéresse pas. Avant *Tintin* et *le capitaine* prennent le large, les *Dupondt* viennent les rejoindre pour les protéger car *Maxime Loiseau*, qui s'est évadé de prison, a été aperçu rôdant près du bateau. *Tournesol* a, quant à lui, embarqué clandestinement et a transbordé dans les cales du Sirius une version améliorée de son sous-marin. Pour cela, il a dû décharger les caisses de whisky appartenant au capitaine, provoquant ainsi la colère de ce dernier mais finalement, il a décidé de le garder pour le voyage.

Au début de l'aventure, *Tintin* et *le Capitaine* ne trouvent pas l'ile de Haddoque en suivant les coordonnées notées, Puis *Tintin* découvre leur erreur, due à un changement de Méridien entre leur époque et celle du chevalier dans le calcul des coordonnées. Effectivement, le navire atteint une île inconnue et inhabitée. Comme ils sont venus à terre pour l'explorer, le capitaine cogne son orteil sur un morceau de bois dépassant du sable, et se révèle qu'il appartient au bateau de *François de Haddoque*. En pénétrant à l'intérieur de l'île, ils rencontrent de nombreux crânes qui sont les restes d'anthropophages, anciens habitants de l'île, affirme Tintin, ils ont trouvé aussi une magnifique icône païenne de Haddoque, et de nombreux perroquets qui répètent l'argot Haddockien. *Tintin* et *le capitaine Haddock* font face au danger que représente les requins et découvrent un coutelas, une

croix d'or, un coffre-fort remplis de documents anciens, la figure de proue du navire et, pour le plaisir du *capitaine Haddock*, une grande quantité de rhum de la Jamaïque vintage.

Après un certain temps à la recherche du trésor, Tintin réalise qu'il suit une fausse piste, étant donné que François de Haddoque n'aurait pas abandonné son trésor sur une île qu'il sait qu'il ne reverra jamais. Ils rentrent chez eux tristes et amers. *Le professeur Tournesol,* examinant les documents trouvés, il s'aperçoit que *Haddoque* était le propriétaire de la grande propriété de *Moulinsart*, l'ancienne maison des frères loiseau. Recevant une somme d'argent, *Tournesol* aide son ami *le capitaine Haddock* à acheter la maison. *Tintin* et *le capitaine Haddock* trouvent une statue de Saint John tenant une croix dans les caves de la maison, aux pieds de celle-ci se trouve un globe où Tintin localise l'île où *François de Haddoque* a été abandonné. En manipulant ce globe Tintin enclenche le bouton-ressorts, celui-ci s'ouvre et le trésor du *pirate Rackham le Rouge* est découvert caché à l'intérieur.

« Les aventures de Tintin » ont connu un succès phénoménal, Tintin est devenu très vite le personnage le plus emblématique de la bande dessinée francophone, on peut dire qu'il est une légende, car son inventeur lui a fait parcourir le globe entier, combattre et lutter contre des trafiquants et des dictateurs, exalter l'amitié et la protection des populations locales et surtout, pénétrer aimablement dans tous les foyers Curieux de tout ce qui fait son siècle. Hergé en a collecté les images et les signes mythique et historiques, par son art du dessin et sa science de la narration, il a donné à la bande dessinée européenne ses lettres de noblesse. Ceci a permis évidemment à la traduction de cette bande dessinée, en plus de cinquante langues y compris l'arabe, par la maison d'édition et d'impression égyptienne Dar al-Maâref, son succès dans le monde arabe n'était pas moins de celui de l'Europe, et le reste de monde.

Chapitre II

Analyse des modèles de la traduction de dialogue

Dans ce dernier chapitre, on va parler au premier lieu de la traduction arabe de la bande dessinée « les aventures de Tintin » en donnant une brève histoire de sa maison d'édition (1). commençant ensuite d'analyser les modèles tirés de notre corpus d'abord, nous analysons les modèles de la relation entre le texte et l'image (2), puis les modèles des onomatopées (3) et des interjections (4) ajoutant après les modèles de stéréotypes et les expressions idiomatiques, (5) nous finirons ce chapitre par une conclusion.

1. La traduction arabe des aventures de Tintin :

Les albums « Les Aventures Tintin » ont été traduites en arabe et édités par la maison d'édition égyptienne « Dar al-Maâref », le monde arabe a rencontré, ce jeune reporteur, pour la première fois en 1977, ce dernier a connu un grand succès, en vendant des milliers des copies dans le monde arabe entre autre, l'Egypte, Kuwait, Émirats arabes unis et Oman. Jusqu'au 1996 quand Dar al-Maâref a cessé d'en produire (dont il y a 6 éditions) après d'avoir rompu le contrat avec Casterman.

Certes les albums de Tintin n'est pas l'œuvre de Dar al-Maâref, mais ces traductions accessibles en langue arabe sont bel et bien, ainsi que notre corpus « le trésor de rackham le rouge » sous le titre de «كنز القرصان الأحمر» sans qu'il soit possible de savoir ni le nom du traducteur ni la date de traduction.

Et pour définir le cadre de travail de l'œuvre d'Hergé vers la langue arabe, nous nous intéressons de raconter une brève histoire de cette maison d'impression et d'édition nommée « Dar al-Maâref » qui célèbre, cette année, ses 126 ans d'existence.

Dar al-Maaref a révolutionné le monde de l'impression et de l'édition en acquérant le premier système d'impression monotype arabe ; ce fut le premier de son genre en Egypte et le monde arabe. Elle a édité plus que 10 000 œuvres dans divers domaines, en travaillant avec plus de 5000 écrivains connus dans l'Egypte et le monde arabe tels que Taha Hussein, Abbas Mahmoud Al-Akkad, Chaouki Dayf et Mustapha Mahmoud…etc.

« Dar al-Maâref » a vécu dans la mémoire collective des lecteurs égyptiens pour plus d'un siècle ; elle a joué un rôle dans la diffusion des connaissances tout au long de ces longues années.

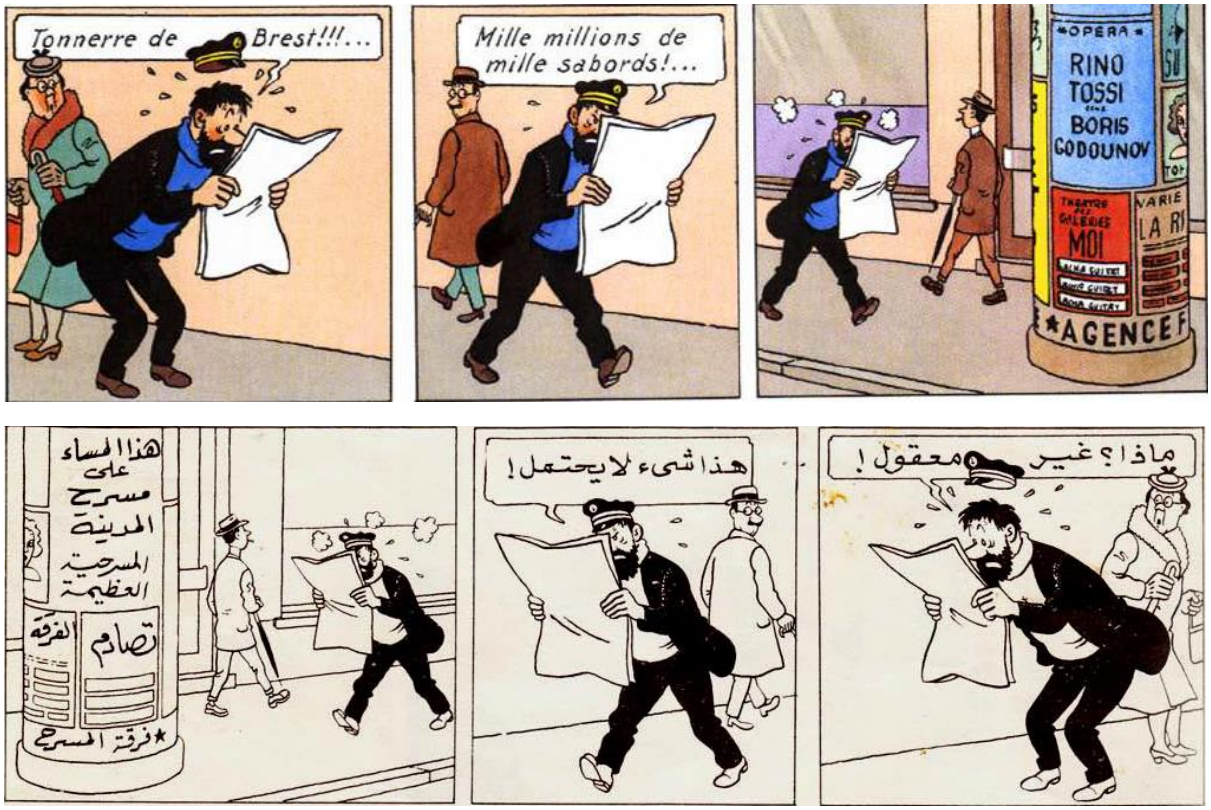
2. Analyse des exemples de composants du dialogue dans la bande dessinée

Nous avons tiré des exemples de composants de dialogue, depuis notre corpus « Le Trésor de Rackham le Rouge» en analysant leurs traductions puis on suggère notre traduction si nous trouvons un meilleur substituant.

2.1 Analyse des exemples de la relation entre l'image et le texte :

Nous avons évoqué dans le premier chapitre la relation complémentaire entre l'image et le texte dans la bande dessinée. L'image prend un rôle communicatif et devient une partie intégrante dans la bande dessinée afin de la suivre et la comprendre. Voici quelques exemples qui montrent cette relation et son impact sur la traduction :

Exemple 01 :



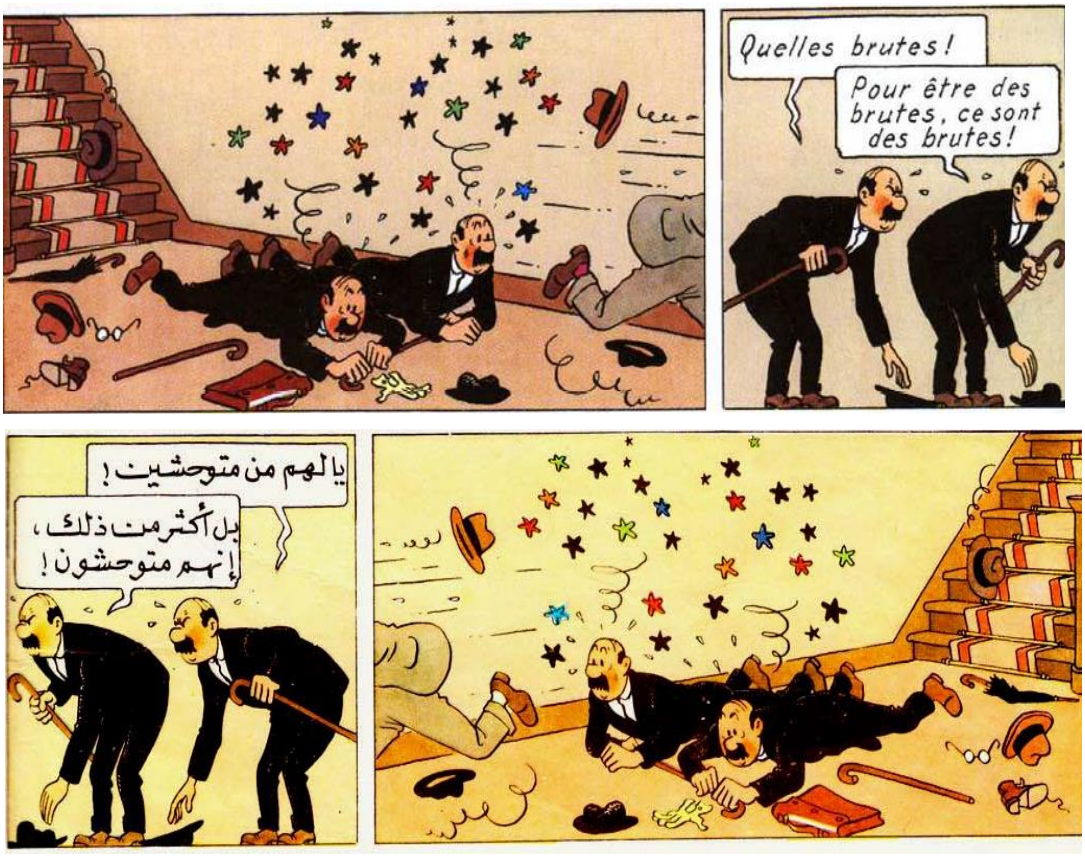
Page 02

En lisant cet exemple en arabe et en français, on remarque que le lecteur ne peut pas comprendre de quoi parle capitaine Haddock ou pourquoi est-il en colère, sans l'image. Le code linguistique ne suffit pas pour comprendre le message, il fallait ajouter le code iconique afin de le transmettre.

Dessein : le Capitaine Haddock lisait le journal en marchant sur le chaussé, quand soudain ses yeux s'arrêtent sur un article qui parle de sa future expédition avec Tintin pour trouver le trésor de rackham le rouge. En colère, il commence à jurer et les gens le regardent de travers.

Le Capitaine haddock est connu par son vocabulaire. *Mille millions de mille sabords !* Et *Tonnerre de Brest* ! Sont les jurons le plus utilisés dans « *les aventures de Tintin* »par le capitaine. Deux expressions qui n'ont aucun sens linguistique précis, mais on comprend seulement qu'il insulte les journalistes dans notre exemple, Le traducteur a donc choisi une traduction explicative, pour transmettre le sens du message.

Exemple 02 :

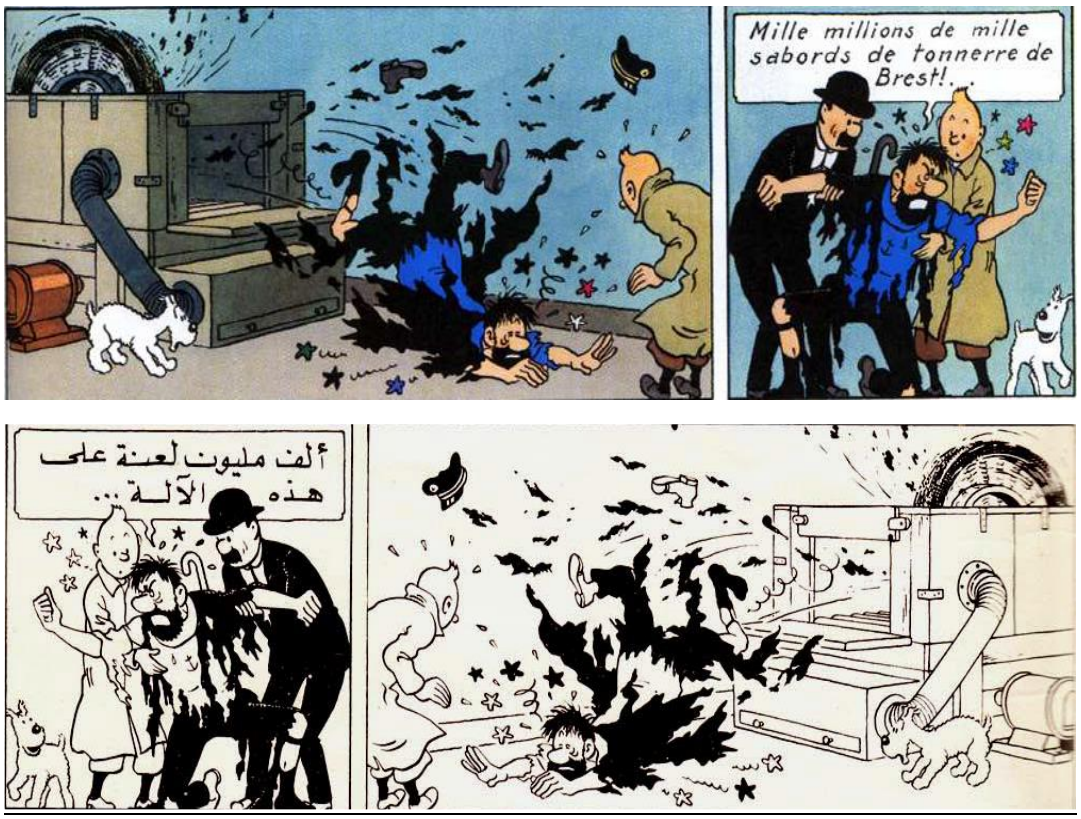


Dans cet exemple Dupont et Dupond expriment leur colère contre les gens qui leur passent dessus.

Dessein : On voit dans les deux phylactères avant celui-ci, une foule qui passait sur les deux frères en fuyant le capitaine Haddock, les deux frères sont tombés par terre.

Le traducteur a bien choisi les mots en arabe ; sachant que l'un des frères répète toujours ce que l'autre dit. Or sans l'image précédente on ne peut pas comprendre qui les deux frères accusent d'être des brutes متوحشون.

Exemple 03 :



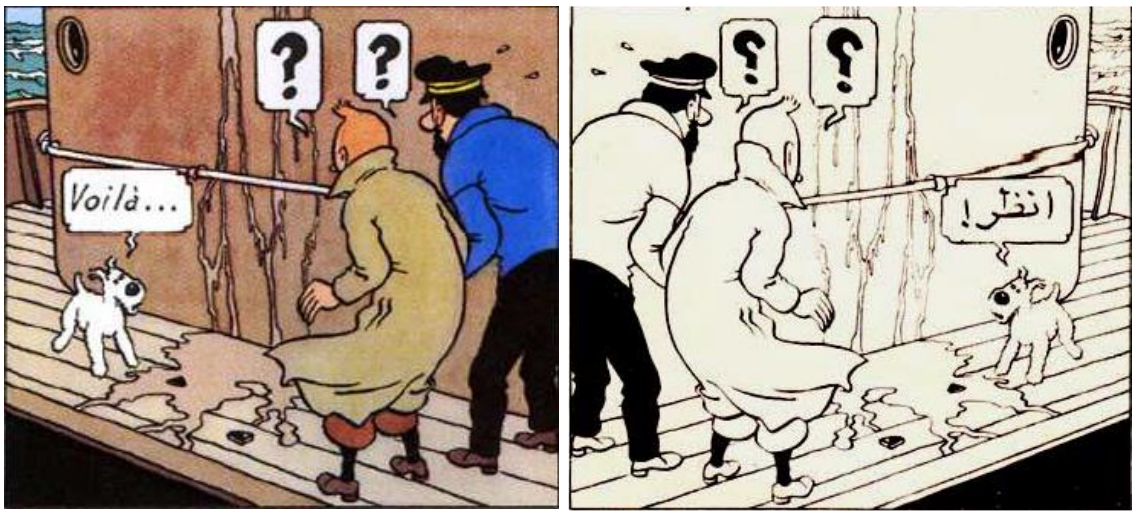
Page 07

La phrase dite par capitaine haddock, après qu'il ait été aspiré par la machine à brosser les vêtements, laquelle était inventée par le Professeur Tournesol

Dessein : on voit dans le dessin, le capitaine haddock, dans un piteux état, les vêtements déchirés, aidé par Tintin et Dupontet très en colère contre la machine.

Dans la version arabe, le traducteur a ajouté le mot « الآلة » tiré du dessin, afin de bien préciser que le capitaine Haddock est en colère contre la machine. Le traducteur sous-estime son lecteur, si le mot machine se comprend en français pourquoi ne le serait-il en arabe.

Exemple 04 :



Page 19

Milou a utilisé l'adverbe « Voilà » pour monter à son maitre et au capitaine Haddock le Whisky versé. Dans la version arabe, le traducteur a utilisé le verbe « أنظر », donc le lecteur doit regarder l'image pour comprendre de quoi il s'agit. Dans cet exemple on voit la relation entre l'image et le texte où le lecteur ne peut comprendre sans voir le dessin accompagné par la parole de Milou. C'est une transposition à mon avis on peut utiliser ها هو ذا.

Exemple 05 :



Page 25

Dupond et Dupont essaient de se débarrasser d'un crabe avec une canne, qui a mordu l'un des frères.

Dupont avertit son frère de faire attention pour qu'il puisse frapper le crabe avec sa canne, alors que dans la version arabe Dupont adresse la parole au crabe en le frappant avec sa conne. Dans cet exemple le traducteur a utilisé une transposition qui, à mon avis, a changé le centre d'intérêt. On peut dire احذر, ابتعد

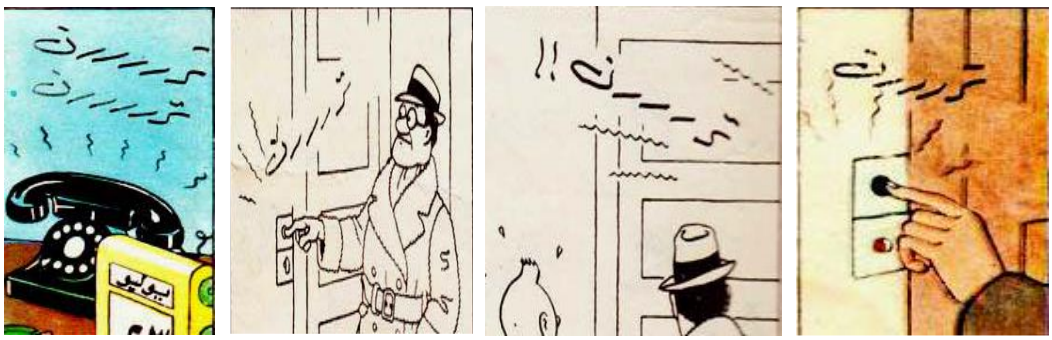
1.2 Analyse des exemples de la traduction des onomatopées :

Après que nous avons extrait les onomatopées de notre corpus, on va par la suite, les analyser :

Exemple 01 :



Page 56 page 02 page 03 page 57



L'onomatopée « DRRRRING » « ترررن » a été utilisée pour imiter le son du téléphone d'une part (page 56) et le son de sonnette de la porte d'autre part (page 02, 03, 05 et 57). " ترررن ترررن " est l'équivalent choisi par le traducteur.

Exemple 02 :



Page 07



page 19



page 20

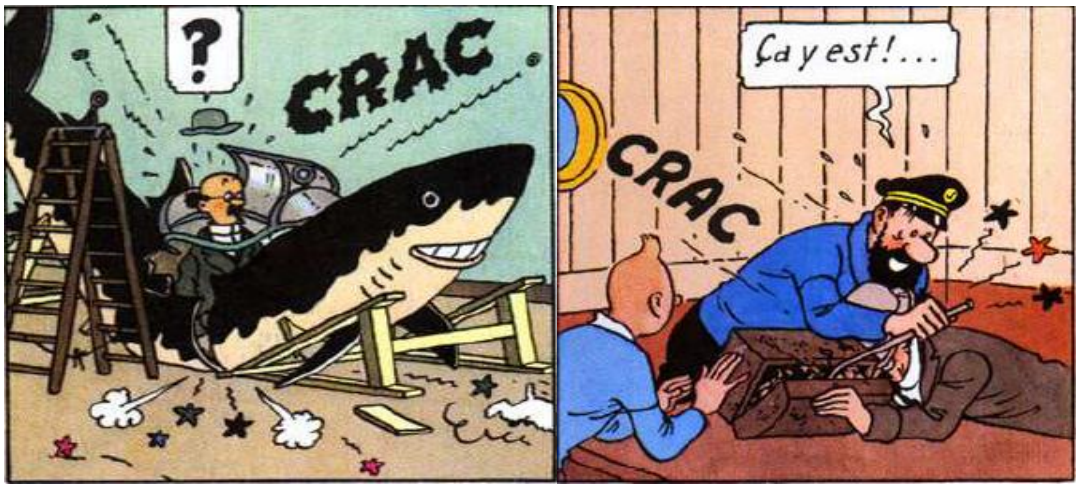






Dans la page sept, Hergé a utilisé l'onomatopée « RRRR » pour imiter le bruit fait par la machine, alors que le traducteur a choisi le mot « آه » pour exprimer la douleur du Capitaine Haddock quand la machine l'a aspiré. Dans le deuxième exemple (p19/20) l'onomatopée « RRR… » Imite le ronflement du Professeur Tournesol en dormant, le traducteur, quant à lui, a imité le son en arabe par adaptation, jugée adéquate en imitant le son d'un être humain qui dort.

Exemple 03 :



Page 08 Page 48



CRAC : « *onomatopée, exprime le bruit d'une chose dure qui se rompt* » [113]

Hergé a utilisé l'onomatopée « CRAC » (page 08), pour imiter le son de bruit qui se fait quand la machine se casse en deux, le traducteur a utilisé « طاخ » une onomatopée qu'il a utilisée aussi pour imiter le bruit d'une chute. Dans ce cas il aurait pu écrire « كراك » en empruntant le mot de la langue française, pour différencier les deux sons. Alors que dans le deuxième exemple (page 48), il a choisi de ne

[113] Dictionnaire Larousse

pas traduire l'onomatopée« CRAC » le bruit entendu, quand capitaine Haddock a pu ouvrir le coffre. c'est une traduction adéquate car l'image substitue le mot

Exemple 04 :

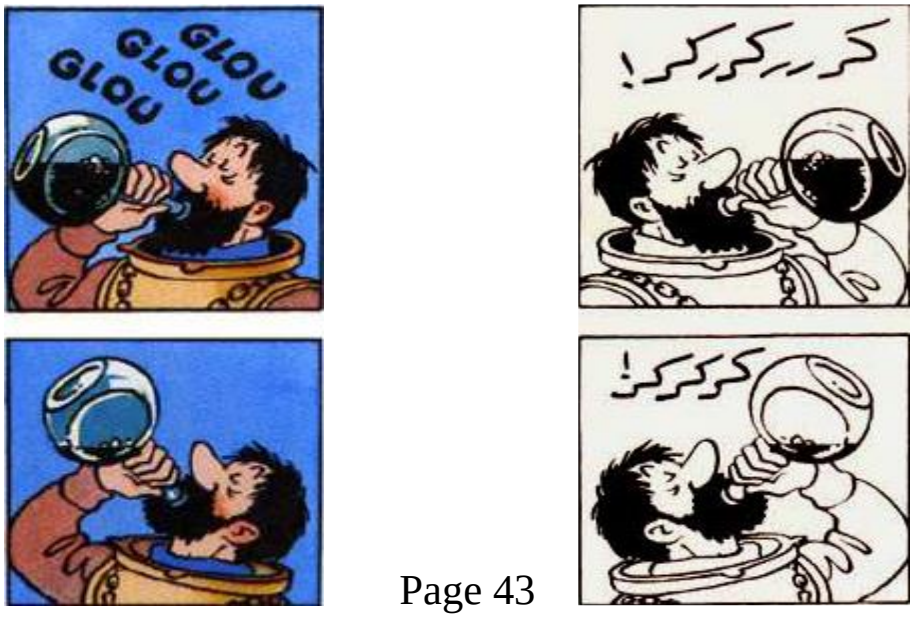


Page 26 page 39



L'onomatopée « WOUAH » est utilisée pour désigner l'aboiement de Milou. Le traducteur a choisi « هاو...هاو» c'est une traduction adéquate car elle est utilisé dans la langue arabe pour imiter l'aboiement de chien. On remarque aussi que WOUAH s'est écrit en majuscule quand l'aboiement est loin et minuscule quand il est prés alors que dans la traduction le traducteur n'a pas fait attention à cela.

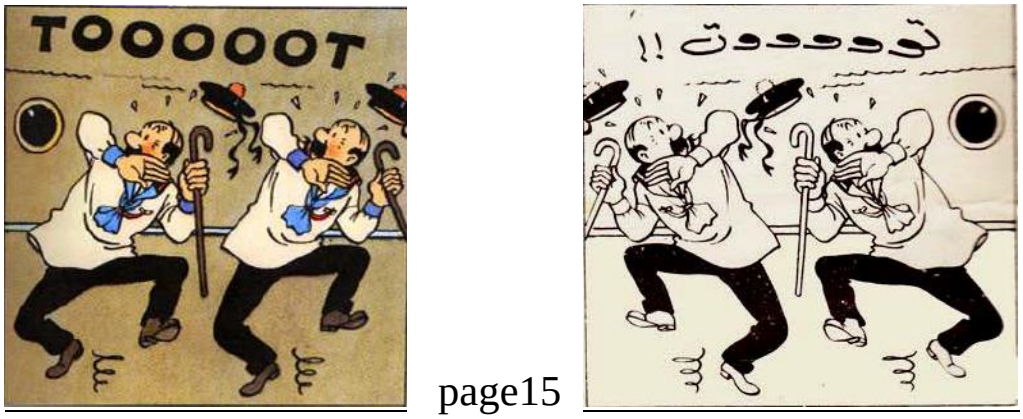
Exemple 05 :



Page 43

GLOUGLOU : «… *qui imite à merveille le bruit d'une liqueur qui s'écoule par un canal étroit* »[114], Hergé a utilisé cette onomatopée quand capitaine Haddock a bu le rhum trouvé au fond de la mer. Le traducteur a utilisé une adaptation afin d'imiter le son de boire le rhum et il l'a répété une autre fois dans le dessein suivant pour exprimer à quelle point capitaine Haddock a aimé ce rhum.

Exemple 06 :

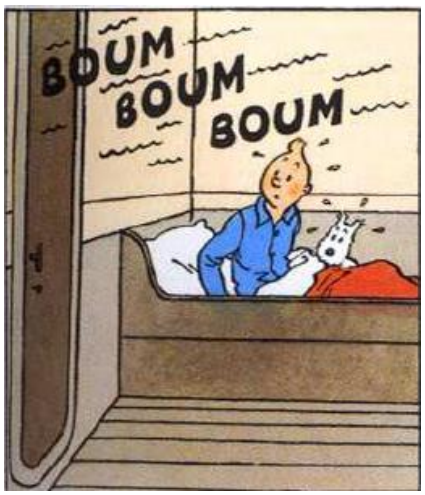


page15

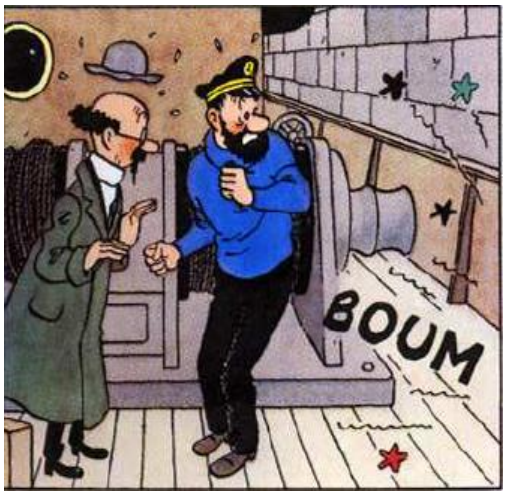
[114] Charles Nodier, Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises, Demonville, Imprimeur Libraire, Paris page 101

Cette onomatopée a été utilisée pour simuler le son de la sirène du navire, le traducteur a emprunté l'onomatopée de la langue source, en écrivant « تووووت ».

Exemple 07 :



Page 17



Page 56

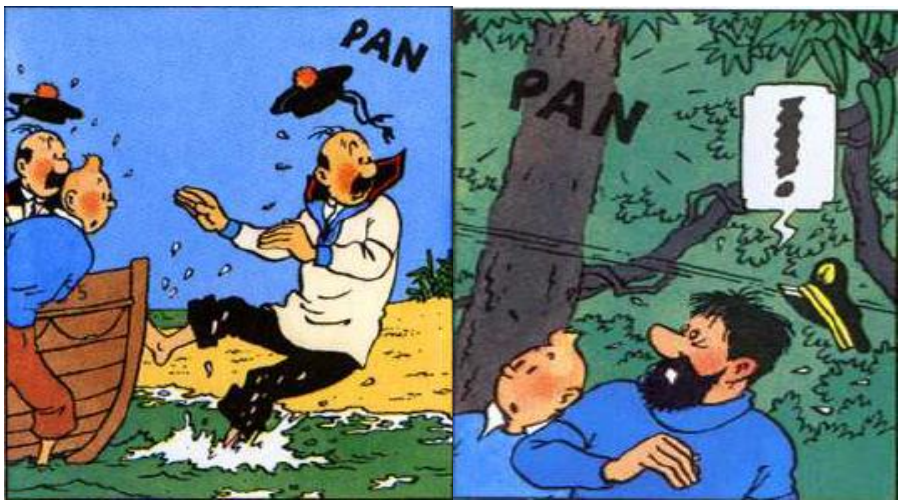




BOUM : « *onomatopée, sert à exprimer le bruit sourd causé par une chute, une explosion* »[115]. Hergé a utilisé cette onomatopée pour imiter le bruit entendu de frapper fort sur la cabine de Tintin (p17), et le bruit de la chute du journaliste (p 56). Le traducteur, de sa part, a utilisé le mot « طاخ ».

[115] Dictionnaire Larousse.

Exemple 08 :



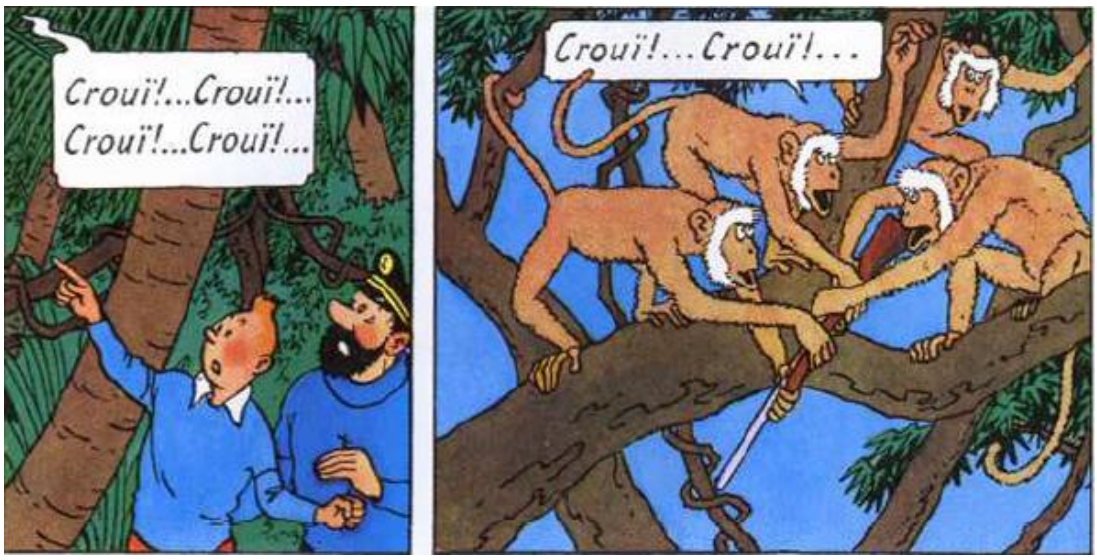
Page 25 Page 31



PAN : « *onomatopée, exprime un bruit sec, un coup, un éclatement* »[116] Dans la première traduction de cette onomatopée, le traducteur a utilisé l'onomatopée « طاخ» pour imiter le bruit d'un coup de feu, alors que dans la deuxième traduction il a choisi de mettre «بوم » pour imiter le même son de bruit. Dans ces deux exemples le traducteur aurait pu choisir une seule traduction pour imiter le son de coup de feu, à mon avis, « بوم » est la traduction la plus adéquate pour imiter le son de ce dernier et aussi pour la différencier du bruit de la chute comme dans l'exemple précèdent.

[116] Ibid.

Exemple 09 :

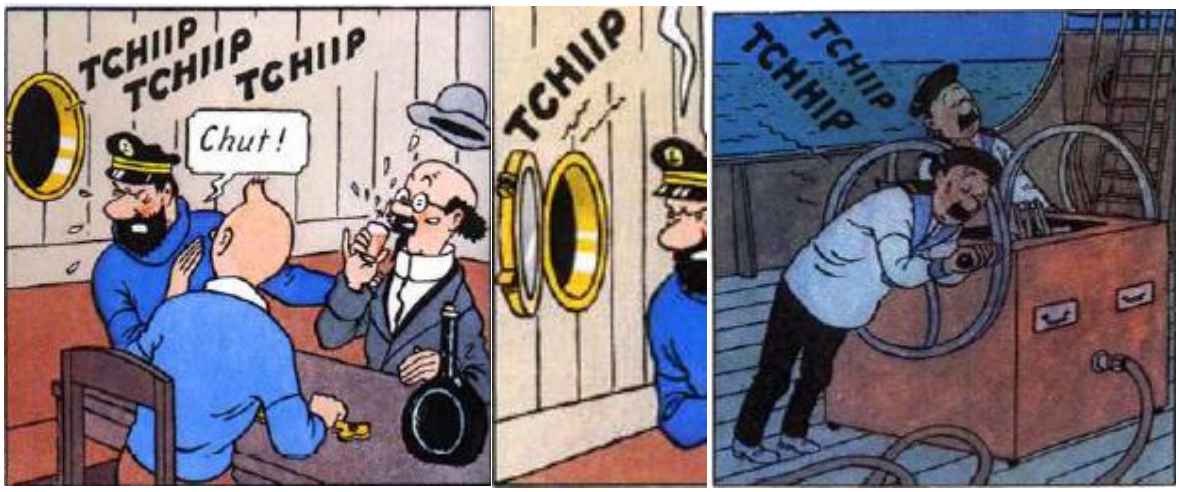


Page 30

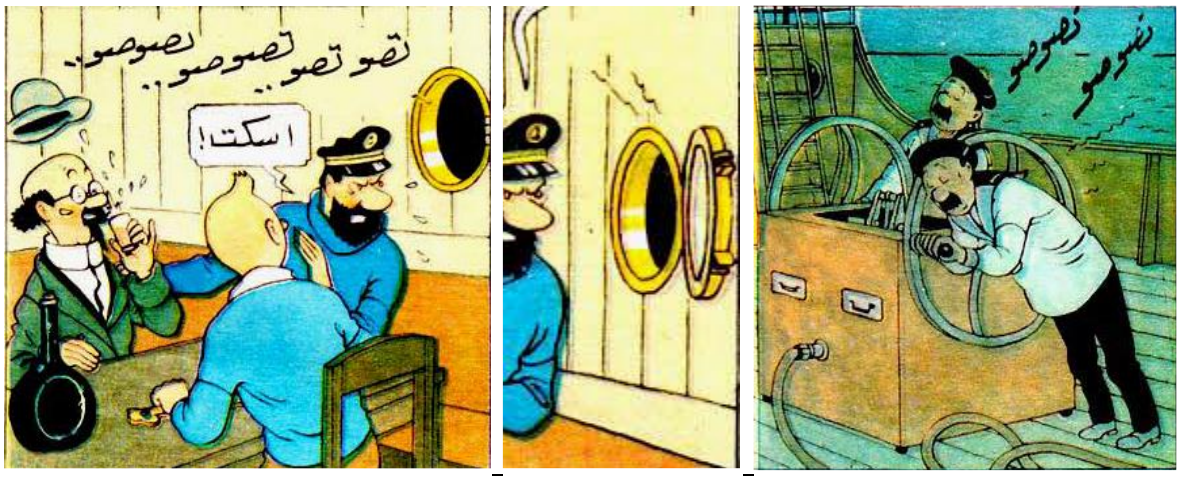


Hergé a utilisé cette onomatopée pour imiter le cri des singes trouvés par Tintin et ses amis, le traducteur a choisi une transposition afin de transmettre le sens du message.

Exemple 10 :



(Image 1) Page 44 (image 2) Page 45



« TCHIIP » onomatopée qui désigne le son causé par les frères Dupant et Dupond en train de pomper l'oxygène. Le traducteur a choisi une adaptation en imitant le son de souffle des deux frères en arabe. Or dans l'image 2 de page 44 le traducteur a négligé l'onomatopée peut être elle est intentionnelle ou voulu en croyant que c'était du trop.

1.3 Analyse des modèles de la traduction des interjections :

Comme nous avons déjà précisé dans le premier chapitre, la bande dessinée est remplie d'interjections exprimant les sentiments de

personnages. Nous avons extrait de notre corpus les interjections utilisées par Hergé et d'analyser quelques exemples :

<u>Exemple 01</u> : l'interjection « Ah ! »

Ah : « *sert à accentuer l'expression d'un sentiment, d'une idée* »[117]

L'interjection « ah ! » a été utilisé plusieurs fois dans la bande dessinée « *le trésor de Rackham le rouge* » nous avons choisi ces différents exemples :

- Le capitaine Haddock, en colère contre celui qui a remplacé les bouteilles de whisky par des tôles il dit :



Page 18



La traduction de l'interjection « Ah ! » dans cet exemple est transposition, le traducteur a transposé l'interjection de la langue française dans la langue arabe. Mais en ce qui concerne l'expression « enfer et damnation », injure utilisé par capitaine Haddock pour exprimer sa colère, nous remarquons que le traducteur l'a remplacé par « مستحيل », il aurait pu la traduire par l'expression ألف لعنة ولعنة, qu'il utilise généralement en traduisant les injures de capitaine Haddock. on remarque aussi le mot « goutte » qui a été mal traduit, le traducteur

[117] Dictionnaire Larousse

aurait écrire قطرة. La traduction de cette phrase et inadéquate. On peut dire donc :

"ألف لعنة ولعنة لم تعد هناك قطرة "ويسكي"! آه لو امسكت بالمتسبب بذلك"

- Tintin a cru avoir entendu des pas, capitaine Haddock a peur et il a voulu confirmer ce que Tintin lui a dit :



Page 59



La traduction de l'interjection « ah » dans cet exemple est remplacée par une question. Le traducteur a traduit le sens de la l'interjection originale.

- Capitaine Haddock s'est senti soulagé quand Tintin lui expliqua qu'il s'agissant juste des miroirs et non pas de sa figure qui a été déformée.



Page 10



Dans cet exemple on remarque que c'est une traduction libre ou le traducteur a supprimé l'interjection et remplacer la phrase « ah !bon ! » par une expression destinée au monde arabo-musulman

en particulier. Le traducteur a pris en considération la culture des lecteurs cibles et il a choisi l'expression "الحمد لله" au lieu de traduire l'interjection.

- Capitaine Haddock voulait voir l'épave de la licorne découverte par Tintin, entre temps le Professeur Tournesol parle de sa jeunesse un sujet qui n'a rien à voir avec leur situation, donc Capitaine fait semblant de l'écouter mais en vrai il était intéressé de ce qui se trouvait au fond de la mer.



Page 35

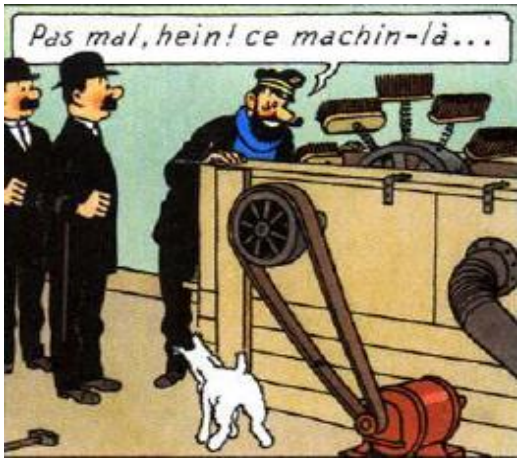

L'interjection « ah » dans cet exemple est traduite par un équivalent dans la langue arabe, car capitaine Haddock voulait confirmer la crédibilité de son histoire mais en vrai, il était occupé par l'appareil qui lui permettait de voir au fond de la mer (relation image texte)

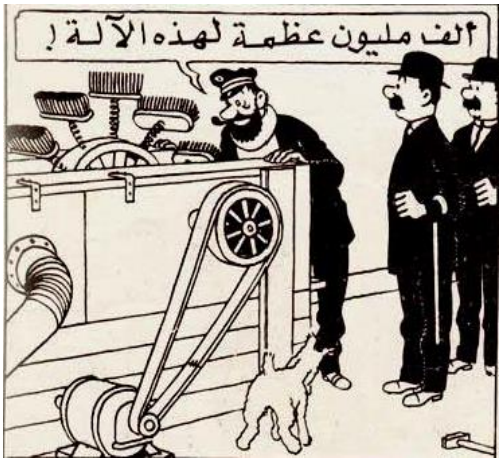
<u>Exemple 02</u> : l'interjection « hein ! »

Hein « *1. Sert à solliciter une explication, 2. Exprime la surprise* »[118]

- Capitaine Haddock est impressionné par la machine inventé par Professeur Tournesol.

[118] Dictionnaire Larousse



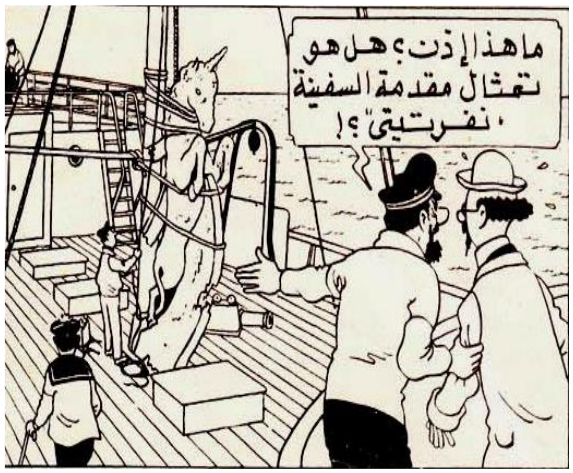
Page 06 

Dans cet exemple, la traduction de la phrase est une adaptation, le traducteur a remplacé l'expression « pas mal » par l'une des expressions de Haddock et il a supprimé l'interjection « hein ! » Cette traduction est inadéquate. On peut dire dans ce cas :

" تبدو جيدة هذه الألة , أليست كذلك "

- Capitaine Haddock, en colère, montre la licorne à professeur Tournesol en disant :





Page 55

Dans cet exemple, l'interjection « hein ! » est remplacée par « اذن » en la précédant par une question, le sens de la phrase n'a pas été changé, au contraire on sent toujours la colère de capitaine Haddock qui adresse la parole à Tournesol. On ne peut pas négliger le fait que le traducteur a fait une allusion au naufrage, en changeant le paquebot Titanic par le bateau Néfertiti. Le traducteur a tiré un exemple de

culture égyptienne en faisant rappeler le lecteur de Pharaon et la civilisation ancienne de l'Egypte. Le traducteur a mis le lecteur de monde arabe en priorité que le texte original.

<u>Exemple 03</u> : **l'interjection « Oh ! »**

Oh : « *1.marque la surprise, l'indignation 2. Sert à appeler* »[119]

- Tintin est surpris en voyant son chien Milou ivre :



Page 19


Le traducteur dans cet exemple a traduit l'interjection par un équivalent dans la langue arabe. On peut dire que c'est une traduction parfaite pour marquer la surprise de Tintin.

- Professeur Tournesol est surpris en voyant la fumée qui indique la découverte de l'épave :

[119] Dictionnaire Larousse.



Page 35



Dans cet exemple, le traducteur a utilisé un équivalent dans la langue arabe en doublant la lettre au milieu pour marquer la surprise de Tournesol. La traduction est adéquate

<u>Exemple 03</u> : l'interjection « euh »

Euh : « *marque l'étonnement, le doute, l'embarras* »[120]

Capitaine Haddock adresse la parole à Dupond et Dupant qui viennent les rejoindre sur le bateau pour le protéger et Tintin de Loiseau :



Page 14



Dans cet exemple, le traducteur a négligé la traduction de l'interjection « euh » qui mena un changement dans le ton de capitaine Haddock. Dans la version française, il s'est arrêté un moment, or dans la version arabe, on ne trouve pas cette marque d'embarras. On peut dire :

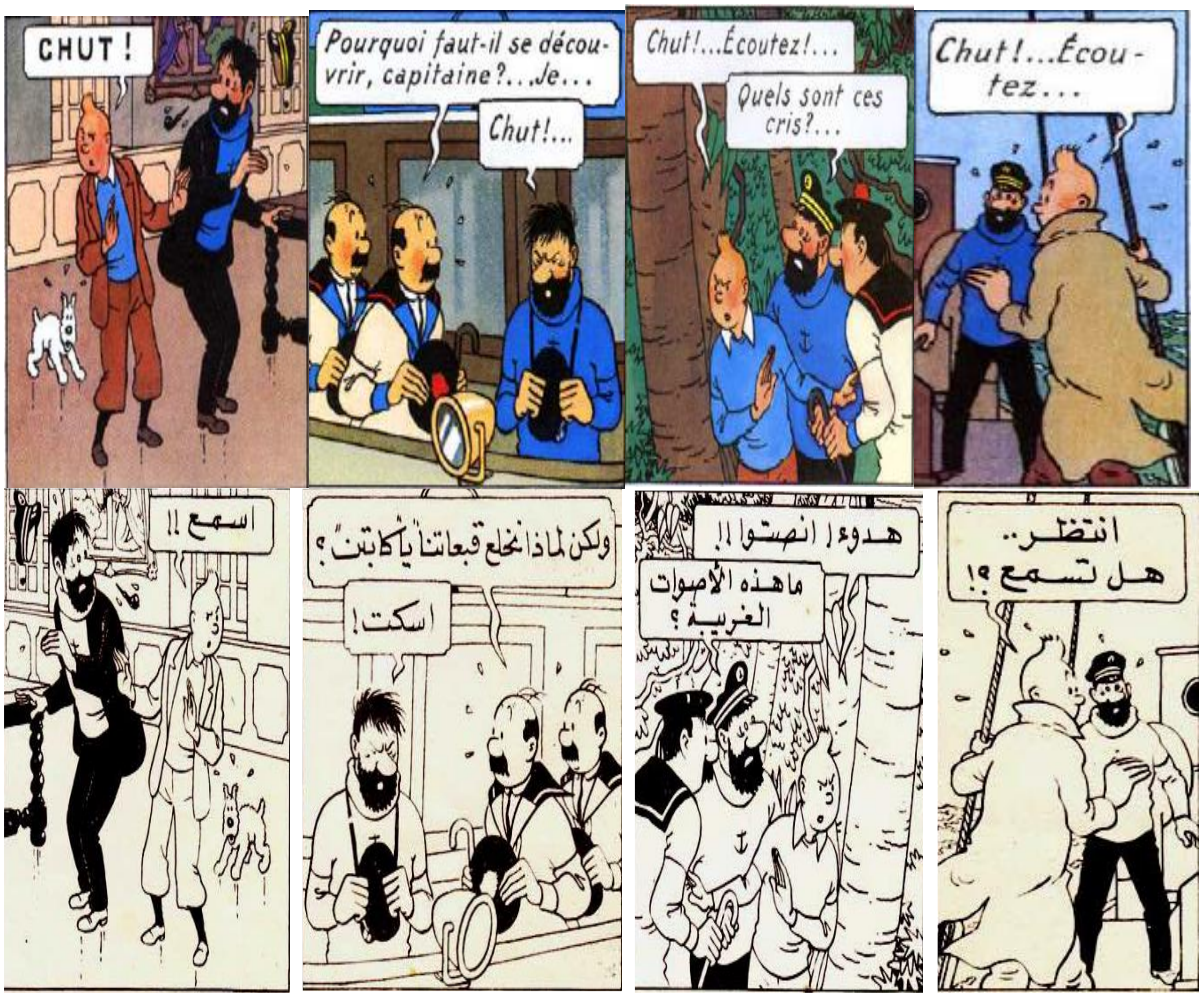
[120] Dictionnaire Larousse

"سوف نرى... علينا ان نجد لكما غرفة على كل حال. أمممم... هناك سريران في مقدمة السفينة... ما رأيكما؟ "

<u>Exemple 04</u> : **Interjection « chut ! »**

Chut : « *se dit pour réclamer le silence* »[121]

On a remarqué dans l'analyse des quatre exemples tirés du corpus, la traduction de l'interjection « chut » a été traduite par quatre différents mots : اسمع, اسكت, هدوء, انتظر



Page 59 page 22 page 30 page 19

[121] Ibid.

Les trois premières traductions réfèrent au même sens « de se taire pour entendre le son », mais dans la dernière traduction, le traducteur a choisi le verbe « انتظر» qui peut référer à autre chose que le silence.

<u>Exemple 05</u> : **l'interjection « Holà !»**

Holà : « *sert à appeler ; sert à modérer l'ardeur de quelqu'un* » [122]

- Capitaine haddock appelle ses amis pour retourner un peu en arrière afin de trouve l'ile de trésor.



Page 24



Dans cet exemple, l'interjection « holà » a été traduite par un équivalent dans la langue arabe. Alors que le traducteur n'a pas traduit le mot bâbord

"هيا لتحول الدفة الان الى جهة اليسار تحو الشرق "

- Capitaine Haddock demande le canot pour mouilleur une bouée à l'endroit indiqué par tintin :

[122] Dictionnaire Larousse



Page 35



Dans cet exemple, le traducteur a délaissé l'interjection « holà !». Il aurait pu ajouter "هيا" comme le premier exemple, pour garder la cadence de la phrase

"هيا اسرعوا احضروا العوامة"

<u>Exemple 03</u> : l'interjection « Bravo ! »

Le professeur Tournesol est heureux à cause du sauvetage de Tintin.



Page 38



La traduction de l'interjection « holà ! » dans cet exemple est une adaptation ou le traducteur a préféré dire ce que le lecteur, arabe veut entendre. Mais il a négligé totalement l'interjection dite trois fois dans une seule phrase « bravo ! ». On peut dire :

"مرحى! لقد انقذ تان تان الحمد لله يا فرحتاه"

Dans ce cas, on traduit l'interjection « Bravo » et on prend en considération la culture de monde arabe.

<u>Exemple 04</u> : l'interjection « Hourra ! »

Hourra : « *sert à exprimer la joie, l'enthousiasme* »[123]

- Quand Tintin a vu la croix sur l'ile, il a prétendu que le trésor se trouve là-bas.





Page 50

La traduction de l'interjection « Hourra !...Hip !...Hip!..Hip!..Hourra ! » Est une traduction libre, le traducteur a traduit la phrase selon le contexte en délaissant les interjections. Dans la version arabe on ne sentait pas la joie de Tintin quand il a compris à quoi renvoi la croix, il fallait préciser ce sentiment de joie afin de transmettre le message correctement.

- Tintin saute de joie, en découvrant l'aigle dans le château de Moulinsart.

[123] Dictionnaire Larousse



Page 60



Le traducteur a utilisé un équivalent de l'interjection « Hourra ! ». La traduction est bien adéquate dans cet exemple, car on peut ressentir le sentiment de joie que Tintin éprouva.

<u>Exemple 05</u> : l'interjection « Zut !»

Zut : *« exprime le dépit, le méprit, le refus »*[124]

En marchant sur l'ile, un petit caillou est entré dans la chaussure de Capitaine Haddock.



Page 27



Dans cet exemple, le traducteur a remplacé l'interjection « zut ! » par « آه», c'est une traduction inadéquate, le mot اللعنة aurait pu être une traduction plus proche que آه .

<u>Exemple 06</u> : Interjection « Pouah ! »

[124] Ibid.

Pouah : « *exprime le dégout* »

Tintin et Capitaine Haddock ont trouvé Milou ivre, Tintin a levé son chien, content de voir son maitre, Milou a commencé à le lécher. Tintin n'a pas supporté la mauvaise haleine de son chien



Page 19



Dans cet exemple, le traducteur n'a pas traduit l'interjection « pouah » qui mena un changement dans la cadence de la phrase. Il aurait pu ajouter le verbe "أف".

أف ف «:يقال (أفا) له و (أفة) أي قذرا له...[125] »

Dans ce cas on peut dire :

" 'ميلو' ماذا فعلت؟ ... أُفّ إن رائحة 'الويسكي' تفوح منك..."

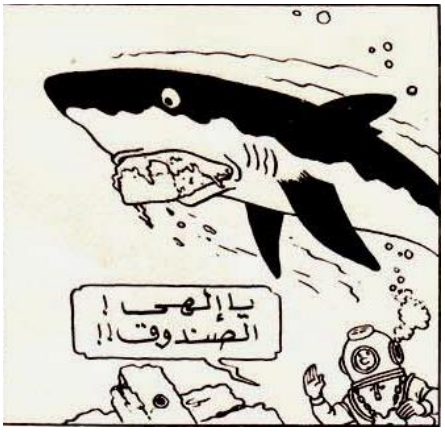
<u>Exemple 07</u> : l'interjection « Sapristi ! »

Tintin est stupéfait en voyant le requin avaler le coffret qu'il a trouvé.

[125] مختار الصحاح، صفحة 8



Page 46



Sapristi est une interjection qui « *marque l'étonnement* »[126] la traduction est par équivalence qu'on trouve parfaite afin de transmette le sentiment d'une personne.

1.4 Analyse des analyses de la traduction des expressions idiomatiques :

Après examen des expressions tirées de notre corpus. Nous avons remarqué que le traducteur a choisi trois traductions dont la première est de trouver un équivalent sémantiquement et pragmatiquement proche de l'expression idiomatiques originale ; la deuxième est d'utiliser une expression différente dans la langue cible, ou, finalement la neutraliser et exprimer l'idée du texte source avec une locution plus courante. Voici quelques exemples :

Exemple 01 :

Alphonse, le cuistot qui a accompagné Tintin dans son aventure, est en train de parler avec son ami à propos du trésor Rackham le rouge, il remarque le journaliste, assis dans la table derrière lui et les espionne.

[126] Dictionnaire Larousse



Page 01



Le traducteur a utilisé un équivalent dans la langue arabe pour l'expression « les murs ont des oreilles »

Exemple 02 :

Capitaine Haddock demande au Professeur Tournesol son nom, mais Capitaine a mal entendu ce qui lui a dit Tournesol donc il lui a informé qu'il est un peu sourd.



Page 05



Le traducteur a traduit l'expression « un peu dur à l'oreille » par un équivalent dans la langue arabe.

Exemple 03 :

Capitaine Haddock commence à avoir des doutes concernant son visage qu'il lui a paru déformé sur les deux miroirs, l'un et concave

et l’autre convexe. Pour mettre fin à ses doutes capitaine Haddock a voulu voir son visage sur un autre miroir :



Page 10



L’expression « avoir le cœur net » est traduite par une explication, mais capitaine Haddock a voulu voir sur un autre miroir ne pas pour se rassurer mais pour ne plus douter. C’est une traduction inadéquate il aurait pu dire أقطع الشك باليقين

Exemple 04 :

Capitaine Hadock découvre qu’on lui a changé les bouteilles de Whisky par des tôles, il promet de torturer celui qui a fait cela.



Page 17





Page 19



La traduction de l'expression « passer un quart d'heure » est une traduction par équivalence, le traducteur dans le premier exemple (page 17) à exprimer de la façon la plus naturelle possible l'expression en prenant en compte la culture du monde arabe. Or dans le deuxième exemple (page 19), l'expression n'a pas été traduite, peut-être le traducteur a voulu éviter la répétition.

Exemple 05 :

Capitaine haddock en menaçant le Professeur tournesol, qui a laissé ses bouteilles de whisky sur le quai, de le jeter à bord en le traitant de tous les noms.



Page 20



L'expression « Crétin des alpes » a été traduite par une explication. Traiter une personne de « Crétin des alpes » c'est comme le traiter d'être un idiot ou un imbécile. Mais le traducteur n'a pas traduit la phrase correctement, c'est une traduction inadéquate. On peut dire

الحقير، الجاهل أيها الأحمق

Exemple 06 :

Quand capitaine Haddock et Tintin n'ont pas trouvé l'ile de Haddoque, le Capitaine commence à avoir des doutes que ce dernier se moquait d'eux.



Page 23



L'expression « payer la tête de quelqu'un » a été traduite par une explication. Dans la langue arabe, il n'existe pas un équivalent de cette expression, donc la stratégie de traduire par une explication est la traduction la plus adéquate. Mais dans le texte original l'auteur a dit le chevalier de Haddoque alors que le traducteur a dit هادوك الأول il aurait pu dire النبيل هادوك

Exemple 07 :

En marchant sur l'ile, Tintin et ses amis entendent des perroquets qui répètent les paroles de capitaine Haddock



Page 28



L’expression « que le grand cric me croque» s’emploie pour jurer à quelqu’un, c’est un synonyme de l’expression « Que le diable m'emporte » en français. Dans l’album « Tintin et le temple du soleil »[127], Capitaine haddock en jurant à Inca de ne pas révéler l’endroit du temple du soleil a dit :



page 61



Dans l’exemple page 61 le traducteur a expliqué l’expression selon la phrase du texte original. Or de notre exemple le traducteur a omis l’expression en changeant la phrase entière, le traducteur a parler sur l’alcool. C’est une traduction adéquate

Exemple 08 :

En rentrant à la salle qui se trouve au sous-sol de château Moulinsart, capitaine Haddock était surpris par tous les vieux objets.



Page 60



[127] Hergé, Les Aventures de Tintin, le temple du soleil, Casterman, 1949

L’expression « bric-à-brac » signifie « *Amas d’objets divers, usagés ou en mauvais état, entassées n’importe comment* »[128]. Dans cet exemple le traducteur a expliqué l’expression afin de transmettre le message. Or dans le texte orignal, Hergé a répété deux fois l’expression pour marquer l’étonnement de Haddock en regardant tous ces objets cette marque d’étonnement qui n’a pas été traduite a changé le ton de Capitaine Haddock. On remarque aussi dans cet exemple le nom Loiseau qui a été traduit mot à mot, c’est une traduction inadéquate car le nom Loiseau est un nom propre, il fallait emprunter le mot dans la langue française et écrire «الاخوان لوازو » au lieu de عصفور

Exemple 09 :

Après avoir acheté le château de Moulinsart, capitaine haddock et Tintin sont parti le voir, en rentrant Tintin a dit à son ami



Page 59



Le traducteur était incapable de transmettre l’expression « tout est bien qui finit bien » dans la langue arabe donc il a utilisé une adaptation en utilisant une expression fréquente dans le monde arabe. Il aurait pu dire انما الأمور بخواتمها Alors que dans la dernière page le traducteur a utilisé un équivalent dans la langue arabe :



page 62



[128] Dictionnaire Larousse

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire la traduction du dialogue de la bande dessinée n'est pas une tâche facile, à cause de son langage unique, notons d'abord le rapport intrinsèque du texte et des images. Dans la bande dessinée, les images peuvent soit supporter la narration soit compliquer le travail du traducteur, comme les images peuvent poser une contradiction à l'égard du message du texte traduit, les images sont également des éléments fortement narratifs, et de cette façon, diminuent le besoin de narration textuelle. Nous avons remarqué aussi que le traducteur est parfois incapable de transmettre les interjections et les onomatopées de la langue française en arabe, ce manque d'équivalents mène un changement au rythme des phrases .Aussi, et en ce qui concerne les expressions idiomatiques, le traducteur a choisi la « simplification » en expliquant les expressions de texte source, si les équivalents dans la langue arabe sont introuvables, ou simplement en utilisant une expression différente dans la langue arabe.

Or ces changements n'empêchent pas que cette traduction soit connue au monde arabe et célèbre, nous pouvons dire même que le traducteur a réussi dans ce travail en transmettant l'œuvre d'Hergé au monde arabe.

Enfin, il est intéressant et important de dire, que malgré les initiatives de créer des bandes dessinées arabes, ces derniers n'étaient pas aussi populaires que la traduction des « Aventures de Tintin ». Selon Itamar Zohar, cette traduction a contribué à donner un nouveau souffle à ce genre dans le monde arabe, en occupant une place centrale dans son polysystème.

Conclusion :

Nous avons évoqué dans le premier chapitre l'histoire de la bande dessinée et les composants de son dialogue, et nous avons conclu que cet art diffère des autres genres littéraires, d'abord par son style graphique qui forme un outil d'expression très nécessaire au processus de son compréhension. Ainsi par son dialogue si particulier, où les onomatopées, les interjections jouent un rôle important pour transmettre les sentiments des personnages, et enfin l'emploi des expressions idiomatiques et les stéréotypes qui créent une sorte de complicités avec le lecteur en comblant une attente familière.

Nous avons parlé au deuxième chapitre de la traduction générale, en essayant de donner une définition pertinente, cette dernière nous a apparait impossible, car c'est un concept très large. Et pour cela on l'a spécifié -dans un autre volet- au cadre culturel, voyant que le fait d'introduire la bande dessinée francophone au monde arabe demande une réflexion particulière, ce qui concerne les traditions et la civilisation de ces deux mondes différents. Nous avons cité par la suite les théories de la traduction, lesquelles nous avons estimé être utiles dans l'analyse de notre corpus. Commençant par les approches sociolinguistiques qui tentent de démontrer qu'on pourrait tout traduire, en utilisant la stratégie d'explicitation, et l'approche descriptive d'Even-Zohar et de Gideon Toury qui ont abandonné la démarche traditionnelle et s'intéresse par la suite, aux genres littéraires traduits. Enfin nous avons estimé que la théorie de but appelée Skopos, être utile en mettant la fonction du texte cible au centre du processus de traduction. Nous avons évoqué dans un autre volet, la traduction des composants de dialogue, telles que les interjections, les onomatopées et les expressions idiomatique, remarquant que c'est une tâche difficile

qui exige au traducteur d'avoir une connaissance bilingue et biculturelle.

Dans la partie pratique, nous avons présenté d'abord Hergé le dessinateur qui nous a marqué par son œuvre « Les Aventures de Tintin », une aventure particulière qui a fait le tour de monde par le biais de la traduction, en choisissant l'un de ses albums qui était traduit en arabe par l'édition « Dar el Maaref » comme notre corpus de travail « Le Trésor de Rackham le Rouge ». Et puis, nous avons analysé les exemples extraits. Cette analyse nous a fait remarquer que c'est un travail difficile, afin de transmettre la parole des personnages.

Dans le cas des interjections et les onomatopées, nous avons constaté que le traducteur a utilisé la stratégie de l'explication en transmettant le sens de ces dernières, mais il les a ignorés dans d'autres exemples, peut-être par inattention ou en lui apparaissant moins importantes, nous avons constaté aussi que trouver un équivalent dans la langue arabe est parfois impossible. Cette ignorance de ces éléments, qui jouent un rôle important dans la bande dessinée, a promené un changement dans le ton des personnages, en délaissant leur marque de sentiments comme la surprise, l'embarras…etc.

Dans le cas des expressions idiomatiques, le traducteur a utilisé généralement une traduction libre, en expliquant le sens de l'expression, ou la changer entièrement par une autre. Nous avons constaté que la traduction des expressions idiomatique est un processus le plus difficile dans la traduction des bandes dessinées, car l'équivalence en langue arabe semblait introuvable et cela le rend parfois impossible. Ce manque d'équivalence, a mené un changement dans le rythme des phrases.

Ce qui concerne le dessin, nous avons remarqué qu'il joue un rôle très important dans la compréhension de la bande dessinée en

premier lieu, et dans leur traduction en seconde lieu. Ce graphisme aide le traducteur à accomplir son travail quand il ne trouve pas les équivalents, par le biais de l'image, nous nous sommes aperçus que le fait de ne pas traduire les mots, n'affectera pas la cadence des phrases.

Enfin et pour conclure notre travail, nous pouvons dire que la traduction de la bande dessinée « Le Trésor de Rackham le Rouge » est une traduction réussie, malgré les problèmes posés au cadre linguistique et culturel. Nous pouvons dire ainsi que le traducteur a pu introduire l'œuvre d'Hergé au sein d'une société différente dans tous les domaines de la société francophone. Cette traduction a marqué sa place dans le monde arabe, en basant sur la théorie de polysystème, nous pouvons dire qu'elle occupe une place centrale dans ce monde. Grâce à la démarche de la traduction qui délaisse le fait que le texte traduit soit identique au celui de texte source, en adaptant des nouvelles stratégies, comme les théories sociolinguistiques et l'approche de Skopos et polysystème, nous pouvons mettre une fin au mot « intraduisible », prenant l'exemple de notre corpus, qui est d'une cultures, d'une civilisation différente de la culture et la civilisation de la langue arabe, mais cela n'empêche pas que sa traduction soit faite par excellence .

Les références :

Les ouvrages en Français :

_AMOSSY Ruth et HERSCHBERG Anne Pierrot, « *Stéréotypes et clichés* », Paris, 1997
_AMOSSY Ruth, «*Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours*», dans Le cliché, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998,
_ASSOULINE Pierre, « *Hergé* », Édition revue et corrigée par l'auteur, Gallimard 2009,
_BALLARD Michel, « *La traduction contact de langues et de cultures* », Artois Presses Université, 2006
_BALLARD Michel, « la *version réfléchie, Paramètres et Repérages* » Paris, Éditions Ophrys, 2003
_BARON-CARVAIS Annie, « *que suis-je la bande dessinée* », 4eme édition, mise à jour 1994, paris,
_BARTHES Roland, « *Rhétorique de l'image* », in Communications, n° 4, Paris, Le seuil, 1964,
_BENISMON Paul, « traduire la culture », Presses Sorbonne Nouvelle, 1998,
_BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », seuil, Paris, 1999,
_DELESS Catherine, Le cliché par la bande : Le détournement créatif du cliché, (167- 182) Palimpsestes, Presse de la Sorbonne Nouvelle N° 13, 2001.
_DUBOIS Jean, LAGANE René, « *La nouvelle grammaire du français* », Paris, Larousse, 1973
_FORGET Philippe, « *Il faut bien traduire, marche et démarche de la traduction* », Paris, Masson, 1994
_GUIDÈRE Mathieu, « *Introduction à la traductologie* », De Boeck Supérieur, 2010
_Hergé, « *les Aventures de Tintin, le temple du soleil* », Casterman, 1949
_Hergé, « *Les Aventures de Tintin, le trésor de rackham le rouge* », Casterman, 1946.

_JACOB André. « *Genèse de la pensée linguistique* », Paris, Armand Colin, 1973
_LADMIRAL Jean René, « *Théorèmes pour la traduction* », Paris, Payot, 1979,
_LADMIRAL Jean René, « *Traduire : théorèmes pour la traduction* », Gallimard, 1994,
_LEDERER Marianne, « *la traduction aujourd'hui* », Hachette paris, 1994
_LOFFICIER Jean-Marc and Randy, "*the Pocket Essential Tintin*", 2002
_MARGOT Jean-Claude, « *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques* », L'Âge d'homme, 1979,
_Marguerite Duras, « *L'Internationale Tintin* », France-Observateur, no 373, 4 juillet 1957,
_MARNY Jacques, « *Le monde étonnant des bandes dessinées* », Broché ,1968
_MATHIS Gilles, « *Le cliché, textes réunis par Gilles Mathis* », interlangues, 1998
_MOUNIN George, « Les problèmes théoriques de la traduction », Gallimard, 1963,
_MOUNIN Georges, « *Les problèmes théoriques de la traduction* », Paris, éd. Gallimard, 1963
_NODIER Charles, « *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* », Demonville, Imprimeur Libraire, Paris
_NORD Christiane, « *La traduction, une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes* », Artois Presses université, 2008,
_Pierre Guiraud, « *la Grammaire* », Presses Universitaires de France, 1961,
_REISS Katharina, « *Problématiques de la traduction* », les conférences de Vienne, 2009
_REY Alain, « *La lexicologie : Lectures* ». Paris, Klincksieck, 1970,
_SCHNEIDER Jean-Bernard, « *Lecture d'images : clés pour la BD : lire-analyser-produire avec les enfants de 8 à 15 ans* », Strasbourg, Accès éditions, 1998
_TABER Charles Russell, NIDA Eugene Albert, « *La traduction : théorie et méthode* », Alliance Biblique Universelle, 1971

_TÖPFFER Rodolphe, « *Les Histoires en images* », réédition par Les Editions du Seuil, 1996.

Les ouvrages en anglais:

_ NIDA Eugène Albert, TABER Charles Russell, "The theory and practice of [Biblical] translation", BRILL, 1969
_GIDEON Toury, "Descriptive Translation Studies and Beyond", Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995
_GODDIN Philippe, "the Art of Hergé, Inventor of Tintin", Volume I, San Francisco, 2008,
_MAC CLOUD (S.), "Understanding Comics, the Invisible Art", and Northampton, MA: Kitchen Sink Press, Inc., 1993, Traduction française: L'art invisible, Vertige Graphic, 1999
_NIDA Eugene Albert, "Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating", Brill Archive, 1964
_NORD Christiane, "Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained", St. Jerome Pub., 1997,
_THOMPSON Harry, "Tintin: Hergé and his Creation", Hodder & Stoughton, Londres, 1991
_VENUTI Lawrence, "The Translation Studies Reader", Routledge, 2000,
_VERMEER Hans Josef, "the Translation Studies Reader", Lawrence Venuti, 2000
ITMAR Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", Lawrence ed, Venuti, 2000, The Translation Studies Reader, New York: Routledge, 2000,

Les thèses et les mémoires :

_LINDSTEN, « *Comment traduire la culture ? Étude sur la traduction des mots culturels dans la traduction d'un roman de Mons Kallentoft* », Suède, Université Göteborg, 2013,
_LOUNES Linda, Thèse de master traduction « *Problématique de la traduction de la bande dessinée du français vers l'arabe, Corpus : Les Aventures de Tintin - Les 7 boules de cristal* », université Alger 2, 2012

_POUCHKOVA, Thèse de doctorat, « Vers un dictionnaire des mots à Charge Culturelle Partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE) (Le cas des apprenants immigrés adultes multiculturels », Strasbourg, Université de Strasbourg, 2010
_Laura Ylä-Outinen, Mémoire de licence, « L'influence des onomatopées anglaises sur les onomatopées françaises et finnoises dans la bande dessinée », Université de Jyväskylä, Finlande, 2009
_ Selja Seppälä, Thèse pour l'obtention du diplôme de traducteur, « La traduction des onomatopées dans la bande dessinée », Université de Genève, Octobre 1998
_LOUCIF Hala, mémoire pour l'obtention d'un magistère en Traduction « La dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle », université Mentouri, Constantine

Les sites et pages internet

_ https://www.erudit.org
_ https://www.academia.edu
_NADERI BENI, «*L'emprunt : "la solution désespérée" de la traduction?*», Revue de Téhéran, n°41, Téhéran, 2009, http://www.teheran.ir/spip.php?article935#gsc.tab=0 . Page consultée le 22/08/2016
_PIERRE SKILLING, « *Hergé, Les Aventures de Tintin La grande aventure du 20e siècle en images* » (texte intégral https://www.theguardian.com/uk/2003/nov/19/education.highereducation) page consultée le 19/08/2016

Les dictionnaires en français :

_« Grand Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage, Larousse », 2007
_GAUMER Patrick, MOLITERNI Claude, « Larousse, Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée », 1997.
_FILLIPINI Henry, « le dictionnaire de la bande dessinée », Bordas Editions, 1989,
_DAUZAT Albert, « Dictionnaire étymologique de la langue française ». Paris, Larousse, 1938,

_ENCKELL Pierre, REZEAU Pierre, « Dictionnaire des onomatopées », Edition puff, 2003
_REY Alain, « Dictionnaire des expressions et locutions », Ed du robert, 1979
_ GREVISSE Maurice, André Goosse, « Le bon usage », De Boeck Supérieur, 2008,
_ NODIER Charles, « Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises par Charles Nodier »,1808.

Les dictionnaires en arabe :

_ أحمد مختار عمر، "معجم اللغة العربية المعاصرة"، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 2008
_ الرازي، محمد ابن أبي بكر، "مختار الصحاح"، مكتبة لبنان،1989

Résumé en arabe

تلعب الترجمة دورا هاما في تقريب الأمم والشعوب من بعضها البعض ناهيك على أنها وسيلة لنقل المعارف والعلوم، كما أن غايتها الأساسية تسهيل التواصل بين الناس إذ أنها أصبحت موضوعا للدراسة والبحث. يعود تطور الترجمة إلى ازدهار الثقافات إذ شمل هذا الازدهار عدة مجالات في مقدمتها الكتب الأدبية والقصص والشريط المرسوم.

لقد حجز الشريط المرسوم مكانه في المكتبة العامة وأصبح ما يسمى ب «الفن التاسع» انشهر في كل أنحاء العالم وأصبح الأطفال والشباب يتابعون كل ما هو جديد منه، ولأنه يعتبر فن إبداعي ذو أصل غربي، اعتمدت دور النشر العربية على ترجمته لتعزيز وترسيخ وجود هذا اللون الجديد في أنظمتها، مثلما هو الحال مع ترجمة سلسلة الأشرطة المرسومة "مغامرات تان تان المثيرة" للرسام هرجيه. لكن خلافا على بقية النصوص الادبية، يتكون الشريط المرسوم من لغة حوار خاصة، تختص برسالة مزدوجة متمثلة من عناصر لسانية (النص) وعناصر غير لسانية (الصورة) وكذا الاستعمال الوفير لصيغ التعجب والمحاكاة للأصوات والعبارات الاصطلاحية وغيرها من الخصوصيات التي تجلب القارئ وتبلغه بطريقة ممتعة.

اهتممنا في بحثنا هذا على هذه الخصوصيات وكيفية ترجمتها الى اللغة العربية، وتناولنا بذلك قضايا والمشاكل التي يمكن ان تصادف المترجم خلال ترجمته لهذا اللون الأدبي.ففضلنا كمدخل ان نتكلم عن الشريط المرسوم وخصائص لغة الحوار فيه كازدواجية الخطاب و استعمال صيغ التعجب و المحاكاة الصوتية و العبارات الاصطلاحية و تطرقنا بعد ذلك الى ترجمة هذه الخصوصيات فتكلمنا على مختلف النظريات والمقاربات التي اعتبرنا أنها تخدم بحثنا و تشكل إطار نظريا ملائما لدراسة ترجمة لغة الحوار في الشريط المرسوم من اللغة الفرنسة إلى اللغة العربية كنظرية النظم المتعددة والمقاربات الوصفية في الترجمة مثل مقاربة "جامس هولمز" ومقاربة "جدعون توري" وكذا النظريات اللسانية الاجتماعية ونظرية الهدف. وعالجنا في فصل آخر الشريط " مغامرات تان تان"، فقدمنا نبذة تاريخية عن حياة مؤلفه "هرجيه" وأعماله وقدمنا ملخص ألبوم "مغامرات تان تان المثيرة وكنز القرصان الأحمر" التي اخترناها كمدونة في بحثنا هذا ,لنقم بعد ذلك وفي فصل أخير بدراسة تحليلية مقارنة لها فاستعرضنا نماذج عن ترجمة خصوصيات الحوار في هذا الشريط المرسوم بدءا بدراسة نماذج من العلاقة بين النص والصورة وتناولنا بعض النماذج من ترجمة الكلمات المحاكية للأصوات وبعدها حللنا بعض النماذج من ترجمة صيغ التعجب و نماذج ترجمة العبارات الاصطلاحية و الصور النمطية.