

Université de Montréal

**Analyse de la traduction d'un texte multimodal : la bande  
dessinée**

**Le cas de *Mujeres alteradas***

par

Malka Irina Acosta Padilla

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de en Maîtrise ès arts (M.A.)

en traduction

option recherche

Août 2015

© Malka Irina Acosta Padilla, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Analyse de la traduction d'un texte multimodal : la bande dessinée  
Le cas de *Mujeres alteradas*

Présenté par :

Malka Irina Acosta Padilla

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Hélène Buzelin, présidente-rapporteuse  
Álvaro Echeverri, directeur de recherche  
Marie-Alice Belle, membre du jury

## Résumé

La présente recherche porte sur la traduction de la bande dessinée. Ce sujet, auparavant négligé par les traductologues, commence à susciter l'intérêt des chercheurs à partir les années 80. Toutefois, la plupart des travaux se sont concentrés sur l'aspect linguistique des BD. Ce mémoire, par contre, aborde la bande dessinée comme un texte multimodal. Il s'inscrit ainsi à la croisée des domaines de la traduction et de la multimodalité telle que proposée dans les travaux de Gunther Kress et Theo Van Leeuwen (2001).

L'objectif de cette recherche est d'implanter un outil d'analyse pour la bande dessinée qui permettrait de rendre compte des différents modes intervenant dans le texte. Cet outil, conçu pour la présente recherche, a été développé à partir des travaux de Hatim et Mason (1990, 1997) sur les trois dimensions de la situation de communication : transaction communicative, action pragmatique et interaction sémiotique. L'analyse menée ici porte sur la traduction vers le français de la bande dessinée argentine *Mujeres alteradas* de Maitena Burundarena, parue sous le titre de *Les déjantées*.

**Mots-clés** : traduction, tradutologie, bande dessinée, *comics*, multimodalité, *Mujeres alteradas*, *Les déjantées*, Maitena.

## **Abstract**

The present research deals with the translation of comics. This topic, long time neglected by translation scholars, has started to attract researchers from the 80s. The research on the subject, however, has focused mainly in the linguistic aspect of comics. This paper, on the other hand, deals with comics as multimodal texts. It is thus at the cross-roads of both Translation Studies and Multimodality as defined by Gunther Kress and Theo Van Leeuwen (2001).

The aim of this research is to apply a tool which allows to describe the different modes contained in the text. This tool, created for this research, is based on Hatim and Mason's (1990, 1997) Three Dimensions of Context : Communicative Transaction, Pragmatic Action and Semiotic Interaction. This paper studies the French translation of *Mujeres alteradas*, an Argentinian comics created by Maitena Burundarena and published in France as *Les déjantées*.

**Keywords** : translation, translation studies, bande dessinée, comics, multimodality, *Mujeres alteradas*, *Les déjantées*, Maitena.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des graphiques.....	vi
Liste des figures.....	vii
Liste des sigles.....	viii
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
1. La bande dessinée.....	3
1.1. Bref historique de la bande dessinée.....	3
1.2. Définition et dénominations.....	7
1.2.1. Types de bande dessinée.....	11
1.2.2. Lectorat.....	12
1.2.3. Femmes et bande dessinée.....	13
1.3. La bande dessinée et la traduction.....	16
1.3.1. La traduction de bandes dessinées dans l'espace francophone européen.....	16
1.3.2. Bande dessinée et traductologie.....	16
2. Cadre théorique.....	25
2.1. Multimodalité.....	25
2.2. Multimodalité et traduction.....	28
2.3. Les modes dans la bande dessinée.....	29
2.3.1. Mise en page.....	32
2.3.1.1. La case.....	33
2.3.1.2. La gouttière et les transitions.....	34
2.3.2. Image.....	35
2.3.2.1. Plans.....	35

2.3.2.2. Angles de vue.....	35
2.3.2.3 Couleur.....	36
2.3.2.4. Types d'images .....	36
2.3.3 Gestes et postures.....	38
2.3.4. Langue.....	39
2.4. Humour .....	41
2.4.1. L'humour .....	41
2.4.2. L'humour et les femmes .....	42
2.4.3. La traduction de l'humour .....	44
2.4.4. Humour, bande dessinée et multimodalité.....	46
3. Méthodologie .....	48
3.1. Choix de la méthodologie .....	48
3.2. Présentation du corpus .....	54
3.2.1. <i>Mujeres alteradas</i> .....	54
3.2.1.1. L'auteure .....	55
3.2.2. <i>Les déjantées</i> .....	56
3.3. Méthode d'analyse.....	56
3.4.1. Por qué es tan odioso para una mujer preguntarle a su familia, ¿qué quieren comer? .....	59
3.4.1.1. Transaction communicative.....	61
3.4.1.2. Action pragmatique.....	63
3.4.1.3. Interaction sémiotique.....	64
3.4.2. Las típicas dos caras de la misma moneda (...y el saludable punto medio ¿dónde queda? .....	65
3.4.2.1. Transaction communicative.....	67
3.4.2.2. Action pragmatique.....	69
3.4.2.3. Interaction sémiotique.....	70
3.4.3. Algunas conciliables diferencias entre los hombres y las mujeres a la hora del encuentro sexual.....	71
3.4.3.1. Transaction communicative.....	73

3.4.3.2. Action pragmatique.....	75
3.4.3.3. Interaction sémiotique.....	75
4. Résultats de l'analyse et discussion .....	77
Conclusion .....	94
Bibliographie.....	I
Sources primaires.....	I
Sources secondaires .....	I
Annexe I. Liste des planches traduites.....	i
Annexe II. Liste d'onomatopées .....	xiv
Annexe III. Toponymes .....	xvi
Annexe IV. Noms d'aliments .....	xvii
Annexe V. Opinions des lecteurs (FNAC France).....	xix

## Liste des graphiques

Graphique 1. Auteurs et auteures de BD dans l'espace francophone européen .....	14
Graphique 2. Publications de BD en 2014 dans l'espace francophone européen.....	16

## Liste des figures

Figure 1. Two faced de Bidstrup.....	26
Figure 2. Situations de communication dans la bande dessinée .....	30
Figure 3. Modes et sous-modes dans la bande dessinée .....	31
Figure 4 Utilisation de la planche selon Peeters .....	33
Figure 5. Transitions selon McCloud.....	34
Figure 6. Plans rapprochés.....	35
Figure 7. Angles de vue .....	36
Figure 8. La douleur dans <i>Le secret de la licorne</i> d’Hergé et <i>Mortadelo y Filemón</i> d’Ibañez. 38	
Figure 9. Nuances apportées aux mots par la gestualité .....	39
Figure 10. Case montrant un moment intermédiaire du geste .....	39
Figure 11. Ressources de connaissance selon Attardo et Raskin (notre traduction) .....	45
Figure 12. Relations hiérarchiques entre texte, discours et genre selon Hatim et Mason .....	49
Figure 13. Relation entre texte et discours selon Kress et Van Leuween.....	50
Figure 14. Les trois dimensions de la situation de communication de Hatim et Mason .....	51
Figure 15. Couvertures des cinq albums de <i>Mujeres alteradas</i> .....	54
Figure 16. Couvertures des quatre albums de <i>Les déjantées</i> .....	56
Figure 17. Les trois dimensions de la situation de communication pour la BD .....	58
Figure 18. Types de planches dans <i>Mujeres alteradas</i> .....	77
Figure 19. Idéogrammes les plus fréquents dans la série.....	78
Figure 20. Exemple d’onomatopée non traduite.....	80
Figure 21. Exemple d’onomatopée redessinée .....	81
Figure 22. Image modifiée pour conserver l’humour .....	84
Figure 23. Les couleurs de l’équipe .....	86
Figure 24. Le geste « pourquoi » .....	87
Figure 25. Extrait d’ <i>Avant et après l’amour</i> .....	90

## Liste des sigles

BD : Bande dessinée

SFL : Systemic Functional Linguistics (Linguistique systémique fonctionnelle)

GTVH : General Theory of Verbal Humor (Théorie générale de l'humour verbal)

*À Yolanda et Angélica, avec toute ma reconnaissance.*

## Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche, Alvaro Echeverri, dont le guide et les conseils ont fait possible la réalisation de ce travail. Il a toujours su être un directeur patient et engagé.

Ma collègue et amie Anne-Marie Gagné pour son écoute et son soutien quand nous discutons sur nos travaux respectifs.

Le professeur Georges Bastin dont les conseils et recommandations étaient toujours pertinents. Il n'hésitait pas à me suggérer des lectures pour compléter ma recherche.

Les membres de la famille Histal qui m'ont permis de travailler dans une ambiance agréable et qui m'ont offert leur collaboration et leur amitié. Je remercie particulièrement Marc Pomerleau, car il m'a aussi suggéré plusieurs sources pour mon travail.

Le professeur Roberto A. Valdeón qui s'est montré très enthousiaste à l'égard de mon projet et qui a pris la peine de m'envoyer des articles très récents.

Mes professeurs et collègues de la maîtrise, leurs questions, suggestions et commentaires ont été très utiles dans mon processus de recherche.

Finalement, je tiens à remercier ma famille. Ma mère, mon père, mon oncle et mes cousins ont été toujours présents pour m'encourager malgré la distance géographique. Sans leurs efforts, ce rêve n'aurait pas pu se réaliser. Je remercie Angélica et Sofía, parce que leur soutien et leurs encouragements m'ont donné envie de poursuivre. Leur compréhension et patience ont été illimitées dans cette période de rédaction.

# Introduction

La bande dessinée suscite de plus en plus l'intérêt des traductologues, d'autant plus que la traduction a joué un rôle clé dans son expansion. Une grande partie des travaux consacrés à l'étude des bandes dessinées en traduction se concentre sur l'aspect verbal et néglige le caractère éminemment visuel des textes. Cette tendance à se concentrer seulement sur le contenu verbal des BD ne semble pas propre aux théoriciens, mais aussi aux traducteurs. La présente recherche, par contre, part de l'idée que la bande dessinée est un texte multimodal où l'image revêt une grande importance.

Le corpus qui sera analysé se compose de la bande dessinée *Mujeres alteradas* et de sa traduction en langue française *Les déjantées*. Cette série a remporté un grand succès auprès du public latino-américain et a été traduite en plusieurs langues. Elle a consolidé la réputation de sa créatrice, la bédéiste argentine Maitena Burundarena, qui est devenue la bédéiste latino-américaine la plus célèbre.

Le présent travail part du constat que dans la traduction française de la bande dessinée *Mujeres alteradas* seul le mode verbal a été pris en compte et que les modes visuels n'ont pas été modifiés. Or, nous partons de l'hypothèse que les modes non verbaux jouent un rôle crucial dans l'interaction propre à la BD.

L'étude a pour objectif général de proposer un outil d'analyse pour rendre compte de la nature multimodale de la bande dessinée en traductologie. Elle porte sur le domaine de la multimodalité. Ses objectifs spécifiques sont :

1. Contribuer à la recherche traductologique sur la bande dessinée.
2. Démontrer qu'une méthodologie adaptée d'une approche linguistique de la traductologie peut rendre compte de la nature multimodale de la bande dessinée.
3. Proposer un outil pour analyser la traduction d'une bande dessinée.
4. Mettre en pratique l'outil proposé.
5. Présenter les résultats d'une analyse traductologique d'un texte multimodal.

Le présent mémoire comporte quatre chapitres. Le premier chapitre contient une brève histoire de la bande dessinée, une discussion sur sa définition et un état de la question sur la traduction de bandes dessinées. Le deuxième chapitre est consacré au cadre théorique, il aborde les domaines de la multimodalité et de l'humour en traduction. Le troisième porte sur la méthodologie employée dans notre analyse et explique comment l'approche linguistique de Hatim et Mason a été adaptée à l'étude d'un texte multimodal. Finalement, le quatrième chapitre présente les résultats de l'analyse et la discussion qui en découle.

# 1. La bande dessinée

La bande dessinée et sa relation avec la traduction occuperont le premier chapitre du présent mémoire. La première section portera sur l'histoire de la BD. Cette brève mise en contexte historique est nécessaire pour comprendre l'évolution de la bande dessinée en France, en Argentine et aux États-Unis. Elle cherche aussi à montrer que cette évolution ne s'est pas produite de manière isolée, mais qu'il y a toujours eu des contacts entre différentes traditions.

Ensuite, la problématique de la définition de la bande dessinée sera abordée. Outre les définitions des experts en BD, les définitions le plus souvent utilisées par les traductologues seront mentionnées. En plus, cette section traitera des types de bande dessinée et de leur lectorat. La présence des femmes dans la création des BD et la représentation du genre féminin dans les trois pays mentionnés ci-dessus y seront aussi abordées.

Finalement, ce chapitre traitera de la traduction de la bande dessinée. D'abord, il s'agira de situer l'Argentine par rapport aux autres pays producteurs de BD dans l'espace francophone européen. Enfin, plusieurs travaux sur la traduction de la BD seront présentés dans le but de faire un état de la question.

## 1.1. Bref historique de la bande dessinée

La bande dessinée ou le 9<sup>e</sup> art, comme elle est connue de nos jours, a fait son apparition au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En Europe, ce sont les travaux du Suisse Rodolphe Töpffer qui signalent la naissance de la BD en 1833. Dans les années suivantes, d'autres pionniers combinent aussi dans leurs travaux des dessins et des mots : Wilhelm Busch, Amédée de Noé (Cham), Gustave Doré (Groensteen, 2005). Sur le continent américain, la bande dessinée fait son apparition dans la deuxième moitié du siècle. Aux États-Unis, bien qu'Arthur B. Frost et Charlie W. Saalburgh aient déjà publié leurs travaux, c'est le *Yellow Kid* de Richard Outcault (1896) qui consolide le succès de la bande dessinée comme art narratif de masse (Kunzle, s.d.). En Argentine, le journal *El Mosquito* et les revues *Don Quijote* et *Caras y Caretas* abondent en exemples de premières bandes dessinées parues vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Gaumer, 2010).

Aux États-Unis, le développement de la bande dessinée est étroitement lié à celui de la presse. La concurrence entre les journaux le *New York World* de Joseph Pulitzer et le *New York Morning Journal* de William Randolph Hearst a suscité une demande importante en bandes dessinées comiques. L'humour était une caractéristique commune à ces premières BD, au point d'être à l'origine de leur dénomination en anglais, *comics* ou *funnies*. Au début, elles sont publiées comme suppléments hebdomadaires des journaux, mais deviennent rapidement quotidiennes. Dans ce contexte, Rudolph Dirks dessine les *Katzenjammer Kids*, la première série à utiliser systématiquement des bulles et des cases (Groensteen, 2005).

Par contre, à la même époque la bande dessinée française était publiée dans des revues qui lui étaient consacrées comme *Le Petit Illustré* (1904) ou *L'Épatant* (1908). Ce n'est qu'en 1924 que paraît *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan, la première BD européenne à incorporer régulièrement les bulles. Cette « innovation » est utilisée pour la première fois en Argentine dans l'œuvre *Viruta y Chicharrón* de Manuel Redondo publiée dans *Caras y Caretas*. Les bandes dessinées en Argentine sont d'abord proposées comme suppléments dans des magazines, dont *El Hogar*, jusqu'en 1919 lorsque *Billiken*, revue spécialisée en BD, voit le jour. Une année plus tard, *La Nación*, le plus grand journal du pays, entame la publication de la traduction de *Bringing Up Father* (Gaumer, 2010).

Les années 30 marquent de façon définitive l'évolution des *comics*. L'émergence des séries d'action et aventures dont le premier exemple est *Tarzan* (1929) entraîne un éloignement du dessin caricatural pour chercher des effets de mouvement réalistes. La demande grandissante pour ces genres modifie aussi la forme de publication et donne naissance au *comic book*, un livret d'une vingtaine de pages. Un vaste éventail de *comic books* voit le jour, dont *Action Comics* qui, en 1938, lance la première série dont le protagoniste est un superhéros : *Superman* de Jerry Siegel et Joe Shuster. Les *comic books* mettant en vedette ce type de héros se sont emparés du marché étatsunien et se sont imposés comme une tendance qui se maintient même de nos jours (Kunzle, s.d.).

En même temps, la France fait la connaissance de *Mickey Mouse* dans les pages du journal *Le Petit Parisien*. Peu de temps après, en 1934, *Le Journal de Mickey* voit le jour. Les journaux français publient des bandes dessinées étatsuniennes que le public accueille avec enthousiasme. Malgré la prolifération d'ouvrages étrangers, la bande dessinée franco-belge

assiste à la création d'un de ses personnages les plus connus : *Tintin* (qu'Hergé envoie chez les Soviétiques en 1929). La Seconde Guerre mondiale signale la disparition et le déménagement de plusieurs magazines français, mais aussi l'apparition de revues collaborationnistes. Pour sa part, la bande dessinée argentine connaît une période florissante entre les années 30 et 50. Dans ces deux décennies émergent des figures comme Arturo Cazeneuve, Roberto Bernabó, Bruno Premiani, Adolfo Mazzone et Alberto Breccia. Le futur scénariste d'Astérix, René Goscinny, publie ses premiers dessins dans *Quartier Latin*, le journal du Collège français de Buenos Aires où il étudiait à l'époque (Gaumer, 2010).

La guerre a entraîné une augmentation de la demande de *comics* par les soldats américains déployés à l'étranger. Les genres préférés de ce public étant la guerre et le crime, les *comics* ne tarderont pas à devenir trop violents et morbides pour l'opinion publique, qui condamne aussitôt la bande dessinée. En 1954, Frederic Wertham assène le coup de grâce avec son livre *Seduction of the Innocent* dans lequel il affirme que la bande dessinée est à l'origine de toutes les formes de violence et de dépravation chez les jeunes. La peur s'empare des éditeurs qui s'auto-imposent un comité de censure<sup>1</sup> (*comics code authority*) interdisant toute représentation de comportements brutaux, sadiques ou sexuels. Malheureusement, par excès de zèle, les éditeurs bannissent aussi les critiques à l'autorité, les indices de « liaisons illicites », les références aux handicaps et aux difformités physiques et toute mention des « perversions sexuelles », dont l'homosexualité (McCloud, 2000).

En France, la censure se fait sentir depuis 1949, année de la promulgation de la *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. À l'origine, les catholiques et les communistes cherchent à contrôler la publication des bandes dessinées étrangères, mais la Loi finit par avoir d'énormes répercussions sur les publications françaises (Quella-Guyot, 1990). Malgré tout, les années 50 sont fructueuses pour la bande dessinée franco-belge : d'un côté, les journaux commencent à les publier quotidiennement; de l'autre,

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur le *comics code*, consultez <http://www.lambiek.net/comics/code.htm>

les « petits formats » font leur apparition. Ces illustrés à gros tirage permettent à certains auteurs argentins, dont Breccia de se faire connaître en Europe.

La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est synonyme de renouveau pour la bande dessinée. Inspiré de *MAD*, le magazine français *Pilote* (fondé par Goscinny et Uderzo) accueille une pléthore d'auteurs à l'esprit critique et irrévérent : Gotlib, Cabu, Fred, Claire Bretécher, entre autres. C'est le début de la bande dessinée pour adultes. La revue *Hara-Kiri* emboîte le pas avant de se transformer en deux publications, *Charlie Hebdo* et *Charlie Mensuel*, qui affichent un grand nombre de bandes dessinées d'auteurs italiennes et argentines (Quella-Guyot, 1990).

Ce renouveau est aussi vécu en Argentine où la bande dessinée d'auteur naît dans les années 50. La figure la plus représentative de cette époque est sans aucun doute Joaquín Lavado (Quino) qui crée l'archiconnue *Mafalda* en 1964. Le panorama changera radicalement avec l'instauration de la dictature militaire de Jorge Videla en 1976. Cette période sombre de la bande dessinée argentine se caractérise par l'exil de scénaristes et illustrateurs, dont Carlos Sampayo, José Muñoz, Walter Fahrner et Juan Giménez. Le destin d'un des principaux scénaristes du pays, Héctor Oesterheld, est plus tragique : son nom figure parmi les disparus de la dictature (Gaumer, 2010).

À la même époque, la scène de la bande dessinée étatsunienne assiste à deux événements marquants. D'abord, le mouvement des *underground comics* ou *comix* qui débute en 1968. Cette bande dessinée brave souvent les interdictions imposées par le *comics code* en abordant des sujets controversés. Le deuxième événement est la création du premier roman graphique, *A Contract with God* par Will Eisner. Ce genre a redoré le blason de la bande dessinée grâce à des œuvres comme *Maus* d'Art Spiegelman, seule BD à avoir remporté le prix Pulitzer (McCloud, 2000).

De nos jours, la création des bandes dessinées continue à être abondante dans les pays mentionnés. Toutefois, la profusion d'œuvres sur le marché empêche que certains bédéistes atteignent le public, car ils manquent de visibilité. D'ailleurs, le phénomène *manga* arrive en Europe et en Amérique dans les années 80 et s'empare rapidement des étagères. En France, les *mangas* détiennent un pourcentage important du marché et sont les BD les plus traduites.

La nouvelle ère de la BD s’amorce à peine avec l’avènement de la BD numérique. Chaque jour, de plus en plus de séries sont publiées sur Internet (blogues, sites spécialisés) et de plus en plus de bédéistes remplacent leurs outils traditionnels par des ordinateurs et des tablettes à dessiner (même s’ils sont toujours publiés sur papier). La bande dessinée commence à se séparer de son support par excellence : le papier. Il ne reste qu’à attendre les changements que la lecture des ouvrages numériques entraînera.

La prochaine section de ce chapitre aura trait à la question épineuse de la définition de la BD. Une attention spéciale sera portée aux définitions utilisées par les traductologues.

## 1.2. Définition et dénominations

Les différentes appellations qui désignent la BD témoignent de la difficulté de cerner le concept (Groensteen, 2012). Le terme *comics* témoigne clairement de l’association entre la BD et un de ces genres : à ses débuts, aux États-Unis, l’humour était le contenu privilégié des bandes dessinées. Puisque toutes les bandes dessinées écrites en anglais ne sont pas comiques, la distinction se fait grâce à un oxymore : *serious comics*. Le terme *comics* s’employait auparavant en français, mais en 1940 il cède sa place à *bande dessinée*. De nos jours, *comics* ne désigne plus que les BD d’origine étatsunienne. Une autre appellation en français qui désigne une production locale de BD est le terme *manga*, utilisé pour parler des ouvrages provenant du Japon. *Manga* veut dire « images dérisoires ». Ainsi, ce terme montre la nature picturale de la BD, tout en y ajoutant une valeur comique et péjorative.

*Fumetti*, l’appellation italienne qui se traduit par « petits nuages », porte sur un « composant » de la BD : les bulles. Le tout est appelé par le nom d’une de ses parties. C’est la même chose en portugais : par métonymie le terme *quadrinho* (« petit carré » ou « case ») est employé pour tous les types de BD. En espagnol, plusieurs termes servent à nommer la BD : *historieta*, *tebeo*, *cómic*, *monitos* o *tiras cómicas*. *Tebeo* est utilisé exclusivement en Espagne et provient d’une revue spécialisée en bande dessinée, *T B O*. *Monitos* s’emploie surtout au Mexique. *Historieta*, qui met l’accent sur le caractère narratif de la BD, est employé dans toute l’hispanophonie, de même que *tiras cómicas* qui fait référence en même temps à la disposition des cases (en bandes) et au prétendu caractère comique des ouvrages. En français, *bande*

*dessinée* fait référence à la nature des images (elles sont dessinées) et à leur disposition (elles sont agencées en bandes) (Groensteen, 2012, p. 18-25).

Nombreux sont les traductologues qui se sont penchés sur la traduction des BD, mais sans expliciter le concept de bande dessinée. C'est le cas de Julio César Santoyo dans son ouvrage *El delito de traducir* (Santoyo, 1989, p. 169-172). Santoyo aborde le sujet par une analyse de cinq ouvrages. Il conclut que tant l'original que la traduction ont un « langage simple, avec de courtes phrases, sans trop de complexité lexicale ou syntaxique, qui ne pose pas de difficultés particulières pour la traduction »<sup>2</sup>. Il affirme donc que la traduction des onomatopées constitue le plus gros défi pour le traducteur (défi en apparence insurmontable, selon son analyse).

Il faut cependant souligner que quatre des bandes dessinées analysées par Santoyo ont été traduites par Salvador Dulcet et parmi celles-ci, trois ont été publiées par la même maison d'édition. Une question s'impose alors : ses remarques sont-elles généralisables? Cela n'a cependant pas empêché certains traductologues espagnols, dont Ascension Sierra Soriano (1999) et Carmén Valero Garcés (2000), de reprendre ces observations et d'en faire des généralisations.

D'autres traductologues ont aussi abordé le problème de la définition de la BD en évitant d'en fournir une. C'est le cas de Valero Garcés (2000), José Yuste Frías (1998) et Valerio Rota (2008). Dans leurs articles respectifs, une notion partagée, mais indéfinie de la BD semble donc tenue pour acquise.

La difficulté à fournir une définition est mise aussi en évidence par d'autres chercheurs qui définissent la bande dessinée à partir de ses « éléments constitutifs ». Ainsi, pour Rosa Rabadán (1991, p.154) « les bandes dessinées consistent en une partie iconique (une suite

---

\* Sauf indication contraire toutes les traductions des citations contenues dans le présent travail sont les nôtres.

<sup>2</sup> « un lenguaje sencillo, de frases cortas y sin excesivas complicaciones léxicas o sintácticas, no suele presentar problemas especiales de traducción. »

statique d'images) en synchronie spatiale avec un message linguistique »<sup>3</sup>. Ensuite, elle mentionne les éléments constitutifs de « toutes » les BD : le dessin, les bulles et certains mots dessinés qui représentent des onomatopées.

Pour Maria Grun et Cay Dollerup (2003, p. 199) « sous l'angle de la traductologie, les bandes dessinées ont des points communs avec les livres d'images. Le plus important est l'interaction de deux systèmes sémiotiques, l'un verbal et l'autre non verbal »<sup>4</sup>. Belén Artuñedo Guillén (1991, p. 57) commence par définir la bande dessinée comme un objet d'étude de la sémiologie et ajoute ensuite que les analyses de cette dernière se sont centrées sur « la création du sens à partir de la complémentarité de l'élément graphique et de l'élément narratif »<sup>5</sup>.

Il semblerait alors que c'est le rapport entre l'image et le texte qui fait l'unanimité chez les traductologues. Même les définitions empruntées aux spécialistes<sup>6</sup> de la bande dessinée reflètent cette position. En effet, Nadine Celotti (2008, p. 33) cite une définition de BD de Groensteen (1999, p. 14) : « une espèce narrative à dominante visuelle »; Sabrina Moura Aragão et Adriana Zavaglia (2010, p. 439) reprennent une définition proposée par Fresnault-Deruelle (1972, p. 19) : « un système de dépendances internes (image/texte, images/images, etc.) ».

Certes, la difficulté à donner une définition précise de la bande dessinée n'est pas exclusive à la traductologie. Chez les experts en bande dessinée, aucune des définitions existantes ne fait l'unanimité. Certains partagent l'idée d'un genre composé d'images et de textes, tel Quella-Guyot (1996, p. 36), pour qui « la BD est totalement un art hybride, mêlant

---

<sup>3</sup> « Los comics constan de una parte icónica (una sucesión estática de imágenes) sincronizada espacialmente con un mensaje lingüístico ».

<sup>4</sup> « From a Translation Studies angle, comics have features in common with picture books. The most important one is the interaction between two semiotic systems, namely a verbal and non-verbal one ».

<sup>5</sup> « la construcción del significado sobre la complementariedad del elemento gráfico y del elemento narrativo ».

<sup>6</sup> Benoît Peeters est écrivain, scénariste, critique et spécialiste de Tintin. Didier Quella-Guyot est critique littéraire et formateur BD. Thierry Groensteen est historien et un théoricien de la bande dessinée, il est aussi romancier. Ann Miller est professeure à l'Université de Leicester et a publié plusieurs travaux sur la bande dessinée. Pierre Fresnault-Deruelle est docteur ès lettres, professeur émérite à l'Université Paris 1, Panthéon Sorbonne. Scott McCloud est bédéiste et essayiste et Will Eisner était bédéiste et professeur à l'école des Arts visuels de New York.

le dessin et l'écriture, le visible et le lisible, échappant par sa nature hétérogène aux classifications rigoureuses », et Eisner (2009a, p. 4), qui définit la BD « comme un art séquentiel en tant que moyen d'expression créative, discipline à part entière, art littéraire et graphique qui traite de l'agencement d'images et de mots pour raconter une histoire ou adapter une idée ».

D'autres considèrent que c'est l'image qui définit la BD. Pour Ann Miller (2007, p. 75), « art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte »<sup>7</sup>. Groensteen (2012, p. 66) adopte cette définition et reproche à McCloud de confondre art séquentiel et bande dessinée. Il reconnaît, cependant, que la définition de Miller et celle de McCloud (1993, p. 9), à savoir, « des images picturales et autres, fixes, volontairement juxtaposées en séquences délibérées pour transmettre une information ou produire une réponse esthétique chez l'observateur »<sup>8</sup>, conviennent sur les points essentiels.

Les deux auteurs mentionnés ci-dessus réussissent à définir la bande dessinée sans être trop restrictifs. Cela constitue un avantage si on tient compte de la diversité que la dénomination bande dessinée renferme. Par contre, aux fins de la présente recherche, les définitions de ces deux auteurs, bien que très complètes, restent floues. Miller (2007) utilise le terme « images », mais ne précise pas leur nature. Pour McCloud (1993), les images se divisent en picturales et autres et la seule piste qu'il donne pour établir une distinction entre les deux types est que les premières gardent une certaine ressemblance avec les objets qu'elles représentent.

Aussi peut-on proposer la définition suivante : une bande dessinée est un texte dans lequel plusieurs modes visuels, organisés en séquences délibérées, interagissent (parfois aussi avec un mode verbal) pour articuler un discours ou éveiller une émotion.

---

<sup>7</sup> « As a visual narrative art, *bande dessinée* produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text. » (Traduction de Thierry Groensteen (2006)).

<sup>8</sup> « Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer »

Un mode est une ressource sémiotique dont une communauté se sert pour exprimer un sens. Le terme mode visuel fait référence aux ressources sémiotiques qui peuvent être perçues à l'aide de la vue : couleur, trait, perspective, disposition, etc. Le mode verbal correspondant à la langue, il peut être un mode auditif lorsqu'il s'agit de la langue parlée. Or, dans le cas de la BD, le mode verbal est aussi un mode visuel, car il s'agit de la langue écrite. Toutefois, le mode verbal écrit dans la bande dessinée tente parfois de reproduire des aspects d'oralité à l'aide de ressources qui seront expliquées plus tard dans ce travail.

Ces modes peuvent se combiner de plusieurs façons, de sorte que la bande dessinée se décline en de nombreuses variantes. Il en découle que la classification des BD représente une tâche difficile. Dans la prochaine section, quelques exemples de proposition de classification de BD seront présentés.

### **1.2.1. Types de bande dessinée**

Les bandes dessinées présentent des caractéristiques différentes dans les diverses grandes aires culturelles (Gabilliet, 2009). Les différences entre les BD, les *mangas* et les *comics* sont attribuables à des traits sociologiques, économiques et esthétiques. Néanmoins, les *comics* et les *mangas* répondent l'un comme les autres à la définition de bande dessinée proposée dans ce travail. Dans le cadre de cette recherche, ces termes seront employés seulement pour faire référence à l'origine géographique des œuvres.

Will Eisner (2009a, p. 153) propose de classer les BD selon leurs fonctions. Il en mentionne deux : instruire et divertir. À leur tour, les BD instructives se divisent en techniques et en comportementales. Eisner ne fournit pas d'autre détail sur les types de BD à fonction divertissante. Il mentionne toutefois des formats de publication.

La BD n'est pas un genre, mais elle permet « d'aborder les différents genres habituellement reconnus (aventure, policier, humour...) » (Quella-Guyot, 1990, p. 10). Il n'existe pas de liste exhaustive des genres représentés par la bande dessinée. Pour McCloud (1993, 2000), outre les genres traditionnels (superhéros, comique, horreur, western, romance, érotique, aventure, science-fiction), la BD peut représenter n'importe quel genre, y compris l'autobiographique, le religieux et le poétique. Bien qu'il ne définisse pas la bande dessinée

comme une combinaison de mots et d'images, McCloud convient que le potentiel de ces deux ressources combinées est pratiquement illimité.

### 1.2.2. Lectorat

Le lectorat de la bande dessinée a varié dans le temps et selon les pays. En France, à l'aube de la BD, le public cible des magazines était composé d'enfants et d'adolescents. Aux États-Unis, par contre, la publication dans des journaux visait un public adulte, même si cette situation a changé avec la parution des *comic books* dans les années 30. En Argentine, leur publication dans des magazines pour toute la famille et par la suite dans des revues spécialisées suggère aussi un jeune lectorat. Avec le temps, dans le monde entier, la bande dessinée serait étiquetée comme un produit peu sérieux, une lecture pour enfants et adolescents, ou adultes peu éduqués. La BD serait aussi associée à un lectorat presque exclusivement masculin. Mais, s'agit-il d'idées reçues ou y a-t-il une part de vérité dans ces affirmations?

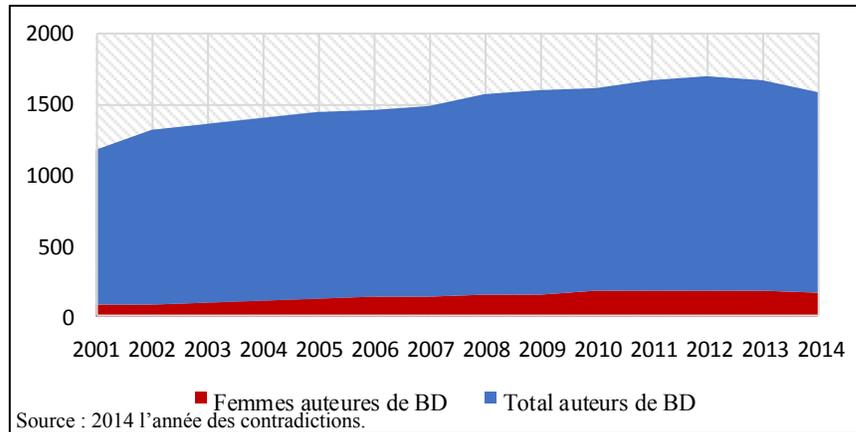
D'un côté, l'étude *La lecture de bandes dessinées* publiée par le ministère de la Culture et de la Communication de France en 2012 (Evans et Gaudet, 2012), décrit le lectorat français actuel de la BD comme « jeune, masculin et diplômé ». Selon cette étude, 90 % des jeunes garçons âgés entre 11 et 14 ans en lisent contre 80 % des jeunes filles du même groupe d'âge. De même que le nombre de lecteurs semble diminuer avec l'âge, l'écart entre les lecteurs et les lectrices se creuse. Le pourcentage de femmes n'ayant jamais lu de BD est de 32 % (contre 14 % des hommes). Si elles en lisent, la fréquence est moins élevée, à savoir, 20 albums par année en moyenne (contre 32 albums pour les hommes). Parmi les adultes lecteurs de BD, les statistiques montrent une corrélation positive entre le niveau de scolarité et la lecture de la bande dessinée : « C'est au sein des cadres et professions intellectuelles supérieures que la proportion de lecteurs actuels de bandes dessinées est la plus importante » (Evans et Gaudet, 2012, p. 4). Pour le moins en France, le lectorat de la BD serait effectivement jeune, avec un faible écart entre le nombre de lecteurs et lectrices. Le lectorat adulte serait plutôt de sexe masculin et diplômé. Il a déjà été mentionné ici que ces données correspondent spécifiquement au marché français, les habitudes de lectures de BD peuvent certainement varier ailleurs.

Bien que les statistiques montrent que les femmes sont moins enclines à lire des BD, cela ne veut pas dire qu'elles sont totalement absentes de cet univers. Dans la section suivante, deux aspects de la présence des femmes dans l'univers de la BD seront abordés : leur rôle comme créatrices et leur représentation.

### **1.2.3. Femmes et bande dessinée**

En 1869, Marie Duval et son mari Charles Henry Ross développent le personnage *Ally Sloper*, héros de la série éponyme produite en Angleterre. Pourtant, le nom de cette première femme bédéiste ne figure pas dans les annales; tout le mérite de la création de cette série à grande popularité revient exclusivement à son mari (Kunzle, s.d.). Même au XX<sup>e</sup> siècle, les femmes sont peu visibles dans la création de BD. Ce sont des auteurs masculins qui conçoivent les ouvrages destinés aux filles, dont la célèbre *Wonder Woman* de l'Étatsunien William Moulton Marston.

Aux États-Unis, en 1935, Marjorie Henderson Buell crée *Little Lulu*, série mettant en scène les aventures d'une petite fille espiègle. Cinq années plus tard, Dale Messick lance la première série à succès sur une femme et écrite par une femme : *Brenda Starr, Reporter*. Finalement, un personnage féminin qui évoluait loin de la sphère domestique et des enfants (Kunzle, s.d.). La Seconde Guerre mondiale a favorisé la présence des femmes dans l'univers créatif des bandes dessinées, car elles pourvoient les postes des hommes partis faire la guerre. Elles travaillaient dans la création des genres dominants, par exemple, Ramona Fradon, dessinatrice d'*Aquaman*, cocréatrice de *Metamorpho*. Entre les années 60 et 70, en réaction au sexisme et à la misogynie qui règnent dans le monde de la BD, les femmes se lancent dans la création en explorant des questions féministes (Kunzle, s.d.). C'est la période de fondation de *Wimmen's Comix* (plus tard, *Wimmin's Comix*), magazine des BD *underground* écrites par des femmes.



Graphique 1. Auteurs et auteures de BD dans l'espace francophone européen

La France connaît une période fertile en femmes bédéistes à partir des années 60. Claire Bretécher, qui a travaillé pour des magazines de BD comme *Tintin*, *Pilote* et *Spirou*, cofonde la revue *L'Écho des savanes*, avec Marcel Gotlib et Nikita Mandryka. Une année plus tard, elle commence la publication de la série *Les Frustrés* dans *le Nouvel Observateur*. Bretécher n'est pas seule, d'autres bédéistes, dont Annie Goetzinger, Chantal Montellier, Nicole Claveloux et Florence Cestac, ont pu se tailler une place dans l'univers de la BD franco-belge (Gaumer, 2010). Pourtant, la création des bandes dessinées dans l'espace francophone européen reste une activité majoritairement masculine (Ratier, 2014).

Invisibilité, voilà le mot qui décrit le mieux le statut des femmes bédéistes en Argentine (Acevedo, 2012). Dans la présente recherche, il n'a pas été possible de tracer le parcours des pionnières argentines. Laura Vázquez ne mentionne aucune femme dans son ouvrage *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Vázquez, 2010) qui trace l'histoire de la BD argentine entre 1950 et 1984. Par ailleurs, les premières femmes qui figurent dans *La historieta argentina. Una historia* (Gociol et Rosemberg, 2000) sont Maitena Burundarena (Maitena) et María Alicia Guzmán (Petisuí). Elles publient des travaux dans les revues *Humor* et *Sexhumor* à la fin des années 70. Mises à part ces deux bédéistes, Cristina Breccia, Patricia Breccia, Alejandra Lunik et Ana Von Rebeur sont les auteures le plus souvent mentionnées (Acevedo, 2010).

En ce qui a trait à la représentation des femmes dans les BD, celle-ci a toujours été fortement régie par les imaginaires masculins. Les premières BD étatsuniennes dépeignaient

les femmes comme des esprits terre-à-terre, dépourvus d'humour qui mettaient l'ordre dans leur univers exclusivement domestique. Maggie, un personnage de *Bringing Up Father* de George McManus, en est l'exemple parfait. L'apparition des superhéros a impliqué l'entrée en scène de leurs compagnes, souvent objets de leur protection et leur défense. Louise Lane, Dale Arden ou encore Mary Jane Watson, ces fiancées éternelles, incarnent les fantasmes du lectorat (Gasca et Gubern, 1991).

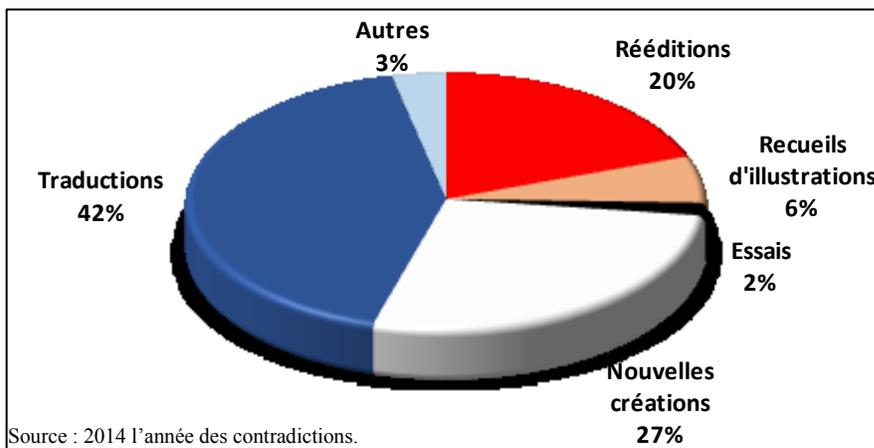
Les premières BD françaises mettaient rarement en scène des figures féminines. Le cas écheant, il s'agissait surtout de jeunes femmes, comme Bécassine. Après la guerre, elles deviennent plus nombreuses, mais servent souvent à des fins caricaturales : dames plantureuses et dominantes, comme Bianca Castafiore. Par la suite, les femmes idiotes ont côtoyé les belles et vertueuses dans les magazines consacrés à la BD. Les héroïnes intelligentes comme Barbarella sont apparues plus tard. Finalement, les séductrices entrent en scène avec l'avènement de la BD adulte (Quella-Guyot, 1990).

Jusqu'aux années 80, les personnages féminins de la BD argentine représentaient des stéréotypes communs et suggestifs associés aux vedettes du spectacle, par exemple, les filles que Divito dessine pour *Rico Tipo*. Elles incarnaient les fantasmes des lecteurs masculins et en même temps devenaient des référents vestimentaires pour les femmes argentines (Vázquez, 2009). Les femmes au foyer étaient, par contre rustres, peu féminines et dominantes dont *Doña Tremebunda* de Palacio.

Outre cet aperçu des rapports entre femmes et bande dessinée, la relation entre femmes et humour sera considérée à la fin du deuxième chapitre. La section suivante porte sur la traduction de la bande dessinée.

## 1.3. La bande dessinée et la traduction

### 1.3.1. La traduction de bandes dessinées dans l'espace francophone européen



Graphique 2. Publications de BD en 2014 dans l'espace francophone européen

Selon le rapport de 2014 sur la production de bande dessinée dans l'espace francophone européen (Ratier, 2014), la traduction tient une place prépondérante dans le marché de la BD. Le nombre de bandes dessinées traduites est de 2 275, issues de 31 pays différents. Parmi ces ouvrages, 1576 proviennent d'Asie (Japon, Corée et Chine). Le deuxième segment en importance est la BD étatsunienne avec 431 œuvres traduites. L'Argentine ne compte que six, ouvrages traduits, mais c'est le pays sud-américain qui compte le plus grand nombre de traductions.

### 1.3.2. Bande dessinée et traductologie

La bande dessinée a évolué de différentes façons selon la culture. Ces traditions particulières se sont toutefois influencées mutuellement. Un des facteurs clés dans ces échanges est sans doute la traduction. Pendant des décennies, la bande dessinée a néanmoins suscité peu d'intérêt de la part des traductologues. Ils n'ont commencé à s'intéresser au sujet que dans les années 80. Au cours des 35 dernières années, les chercheurs se sont penchés sur la traduction de la BD sous des approches diverses. Certaines de ces approches seront

mentionnées ci-dessous. Les synthèses des travaux rapportés empruntent à la terminologie des auteurs.

Plusieurs traductologues confrontés au caractère multimodal de la bande dessinée ont accordé la primauté au mode verbal. Pour Roberto Mayoral, Dorothy Kelly et Natividad Gallardo (1988, p. 356), la traduction est un processus de communication dont le but est d'obtenir un message traduit équivalent au message source dans les termes de l'équivalence dynamique proposée par Nida (1964). Dans certains cas, « le texte est seulement une des composantes du message »<sup>9</sup>, car il est « affecté par le concours d'autres systèmes de communication ou d'éléments comme l'image, la musique, etc. »<sup>10</sup>. L'existence de plus d'un système de communication complique la tâche du traducteur. Pour cette raison, les auteurs proposent le concept de « traduction sous contraintes »<sup>11</sup> emprunté à Tittford (1982, p. 113). Ils appliquent ce concept à différents types de pratiques : traduction de chansons, sous-titrage, doublage et traduction de bandes dessinées.

En ce qui concerne la bande dessinée, le message est transmis grâce au texte et aux images statiques. Sur une échelle d'un à cinq servant à mesurer le degré de contrainte dans la traduction où le moindre degré est assigné à la prose et le plus haut au doublage, la bande dessinée a un degré de contrainte de deux, c'est-à-dire un degré intermédiaire. Pour toutes ces pratiques de traduction, y compris la BD, « le traducteur ne peut traduire que le texte ou le discours (parfois même pas complètement) tandis que les autres moyens du message restent intouchés. Ce fait est une source de bruit à cause de la nature biculturelle du message »<sup>12</sup>.

Le concept de « traduction sous contraintes » a été repris par plusieurs traductologues qui s'intéressent à la traduction de la BD. C'est le cas de Rabadán (1991, p. 154-155) qui cerne deux problèmes de traduction liés à ce type de textes : la limitation de l'espace pour les

---

<sup>9</sup> « the text is only one of the components of the message »

<sup>10</sup> « the text is influenced by the concurrence of other communication systems or elements such as image, music, etc. »

<sup>11</sup> « Constrained Translation »

<sup>12</sup> « [...] the translator can only translate the text or speech (sometimes not even completely) while all the other media of the message remain untouched. This fact is a source of noise because of the bicultural nature of the message ».

textes (bulles) et la traduction des onomatopées, surtout quand elles font partie de la composante iconique. C'est seulement quand les mots sont dessinés que l'image constitue une difficulté. Dans les autres cas, « le dessin, comme la photographie publicitaire ou l'image cinématographique, constitue un langage universel, donc non traduisible »<sup>13</sup> (Rabadán, 1991, p. 154). Or, dans le présent travail nous nous inscrivons en faux contre cette dernière affirmation : non seulement l'image, mais les autres modes qui interviennent dans la bande dessinée peuvent varier d'une culture à l'autre, comme il sera montré dans le chapitre suivant.

Le texte et l'image n'acquièrent pas leur signification de manière isolée dans la bande dessinée, affirme Artuñedo Guillén (1991, p. 57). Cependant, elle partage la vision de la « traduction sous contraintes » lorsqu'elle affirme : « Le problème que nous rencontrons dans la traduction est le besoin d'intervenir sur un seul niveau (le texte) sans modifier l'ensemble<sup>14</sup>. Valero Garcés reprend certaines de ses idées et inscrit aussi la bande dessinée dans la « traduction sous contraintes ». Pour elle, la difficulté de la traduction de ce genre réside principalement dans trois facteurs : 1. Le type de bande dessinée et le traitement du langage; 2. L'influence du cadre dans lequel s'insère le matériel linguistique et les limitations qui en découlent, et 3. La reproduction/traduction du langage iconique (Valero Garcés, 2000).

Une vision différente des « traductions sous contraintes » est présentée par Grun et Dollerup (2003) qui les définissent comme « des traductions qui sont, pour des raisons pratiques ou commerciales, limitées spatialement »<sup>15</sup>. La bande dessinée entre dans cette catégorie, car l'espace disponible à l'intérieur des cases ou des bulles reste limité. Loin de se concentrer sur cette limitation, le travail de Grun et Dollerup porte sur le rejet de l'idée de « perte » souvent utilisée en traduction. Au lieu de parler exclusivement de « perte », ils proposent de considérer deux types de « gain » : « gain avec perte » et « gain sans perte ». Puisque les BD visées par leur étude (*Calvin and Hobbes* et *Donald Duck*) sont humoristiques,

---

<sup>13</sup>« El dibujo, como la fotografía publicitaria o la imagen cinematográfica, constituye un lenguaje universal y por tanto no traducible ».

<sup>14</sup> « El problema que se nos presenta en la traducción es la necesidad de intervenir en uno de los niveles (el texto) sin alterar el conjunto »

<sup>15</sup>« [...] translations that are, for practical or commercial reasons, spatially limited »

leurs traductions doivent conserver ce caractère comique. Pour ce faire, les mots doivent se conformer aux images et, dans ce cas, « le contenu linguistique du texte cible ne doit pas forcément correspondre à celui de l'original »<sup>16</sup>. Ils illustrent l'affirmation précédente en s'appuyant sur les stratégies que les traducteurs danois des ouvrages mentionnés ci-dessus ont empruntées pour garder l'élément humoristique.

Bien que le concept de « traduction sous contraintes » soit toujours utilisé en traductologie, notamment dans le cas de la traduction de BD, il a été très critiqué par certains traductologues. En ce qui concerne la BD, les critiques les plus fréquentes ciblent l'importance excessive accordée aux limitations spatiales et le traitement de l'image comme un obstacle dépourvu de signification (Celotti, 2000, 2008; Yuste Frías, 1998). En réaction à ce concept, d'autres chercheurs ont proposé de nouvelles façons d'aborder les textes comportant plusieurs systèmes sémiotiques, d'où la dénomination « approches sémiotiques » (Eco et Nergaard, 2001). C'est de ce type d'approche dont Nadine Celotti se sert pour étudier la traduction des BD.

Partant de la classification de Katharina Reiss (1984) où la bande dessinée est considérée comme un texte « multimédia », Celotti (2000, 2008) propose d'aborder la BD sous une perspective de sémiologie parallèle, car cette perspective permet d'analyser tous les systèmes sémiotiques qui sont utilisés parallèlement au système linguistique. Tout signe visuel est porteur de signification, ce qui en fait une ressource pour le traducteur. Même si Celotti considère que l'image est indispensable pour la compréhension globale de la BD, elle identifie quatre « lieux » dans le texte où le traducteur peut intervenir, tous contenant du message verbal : les bulles, les récitatifs, les titres et le paratexte linguistique. Les trois premiers sont de traduction obligatoire, mais dans le cas du paratexte linguistique le traducteur a le choix de traduire ou non, d'adapter ou d'effacer selon le cas.

En Espagne, José Yuste Frías aborde la question de l'interprétation du geste en traduction analysant une case de l'album *Astérix en Hispanie*. Il montre comment le geste du

---

<sup>16</sup> « [...] there is no inherent need for the target-text linguistic content to correspond with that of the original »

pouce levé est interprété différemment dans la culture d'origine et dans la culture d'arrivée. Yuste Frías (1998) insiste sur l'impossibilité de traduire l'image. Or, il changera radicalement sa position à partir de 2004, année où, inspiré par le paratexte décrit par Genette (1987), il crée le concept de « paratraduction ». Ce concept « est né pour étudier le pouvoir et les enjeux esthétiques, politiques, idéologiques, culturels et sociaux non seulement des paratextes des traductions publiées dans [sic] le marché éditorial, mais aussi de toutes ces productions paratextuelles situées au seuil de toute activité traduisante » (Yuste Frías, 2010, p. 292). Pour lui (2010, p. 295), « plutôt qu'un texte, l'image en traduction est tout un paratexte, très précisément un péri-texte iconique » qu'il faut traduire absolument. Bien que pour lui l'image nécessite une traduction, le fait de la considérer un paratexte impose une hiérarchie où elle est considérée extratextuelle comme les préfaces, les prologues, les couvertures et d'autres éléments paratextuels.

Certains auteurs ont abordé la traduction de la BD sous un angle sociologique ou culturel : Klaus Kaindl (1999), Valerio Rota (2008) et Gisella Marion Rosa (2010). Kaindl (1999) propose une approche sociologique de la bande dessinée. Puisque la traduction est une pratique sociale, le point de départ pour son analyse doit être son contexte social. Il se sert de la théorie des champs de Bourdieu pour montrer les facteurs exerçant une influence sur la production et la traduction des bandes dessinées aux États-Unis, en France, en Belgique et en Allemagne. Pour Kaindl les éléments qui composent les BD appartiennent à trois catégories : linguistiques, typographiques et pictographiques. Pour la traduction des éléments verbaux et pictographiques, Kaindl reprend la typologie que Delabastita (1989) a empruntée à la rhétorique et propose six procédés : « repetitio », « adiectio », « detractio », « transmutatio », « substitutio » et « deletio ». Il illustre chacun de ces procédés à l'aide d'exemples tirés de plusieurs bandes dessinées.

Pour leur part, Rota et Marion Rosa empruntent des approches culturelles pour traiter la traduction de la BD. Le premier se penche sur la traduction des formats des bandes dessinées, qu'il considère d'une haute spécificité culturelle. Quatre types de publication retiennent son attention : *comic book*, album, *bonelliano* (format par excellence des BD italiennes) et *tankōbon* (format typique des *mangas*). Les différentes possibilités de traduction des formats sont : l'adaptation au format local, la conservation du format original ou

l'adoption d'un troisième format. Le choix d'une de ces trois possibilités sera motivé par la stratégie de traduction adoptée, soit domestication ou exotisation telles que définies par Venuti (1995, p. 20). Il discute plusieurs cas de traduction de bandes dessinées européennes, étatsuniennes et japonaises à l'étranger et montre comment les modifications de format altèrent la qualité de l'œuvre et sa réception. Rota lance un appel à la pratique d'une traduction éthique dans les termes de Berman (1999, p. 74) et à l'accueil de l'Autre, car l'analyse des traductions des bandes dessinées révèle l'impossibilité de « domestiquer » l'œuvre originale sans modifier son essence (Rota, 2008). Marion Rosa (2010), utilise aussi les stratégies de traduction proposées par Venuti (1995) pour étudier la traduction en anglais de *Tuma da Mônica*. Elle conclut que la pratique consciente de « domestication » par les traducteurs étatsuniens se heurte à l'obstacle de l'image.

Les approches linguistiques ne sont pas restées à l'écart de l'analyse des traductions des BD. Jehan Zitawi (2008) se sert d'une approche pragmatique pour examiner la traduction des *Disney comics* dans le monde arabe. Il utilise la théorie de la politesse de Brown et Levinson, notamment les Face Threatening Acts (FTAs) pour expliquer les choix des éditeurs, censeurs et traducteurs. Le contenu des bandes dessinées de Disney peut offenser la culture d'accueil en abordant des sujets tabous, en montrant des images religieuses du judaïsme ou du christianisme et en véhiculant des stéréotypes occidentaux sur les Arabes et les musulmans. Zitawi décrit les activités de trois maisons d'édition réparties en deux zones géographiques : l'Égypte et les Émirats Arabes Unis. Ces trois maisons d'édition utilisent différentes stratégies de traduction des textes contenant un FTA : ne pas le faire, le faire ouvertement, mais avec mitigation, le faire ouvertement sans mitigation.

Au Brésil, la traduction des bandes dessinées a éveillé l'intérêt de nombreux chercheurs. Outre le travail de Marion Rosa, mentionné ci-dessus, Sabrina Moura Aragão et Adriana Zavaglia (2010) étudient des traductions en portugais brésilien d'*Astérix*. Elles s'appuient sur Souza (1997) pour affirmer que l'humour dans la BD est construit à partir des éléments visuels et linguistiques et que les contextes d'arrivée manquent parfois de naturel pour reproduire la déconstruction des valeurs culturelles et linguistiques opérée dans la langue de départ et qui produit l'humour. Aragão et Zavaglia (2010, p. 446) considèrent que « la relation entre image et texte se présente à travers cinq procédés principaux : littéralisation,

polysémisation, situationalisation, soulignement et cultururation »<sup>17</sup>. Le premier procédé consiste à interpréter une expression fixe de façon littérale; le deuxième porte sur la polysémie; dans le troisième cas, la situation est indispensable pour l'effet humoristique; le quatrième procédé est associé aux gestes utilisés pour renforcer les énoncés; et le dernier, aux gestes culturellement spécifiques.

Federico Zanettin (2008b) propose de regarder la traduction de certains types de bande dessinée, notamment les *comics*, comme un processus de localisation. Il fournit des exemples où l'image a été modifiée pour l'adapter au goût du public cible. Il montre ainsi que les changements sur l'image sont une pratique courante en traduction depuis longtemps. La localisation est aussi l'approche que Sarah Viren (2015) adopte pour l'analyse du traitement du pronom « nous » dans la traduction en anglais de *Mujeres alteradas* intitulée *Women on the edge*. Tandis que l'original abonde en « nous », la traduction anglaise omet ce pronom dans la plupart des cas, mais cherche à susciter l'identification du lectorat en utilisant des marqueurs culturels propres à la culture cible et en éliminant toute mention de la culture source. Bien que Viren parle de localisation, il faut préciser que dans le cas de cette traduction, l'image n'a pas été altérée.

L'approche la plus récente utilisée pour étudier la traduction de la bande dessinée est l'approche multimodale. Le concept de multimodalité est un concept emprunté à la sémiotique. Il fait référence aux différents modes qu'un produit ou événement sémiotique utilise pour transmettre du sens. Klaus Kaindl applique ce concept à l'analyse de l'humour dans la bande dessinée. Il observe que l'humour dans la bande dessinée n'est pas seulement produit par les jeux de signes verbaux, mais aussi par les signes non verbaux. Grâce à de nombreux exemples tirés d'*Astérix*, *Tintin*, *Krazy Kat*, *Peanuts*, *Les frustrés* et *Monsieur le Ministre*, Kaindl distingue cinq types d'interrelations entre ces deux types de signes pour produire un effet humoristique : jeux de signes verbaux, jeux de signes verbaux renforcés par

---

<sup>17</sup> «[...] a relação entre imagem e texto se dá por meio de cinco processos principais: literalização, polissemização, situacionalização, ênfase e culturalização ».

des signes non verbaux, jeux de signes à combinaison multimodale, jeux de signes non verbaux renforcés par des signes verbaux et jeux de signes non verbaux exclusivement.

Michał Borodo (2015) examine deux traductions en polonais de l'album *Les trois vieillards du pays d'Aran* de la série *Thorgal*. Il analyse ces traductions (1989 et 2008) sous une optique multimodale. Étant donné que, dans la bande dessinée, l'image l'emporte sur le texte, Borodo vise d'abord à comprendre l'interaction des deux modes. Pour ce faire, il se sert des trois types de relations entre texte et images proposés par Martinec et Salway (2005) : approfondissement, addition et amélioration. Il a recours aussi au cadre d'analyse des rapports sémantiques intersémiotiques proposé par Royce (2007) et au classement des mouvements corporels réalisé par Allwood (2002).

Les premiers travaux mentionnés dans cette section montrent clairement la primauté accordée au texte sur l'image dans le cas de la traduction de la BD. Bien que ces travaux aient le mérite d'aborder un sujet souvent négligé par les traductologues, ils n'arrivent pas à montrer l'importance de l'image dans la construction du sens en BD.

Plusieurs auteurs tiennent pour acquis que l'image ne peut pas être modifiée, même si la modification des images dans la traduction ou réédition des BD n'est pas un phénomène récent. Zanettin (2008a, 2008b), Zitawi (2008), entre autres, mentionnent beaucoup de cas où l'image a été modifiée pour que des BD puissent être acceptées dans la culture d'accueil. D'autres traductologues, notamment Rota (2008) et Kaindl (1999), abordent plutôt des aspects liés à la production et à la circulation des BD traduites, mais ils négligent le contenu des œuvres.

Pour leur part, Kaindl (2004), et Borodo (2015) introduisent des concepts d'analyse multimodale dans l'étude de la traduction de la bande dessinée, mais ils se servent de ces concepts d'une façon restreinte. Kaindl associe la multimodalité seulement à la construction de l'humour. D'ailleurs, il ne tient compte que de deux modes : le mode visuel et le mode verbal. En revanche, Borodo souligne l'existence de plusieurs modes (images, gestes, position corporelle, regard, langage et couleur), mais il se contente de les mentionner. Pour lui, l'image devient un outil servant seulement à faciliter la traduction du texte, car si une information est communiquée simultanément à travers les images et les textes, il est possible de l'omettre dans

le texte pour éviter la répétition. L'image permet aussi d'apporter des corrections au texte. Il ne mentionne pas de cas où ce soit l'image qui nécessite une modification lors de la traduction.

Après ce chapitre sur la BD et son étude en traductologie, le chapitre suivant sera consacré au cadre théorique utilisé dans cette recherche.

## 2. Cadre théorique

Le cadre théorique du présent travail est fondé sur la notion de multimodalité, telle que proposée par Kress et Van Leeuwen. Cette notion, qui dérive de la Grammaire Systémique Fonctionnelle (SFG, par ses sigles en anglais) de Michael Halliday, est indispensable pour comprendre l'organisation et le fonctionnement de la bande dessinée comme texte. Dans ce chapitre, la notion de multimodalité sera présentée et définie. Ensuite, il sera question d'établir un lien entre la multimodalité et la traduction. Postérieurement, la bande dessinée sera présentée comme un texte multimodal avec une description des modes et des ressources sémiotiques dont elle peut se servir. Enfin, c'est la relation entre l'humour dans la bande dessinée et la multimodalité qui sera abordée.

### 2.1. Multimodalité

Le domaine de la multimodalité a commencé à se développer dans les années 90 avec les travaux de Gunther Kress et Theo Van Leeuwen sur la lecture d'images. Kress et Van Leeuwen (2001, p. 20) définissent la multimodalité comme « l'utilisation de plusieurs modes sémiotiques dans la conception d'un produit ou d'un événement sémiotique ainsi que la manière particulière dont ces modes sont combinés »<sup>18</sup>. Un mode sémiotique est compris comme « une ressource façonnée socialement et définie culturellement pour créer du sens »<sup>19</sup> (Kress, 2009, p. 54). En plus, un mode doit accomplir trois fonctions : idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. La première fonction porte sur la possibilité de représenter ce qui se passe dans le monde (états, actions, événements); la deuxième, sur celle de montrer les relations sociales des intervenants dans une situation de communication et la troisième fonction porte sur la possibilité de représenter les deux fonctions antérieures de façon cohérente au sein du texte (Kress, 2009 p. 59).

---

<sup>18</sup> « the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event , together with the particular way in which these modes are combined. »

<sup>19</sup> « [Mode is] a socially shaped and culturally given resource for making meaning. »

Les modes sont étroitement liés à la société et à la culture. Chaque société a ses préférences concernant les modes qu'elle emploie pour communiquer. Ainsi, même si deux cultures possèdent un mode, elles ne s'en servent pas nécessairement de la même façon. « Ce qui est exprimé grâce à la parole dans une culture peut être exprimé grâce à la gestuelle dans une autre; ce qui peut être bien réalisé à travers l'image dans une culture peut être mieux réalisé à travers une forme tridimensionnelle dans une autre »<sup>20</sup> (Kress, 2009, p. 57). Les modes varient aussi diachroniquement : parmi les usagers des ordinateurs, combien sont capables de reconnaître aujourd'hui l'objet derrière cette icône 🗂?



Figure 1. Two faced de Bidstrup

Un bon exemple de la variation dans l'utilisation des modes selon la culture est le cas du bédéiste danois Herluf Bidstrup dans les années 60 en Russie. Dans ce pays, la BD « représentait souvent l'étrangeté, la dégénération ou la culture de "masse" à cause, en partie,

---

<sup>20</sup> « What is done by speech in one culture may be done by gesture in another; what may be well done through image in one culture may be better done in three-dimensional forms in another »

de la combinaison des mots et images »<sup>21</sup> (Alaniz, 2010, p. 68). Puisque la culture russe est « une culture profondément basée sur les mots qui accorde une grande importance à la “*literaturnost*” (littérarité) »<sup>22</sup> (Alaniz, 2010, p. 68), elle perçoit la combinaison des modes visuels de la BD avec le mode verbal comme un appauvrissement de ce dernier. Or, les bandes dessinées de Bidstrup ne contenant pas de mode verbal, il a joui d’une énorme popularité auprès du public russe et « toute famille communiste avait au moins un de ses livres » (Alaniz, 2010, p. 262).

La construction de sens, selon Kress et Van Leeuwen (2001, p. 4-7), se réalise donc grâce aux pratiques culturelles. Ils distinguent quatre strates dans ce processus : discours, design, production et distribution. Par discours, ils entendent « des connaissances construites socialement sur (un aspect de) la réalité »<sup>23</sup>. Le design consiste en « des moyens pour réaliser des discours dans une situation de communication donnée »<sup>24</sup>. La production est « l’articulation matérielle de l’événement sémiotique ou la production matérielle de l’artefact sémiotique »<sup>25</sup>. Finalement, la distribution concerne la manipulation technique des produits ou événements sémiotiques. (Kress et Van Leeuwen, 2001, p. 20-21).

Souvent les termes multimodalité et multimédialité sont utilisés indistinctement pour parler de textes se servant de plusieurs ressources sémiotiques. Afin de dissiper cette confusion, il faut établir la différence entre mode et médium. Kress et Van Leeuwen (2001, p. 22) désignent comme médium « les ressources matérielles utilisées dans la production d’événements et produits sémiotiques, y compris les outils ou les matériaux utilisés »<sup>26</sup>. Kaindl (2013, p. 259) explique la raison de cette confusion en rappelant que les modes sont toujours réalisés dans des médias et que les deux notions sont donc étroitement associées. Cela ne veut

---

<sup>21</sup> « partly due to their word/ image combination often bore a trace of the foreign, degenerate and/ or “ mass” cultural »

<sup>22</sup> « a profoundly word-based culture that placed a strong emphasis on *literaturnost*’ (“ literariness”) »

<sup>23</sup> « Discourses are socially constructed knowledges of (some aspects) of reality. »

<sup>24</sup> « means to realise discourses in the context of a give communication situation. »

<sup>25</sup> « the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact. »

<sup>26</sup> « the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the materials used. »

pas dire qu'il existe une relation biunivoque entre les deux, car les « modes peuvent être réalisés dans plus d'un médium »<sup>27</sup> (Kress et Van Leeuwen, 2001, p. 22).

Selon les médias dans lesquels ils sont réalisés, les modes peuvent être accompagnés de sous-modes. Le terme sous-mode ne suggère pas une hiérarchie entre les modes et n'a non plus trait à leur potentiel d'expression. Il fait référence à des modes qui nécessitent la présence d'autres modes pour leur réalisation (Stöckl, 2004, p. 14). C'est le cas d'un mode comme la couleur qui ne peut pas exister tout seul, mais qui se trouve toujours associé à d'autres modes comme l'image ou le mode verbal.

Après cette introduction sur la notion de la multimodalité, la section suivante portera sur la relation de cette notion avec la traduction.

## 2.2. Multimodalité et traduction

Pendant longtemps, la traduction des langues était le seul centre d'intérêt des études traductologiques qu'elles soient synchroniques ou diachroniques. La discussion tournait seulement autour de la dimension linguistique — sans égard au type de texte — de sorte que l'on pouvait décrire la traductologie comme une discipline monomodale. Ces textes qui combinaient d'autres systèmes de signes, tels que les films, les livres pour enfants, les opéras, les bandes dessinées, étaient fort négligés, relégués à d'autres disciplines ou analysés en omettant les composantes textuelles non linguistiques<sup>28</sup> (Kaindl, 2013, p. 257).

Bien que tel que l'affirme Kaindl, ce panorama ait changé, l'utilisation de la notion de multimodalité en traductologie n'est pas très répandue sauf dans le cas de la traduction audiovisuelle, où des chercheurs comme Zabalbeascoa (2008), Diaz Cintas (2013) et Gambier (2006) reconnaissent l'importance des modes non verbaux pour le doublage ou le sous-titrage des films (Kaindl, 2013). En ce qui concerne la traduction de la BD, deux travaux qui

---

<sup>27</sup> « Modes can be realised in more than one production **medium**. »

<sup>28</sup> « For a long time, the translation of languages was the only centre of interest in diachronic as well as in synchronic translation studies. Only the linguistic dimension was discussed – irrespective of the text type – so that translation studies could be described as a monomodal discipline. Those texts that existed in combination with other sign systems, such as films, children's books, operas, comics, were largely neglected, left to other disciplines or analysed by excluding the non-linguistic text constituents. »

récupèrent ce concept ont été mentionnés dans le premier chapitre : Kaindl (2004) et Borodo (2015).

Gambier (2006, p. 6) affirme qu'il n'existe pas de textes monomodaux parce que même les textes écrits combinent le mode verbal et d'autres modes, dont la mise en page et la typographie. Il trouve paradoxal que quoique les chercheurs reconnaissent les interrelations entre des modes verbaux et non verbaux, la perspective de recherche dominante continue à être linguistique. Pour Kaindl (2013, p. 257), si tous les textes sont multimodaux, comme le soutient Gambier (2006, p. 6), la traductologie devrait s'interroger sur le traitement des modes non verbaux.

La définition de la traduction que Kaindl (2013, p. 261) propose naît de cette interrogation : « la traduction est une interaction culturelle conventionnalisée qui transfère modale et médialement des textes produits par une entité communicationnelle à un groupe cible différent du groupe originalement ciblé »<sup>29</sup>. Cette définition de la traduction sera adoptée dans le présent travail, car elle permet de prendre en compte tous les modes présents dans le texte. En plus, elle donne la possibilité de regrouper sous le concept de traduction des pratiques qui sont souvent écartées parce qu'elles ne concernent pas seulement plusieurs langues, mais plusieurs modes, voire plusieurs médias, par exemple, l'adaptation cinématographique d'un roman.

Dans la prochaine section, seront exposés les modes dont les bédéistes peuvent se servir dans la création de la BD. Ces modes seront décrits pour rendre manifestes les mécanismes par lesquels ils remplissent les trois fonctions mentionnées par Kress.

### **2.3. Les modes dans la bande dessinée**

Plus tôt dans ce travail, la bande dessinée a été définie comme un texte où plusieurs modes visuels, organisés en séquences délibérées, interagissent (souvent aussi avec un mode

---

<sup>29</sup> « translation is a conventionalized cultural interaction which modally and medially transfers texts from a communicative entity for a target group that is different from the initially intended target group. »

verbal) pour relayer un discours ou éveiller une émotion. Il devient essentiel de cerner ces modes visuels. Suivant Kress (2009, p. 59), un mode doit accomplir trois fonctions : idéationnelle, relationnelle et textuelle. Pour cerner les modes qui interagissent dans la bande dessinée, il faut d'abord observer les éléments qui remplissent ces trois fonctions.

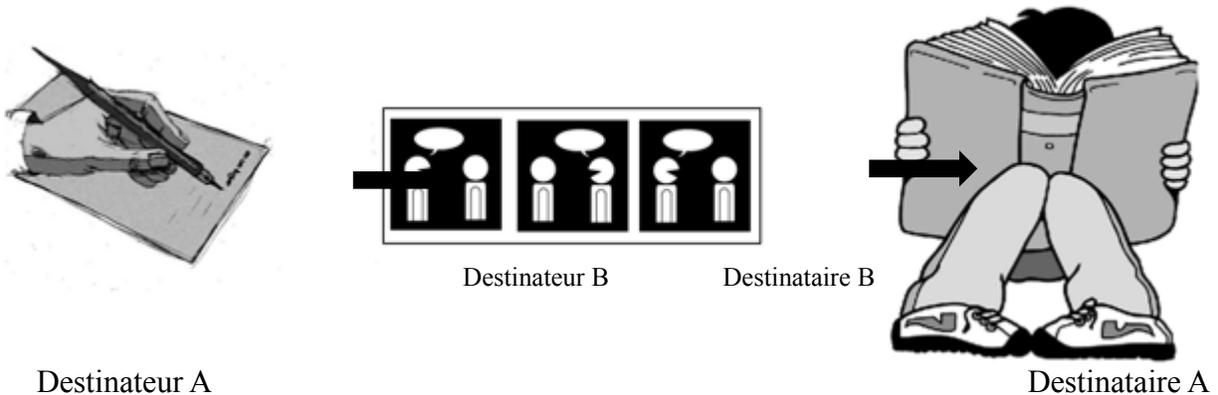


Figure 2. Situations de communication dans la bande dessinée

Dans la bande dessinée, le bédéiste cherche à créer une illusion de véracité, d'authenticité. Il est possible d'établir un parallèle entre le travail de l'auteur de BD et celui du scénariste d'un film. Basil Hatim et Ian Mason (1997, p. 82-83) se sont penchés sur la question des dialogues « authentiques »<sup>30</sup> créés par les scénaristes dans leur chapitre sur le sous-titrage cinématographique. Bien qu'ils limitent leur analyse aux dialogues des films, leurs observations sont aussi applicables au cas de la BD. Il existe donc une communication qui se prétend authentique à l'intérieur du texte. Or, sous une perspective multimodale, cette authenticité qui est néanmoins créée en fonction de l'audience<sup>31</sup> ne se produit pas seulement grâce à la langue, mais aussi grâce à tous les modes qui font partie du texte.

<sup>30</sup> Entre guillemets dans le texte de Hatim et Mason.

<sup>31</sup> Dans cette recherche, le concept d'audience est compris selon les propositions d'Allan Bell (1984) dans l'article « Language design as audience design ». Il est important de souligner les spécificités de la communication de masse tels que proposées par Bell (ce qu'il appelle « referee design »), car selon l'auteur dans ce type de communication, le communicateur n'a de son audience qu'une idée générale, non spécifique, idéale. Pourtant, cela n'empêchera pas que ce communicateur dessine son texte en fonction de sa perception du groupe

Autrement dit, les destinataires se trouvent devant une situation de communication à l'intérieur de laquelle il existe une autre situation de communication fictive. Chacune de ces situations de communication emploie des modes et des sous-modes particuliers. Dans le cas de la bande dessinée, il y aura en premier lieu les modes dont le bédéiste peut se servir pour présenter cette situation simulée : la mise en page et l'image. En deuxième lieu, il y aura les modes utilisés par les personnages de cette situation : les gestes et postures. Le mode verbal peut être présent dans les deux niveaux, car il peut servir à introduire la situation simulée grâce aux titres et aux récitatifs, mais les personnages peuvent aussi dialoguer, penser ou interagir avec leur monde. Les modes et les sous-modes utilisés dans ces situations de communication sont représentés dans la figure 3.

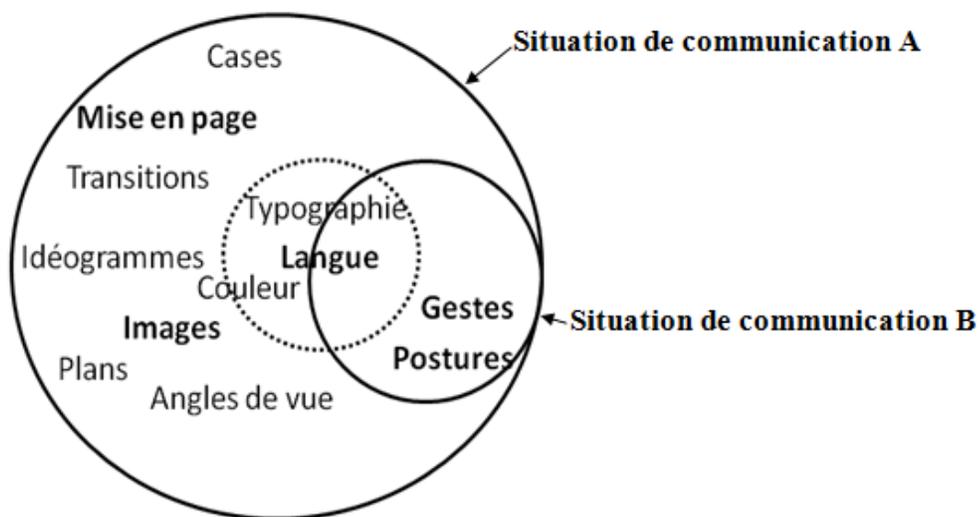


Figure 3. Modes et sous-modes dans la bande dessinée

Pour mieux comprendre l'organisation des modes et sous-modes mentionnés ci-dessus, leur potentiel d'expression et de quelle façon ils contribuent à la formation du sens, chacun d'entre eux sera décrit dans les sections suivantes.

---

afin de montrer qu'il appartient à la même classe de personnes et qu'il partage leur identité. (Bell, 1984, p. 191-192).

### 2.3.1. Mise en page

Le terme servant à désigner une page de BD est « planche ». Une planche est composée de cases séparées les unes des autres. L'agencement de la planche permet au bédéiste de transmettre un message, montrer le passage du temps et établir la séquence de lecture à suivre. À différence de la littérature ou du cinéma, la lecture de la BD ne se fait pas nécessairement en suivant un ordre chronologique. Puisque le lecteur de BD a toute la planche devant ses yeux, il revient donc au bédéiste de guider son parcours. La planche est la première unité de cadrage dans la bande dessinée, elle peut contenir un récit complet, être composée de bandes sans relation entre elles ou faire partie d'un album et être en relation avec d'autres planches.

Selon Peeters (2010), il existe quatre façons de concevoir la planche. La première consiste en l'utilisation conventionnelle de la planche (appelée aussi en « gaufrier »). Il s'agit de la planche divisée en cases de la même dimension qui sont agencées en bandes, par exemple « Doutes », une planche de *Les frustrés* de Bretécher (voir figure 4). Cette utilisation obéissait à des contraintes de publication, car les auteurs devaient pouvoir démonter rapidement une planche et la publier par bandes dans les journaux. Il est toujours possible de trouver ce type de planche, même chez de nouveaux auteurs.

La deuxième façon est l'utilisation décorative. La page est conçue comme une unité indépendante. Le tableau l'emporte sur le récit, qui n'existe que comme un prétexte pour les images imposantes qui font penser à la peinture. C'est le cas de cette planche de *Le mystère de la Grande Pyramide* d'Edgar P. Jacobs (voir figure 3). Puisque la volonté de surprendre est caractéristique de cette conception, chaque planche est différente des autres.

Le prochain type est l'utilisation rhétorique. Il s'agit de l'utilisation la plus fréquente. Le récit détermine la forme des cases et leur agencement dans les planches. La dimension de la case s'adapte à l'action qui s'y déroule, comme dans ces cases tirées de *Les bijoux de la Castafiore* d'Hergé (voir figure 3).

Enfin, la dernière façon est l'utilisation productive. Dans ce cas, l'organisation de la planche dicte le récit. C'est la mise en page qui précède le récit et celui-ci ne sera que sa

conséquence. L'effet le plus souvent obtenu est la déstabilisation de la lecture, par exemple dans cette planche de *Simbabbad de Batbad* de Fred (voir figure 3).

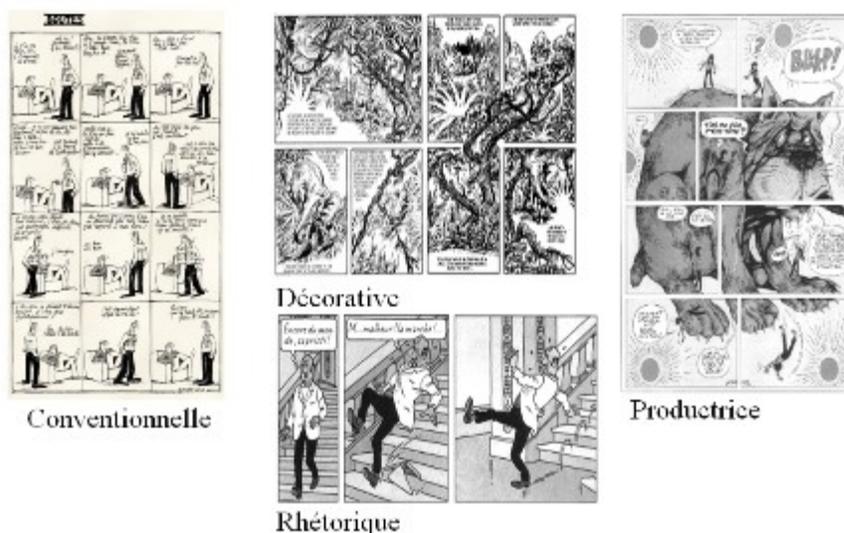


Figure 4 Utilisation de la planche selon Peeters

### 2.3.1.1. La case

La case ou vignette est l'unité de base de la bande dessinée, car « elle constitue l'unité spatio-temporelle minimale formant un dessin complet, le plus souvent isolée par un trait » (Quella-Guyot, 1990, p. 25). La fonction des cases en BD est de retenir les moments principaux d'une action pour suggérer un enchaînement (Peeters, 2010, p. 24). Dans la création d'une case interviennent des processus de sélection des éléments utilisés pour montrer l'action (Eisner, 2009a, p. 45).

Cela dit, la case ne segmente pas que l'action en BD, elle crée aussi une interruption dans le temps, car elle ne montre qu'un seul moment figé (même si des actions de différente durée peuvent y être représentées). La forme des cases peut évoquer un rythme dans l'action : une succession de cadres ayant la même dimension représentent un rythme continu, mais dès que la largeur d'un des cadres augmente, il y a un ralentissement (McCloud, 1993, p. 100-101).

Les cases sont entourées d'un trait ou non. D'un côté, le manque de trait autour d'une case semble suggérer l'atemporalité d'un moment; d'un autre côté, les traits peuvent ajouter

du sens aux images à l'intérieur de la case. Selon Eisner (2009a, p. 50), « les cases rectangulaires aux contours droits sont utilisées pour suggérer que les actions qu'elles contiennent se déroulent dans le temps présent ». Les retours en arrière sont indiqués par des bords mouvants ou moutonneux et l'émotion par des bords irréguliers.

### 2.3.1.2. La gouttière et les transitions

Comme mentionné ci-dessus, la fonction d'une case est de retenir les étapes les plus importantes d'une action. Or, pour produire l'effet d'enchaînement dont parle Peeters, le bédéiste a besoin du lecteur. Le bédéiste doit bien choisir le contenu des cases parce que c'est dans l'espace blanc qui les sépare, la gouttière, que s'opère le processus d'ellipse, autrement dit, le fait de percevoir le tout en n'observant que des parties (McCloud, 1999, p. 63).



Figure 5. Transitions selon McCloud

Le bédéiste, nécessitant la participation du lecteur, peut utiliser différentes techniques pour faciliter le passage d'une étape de l'action à une autre. Il existe six types de transitions (voir figure 4) selon McCloud (1999, p. 71-72) : 1. De moment à moment, « qui fait très peu appel à l'ellipse »; 2. D'action à action, « où l'on voit un personnage au cours d'une action en train de se dérouler »; 3. De sujet à sujet, « un changement de focalisation à l'intérieur du même thème »; 4. De scène à scène, « où les cases ont des contenus très éloignés dans l'espace ou le temps »; 5. De point de vue à point de vue qui « évacue en grande partie la notion du temps qui passe, et promène le regard sur différents aspects d'un endroit, d'une idée, d'une atmosphère »; et finalement, et 6. Solution de continuité, « où deux cases sont juxtaposées sans aucun rapport logique entre elles ».

## 2.3.2. Image

### 2.3.2.1. Plans

Emprunté au cinéma, le concept de plan ou prise de vue est essentiel pour comprendre ce que le bédéiste a choisi de représenter. Parmi les plans rapprochés, il y a différents choix selon le degré de détail souhaité : « le plan moyen (PM) cadre les personnages en pied, le plan américain (PA) à mi-cuisse, le plan rapproché taille (PRT) à la hauteur de la ceinture, le plan rapproché poitrine (PRP) à la hauteur de la poitrine, le gros plan (GP) à la hauteur du cou; le très gros plan (TGP) isole une partie du corps ou du visage ». Les gros plans d'objets sont utilisés pour un soulignement dramatique (Pinel, 2008). Il existe aussi des plans qui couvrent des dimensions plus ou moins vastes, dans lesquels les personnages, s'ils y figurent, sont de taille très réduite, le plan panoramique (PP) et le plan d'ensemble (PE). Ces derniers plans ont souvent une fonction nettement descriptive. (Quella-Guyot, 1990, p. 23).

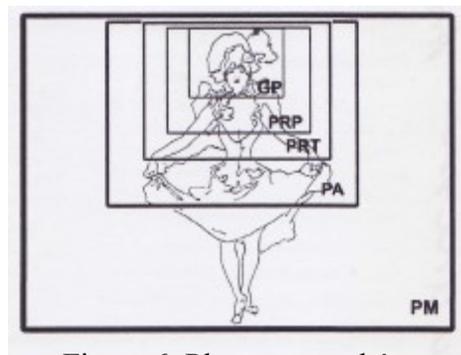


Figure 6. Plans rapprochés

### 2.3.2.2. Angles de vue

Outre le plan, l'angle de vue est aussi très important dans la construction de la case. Quand l'angle de vue est plat, c'est comme si la scène se déroulait devant un spectateur debout. À mesure que l'angle de vue change, il semblerait que le spectateur se déplace. S'il regarde de côté, il s'agit d'une vue oblique; s'il regarde par en dessous, c'est une contre-plongée et finalement, s'il regarde par au-dessus, c'est une plongée. Pour Eisner (2009a, p. 96), la plongée sert à présenter la scène de façon complète, tandis que l'angle plat et la contre-plongée impliquent davantage le lecteur dans l'action. Quella-Guyot (1990, p. 23)

soutient que la plongée vise à créer un effet d'écrasement sur le personnage, à l'anéantir et que la contre-plongée sert à l'exalter ou à le glorifier. L'angle de vue varie donc selon le genre de la BD, ainsi les BD de super héros utilisent plusieurs angles pour donner une impression de dynamisme; par contre, les BD comiques préconisent plutôt l'angle plat pour créer une scène terre-à-terre (McCloud, 2006).

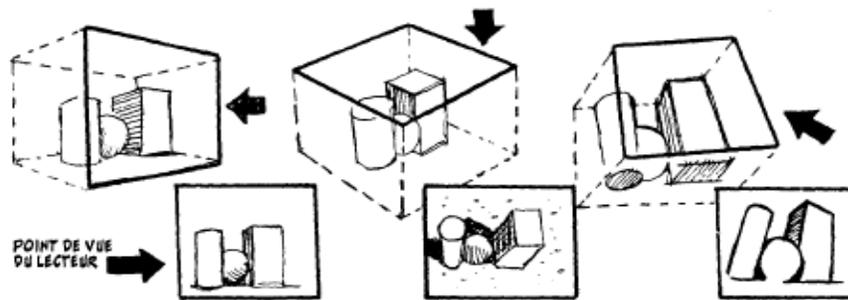


Figure 7. Angles de vue

### 2.3.2.3 Couleur

Comme la relation entre la BD et la couleur a été en grande mesure déterminée par le commerce, les bédéistes peuvent se servir de ce mode pour des raisons très variées qui vont du désir exclusivement décoratif jusqu'à une utilisation symbolique des couleurs. Pour Quella-Guyot (1990, p. 37), la couleur peut donc mettre en valeur une image (coloration plus foncée des premiers plans); évoquer certaines sensations (selon l'usage des tons chauds ou froids) ou certains sentiments comme la jalousie, la colère ou la peur (grâce à des conventions culturelles souvent évidentes dans le patrimoine verbal) ou imprimer du réalisme à la scène. Il est aussi possible d'associer les couleurs à des réalités plus tangibles, c'est le cas de l'emploi métonymique du nom d'une couleur pour faire référence à une équipe de football : « Allez les Bleus! »

### 2.3.2.4. Types d'images

McCloud (2006) affirme qu'en BD il existe deux types d'images : picturales et autres. Les images picturales sont celles qui gardent un lien de similitude avec l'objet qu'elles représentent. Les autres types d'image (il y inclut les mots, mais dans ce travail ils seront traités séparément en tant que mode verbal) peuvent être des idéogrammes ou des bulles.

Dans le présent travail, les images picturales sont divisées en deux groupes, celles qui représentent des objets ou des lieux et celles qui représentent des personnes. Toujours selon McCloud (2006, p. 168-169), les premières servent à montrer le monde dans lequel évoluent les personnages et à établir un arrière-plan pour les actions. Puisque certains genres (comme la science-fiction, la fantaisie ou l'historique) portent en grande partie sur les mondes dans lesquels se déroule l'action, le bédéiste doit accorder beaucoup d'importance aux détails de ces mondes. « Par contre, les histoires sur les relations modernes peuvent nécessiter seulement d'un décor familier, quotidien »<sup>32</sup> et, dans le cas des BD comiques, les arrière-plans ne sont souvent composés que de quelques lignes (McCloud, 2006).

Les images picturales qui représentent des personnes fonctionnent à partir d'un principe que McCloud (1994, p. 30) appelle « amplification par simplification »<sup>33</sup>. Autrement dit, dans leur représentation des êtres humains, les bédéistes ne se limitent pas à simplifier les traits, mais se concentrent sur des caractéristiques spécifiques et fondamentales pour la création du personnage. Pour lui, cette « amplification par simplification » correspond à la caricature et toutes les BD l'utilisent à un certain degré, même les BD dites « réalistes ».

L'objectif de la caricature est de permettre l'identification du lecteur avec les personnages : « plus une image est caricaturale, plus de gens elle peut décrire »<sup>34</sup> (McCloud, 1994:31), mais ceci peut s'avérer nuisible pour le bédéiste. Pour cette raison, dans la création des BD, les auteurs ont recours aux archétypes<sup>35</sup> et aux stéréotypes (McCloud, 2006, p. 68; Eisner, 2009b, p. 21).

Pour permettre une identification avec le lecteur, les stéréotypes et archétypes ne sont pas suffisants. Il est nécessaire que la BD puisse évoquer tout un éventail d'émotions humaines. Pour ce faire, la BD peut reproduire des gestes et des postures humains (il en sera question dans la prochaine section) ou « figurer par une série d'indices reconnaissables ce qui

---

<sup>32</sup> « Stories about **modern relationships**, on the other hand, may only need their familiar everyday settings »

<sup>33</sup> « amplification through simplification »

<sup>34</sup> « the more cartoony a face is, for instance, the more people it could be said to describe »

<sup>35</sup> Le Grand Robert de la langue française définit un archétype comme « type primitif ou idéal; original qui sert de modèle » et un stéréotype comme une « opinion toute faite, cliché, réduisant les singularités ».

n'est pas "figuratif" » en se servant des idéogrammes (Quella-Guyot, 1990, p. 34). McCloud (1994, p. 128) définit les idéogrammes comme des métaphores visuelles. Quella-Guyot (1990, p. 35) affirme dans le même sens que la capacité du lecteur à les reconnaître tient à leur origine comme métaphore verbale. Dans ce cas, les idéogrammes varient dans la mesure où la métaphore verbale, qui est à leur origine varie. Par exemple (voir la figure 7) l'expression française « voir 36 chandelles » ne s'utilise pas en espagnol ni en anglais. L'expression équivalente dans ces langues est « ver estrellas » ou « to see stars » (voir des étoiles).

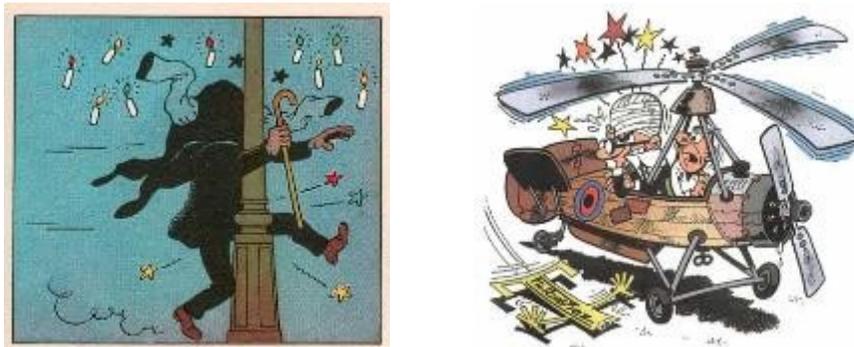


Figure 8. La douleur dans *Le secret de la licorne* d'Hergé et *Mortadelo y Filemón* d'Ibañez

Outre des émotions et des sensations, les idéogrammes peuvent véhiculer aussi d'autres phénomènes physiques qui ne sont pas perçus par l'œil. Le toucher, l'odorat, l'ouïe et le goût peuvent aussi être interpellés par des dessins à forte valeur symbolique. Même l'idée de vitesse peut être évoquée à l'aide de quelques traits (McCloud, 1994).

### 2.3.3 Gestes et postures

Un geste est généralement un idiome issu d'une région ou d'une culture. Il tend à être subtil et limité à une gamme étroite de mouvements. Habituellement, c'est la position finale qui lui donne un sens. Le processus de sélection est ici confiné au contexte de la séquence. Il doit clairement exprimer une signification. Le lecteur doit accepter cette sélection. Le lecteur décide du bien-fondé du choix (Eisner, 2009a, p. 112-113).

Les gestes expriment les émotions des personnages et leurs réactions face aux autres personnages. Dans les BD contenant des mots, les gestes peuvent nuancer les propos des personnages (voir figure 8) ou encore suggérer des intonations (Eisner, 2009a, p. 119). En plus des émotions, les gestes suggèrent aussi des sensations physiques.

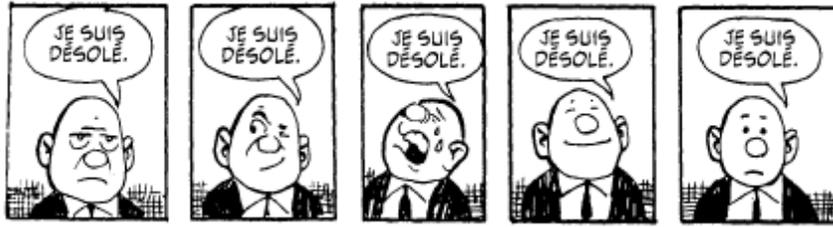


Figure 9. Nuances apportées aux mots par la gestualité

En BD, « une posture est un mouvement choisi d'après la séquence de mouvements d'une seule action » (Eisner, 2009a, p. 115). Elle peut être utilisée pour donner de l'information sur les événements précédents et les événements à venir. Dans cette image (voir figure 9) dessinée par Eisner (2009a, p. 115), l'auteur montre un guerrier dans une position intermédiaire qui résulte d'une série de mouvements préparatoires, mais qui annonce aussi des changements de position avant d'arriver à la prochaine case.



Figure 10. Case montrant un moment intermédiaire du geste

La posture suggère aussi l'état physique et psychologique d'un personnage : les super héros marchent toujours la tête haute et le torse bombé, signe de leur pouvoir. Les rapports entre les personnages (entre autres la familiarité, l'amour, l'attraction, la haine, la domination, l'obéissance) peuvent aussi être représentés grâce aux postures (McCloud, 2006, p. 102-24).

### 2.3.4. Langue

Bien que la définition proposée dans le présent travail n'inclue pas les mots comme élément indispensable de la bande dessinée, le mode verbal a toujours joué un rôle clé dans son évolution. En effet, la combinaison du mode verbal et des autres modes présents dans la BD donne à cette dernière un potentiel d'expression virtuellement illimité (McCloud, 1993,

p. 152). « Les mots évoquent des sentiments, des sensations des concepts abstraits que les images ne peuvent que préfigurer »<sup>36</sup> (McCloud, 2006, p. 128).

Le mode verbal dans la BD peut se trouver dans cinq lieux du texte : le titre qui sert à donner une idée du contenu de la BD; les récitatifs qui fonctionnent comme les didascalies au théâtre et ajoutent des informations qu'il serait autrement difficile de transmettre seulement par les images; les propos ou pensées des personnages qui peuvent ou non être introduits dans des bulles; les interjections et les onomatopées qui reproduisent les sons et les bruits ambiants et finalement, les mots qui font partie des images, par exemple la page d'un journal, les panneaux ou les annonces que les personnages voient.

Lorsque le mode verbal est utilisé pour représenter l'oralité, le bédéiste a la possibilité d'employer certaines ressources graphiques pour reproduire des traits exclusifs de l'oral, dont l'accent, le ton, le timbre, le volume. Il peut se servir alors du gras, de différentes polices ou encore des contours des bulles, entre autres ressources typographiques ou de la couleur.

Après avoir établi quels sont les modes qui peuvent servir au bédéiste pour communiquer, il est nécessaire d'insister sur le fait que celui-ci choisit parmi ces modes. Conscients ou non, ces choix se traduisent dans un texte qui est à la fois cohésif et cohérent. La cohésion, qui concerne davantage la structure, est assurée par les modes qui interagissent pour créer l'illusion de réalité et qui sont perçus comme un ensemble par le lecteur qui se trouve devant la planche de BD. La cohérence a trait à l'articulation des concepts; elle reflète donc les discours derrière le texte.

Dans certaines bandes dessinées, dont celle analysée dans le présent travail, l'articulation des modes sert à créer un effet humoristique. Pour essayer de comprendre comment se produit cet effet, il est nécessaire d'aborder la nature de l'humour. C'est pour cette raison que la section suivante est consacrée au sujet, à sa traduction et à son rapport avec la bande dessinée.

---

<sup>36</sup> « Words evoke feelings, sensations and abstract concepts which pictures alone can only begin to capture »

## 2.4. Humour

Bien qu'il ait déjà été précisé que toutes les bandes dessinées ne sont pas à caractère comique, l'humour est un genre très populaire chez les bédéistes. L'humour peut être présent dans des caricatures<sup>37</sup>, des strips ou des planches à gags ou dans des séquences appartenant à des albums qui ne sont pas forcément comiques. Mais comment l'humour est-il produit? Une réponse à cette question sera proposée à la fin de la section.

### 2.4.1. L'humour

Jeroen Vandaele (2012, p. 147) affirme que « de premier abord l'humour peut être facilement défini comme ce qui cause de l'amusement, de l'hilarité, le sourire spontané et le rire ». Ensuite, il contredit cette définition simple en montrant que l'humour et le rire sont des réalités différentes, d'abord le rire n'est pas exclusif à l'être humain. Chez les animaux, il est souvent associé à des mécanismes de défense et de protection du groupe. En deuxième lieu, l'effet humoristique est un phénomène complexe qui doit être abordé en termes d'intentionnalité et de réception. Il finit par concéder qu'il est très difficile de définir l'humour.

Le terme humour est polysémique; il fait référence à la fois à la capacité à produire un effet comique et à celle à ressentir cet effet. La variété d'activités qui peuvent provoquer une réaction humoristique et l'éventail de réactions qu'elles provoquent rendent difficile l'étude de l'humour. Plusieurs disciplines dont la philosophie, la psychologie, la linguistique et la sociologie se sont penchées sur la question et au sein de chacune d'elles, des chercheurs ont proposé des théories pour expliquer les causes et les conséquences du comique. Plusieurs chercheurs, dont Salvatore Attardo (1994, p. 47), ont classé les théories sur l'humour en trois grands groupes : l'incongruité, la supériorité et la libération.

---

<sup>37</sup> Les caricatures n'entrent pas dans la définition de bande dessinée proposée dans le présent travail, car elles consistent en une seule case. Elles sont toutefois mentionnées, parce que lorsqu'elles ont un caractère comique, leurs façons de construire l'effet humoristique ressemblent à celles de la bande dessinée.

Les partisans des théories de l'incongruité, dont Kant et Schopenhauer, considèrent que l'humour découle d'une rupture dans les relations entre les objets, les idées ou les événements. Autrement dit, l'incongruité se traduit par un manquement des attentes (Attardo, 1994, p. 47). Les théories de la supériorité comme source d'humour viennent de l'Antiquité : des auteurs comme Platon, Aristote et Cicéron soulignent les aspects négatifs et agressifs de l'humour. Un autre défenseur de cette hypothèse, Thomas Hobbes, affirme que l'on rit toujours de quelque chose ce qui produit un sentiment de supériorité à l'égard de l'objet d'amusement. Bergson voit la supériorité comme un mécanisme de contrôle social, car on se moque du ridicule et le ridicule se trouve dans les comportements qui dévient des normes sociales (Attardo, 1994, p. 49-50). Finalement, pour les défenseurs des théories de la libération, dont Freud, l'humour aide à libérer des tensions, canaliser l'énergie et permet de se désinhiber.

#### **2.4.2. L'humour et les femmes**

Bien qu'ils expliquent l'origine et les fonctions de l'humour de façons très différentes, ces trois courants théoriques ont un point commun : « des auteurs tels que Schopenhauer, Bergson et Freud ont renforcé l'exclusion des femmes du monde de l'humour » (Kotthoff, 2006, p. 5). Selon Helga Kotthoff (2006, p. 5), les raisons de cette marginalisation sont le pauvre statut de l'humour qui le rendait controversé pour les hommes et d'autant plus pour les femmes, et le fait que les grimaces et contorsions étaient incompatibles avec les idéaux sociaux de féminité : beauté, modestie et décence.

Il s'en suit que les premières recherches portant sur la relation entre humour et genre concluent que les femmes manquent de sens de l'humour. Lisa Naranjo-Huebl (1995) affirme que cette perception est un obstacle auquel se sont heurtées les chercheuses qui se sont penchées sur la relation entre humour et genre dont Robin Lakoff (1975) dans *Language and Woman's Place*. Cette exclusion des femmes de la production et de la compréhension de l'humour n'a pas empêché qu'elles deviennent une cible privilégiée des blagues masculines.

Les recherches sur l'« humour féminin » montrent une série de caractéristiques communes aux productions humoristiques des femmes : l'autodérision (Kotthoff, 2006, p. 10), la préférence pour les jeux de mots et les anecdotes, la non-agressivité (y compris l'absence de

gros mots) et la solidarité (Naranjo-Huebl, 1995). Aussi l'« humour féminin » a pour fonctions d'aider les femmes à établir des relations, à créer une identité féminine et à mettre en question le statu quo. Cette dernière fonction rapproche l'humour des femmes de celui des groupes minoritaires (Naranjo-Huebl, 1995).

Toutefois, Naranjo-Huebl (1995) et Kotthoff (2006) reconnaissent que cette notion d'« humour féminin » est le résultat de généralisations et qu'il existe des différences dans les productions des femmes (surtout par rapport à l'âge et à la classe sociale). Pour Naranjo-Huebl (1995), il est nécessaire de bien contrôler la méthodologie des études sur le sujet pour que celles-ci ne comportent pas d'a priori sexistes ni n'affichent de résultats tendancieux. Selon Kotthoff (2006), les études doivent tenir compte des variables d'âge, origine géographique et classe sociale en plus de la variable de genre.

À propos du caractère autodérisoire de l'humour féminin, Mira Falardeau (2014, p. 221) affirme que : « Les thématiques des femmes humoristes sont depuis longtemps imprégnées de stéréotypes classiques à propos des femmes, comme si elles étaient coincées dans un paradoxe, à la fois sujet et objet de leurs rires ». Pour Falardeau (2014, p. 224), les femmes humoristes sont confrontées à un choix : parler des hommes et donc de l'homme (l'humanité), ou parler des femmes. Face à cette disjonctive, les femmes choisissent de parler de ce qu'elles connaissent : les femmes, c'est qui est mis en évidence par les sujets souvent abordés par les femmes humoristes : les relations de couple, la famille, le sexisme<sup>38</sup>.

Si, comme l'affirme Naranjo-Huebl, une des fonctions de l'humour féminin est la construction d'une identité féminine, la tendance à l'autodérision s'avère, dans beaucoup des cas, négative, car elle perpétue des stéréotypes<sup>39</sup> appartenant à la société patriarcale :

---

<sup>38</sup> Dans l'article *Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres*, Carmen Valero Garcés mentionne un bon nombre de femmes bédéistes : Clau, Ana von Rebeur, Nani, Marisa Babiano, entre autres. La plupart d'auteurs dont elle parle ont traité au moins une fois un des sujets listés ci-haut.

<sup>39</sup> Elisabeth Badinter (1986, p. 159) reproduit une liste d'adjectifs associés à la vision stéréotypique de chaque genre. Voici les traits associés au stéréotype féminin : capricieux, hystérique, sensible, peureux, émotif, puéril, frivole, bavard, incohérent, maniéré, secret, étourdi, rusé, besoin de se confier, besoin de plaire, coquet, soumis, faible, passif, curieux, intuitif, caressant, compatissant, doux, pudique, goût pour la toilette, besoin d'avoir des enfants et besoin d'amour.

Dans nos sociétés, l'importance prégnante des stéréotypes [...] est particulièrement défavorable aux femmes, car les stéréotypes du « féminin » sont beaucoup moins valorisants que les stéréotypes du « masculin ». Les femmes elles-mêmes entérinent ces stéréotypes et, en conséquence, en viennent à se sous-estimer collectivement. C'est là un phénomène caractéristique des groupes dominés, des peuples colonisés, etc. : même critiquant violemment leurs oppresseurs, ils ont tendance à leur reconnaître davantage de qualités et de valeurs qu'ils n'en reconnaissent à eux-mêmes. (Sullerot, 1978, p. 274)

### 2.4.3. La traduction de l'humour

Un critère important de la traduction de l'humour est l'idée d'équivalence. Cette équivalence peut être abordée selon l'équivalence dynamique ou selon les approches fonctionnalistes :

Une traduction qui permet d'atteindre l'objectif peut être appelée fonctionnelle. La fonctionnalité signifie qu'un texte (dans ce cas, une traduction) « fonctionne » pour ses récepteurs dans une situation de communication particulière de la façon voulue par son émetteur. [...] Si le but est d'amuser, alors le texte devrait faire rire son lecteur ou au moins sourire.<sup>40</sup> (Nord, 2006, p. 31)

Mais la traduction de l'humour présente ses propres défis, dont la capacité à le reconnaître et la capacité à le reproduire, qui sont deux habiletés différentes (Vandaele, 2002, p. 150).

Cette difficulté n'est pas seulement liée à l'humour portant sur les mots<sup>41</sup> et à la difficulté de transférer les jeux de mots d'une langue à l'autre, mais aussi à l'humour portant sur les situations qui entraîne souvent des références culturelles méconnues dans la culture cible (Vandaele, 2011, p. 149). Or, même s'il porte sur les mots, l'humour est étroitement lié à la culture. C'est pour cette raison que le traducteur doit aussi porter une attention spéciale aux connotations véhiculées par le texte humoristique, parce que, comme disait Pierre Desproges,

---

<sup>40</sup> « A translation that achieves the intended purpose may be called functional. Functionality means that a text (in this case a translation) 'works' for its receivers in a particular communicative situation in a way the sender wants it to work. [...] if the purpose is to amuse, then the text should make its reader laugh or at least smile. »

<sup>41</sup> C'est Cicéron qui propose (circa 91 av. J.-C) cette distinction entre l'humour portant sur les mots et l'humour portant sur la situation : « Après avoir donc retranché tant de choses de cette partie de l'art oratoire, il reste les plaisanteries facétieuses, qui, selon la division que j'ai déjà faite, sont dans la chose ou dans le mot. Celles qui subsistent et sont plaisantes, indépendamment des mots, sont dans la chose; mais celles qui perdent tout leur sel, si l'on vient à changer les mots, ne doivent qu'aux mots mêmes tout leur agrément. » (Cicéron, 1839, p. 433)

« on peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui » et l'humour est souvent objet de la censure.

Parmi les théories de l'humour, la Théorie Générale de l'Humour Verbal (GTVH par son sigle en anglais), proposée par Salvatore Attardo et Victor Raskin (1991), jouit d'une grande popularité chez les traductologues (Zanettin, 2010, p. 36). Dans son article *Translation and Humor*, Attardo (2002) propose sa théorie comme un outil servant à faciliter la tâche des traducteurs vis-à-vis de l'humour, car elle fournit à la traductologie une métrique permettant d'établir le degré de similarité entre les blagues (Attardo, 2002, p. 175). Pour lui, la langue ne représente pas un obstacle majeur à la traduction des blagues, sauf dans le cas des jeux de mots (Attardo, 2002, p. 184). Le traducteur confronté à un texte humoristique doit essayer de proposer une traduction en changeant les ressources de connaissance<sup>42</sup> aidant à la production de l'humour.

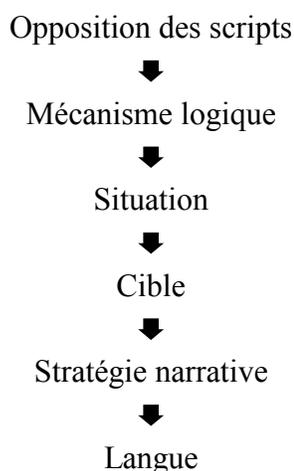


Figure 11. Ressources de connaissance selon Attardo et Raskin (notre traduction)

La GTVH considère que l'effet humoristique résulte de l'opposition de deux scripts<sup>43</sup>. Il s'agit de la plus importante ressource de connaissance dans la hiérarchie établie par Attardo

---

<sup>42</sup> Une ressource de connaissance (*knowledge resource*) est un type d'information contenue dans une blague, nécessaire à sa compréhension.

<sup>43</sup> Un script consiste en des informations complexes sur quelque chose (un objet, un événement, une personne, etc.) (Attardo, 2002, p. 181)

et Raskin (1991). Les cinq autres ressources sont (dans un ordre d'importance décroissant) : le mécanisme logique qui porte sur la solution de l'incongruité; la situation ou le thème de la blague; la cible de la blague; la stratégie narrative qui correspond à la structure formelle de la blague, et finalement la langue qui contient l'information nécessaire à la verbalisation de la blague. Selon le type de blague, il y a aura des ressources qui n'interviendront pas dans la création de l'humour. Par exemple, si l'humour est absurde, il n'y aura pas de résolution de l'incongruité donc pas de mécanisme logique. Pour les jeux de mots, il existe un mécanisme logique spécifique appelé « cratylisme ».

Raskin et Attardo ont conçu leur théorie pour l'analyse des blagues (surtout des blagues écrites) et ils ont souligné le caractère éminemment linguistique de leur théorie, ce qui leur a valu des critiques, dont celle de Norrick (2004) qui accuse la GTVH de négliger les aspects performatifs des blagues.

#### **2.4.4. Humour, bande dessinée et multimodalité**

Malgré son caractère éminemment linguistique, la GTVH a été appliquée à des textes comportant d'autres modes sémiotiques, notamment à des caricatures et des bandes dessinées. C'est le cas des travaux de Paolillo (1998), de Koponen (2004) et d'El-Arousy (2007). Pour pouvoir employer cette théorie, ces chercheurs ont dû se concentrer sur le mode verbal et négliger les modes visuels présents dans ces types de textes.

Dans le cas de la BD et des caricatures, puisqu'il s'agit de textes où les modes visuels tiennent une place de premier ordre, il se peut que l'effet humoristique se trouve dans les modes visuels et non seulement dans le mode verbal. Selon Zanettin (2010), un des rares essais permettant d'établir un cadre général pour la traduction de l'humour dans la bande dessinée depuis une perspective sémiotique plus ample est celui proposé par Kaindl (2004), dont il a déjà été question dans ce travail.

Pour Kaindl (2004, p. 176), l'humour dans la BD peut être monomodal (c'est-à-dire découler exclusivement des images ou des mots) ou multimodal. Dans le dernier cas, il peut porter surtout sur les images et être complété par les mots, porter sur les mots, mais être complété par les images ou encore être produit par les mots et les images simultanément.

Kaindl (2004, p. 175) identifie huit stratégies de traduction selon le traitement de l'humour (qu'il soit monomodal ou multimodal).

Le travail de Kaindl reste un travail pionnier dans ce domaine. Cependant, des nuances peuvent lui être apportées. Par rapport à l'humour monomodal qui, selon lui, découle des mots Zanettin (2010, p. 48-49) affirme :

Même si les dessins sont très simples, dans la plupart des bandes dessinées, l'humour résulte de la perception simultanée de l'image et des mots (s'il y en a) dans l'image. L'humour n'est jamais dans les mots, mais dans qui les dit.<sup>44</sup>

En plus, en ce qui concerne l'autre type d'humour monomodal, Kaindl ne considère qu'un mode qu'il nomme l'image, mais il ne relève pas les possibles sous-modes associés à ce mode principal. Il serait impossible de parler de monomodalité dans le cas de l'image parce que l'image, elle-même, est multimodale.

Le chapitre suivant est consacré à la méthodologie utilisée dans le présent travail pour analyser l'usage des modes dans la bande dessinée originale et dans sa traduction et pour les comparer.

---

<sup>44</sup> « Even when the drawings are very simple, in most comics humour is the result of the simultaneous apprehension of the image and of the words (if any) within the image. Humour is never just in the words, it is in who says them. »

## 3. Méthodologie

### 3.1. Choix de la méthodologie

L'hypothèse du présent travail est que les modes non verbaux jouent un rôle crucial dans l'interaction propre à la BD. La méthode employée pour étudier l'usage de différents modes dans la bande dessinée *Mujeres alteradas* et pour analyser ce qui se passe avec ces modes dans la version traduite, se base sur l'analyse textuelle proposée par Basil Hatim et Ian Mason (1990, 1997).

Une des raisons de ce choix est que tel que l'affirme Kaindl (2013) « la traductologie a besoin de développer des outils de recherche appropriés pour l'analyse des modes non verbaux. Cependant, les approches pour ce faire sont encore embryonnaires »<sup>45</sup>. Autrement dit, en traductologie, il existe des méthodes d'analyse de la BD, dont les adaptations de la GTVH, mais elles ne sont pas très poussées en ce qui concerne la nature multimodale du sens. Ainsi, l'analyse menée dans ce travail adapte une méthode déjà existante, l'analyse textuelle de Hatim et Mason, pour l'appliquer à des textes multimodaux.

En plus, la multimodalité est un domaine de recherche assez récent qui se caractérise par une grande flexibilité méthodologique. Carey Jewitt (2009, p. 2) renchérit sur cet aspect lorsqu'elle affirme que la multimodalité a emprunté des concepts théoriques et des outils méthodologiques à plusieurs disciplines. Il s'agit donc, dans ce travail, de trouver les outils méthodologiques qui permettent de jeter des ponts entre la traductologie et la multimodalité, cette dernière entendue comme domaine d'études.

Le choix de la méthode d'analyse textuelle proposée par Hatim et Mason est donc motivé, en grande partie, par le fait qu'elle se base sur le modèle de la linguistique systémique fonctionnelle (SFL), développée par M.A.K. Halliday (1970, 1978, 1985), car la SFL est aussi

---

<sup>45</sup> « translation studies has to develop appropriate investigation instruments for non-language modes. However, the approaches relating to this are still in their infancy. »

à l'origine de l'approche multimodale de Kress et Van Leeuwen (1996, 2001). Bien qu'appartenant à des disciplines différentes, les travaux de Hatim et Mason et ceux de Kress et Van Leeuwen partagent plusieurs concepts, par exemple les trois fonctions du langage et surtout, l'idée du caractère social de la construction du sens.

Pour pouvoir employer le modèle d'analyse textuelle de Hatim et Mason dans l'étude d'un texte multimodal, des modifications sont de mise. D'abord, sur le plan théorique, il existe des différences conceptuelles qu'il faut résoudre avant d'emprunter cette méthode. Pour Hatim et Mason (1990, p. 71) les situations de communication déterminent les genres (des formes conventionnelles des textes) qui se reflètent à leur tour dans les discours qui sont « des manières de parler et d'écrire où les participants adoptent une attitude particulière vis-à-vis des domaines d'activité socioculturelle »<sup>46</sup> (Hatim et Mason, 1990, p. 240).

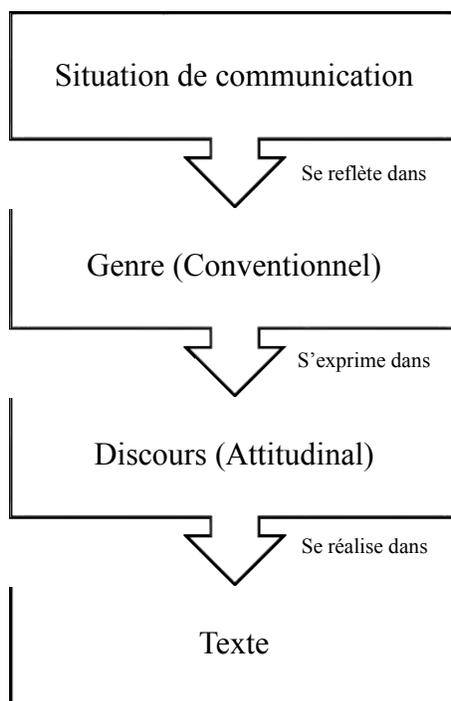


Figure 12. Relations hiérarchiques entre texte, discours et genre selon Hatim et Mason

---

<sup>46</sup> « Modes of speaking and writing which involve participants in adopting a particular attitude towards areas of socio-cultural activity. »

Or, Kress et Van Leeuwen (2001, p. 4) placent le discours comme la première strate de la construction du sens. Ils entendent par discours, « des connaissances sur un aspect de la réalité construites socialement » qui sont relativement indépendantes des genres et des modes. C'est la vision de Kress et Van Leeuwen qui est employée dans ce travail, c'est-à-dire, au lieu de le prendre comme une conséquence résultant des contraintes imposées par la situation de communication et par le genre, c'est le discours qui est à l'origine du texte. Dans la création d'un texte, l'auteur sélectionne les modes et les médias les plus adéquats (pour lui) afin de réaliser le discours, cette étape de sélection correspond au design antérieurement mentionné.

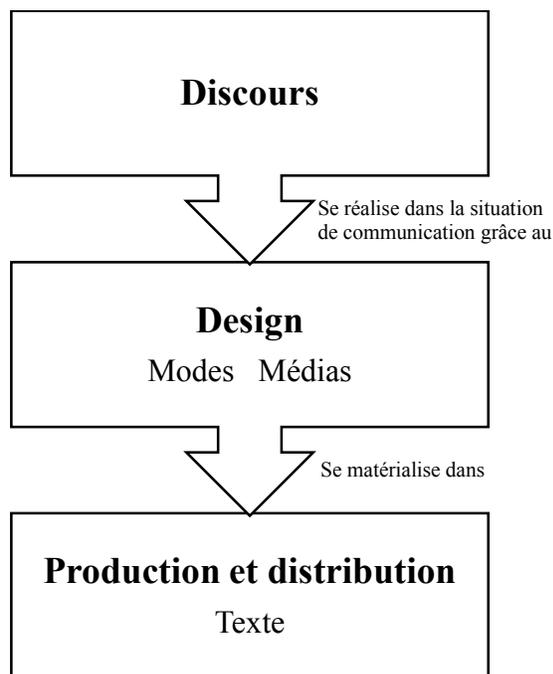


Figure 13. Relation entre texte et discours selon Kress et Van Leeuwen

La principale différence entre la multimodalité et le modèle d'analyse textuelle de Hatim et Mason réside sans doute dans le fait que pour les derniers le sens est seulement construit grâce à la langue. Dans leur modèle, ils partent d'une « situation de communication » qu'ils définissent comme « l'environnement extratextuel qui exerce une influence déterminante sur la langue utilisée ». Cet environnement est composé de trois dimensions. La première est la transaction communicative qui concerne les conditions de production d'un texte donné. Elle s'articule sur deux niveaux : le premier porte sur les influences que les facteurs géographiques, temporels et sociaux exercent sur l'utilisateur (variations diatopique,

diastratique et diachronique de la langue); le deuxième a trait à l'usage de la langue selon le sujet de communication (le champ), le médium choisi (mode<sup>47</sup>) et les participants (teneur). La deuxième est l'action pragmatique. Elle porte sur ce qu'on peut accomplir grâce aux mots. Il est question des intentions qui ont motivé la production d'un énoncé et les conditions que celui-ci doit satisfaire pour accomplir son but communicatif. Finalement, la dernière dimension est l'interaction sémiotique qui concerne les signes à l'intérieur des textes, les relations entre ces signes ainsi que des textes comme signes en relation avec d'autres textes (intertextualité).

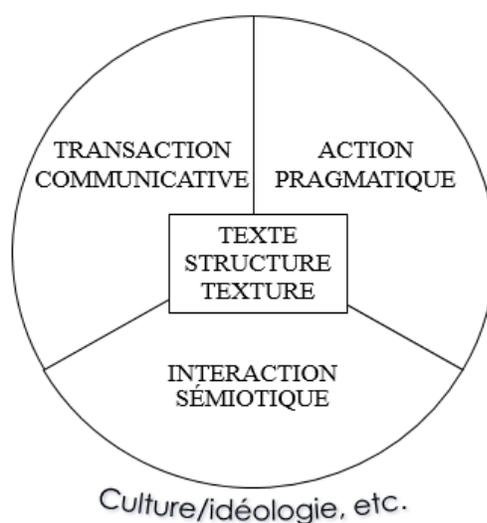


Figure 14. Les trois dimensions de la situation de communication de Hatim et Mason

En étudiant ces trois dimensions de la situation de communication, il est possible de découvrir le fonctionnement d'un texte et de mieux guider les choix du traducteur. Cependant, dès les premières étapes de la présente recherche, il est vite devenu évident qu'il fallait inclure dans l'analyse les autres modes (modes visuels) de la bande dessinée, car ils participent aussi au processus de communication. La première solution a été d'ajouter une quatrième dimension

---

<sup>47</sup> D'après la définition de Hatim et Mason (1990, p. 49), le mode est le médium choisi pour l'activité linguistique. Dans cette première mention de leur modèle, leur terminologie a été respectée. Cependant l'usage du terme *mode* pourrait causer une certaine confusion avec le terme *mode* (sémiotique) auquel s'intéresse la multimodalité. Pour cette raison, le terme *mode* sera désormais remplacé par *médium* dans le présent travail.

à celles que Hatim et Mason (1990, p. 57) présentent. Cette quatrième dimension, appelée « réalisation graphique » (nom inspiré par *La bande dessinée* de Quella-Guyot), était exclusivement consacrée aux « éléments visuels » de la BD.

À cette étape du travail, il n'y avait pas de clarté sur quels étaient les modes derrière ces « éléments visuels » présents dans la BD. Rapidement, il est devenu évident que le fait de consacrer trois dimensions à l'analyse du mode verbal et une seule dimension aux « éléments visuels » ne faisait que renforcer l'idée d'une bande dessinée où le mode verbal l'emporte sur les modes visuels. De plus, pouvait-on vraiment parler de multimodalité si c'étaient seulement les mots qui servaient à accomplir des buts communicatifs, qui transmettaient des informations ou qui assuraient la cohérence et la cohésion du texte?

Au fur et à mesure que la recherche avançait, certaines relations entre le domaine de la multimodalité et l'analyse textuelle de Hatim et Mason sont devenues plus évidentes et ont signalé le chemin à poursuivre dans l'étude d'un texte multimodal comme la bande dessinée. Tel qu'il a déjà été mentionné, Kress (2009) cerne trois fonctions indispensables à l'existence d'un mode : idéationnelle, relationnelle et textuelle. Elles correspondent aux trois métafonctions du langage (idéationnelle, interpersonnelle et textuelle) d'après Halliday (2014, p. 30-31) et sont reprises par Hatim et Mason (1990, p. 75, 1997, p. 24) qui les associent respectivement aux trois déterminants du registre (tendance à moduler le comportement linguistique) : champ, teneur et médium.

Comme il a déjà été précisé, dans l'approche de Hatim et Mason la langue prend une place centrale. Ils analysent sa capacité à exprimer ce qui se passe dans le monde, de représenter les relations entre les participants d'une situation de communication et d'assurer la cohérence et la cohésion textuelles. Toutefois, dans un processus de communication d'autres modes peuvent remplir ces fonctions (ce qui est d'ailleurs, le prérequis pour qu'un mode soit considéré comme tel). En plus de remplir ces fonctions que Hatim et Mason associent à l'usage, les modes varient aussi en fonction des usagers comme l'affirme Kress (2009), pour qui le choix et l'usage des modes sont définis socialement. Il existe donc des variations diatopiques, diastratiques et diachroniques dans les modes. Les variations selon l'usage et l'utilisateur correspondent, comme il avait été montré plus haut, à la première dimension de la situation de communication : la transaction communicative.

Hatim et Mason (1990) reconnaissent que cette dimension ne suffit pas pour rendre compte du sens du texte ni des intentions des émetteurs. Ils proposent donc une deuxième dimension de la situation de communication : l'action pragmatique. Dans le cas d'un texte multimodal, comme la BD, il serait possible d'envisager cette deuxième dimension, non seulement comme ce que l'on peut faire avec les mots, mais aussi ce que l'on peut faire grâce aux modes. Bien que tous les modes n'aient pas le même potentiel d'expression, ils contribuent à la construction d'un sens.

La nécessité d'une troisième dimension est justifiée par le caractère social du discours. Au moyen de cette dimension, Hatim et Mason analysent la façon de partitionner la réalité dans chaque culture, connaissance indispensable pour le traducteur qui cherche à recréer le sens d'un texte appartenant à un système culturel dans un autre système culturel. Pour comprendre comment chaque culture communique, ils prennent « l'élément communicatif et sa valeur pragmatique comme un signe dans un système de signes »<sup>48</sup> (Hatim et Mason, 1990, p. 57). Ils empruntent à Peirce l'idée du caractère dynamique et social du signe<sup>49</sup>. C'est d'ailleurs, un autre point commun avec la perspective multimodale qui considère aussi que la signification des signes est sociale (Jewitt, 2009, p. 15-16). Autrement dit, des modes socialement établis participent à la création d'un texte/produit sémiotique/signe en quatre strates : discours, design, production et distribution. Les deux premières strates sont associées au signifié et les deux dernières au signifiant (Kress et Van Leeuwen, 2001, p. 20).

Avant d'aborder plus en détail la méthode d'analyse employée dans le présent travail et de montrer comment elle a été appliquée, il convient de présenter le corpus utilisé, soit la série *Mujeres alteradas* et sa traduction, *Les déjantées*. Aussi, de brèves informations biographiques sur son auteure, Maitena Burundarena, seront fournies.

---

<sup>48</sup> « treating a communicative item, including its pragmatic value, as a sign within a system of signs. »

<sup>49</sup> La définition de signe utilisée par Hatim et Mason (1991, p. 243) et Kress et Van Leeuwen (2001, p. 20) correspond au binôme signifiant/signifié proposé par Saussure (1972, p. 99). Toutefois, ces chercheurs réfutent le caractère arbitraire du signe et lui accordent plutôt un caractère social, ce qui est plus conforme à la sémiotique peircienne.

## 3.2. Présentation du corpus

### 3.2.1. *Mujeres alteradas*



Figure 15. Couvertures des cinq albums de *Mujeres alteradas*

*Mujeres alteradas* est une bande dessinée créée par l'Argentine Maitena Burundarena. Il s'agit de la deuxième bande dessinée argentine et sud-américaine la plus traduite au monde après *Mafalda* de Quino (Pérez-Sánchez, 2011). Elle paraît pour la première fois en 1994 sous forme de planches hebdomadaires dans le magazine féminin *Para ti* d'Argentine. Bien que le public du magazine ne soit pas habitué à lire des bandes dessinées, les planches remportent un immense succès. Peu de temps après, la maison d'édition *Atlántida* (propriétaire de *Para ti*) entame la publication des planches.

La bande dessinée *Mujeres alteradas* n'a pas un caractère narratif, il s'agit plutôt d'une suite de planches à gags. Il y en a 382, réparties en cinq albums publiés entre 1994 et 1998. *Atlántida* publiera les quatre premiers volumes et *Sudamericana* publiera le dernier. Le seul fil conducteur à l'intérieur d'un album et entre les cinq albums qui composent la série est la vie quotidienne des femmes. Aussi, il n'y a pas de protagonistes parce que les personnages varient d'une case à l'autre dans la planche et d'une planche à l'autre dans l'album.

Un événement décisif pour le succès de la série est sa publication dans le journal espagnol *El País* à partir de 1999. Les planches, traduites en espagnol péninsulaire, sont publiées pendant six ans. L'Espagne permet à Maitena de faire le saut vers le reste de l'Europe. En 2000 l'Italie connaîtra les *Donne a fiori di Nervi* dans le journal *La Stampa*. La liste de pays ne cesse de croître et la série est traduite en français, anglais, allemand, catalan,

grec, coréen, japonais et portugais. Plus de 300 000 exemplaires de cette série, qui circule dans une trentaine de pays, sont vendus seulement en Argentine. Les ventes à travers le monde surpassent 1 000 000 d'exemplaires (Gaumer, 2010).

En 2008, la maison de production *Cuatro cabezas* lance une adaptation de *Mujeres alteradas* pour la télévision espagnole qui s'intitule *Estados alterados*. Deux saisons sont transmises par les chaînes *La Sexta* et *La Sexta 2* entre 2008 et 2009, et une troisième saison a été produite, mais n'a pas encore été transmise. La série a joui d'une grande popularité auprès du public espagnol.

### 3.2.1.1. L'auteure

Maitena Inés Burundarena est née à Buenos Aires en 1962. Autodidacte, elle commence à dessiner très jeune. Dans les années 80, Maitena dessine des vignettes érotiques pour plusieurs magazines argentins dont *Sex Humor*, *Fierro*, *Humor y Cerdos y Peces*. Ensuite elle débute en Europe dans la revue *Makoki* de Barcelone. Vers la fin des années 80, toujours comme illustratrice, elle publiera des vignettes érotiques en France dans le magazine *Circus*. Elle est considérée par plusieurs comme l'héritière de Quino (qui a écrit le préface de *Mujeres alteradas*) sans doute grâce à *Flo*, un de ses premiers travaux comme bédéiste (le récit d'une petite fille qui jette un regard critique sur le monde des adultes qui l'entourent). Dans la revue *Fierro*, elle crée deux personnages à grand succès chez le public argentin : *El Langa* et *La Fiera*.

Le succès de la série *Mujeres alteradas* en Argentine et ensuite en Espagne lui vaut sa notoriété et lui permet de vivre de son métier de bédéiste. En 1998, elle commence à publier une planche quotidienne dans le journal le plus important d'Argentine, *La Nación*. Certaines de ces planches seront plus tard réunies dans trois albums qui constituent la série *Superadas*. En 2003, elle entame la série en deux volumes *Curvas peligrosas* dont la version française, *Tournants dangereux*, est publiée par les Éditions Métaillié.

En 2011, elle réalise une incursion dans le monde de la littérature avec son roman *Rumble* qui porte sur son enfance et sa relation avec son père, ministre de l'Éducation pendant la dictature de Roberto Viola. En 2013, en collaboration avec *Sudamericana*, elle publie un recueil de planches sous le titre *Lo mejor de Maitena*. Une année plus tard, avec la même

maison d'édition, *Lo peor de Maitena* verra le jour. Ce dernier ouvrage inclut des planches inédites à thématique érotique que Maitena a dessinées dans les années 80.

### 3.2.2. *Les déjantées*

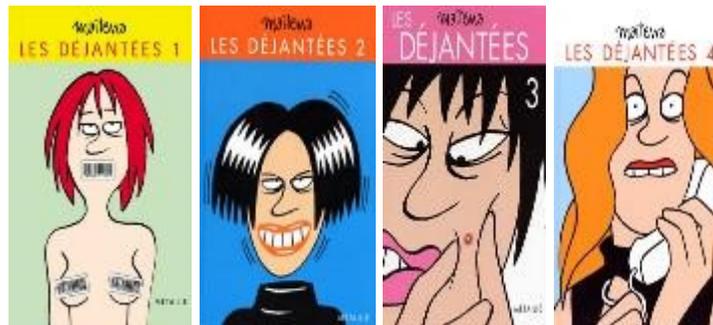


Figure 16. Couvertures des quatre albums de *Les déjantées*

En 2002, *Les déjantées* fait sa première apparition en France dans le magazine *Figaro Madame*, les planches y sont publiées une fois toutes les deux semaines. Cette même année, Anne Marie Métaillé découvre le travail de Maitena et décide de le publier. Bien qu'*Éditions Métaillé* ne se spécialise pas en bande dessinée, mais en auteurs latino-américains contemporains, cette maison d'édition entreprend la publication de la série.

*Éditions Métaillé* publiera quatre volumes entre 2002 et 2005. Ils correspondent aux volumes 3, 4 et 5 de la série originale. Ni le premier ni le deuxième album de *Mujeres alteradas* n'ont jamais été publiés en France. Par conséquent, les numéros des volumes originaux ne correspondent pas à ceux de la version française. Le nombre total de planches traduites est de 248. La traduction a été assurée par l'Argentine Laura Ciezar, traductrice, interprète et auteure établie à Paris.

### 3.3. Méthode d'analyse

L'analyse menée dans la présente recherche est de nature contrastive. Les trois dimensions de la situation de communication ont servi à l'étude des planches de la série source et de leurs traductions, dans le but de comparer les résultats et rendre compte des divergences et des points communs. Cela permettra de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de départ de cette recherche. Il s'agit donc ici de constater si les modes visuels n'ont pas été

traduits et, le cas échéant, de dégager les effets de leur non-traduction sur la cohérence, la cohésion et le sens du texte cible. Étant donné que la case représente l'unité minimale de la BD, elle constituera le point de départ pour l'analyse de la planche.

Pour la première dimension, la transaction communicative, il était question d'analyser les deux situations de communication présentées dans le cas de cette BD : la communication entre la bédéiste et son lectorat et celle (fictive) entre les différents personnages à l'intérieur des cases. En ce qui concerne la première situation, l'organisation de la planche et l'usage des titres et des récitatifs ont été examinés (modes : mise en page et verbal, respectivement).

Compte tenu de son caractère fictif, la deuxième situation de communication a été étudiée en considérant les modes de la gestuelle, de la posture et du mode verbal. Dans chacune des deux situations de communication mentionnées ci-dessus, l'analyse a porté principalement sur le champ, la teneur et le médium, tels qu'exprimés grâce aux différents modes employés. Les variables diatopiques, diastratiques et diachroniques ont aussi fait partie de cette analyse, bien qu'il n'ait pas toujours été possible d'en rendre compte.

L'analyse menée dans l'action pragmatique a trait à l'usage des différents modes pour la construction d'un effet humoristique. Il a d'abord fallu établir si l'humour dans la planche découlait du mode verbal, des modes visuels ou d'une combinaison entre les deux. Pour ce faire, la planche a été découpée et les éléments suivants ont été analysés conjointement et individuellement : récitatifs, dialogues, images (et ses sous-modes : postures et gestes), mais toujours par rapport au titre de la planche.

L'interaction sémiotique a été étudiée d'abord entre les signes à l'intérieur de la « situation de communication simulée », notamment les références culturelles<sup>50</sup> : les gestes, les noms des lieux (toponymes) et les noms des mets. L'utilisation de ces références dans la culture source et dans la culture cible a été au centre de la discussion. Ensuite, c'est la bande dessinée *Mujeres alteradas* qui a été interprétée comme signe. La réception de l'œuvre dans

---

<sup>50</sup> En traductologie, les références culturelles sont des éléments qui, parce qu'ils ont trait aux particularités de la culture source, sont soit incompris, soit compris partiellement ou soit compris différemment dans la culture cible (Mayoral 1994: 76).

son contexte original de production et celle de la traduction française ont été comparées dans le but de mettre en évidence des différences ainsi que des points communs entre les deux cultures. Ce sujet a été abordé au moyen d'articles théoriques, de sites web et d'articles de presse.

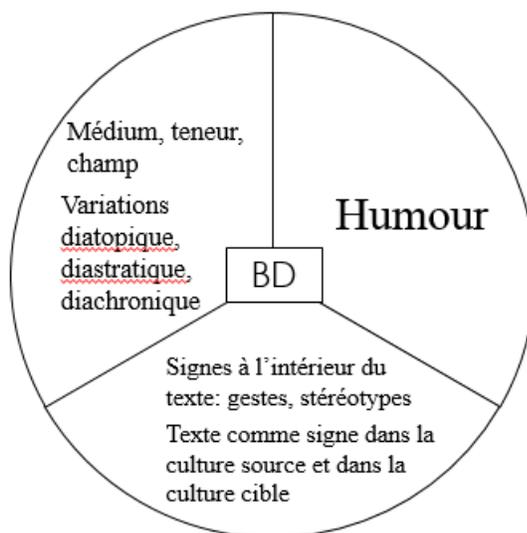


Figure 17. Les trois dimensions de la situation de communication pour la BD

L'application de cette méthodologie sera illustrée dans la section suivante, où quelques planches de la série *Mujeres alteradas* et leurs traductions, appartenant à *Les déjantées*, seront étudiées sous l'angle de chacune des dimensions ci-dessus mentionnées.

### 3.4. Application de la méthode

L'analyse présentée dans ce travail porte sur la totalité de la bande dessinée traduite, mais à cause du grand nombre de planches, il n'est pas possible de transcrire ici le processus suivi pour chacune d'elles. Pour cette raison, dans la présente section, trois planches servent à illustrer le processus d'analyse. Les planches ont été choisies pour leur mise en page, c'est-à-dire qu'elles illustrent les mises en page les plus courantes dans la série.

3.4.1. Por qué es tan odioso para una mujer preguntarle a su familia, ¿qué quieren comer?

Por qué es tan odioso para una mujer preguntarle a su familia, ¿qué quieren comer?



Pourquoi est-ce si détestable pour une femme de demander à sa famille "qu'est-ce que vous voulez manger?"



maitena · 65

### 3.4.1.1. Transaction communicative

Cette première planche appartient au 4<sup>e</sup> album de *Mujeres alteradas* dont elle occupe la page 65. Sa traduction fait partie du 2<sup>e</sup> album de *Les déjantées* et y figure aussi à la page 65. Maitena utilise la planche d'une manière conventionnelle. Le sens de lecture est de gauche à droite. La planche contient un titre, des récitatifs, un idéogramme et des lignes de mouvement. Il n'y a pas d'onomatopée. La planche contient aussi la signature de son auteure et la date de réalisation.

Les cases ont toutes les mêmes dimensions. Dans la première et la sixième cases, la bédéiste s'est servie du plan américain, dans les autres cases, elle a eu recours au plan rapproché. L'angle de vue est plat. Au lieu d'utiliser une gouttière, Maitena sépare les cases d'un trait mince. Les transitions qui s'opèrent d'une case à l'autre correspondent au 4<sup>e</sup> type signalé par McCloud : de scène en scène. Dans cette planche, il n'y a pas de protagonistes : différents personnages sont affichés dans chaque case. Un récitatif sert comme titre à chaque case dont il occupe toute la largeur. Leur position et leur taille illustrent l'importance des récitatifs.

En ce qui concerne les images picturales qui représentent des objets ou des lieux, elles sont rares. Seulement quatre cases montrent des décors et ceux-ci sont très simples, composés à peine de quelques objets et sans couleur de fond. Ces décors suggèrent que l'action se passe à l'intérieur de la maison et contiennent des éléments de la vie quotidienne : un sofa, un poste télé, un fauteuil, des ustensiles de cuisine, une table, etc. Les deux autres cases ne donnent pas d'indice sur le lieu où se déroule la scène. Enfin, ce n'est que dans la troisième case qu'un objet est affiché : un verre de vin rouge.

Tel qu'il a déjà été souligné, les personnages varient d'une case à l'autre. La couleur différente des vêtements et des cheveux permet d'illustrer leur variété. Il est aussi facile de reconnaître les rôles des personnages grâce aux attitudes qu'ils affichent dans un décor si domestique. Il s'agit de couples ou de familles.

Les femmes qui figurent dans les deux premières et deux dernières cases affichent des expressions telles que le désespoir, la colère ou l'impuissance. Elles sont toujours debout et dans les deux premières et l'avant-dernière cases, leur posture contraste avec celles des autres

membres de la famille qui sont assis et visiblement plus détendus. Ce même état d'esprit détendu, voire jovial, des autres membres de la famille peut être apprécié dans la quatrième case. Par contre, dans la troisième et cinquième cases, c'est plutôt le dégoût qui se lit sur leurs visages.

La langue (mode verbal) utilisée dans la planche source est l'espagnol dans sa variété dialectale argentine, plus spécifiquement de Buenos Aires. La planche cible utilise le français de France, notamment la variété parisienne. Maitena a dessiné cette planche en 1997 et la traduction a été publiée en 2003. Il s'agit dans les deux cas d'une langue contemporaine.

D'un premier abord, le mode verbal présent dans le titre et les récitatifs annonce le contenu de la planche. Les récitatifs servent à assurer la continuité du récit, car ils annoncent la situation qui se déroulera à l'intérieur de la case tout en répondant de façon organisée à la question posée dans le titre. Il est intéressant ici de signaler un changement opéré dans la traduction : dans les récitatifs de la planche originale, l'auteure s'adresse à ses lecteurs (lectrices) en employant la forme « vos » (forme que les Argentins emploient au lieu de « tú », mais qui dénote également de la confiance et de l'affection pour la personne adressée); tandis que, dans la version traduite, les récitatifs contiennent la forme « nous » ou la forme impersonnelle « on » dans sa valeur de « nous ».

Aussi, il est possible de remarquer des différences dans le niveau de langue dans les récitatifs de l'original par rapport à la traduction : dans le récitatif de la deuxième case, Maitena utilise le verbe « borrarse », d'usage argotique qui veut dire « se casser », « s'arracher »; dans la traduction, ce verbe est rendu par « s'esquiver » qui appartient à un niveau standard de français. Par contre, dans le récitatif de la quatrième case, « algo » qui veut dire « quelque chose » est rendu en français par « truc » qui est un mot familier.

Les personnages qui interviennent à l'intérieur des planches appartiennent à des générations différentes. Cependant aucune variation linguistique importante ne peut être remarquée entre eux à l'exception de la langue employée par le bébé. Le mode verbal présent dans les bulles s'apparente à la langue parlée. Ainsi, il y a des phrases incomplètes et le niveau de langue varie entre standard et familier. Dans la version française les niveaux de langue ont été respectés sauf dans le cas déjà mentionné de traduire « algo » par « truc » (dans une bulle

de la deuxième case) et dans le cas de l'expression familière « estoy hecho » traduit par l'expression plus standard « c'est bon » (quatrième case).

Aussi, la traduction de la langue enfantine du bébé semble s'écarter de l'original. Dans la version argentine, bien qu'il balbutie, le bébé utilise des mots compréhensibles pour ses interlocuteurs : « quié-do la-mé má » (« quiero la mema » en dialecte argentin bien articulé) qui veut dire « je veux le biberon », « mema » étant un mot familier pour désigner cet objet. Dans la traduction, le bébé semble avoir plus de problèmes d'articulation, il confond les phonèmes [ʒ] et [z] et encore [v] et [b]. Ce dernier aspect peut nuire à la compréhension du reste de sa phrase : est-ce qu'il veut un bib', un vib' ou un viv'? Bib' pourrait correspondre ici au diminutif de biberon, sauf que cette utilisation n'est attestée par aucun des dictionnaires consultés<sup>51</sup> (*Le Grand Robert de la langue française*, *Le Trésor de la langue française informatisé*, *Le Grand Larousse de la Langue Française*) ni sur l'Internet.

### 3.4.1.2. Action pragmatique

Pour établir le fonctionnement de l'humour dans cette planche, il a été nécessaire de la découper. Les éléments suivants : récitatifs, dialogues, images ont été regardés de façon isolée ou en binôme, mais toujours en rapport avec le titre de la planche.

Le titre propose le sujet qui sera développé dans le reste de la planche. Les images seules ne transmettent pas l'effet comique. Les dialogues contenus dans les cases conservent un rapport avec ce qui est énoncé dans le titre, mais sont isolés et n'ont pas en eux-mêmes un caractère humoristique. Quant aux récitatifs, on voit bien qu'ils répondent à la question posée dans le titre, cependant ils n'apportent pas non plus un ton humoristique.

Les combinaisons bulles/images et récitatifs/images n'évoquent pas l'idée du comique. Il existe bien un rapport de complémentarité entre les récitatifs et les bulles, mais cette combinaison ne porte pas l'effet comique de la planche. Dans le cas de cette planche,

---

<sup>51</sup> Par ailleurs, le *Grand Robert* définit *bib* comme : canot de survie pneumatique qui se gonfle automatiquement. Le mot est utilisé souvent comme abréviation de bibendum : 1. Homme bedonnant, corpulent. 2. Argot milit. anc. Viande dure, caoutchouteuse. 3. Argot. Employé de l'entreprise Michelin.

l'humour n'est pas linguistique. C'est l'ensemble récitatifs/bulles/images qui porte l'effet humoristique et qui fournit une introduction à la chute ironique présentée dans la dernière planche. L'effet comique final découle de l'ironie situationnelle présente dans le fait que la femme dans la dernière case appelle une pizzeria pour se faire livrer une pizza sans avoir aucune idée de ce qu'elle veut et qu'elle finit par répondre de la même manière que sa famille lui a répondu dans le passé.

#### **3.4.1.3. Interaction sémiotique**

Dans la quatrième case de la planche dont il est question dans la présente analyse s'apprécie la figure d'un homme blond. Sa main est en position verticale, parallèle à son corps, son le pouce et l'index forment un cercle, et ses autres doigts sont tendus vers le haut. Puisque la bédésiste a choisi de montrer ce geste dans cette situation particulière et tenant compte de l'origine argentine de la série, il est valide de s'interroger sur la nature de ce geste dans ce pays.

Pour plusieurs cultures, sans doute à cause de l'influence étatsunienne, ce geste veut dire « OK », c'est aussi l'utilisation qu'en fait Maitena dans la série. Mais en Argentine, ce geste peut avoir une signification bien différente : le cercle formé par le pouce et l'index renvoie à l'image de l'anus (« orto ») en espagnol argentin familier. Le même geste dans le sud de la France exprime un jugement de valeur : « c'est nul » ou « c'est minable » (Axtell, 1993). Il faut souligner qu'il ne s'agit que d'une interprétation. Si l'on tient compte des lignes de mouvement, il se peut que l'homme change sa main à une position horizontale, dans ce cas, le geste voudrait dire « excellent » ou de « bonne qualité » ou tout simplement l'homme pourrait l'utiliser pour renforcer les mots prononcés.

3.4.2. Las típicas dos caras de la misma moneda (...y el saludable punto medio ¿dónde queda?)



La typique double face de la même monnaie  
 (... et le salutaire juste milieu... il est où ?)



maintena · 7

### 3.4.2.1. Transaction communicative

La deuxième planche figure dans le 5<sup>e</sup> album de *Mujeres alteradas* (page 7). La version traduite se trouve dans le 3<sup>e</sup> album de *Les déjantées*, à la page 7. L'organisation de la planche est en « gaufrier » et le sens de lecture est de gauche à droite. Cette planche contient un titre, des récitatifs, cinq idéogrammes, des images, des lignes de mouvement, mais aucune bulle ni onomatopée. La planche contient aussi la signature de l'auteure.

La planche comporte douze cases qui ont toutes les mêmes dimensions. Dans la première, la deuxième, la cinquième, la sixième, la neuvième et la dixième cases, Maitena utilise le plan poitrine pour montrer les personnages. Le plan américain est utilisé dans les troisième, septième, huitième, onzième et douzième cases. Dans la quatrième, c'est le plan moyen qui est employé. L'angle de vue est plat.

La bédéiste se sert du trait mince pour séparer les cases portant sur le même sujet, mais emploie aussi la gouttière pour séparer les paires de cases et montrer le changement de sujets. Deux types de transition s'opèrent ici : de scène en scène pour les paires de cases qui sont séparées par la gouttière; et de sujet à sujet à l'intérieur des paires de cases (séparées par le trait mince).

Dans cette planche, il y a six personnages différents repartis en douze cases, c'est-à-dire que le même personnage figure dans deux cases (contiguës). La planche comporte des récitatifs, à raison d'un par case. Les décors sont très simples, à peine un fond vert. Des objets ne sont représentés que dans six cases : 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup>. Dans ces cases, il n'est pas possible de reconnaître le lieu où est le personnage que grâce à la présence de ces objets, dont un chariot de supermarché, une table, un ordinateur, une table de nuit, un téléphone, des cartes et des verres. Pour les autres cases, l'image ne fournit pas suffisamment d'information nécessaire sur la location, et il est nécessaire de s'appuyer sur le mode verbal pour pouvoir obtenir cette information.

Comme pour la première planche analysée, ici la variété des personnages est illustrée par de différents vêtements et de couleurs de cheveux. Dans le cas des paires de cases dans lesquelles figure le même personnage, bien que les tenues changent, la couleur des cheveux reste la même. Les personnages mis au premier plan sont toujours des femmes. Elles sont

représentées dans des environnements différents : maison, supermarché et discothèque. Dans la plupart des cases, elles sont seules.

Parmi les expressions affichées par les six femmes différentes dont il est question dans la planche, il est possible de reconnaître la joie, la fierté, la vanité, la tristesse, la dépression, l'angoisse, l'ennui et la timidité. Les personnages secondaires affichent les expressions suivantes : convoitise, mécontentement, surprise, incrédulité et joie.

Le mode verbal employé dans la planche source est l'espagnol argentin, de Buenos Aires. La planche traduite utilise le français de France. L'espagnol utilisé dans l'original et le français de la traduction sont des variétés contemporaines.

Le mode verbal présent dans le titre annonce le contenu de la planche et son caractère dichotomique (« Las típicas dos caras de la misma moneda »). Les récitatifs développent le sujet et montrent le contraste entre les situations représentées dans les cases. Comme dans la première planche analysée, les récitatifs servent à assurer la continuité du récit, non seulement parce qu'ils énumèrent quelles sont les deux faces de la même monnaie, mais parce qu'ils montrent l'opposition entre une face et l'autre. Encore ici, il existe un changement de personne verbale dans les récitatifs : en espagnol la bédéiste a utilisé de nouveau la forme « vos » et le mode verbal infinitif pour s'adresser à ses destinataires; alors que la traductrice a utilisé le même mode infinitif, mais associé à la forme impersonnelle « on ».

En ce qui concerne le niveau de langue utilisé dans les récitatifs de l'original et de la traduction, il est équivalent dans la plupart de cas. Toutefois, dans le récitatif de la septième case de la planche traduite, le verbe « producirse » présent dans l'original et appartenant à un registre familier est rendu par la forme standard « se faire belle ». Il convient aussi de mentionner le choix opéré par la traductrice dans les récitatifs des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> cases. Les expressions « sentirse la más diosa » et « sentirse la más cucaracha », outre appartenir à un registre familier, sont représentées de manière presque littérale dans les images apparaissant dans les cases, mais cette relation se perd dans la traduction. Bien que la traductrice ait essayé de garder une relation entre le contenu des récitatifs et celui des images, notamment en utilisant des tournures ayant trait à la taille du personnage (qui varie dans les images), il est évident que ces tournures ne correspondent pas à la représentation littérale de l'image. Non

seulement la traduction « être au 36<sup>e</sup> dessous »<sup>52</sup> transmet une idée éloignée de « sentirse cucaracha »<sup>53</sup>, mais elle ne s'accorde pas avec la manière dont la femme a été représentée dans le dessin.

Cette planche ne contient pas de bulles ni de dialogues entre les personnages. Le mode verbal est cependant utilisé en dehors du titre et des récitatifs, c'est le cas des septièmes et huitièmes cases. La 7<sup>e</sup> case attire l'attention parce que, malgré les efforts pour adapter les expressions, le mot lisible sur l'objet que la dame tient dans la main trahit l'origine de la planche.

### **3.4.2.2. Action pragmatique**

Pour l'analyse de l'humour dans cette planche, le procédé utilisé a été le même que celui utilisé dans la section précédente. Les éléments analysés cette fois ont été : titre, récitatifs et images.

Le titre révèle le contenu de la planche et permet de comprendre la nature duale des situations présentées. Les cases sont regroupées par paires et constituent une sorte de case double séparée des autres cases doubles par la gouttière. Un récitatif couronne chacune des cases. Les deux récitatifs qui accompagnent la case double entretiennent entre eux une relation d'antonymie. Cela dit, la description d'un état, suivie de la description de l'état diamétralement opposé ne produit pas un effet humoristique. Les images contenues dans les cases expriment visuellement l'opposition présentée par les récitatifs, mais cette opposition reste incomprise si elle n'est présentée que par les images. De manière isolée, les images ne créent pas d'effet humoristique.

La combinaison récitatifs/images, bien que cohérente, ne comporte pas non plus la charge humoristique de la planche. C'est le rapport entre le sujet posé par le titre, développé dans les récitatifs et illustré par les images qui produit le sentiment humoristique. À différence de la planche précédente, cette planche ne contient pas de chute humoristique finale, mais son

---

<sup>52</sup> Être abattu, miséreux; dans la misère noire, dans une situation critique.

<sup>53</sup> Personne laide, ridicule et qui évoque cet insecte répulsif.

humour résulte de l'addition des effets des six chutes apportées à la fin de chaque paire de cases.

### **3.4.2.3. Interaction sémiotique**

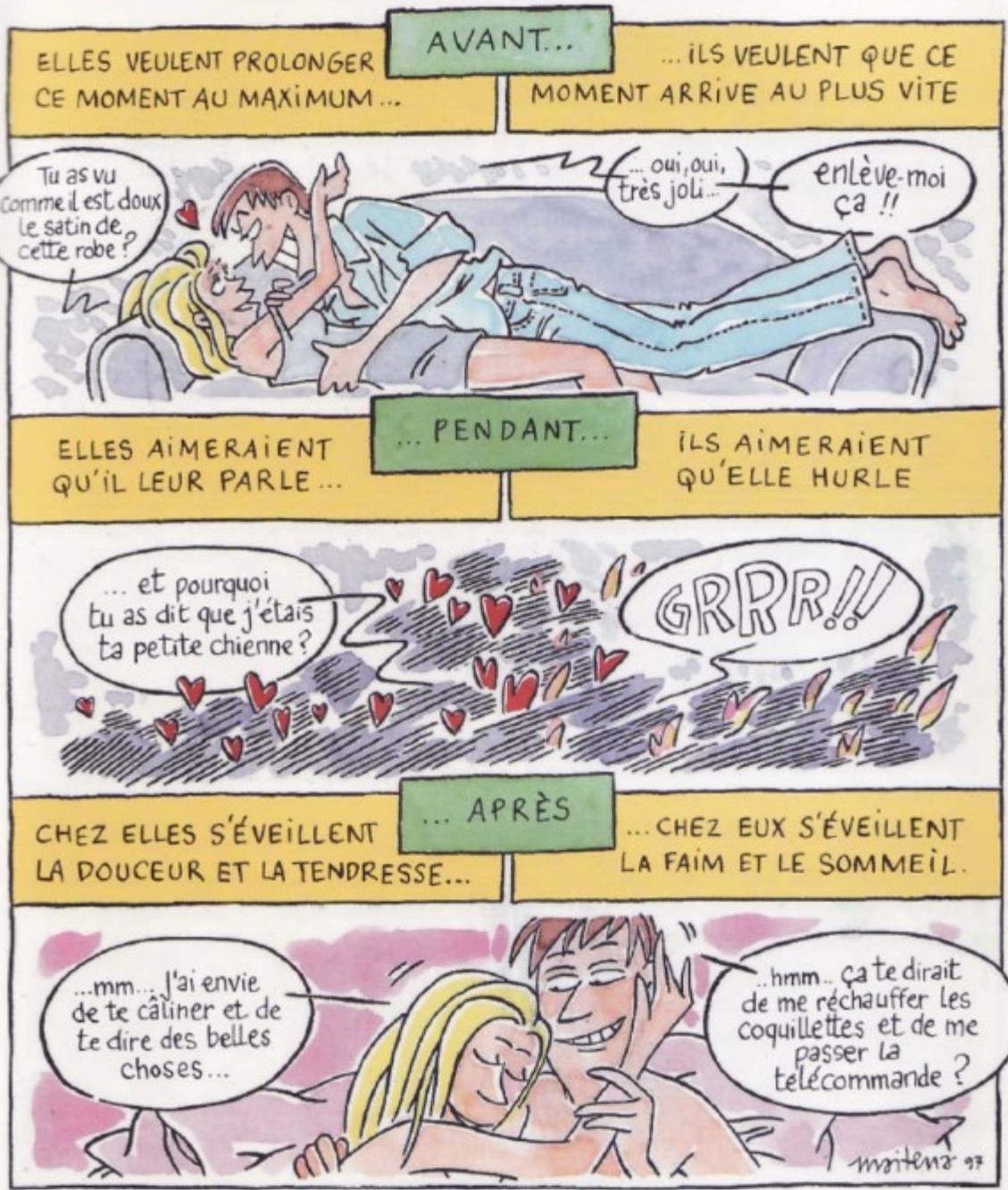
La posture des personnages est un élément très important dans cette planche. Elle permet de connaître l'état d'esprit des personnages. La posture debout et le front haut des personnages de la 1<sup>re</sup>, 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> cases suggèrent des personnages fiers et contrastent avec le dos courbé des personnages de la 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> cases.

Les expressions faciales fournissent aussi beaucoup d'information sur les émotions des personnages. Tandis que dans les cases 1, 3, 6 et 9 les femmes ont une expression souriante, dans les cases 2, 4 et 5 elles affichent un visage triste. L'orgueil, l'ennui, l'indifférence et la honte sont représentés dans les cases 7, 8, 10 et 12 respectivement. Ces postures et gestes expriment les mêmes états d'esprit dans la culture source de la BD et dans la culture cible.

### 3.4.3. Algunas conciliables diferencias entre los hombres y las mujeres a la hora del encuentro sexual



# Quelques différences conciliables entre les hommes et les femmes Au moment de la rencontre sexuelle



maitena · 23

### 3.4.3.1. Transaction communicative

La dernière planche analysée fait partie du 3<sup>e</sup> album de *Mujeres alteradas*. Sa traduction figure dans le 1<sup>er</sup> album de *Les déjantées*, à la page 23. Maitena utilise la planche d'une manière rhétorique. Le sens de lecture est toujours de gauche à droite. La planche est composée d'un titre, des récitatifs, d'un idéogramme (un cœur qui se répète plusieurs fois) et des lignes de mouvement. Il y a aussi une onomatopée. Finalement, la planche contient la signature de son auteure et la date de réalisation.

Il n'y a que trois cases dans la planche, agencées de manière verticale. Les cases ont toutes les mêmes dimensions. Dans la première, la bédéiste utilise le plan moyen et dans la troisième, le plan rapproché. L'angle de vue est plat. Il n'y a pas de gouttière entre les cases, mais il y en a entre les récitatifs. Les transitions qui s'opèrent d'une case à l'autre sont du type de moment à moment.

Un couple est le protagoniste de la planche, ils sont dépeints dans les trois cases. Trois récitatifs accompagnent chaque case : deux qui en occupent toute la largeur, mais qui sont séparés par une gouttière et un autre qui est superposé au milieu des deux autres. Deux couleurs servent à distinguer les deux types de récitatifs : le vert pour ceux qui indiquent le passage du temps et le jaune pour ceux qui annoncent le contenu des cases.

Dans cette planche, il n'y a pas non plus beaucoup d'images picturales utilisées à titre de décor : le sofa de la première case et les oreillers de la dernière (qui semblent suggérer un lit). Dans les deux cas, l'action se déroule à l'intérieur d'une maison ou un appartement. Il est important de souligner que dans la deuxième case, il n'y a pas d'images picturales, mais que le fond apparaît couvert de rayures (les lignes vont dans le même sens) et parsemé de nombreux cœurs. Cette scène censurée correspond à l'acte sexuel.

Dans la planche, il n'y a pas d'autres personnages que le couple déjà mentionné. Puisque la planche porte sur ce qui se passe entre les deux personnages (homme et femme) avant, pendant et après une relation sexuelle, il est possible de supposer que les personnages ont un haut degré de familiarité. Le passage d'une étape à l'autre de la rencontre est aussi mis en évidence par le fait que les personnages sont habillés dans la première case et apparemment nus dans la dernière.

Le mode verbal présent dans la planche est toujours une variété argentine de l'espagnol et le français de France pour la traduction. La date de création de la planche originale est 1997 et la traduction a été réalisée après 2002. Cependant, la date de création qui figure sur la planche traduite est la même que pour la planche originale.

Dans cette planche, la première fonction des récitatifs est de déterminer le sens de la lecture. Pour ce faire, les récitatifs de couleur verte établissent une progression chronologique. Les récitatifs jaunes illustrent ce qui se passe dans chacun des moments présentés par les autres récitatifs, tout en montrant l'opposition entre les désirs de l'homme et ceux de la femme. Les récitatifs jaunes du texte source et ceux du texte cible sont tous les deux écrits à la troisième personne du pluriel tantôt au masculin, tantôt au féminin.

Les dialogues contenus dans les bulles sont en relation directe avec les récitatifs. Puisque les récitatifs de gauche montrent le point de vue féminin, les bulles se trouvant à gauche sont les propos exprimés par la femme. C'est le même cas avec les propos du personnage masculin qui se trouvent à droite, directement en bas des récitatifs qui montent la vision masculine. Autrement dit, même si les cases occupent toute la largeur des deux récitatifs jaunes, la planche est divisée en une partie masculine et une partie féminine par la gouttière qui sépare les deux récitatifs.

En ce qui concerne le registre employé par les personnages, il s'agit d'un registre standard qui est reproduit dans la traduction. L'exception se trouve dans la dernière case où les propos de l'homme comportent une expression argentine familière « te copás » (« coparse » signifie se sentir comblé) qui a été rendue par « ça te dirait » qui appartient à un registre familier aussi en français.

L'onomatopée a subi des changements importants dans la version traduite. Le premier changement concerne les règles orthographiques de l'espagnol qui imposent l'usage d'un point d'exclamation au début et à la fin, mais dans la version en français le point d'exclamation ouvrant a été supprimé selon les conventions orthographiques de cette langue. Ce changement semble avoir entraîné d'autres modifications, comme la taille et la couleur de l'onomatopée. Cela peut s'expliquer en partie par la nature de certaines onomatopées dont la typographie les rapproche davantage des modes visuels que du mode verbal. Dans ce cas, il est

envisageable qu'il ait fallu redessiner l'onomatopée pour la rendre conforme à l'orthographe de la culture d'arrivée.

#### **3.4.3.2. Action pragmatique**

L'humour dans cette planche a été étudié dans quatre éléments : titre, récitatifs, bulles et images. Le titre continue à exprimer le contenu de la planche, les différences entre les hommes et les femmes au moment de l'intimité. Il apporte toutefois la nuance que ces différences sont surmontables. Les récitatifs ont deux fonctions différentes selon leur couleur : les verts qui signalent le passage du temps et ne comportent pas de caractéristiques humoristiques, et les jaunes qui comportent une grande partie de l'effet humoristique.

Le mécanisme employé par la bédéiste est le contraste. Pour ce faire, elle part de constructions syntaxiques qui entretiennent une certaine similarité (utilisation des mêmes verbes et des mêmes substantifs) pour introduire finalement une expression qui brise la similarité et exprime l'opposition entre les désirs des personnages. Cette différence dans la similitude des situations montrées par les récitatifs constitue une chute humoristique dans la planche, c'est-à-dire qu'il y a trois chutes dont les effets s'ajoutent pour créer une sensation humoristique globale.

Pour compléter cet effet, les énoncés contenus dans les bulles servent à illustrer les contrastes posés dans les récitatifs. L'humour dans cette planche est principalement verbal, bien que les images servent à présenter la situation et que les postures et expressions des personnages invitent aussi au rire.

#### **3.4.3.3. Interaction sémiotique**

Les expressions faciales des personnages expriment aussi le contraste établi par les récitatifs. Le désir et l'ardeur qui s'affichent sur le visage du protagoniste masculin sur la première case contrastent avec la timidité et la réserve exprimées dans le visage de la femme. Dans la troisième case, le visage de la femme ainsi que sa posture suggèrent la tendresse et le désir de rester proche physiquement de son amant. Ce dernier, par contre, exhibe un sourire en coin qui pourrait être un signe de satisfaction et sa main semble repousser la caresse de sa copine.

Il a déjà été mentionné dans le présent travail que les noms des aliments font partie des références culturelles et que leur traduction pose souvent des problèmes aux traducteurs. La troisième case de la planche en espagnol contient le nom d'un aliment « raviolas ». La mention de ce plat d'origine italienne n'est pas étonnante compte tenu des liens historiques et culturels unissant l'Argentine et l'Italie. D'ailleurs la consommation des pâtes, notamment des raviolis n'est pas un phénomène exclusif aux Italiens, Argentins ou Chinois, mais assez répandu dans plusieurs pays y compris la France. Il résulte alors curieux que le mot « raviolas », au lieu d'être adapté à l'orthographe française, ait été traduit par le nom d'une autre variété de pâtes, « coquillettes ». Cela pourrait s'expliquer par le fait que, selon le *Rapport du groupe de travail PNNS sur les glucides* (2007, p. 57), les coquillettes sont la variété de pâtes la plus vendue en France après les spaghettis.

## 4. Résultats de l'analyse et discussion

La première partie de ce chapitre aura trait aux résultats de l'analyse des trois derniers volumes de la série originale et de leur traduction. Ces résultats montreront les régularités observées dans la série, mais aussi les différences saillantes entre le texte source et le texte cible. Tout comme dans les exemples précédents, les trois dimensions de la situation de communication et le caractère multimodal de la série seront considérés. La deuxième partie du chapitre portera sur l'interprétation de ces résultats à la lumière de la traduction.

### 4.1. Résultats de l'analyse

#### 4.1.1. Transaction communicative

*Mujeres alteradas* est un recueil de 382 planches réparties en cinq volumes; La version traduite en français compte 248 planches (voir Annexe I) distribuées en quatre volumes. L'utilisation de la planche dans la série varie, mais c'est surtout la planche conventionnelle ou en « gaufrier » qui revient le plus souvent. L'auteure utilise aussi les planches de façon rhétorique. Outre « le gaufrier », la planche composée d'une seule vignette occupe une partie importante de la série et pose des problèmes pour sa classification, car ce type de planches apparente l'œuvre au dessin humoristique ou à la caricature plutôt qu'à la bande dessinée. Dans la figure ci-dessous, il est possible d'apprécier les types de planches les plus utilisées dans la série et leur fréquence d'utilisation.

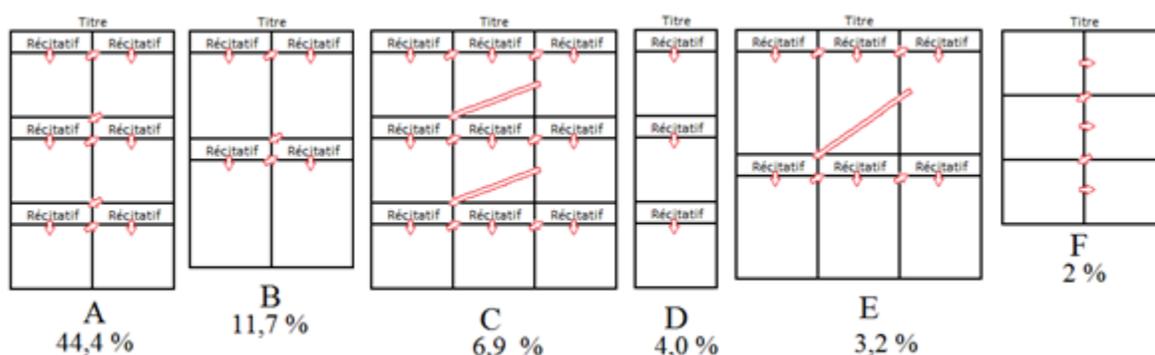


Figure 18. Types de planches dans *Mujeres alteradas*

Toutes les planches débutent par un titre qui définit le sujet, peu importe le type de planche. De la même façon, le sens de lecture est toujours de gauche à droite. Quant aux idéogrammes, Maitena s'en sert d'un nombre très restreint, mais ils reviennent dans plusieurs planches. Certains de ces idéogrammes sont aussi utilisés par d'autres bédéistes et appartiennent donc à un répertoire expressif commun. C'est le cas des cœurs, cœurs brisés, lettres « z » ou notes de musique pour représenter l'amour, la déception amoureuse, le sommeil et la musique respectivement. En revanche, d'autres idéogrammes qu'elle utilise semblent avoir une signification particulière, propre à la série et éloignée des usages courants en BD, comme le tourbillon ou les étoiles. Maitena utilise le tourbillon pour représenter la colère et les étoiles pour une pléthore d'émotions, comme la surprise, l'exultation, la stupeur.



Figure 19. Idéogrammes les plus fréquents dans la série

Pour montrer les personnages, la bédéiste se sert principalement du plan américain, mais elle utilise aussi des plans rapprochés. Dans des cas rares, elle se sert du plan d'ensemble. L'angle de vue dans toutes les vignettes est plat et il n'y a pas de variations de lumière ni d'ombre. Maitena sépare souvent les cases à l'aide d'un trait mince et limite son usage de la gouttière à quelques vignettes. En ce qui concerne les transitions, elles correspondent surtout au type de scène à scène décrit par McCloud, mais il y a aussi des transitions d'aspect à aspect.

La série n'a pas de protagonistes clairement identifiés qui reviennent dans toutes les planches. La série met en scène les « femmes »; ce sont surtout des femmes que l'on trouve d'une planche à l'autre. Très souvent, les femmes au sein d'une planche varient d'une case à l'autre. Dans d'autres occasions, le même personnage féminin est représenté dans plusieurs cases. Enfin, il est rare que la même « femme » figure dans toutes les cases d'une planche. Le cas échéant, c'est souvent pour montrer un changement chez le personnage, par exemple, le passage du temps.

La fréquence de l'apparition des récitatifs dans la série, leur taille et leur position par rapport à la case sont de clairs indices de leur importance pour Maitena. Outre les rectangles d'une couleur jaune vif, qui sont les plus fréquents, il y a aussi des récitatifs blancs, verts et bleus et même sous forme de ruban. Quelle que soit leur forme, ils attirent immédiatement l'attention des lecteurs. En fait, 83,5 % des planches de la série comportent des récitatifs.

Les décors dans *Mujeres alteradas* (et dans sa traduction) ne sont pas très travaillés. Dans le cas de cette BD, quelques lignes ou quelques objets servent à présenter le monde dans lequel évoluent les personnages. Cet univers est dans la plupart des cas domestique et illustré au moyen d'objets quotidiens : le poste télé, le sofa, la cuisinière, le réfrigérateur, le lit, etc. D'autres lieux où peut se dérouler une scène incluent l'intérieur d'une voiture, un parc, une plage et un restaurant.

Il a déjà été mentionné que les protagonistes de la série sont les femmes. Cela ne veut pas pour autant dire qu'elles sont représentées seules. Dans la plupart des cases, les femmes sont accompagnées d'hommes avec lesquels elles entretiennent ou ont entretenu une relation amoureuse : petit ami, ex-mari, fiancé, mari. Une autre figure masculine qui revient très fréquemment est le père. Outre des hommes, il y a des enfants, de tout âge et sexe.

Lorsque les femmes sont dépeintes en compagnie d'autres femmes, il s'agit dans la majorité des cas de leurs amies, moins fréquemment, de leur mère ou leur fille et dans certains cas de leur domestique. Il y a aussi bien sûr des cases où l'autre personnage y figurant n'a aucun lien avec le personnage principal. La version traduite en français garde la même structure que l'original et affiche les mêmes idéogrammes.

Pour le présent travail d'analyse, la série en espagnol est le texte original écrit dans la variété argentine. Cette précision est nécessaire parce qu'il existe aussi une version en espagnol péninsulaire (qui serait en fait la première traduction, intralinguistique dans les termes de Jakobson) qui jouit d'une énorme popularité. Dans ce travail, il est donc question de l'œuvre originale argentine et de sa traduction en français de France.

Le mode verbal peut être présent dans diverses composantes de la planche : le titre, les récitatifs, les bulles et les images picturales. Le titre pose toujours le sujet développé dans la planche. Le texte source contient 20 planches dans lesquelles le pronom « nous » (dans des

fonctions grammaticales différentes) est mentionné dans le titre, huit de ces planches n'ont pas été traduites. Dans *Les déjantées* par contre, il y a 22 titres qui contiennent le pronom « nous », soit dix de plus qu'en espagnol, sans doute en raison de la transformation des titres de l'original qui utilisaient la forme « vos ».

Les récitatifs ont un rôle de premier ordre dans la série. Non seulement ils aident à établir le sens de lecture de la planche, mais ils ont aussi une relation directe avec le sujet établi par le titre. Ils sont en constant dialogue avec le titre, ainsi qu'avec les autres récitatifs de la planche, ce qui est particulièrement évident quand il y a plus d'un récitatif par case. Comme dernière fonction, ils déterminent dans une certaine mesure le contenu des bulles.

Les onomatopées ne sont pas nombreuses dans la série, soit environ 50 dont la majorité a été traduite en français (voir Annexe II). Certaines de ces traductions s'éloignent un peu de la forme écrite conventionnelle pour représenter un bruit déterminé, mais restent identifiables pour le lecteur. D'autres, notamment « chaka chaka » et « ññiii », n'ont pas été traduites et ne gardent pas de ressemblance avec des onomatopées couramment utilisées en français<sup>54</sup>.

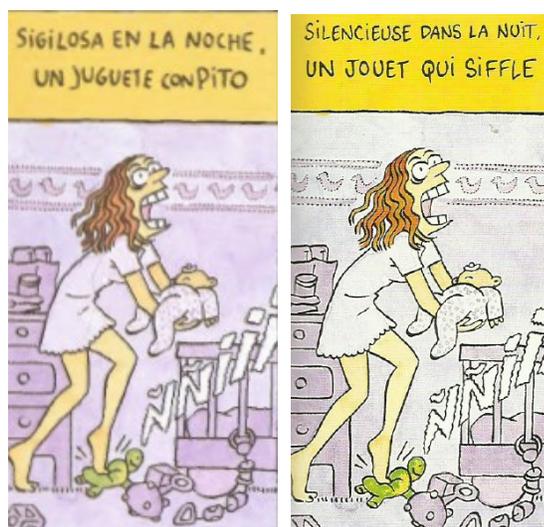


Figure 20. Exemple d'onomatopée non traduite

---

<sup>54</sup> Pour les onomatopées en français, l'ouvrage de référence utilisé est le *Dictionnaire des onomatopées* de Pierre Enckell et Pierre Rézeau.

Bien que la plupart de ces onomatopées se trouvent à l'intérieur des bulles, un bon nombre font partie de l'image directement (c'est le cas des onomatopées mentionnées ci-dessus). La difficulté de modifier l'image pourrait être une explication de leur non traduction. Pourtant, d'autres onomatopées contenues dans l'image ont été modifiées dans la traduction. La modification concerne l'orthographe (l'espagnol nécessitant un point d'exclamation initial et un autre final) ou la phonétique (la lettre « j » représentant le phonème [x] en espagnol, mais [ʒ] en français). L'intervention sur ces onomatopées ne s'est pas limitée à éliminer ce point d'exclamation inconnu du français. Les onomatopées ont été redessinées. La non traduction de « ññiii » reste alors inexplicable, d'abord parce que la lettre « ñ » n'existe pas en français (et cela peut confondre le lecteur), mais aussi parce qu'en français il y a des onomatopées qui servent à représenter le son d'un jouet : « couic couic », « cricri » ou « pouet-pouet » (Enckell et Rézeau, 2005, p. 81).

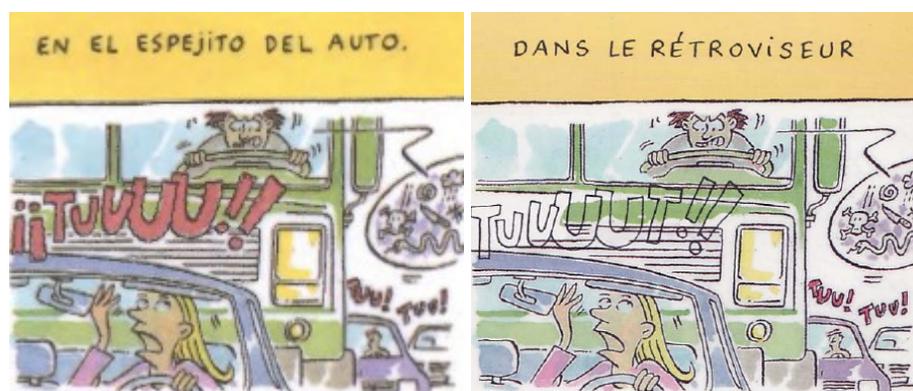


Figure 21. Exemple d'onomatopée redessinée

*Mujeres alteradas* contient beaucoup de cases où il est possible de trouver du mode verbal dans les images picturales. Il est utilisé dans les livres, les magazines et les journaux que lisent les personnages, mais aussi sur les écrans de télévision, sur les panneaux de rue, dans les commerces, etc. Le traitement de ce mode verbal contenu dans les images picturales n'est pas homogène dans la version française. Bien que plusieurs titres, étiquettes et panneaux aient été traduits, beaucoup d'autres sont restés inchangés dans la traduction : « Para ti », « Boca », « Independiente », « La nación », « La revolución antioxidante », « Gool », « Leche », « PFA » (Policía Federal Argentina), « Tabla de calorías », « Hola », « Revista » et

« El diario ». Il est important de souligner que certains de ces mots désignent des références culturelles propres à l'Argentine.

Le niveau de langue employé dans l'original varie entre le standard et le familier. L'original comporte des mots empruntés au lunfardo, un sociolecte né à Buenos Aires au début du XX<sup>e</sup> siècle qui était d'abord associé aux cercles criminels, mais qui a traversé les barrières de classe et est devenu un marqueur identitaire de la ville. La planche *Los tres típicos estilos que adopta el cuerpo durante el embarazo* (*Les trois styles typiques que le corps adopte pendant la grossesse*) contient un mot en « vesre », un sociolecte comme le « verlan » qui consiste en inverser l'ordre des syllabes des mots. La traduction conserve dans la plupart des cas les niveaux de langue de l'original, avec de rares exceptions dans lesquelles un mot familier est rendu par un mot appartenant au registre standard ou vice-versa. Le texte ne contient pas de dialecte qui montre les singularités du « lunfardo » et le mot écrit en « vesre », « zapán » (panza) a été rendu par un mot standard : « ventre ». Il n'existe, ni dans l'œuvre source ni dans l'œuvre cible, de marqueurs linguistiques qui suggèrent l'âge des personnages.

Finalement, l'auteure n'utilise pas de gros mots dans ses planches. Deux ressources sont utilisées pour représenter les jurons : l'idéogramme des gros mots et les mots barrés. La traduction a conservé les mêmes mécanismes. Le seul juron présent dans la série est « shit » en anglais dans l'original et dans la traduction.

#### **4.1.2. Action pragmatique**

Maitena aborde plusieurs sujets avec humour dans *Mujeres alteradas*. Parmi les sujets mentionnés le plus souvent se trouvent les relations de couple, la relation mère-enfant, la prise de poids, la cellulite, le consumérisme, le double standard (pour juger les actions des hommes et des femmes), le mariage, la mode, l'évolution de la vie des femmes dans la société et les insécurités féminines.

Elle se sert de divers procédés narratifs pour aborder ces sujets, mais l'énumération est sans doute celui dont elle se sert le plus souvent, par exemple dans *Las seis típicas cosas que algunas mujeres miran primero en un hombre* (*Les six trucs typiques que certaines femmes remarquent en premier chez un homme*) ou *Esas cuatro malditas cifras* (*Ces quatre maudits chiffres*). Souvent, dans les énumérations, les récitatifs vont illustrer l'aspect dont parle le titre

et les dialogues servent à exemplifier chacune des rubriques présentées dans les récitatifs. Dans ce cas, chaque case de la planche contient une « chute » humoristique et l'ensemble de cases contribue à l'effet humoristique de la planche, parfois renforcé par la case finale.

Un autre procédé qu'elle utilise, bien que moins fréquemment, est le contraste ou la comparaison. Dans ce cas, il est possible d'avoir le même sujet engagé dans deux actions diamétralement opposées ou deux sujets différents engagés dans la même action. Ce procédé est utilisé avant tout pour traiter des sujets comme le double standard ou les dilemmes féminins, par exemple dans *En la guerra de los sexos hay batallas donde todos pierden* (*Dans la guerre des sexes, il est des batailles où tout le monde perd*) ou *¿Es mejor estar sola que bien acompañada?! (Il vaut mieux être seule que BIEN accompagnée?!)*. L'opposition ou le contraste sont d'abord exprimés verbalement dans les récitatifs, les dialogues contenus dans les cases ne font que renforcer ce que les premiers expriment et les images picturales mettent en scène ce qui est affirmé dans les récitatifs. L'effet humoristique est le fruit de la comparaison des personnages et des situations. Alors, ce n'est pas la case individuelle, mais l'ensemble de deux cases qui comporte la « chute ».

Le troisième procédé qu'elle emploie est la chronologie. Deux sortes de passage du temps sont prises en compte : l'âge et l'époque. Lorsque la chronologie est présentée grâce à l'âge, divers protagonistes appartenant à différentes générations expriment leurs opinions sur un sujet particulier. Maitena utilise la chronologie pour montrer que les attentes et désirs des femmes varient avec l'âge, comme dans la planche *Dime qué edad tienes y te diré qué esperas de un hombre* (*Dis-moi ton âge et je te dirais ce que tu attends d'un homme*). Pour ce premier cas, les récitatifs présentent l'âge de la protagoniste et les bulles, la réponse : une affirmation en lien avec le titre de la planche. L'image dépeint une femme dont l'âge a été déjà mentionné dans le récitatif.

Lorsque la chronologie porte sur les époques, les années dont Maitena parle doivent être clairement indiqués et souvent c'est la fonction des récitatifs. Cependant, dans la planche double *De cómo el "ángel" de la casa se transformó... en la "bruja" de la familia* (*Comment la fée du foyer est devenue... la sorcière de la famille*), les dates font partie de la description qui accompagne chaque dessin (qui imite une photo d'époque). Quand elle illustre des époques différentes, Maitena fait correspondre l'image (couleur, format, vêtements des personnages)

avec l'époque représentée. Dans le cas de la planche ci-dessus mentionnée, l'humour résulte de la répétition des mêmes phrases avec l'ajout à chaque fois d'un élément nouveau au fur et à mesure que le temps avance. Cette accumulation est aussi visible dans les « photos ». Dans cette planche, la chronologie sert à montrer le côté « positif » de l'évolution féminine, alors que dans d'autres planches, elle sert plutôt à montrer que, dans l'histoire des femmes, les changements sont superficiels et que, dans le fond, leur situation reste toujours la même.

L'importance de la relation des titres, des récitatifs et des dialogues pour l'effet humoristique a été souvent mise en relief dans cette analyse, ce qui pourrait laisser croire que, puisque ces éléments relèvent du mode verbal, l'humour dans la série consiste principalement en un humour verbal et donc monomodal. Bien que ces éléments jouent un rôle crucial dans la compréhension de la planche, il ne faut pas négliger le rôle des modes visuels dans la construction de l'humour. L'humour dans *Mujeres alteradas* et dans *Les déjantées* résulte de l'interaction entre le mode verbal et les images picturales.



Figure 22. Image modifiée pour conserver l'humour

Dans la planche *Las cuatro primeras cosas que descubris después de tres días de lluvia en la playa* (*Les quatre premiers trucs qu'on découvre après trois jours de pluie à la plage*), il est possible d'observer un jeu de mots entre le nom d'un établissement et les propos prononcés par un des personnages. Les mots « churros » et « chorros » (voleurs) forment une paire minimale, ce qui permet à l'homme de faire une remarque sur les prix des produits dans

l'établissement. Au premier plan de l'image une fille et sa mère font des commentaires sur l'indignation de l'homme. La petite tient un sac de churros dans la main. Pour conserver l'humour la traductrice a remplacé le mot « churros » par « frites ». Bien que les churros soient connus en France, le besoin de conserver le jeu de mots a motivé le changement, car aucun mot français conservant une similarité avec churros ne véhicule l'idée de voleur ou escroc. Le changement de mot par « frites » permet non seulement de garder le jeu de mots avec « fripouilles » (même s'il ne s'agit plus d'une paire minimale), mais aussi d'établir une relation entre le mot et le contenu du sac de la fille.

L'importance des images dans l'humour de la série peut s'expliquer par diverses raisons. D'abord, la variété de personnages qu'elles présentent permet à une multitude de gens de s'y reconnaître (notamment aux femmes). Deuxièmement, les expressions et postures des personnages (surtout féminins) permettent de comprendre le titre de la série, d'autant plus que ces gestes et postures sont exagérés et disproportionnés dans les situations vécues. Troisièmement, ces images représentent des stéréotypes qui invitent en même temps à l'identification et à la dérision.

Parmi les expressions les plus fréquentes se trouvent l'angoisse, la rage, le stress, la peur, l'ennui, la honte et la nervosité. Cela semble correspondre au titre de la série, mais étonnamment la joie figure aussi parmi les émotions les plus souvent représentées. Quant aux stéréotypes, la série abonde en femmes au foyer, épouses dévouées, mères inquiètes, bonnes, travestis, femmes infidèles, hommes infidèles, cougars, obsédées du gym, hommes indifférents et femmes fragiles. Maitena utilise les différents stéréotypes féminins pour représenter le « stéréotype féminin », incarnation de tous les traits auxquels Badinter (1986, p. 159) fait référence.

### **4.1.3. Interaction sémiotique**

*Mujeres alteradas* abonde en références culturelles argentines, surtout en ce qui concerne les noms des lieux et des aliments. Ces deux types de référence culturelle ont été traités de la même forme : elles ont été remplacées par des références culturelles appartenant à la culture d'accueil (voir Annexe III et Annexe IV). D'autres types de référence culturelle, comme le nom de personnages de l'industrie du spectacle, ont été mentionnés dans l'original.

L'auteure modifie cependant leur nom lorsqu'il s'agit de personnages Argentins, par exemple Mariana Nannis figure dans le texte comme Mariana Mannis. D'un autre côté, s'il s'agit d'une vedette internationale (comme Leonardo Di Caprio) l'auteure écrit correctement le nom. Par contre, la traduction inclut toujours les noms des personnages sans aucune modification. Les noms des personnalités argentines sont remplacés par des figures françaises ou étatsuniennes, c'est ainsi que Soledad Pastorutti, dans l'original, devient Pocahontas, dans la traduction. Les noms des équipes de soccer sont aussi modifiés : Boca et Independiente deviennent tous les deux le Paris Saint-Germain (PSG).

Malgré la modification des noms des équipes de soccer, un élément trahit leur origine, la couleur. C'est ainsi que dans certaines vignettes où le contenu verbal des images n'a pas été modifié, la couleur des vêtements des supporters signale clairement qu'il s'agit de Boca Juniors et d'Independente de Avellaneda, deux clubs très populaires en Argentine. Dans la planche *Algunas claves para que el mundial de fútbol no se le transforme en un pelotazo* (*Quelques clés pour que la coupe du monde de foot ne devienne pas une prise de tête*), même si le nom de l'équipe, dans ce cas la sélection nationale argentine, n'est pas mentionné, les couleurs bleu céleste et blanc servent à identifier cette équipe, d'autant plus que les couleurs de l'équipe nationale française sont le bleu (plus foncé) et le blanc. Puisqu'il s'agit d'une coupe du monde, il n'est pas possible d'associer ces couleurs à l'Olympique de Marseille, dont les couleurs sont similaires à celles de la sélection argentine.



Figure 23. Les couleurs de l'équipe

La gestualité occupe aussi une place importante dans l'œuvre et constitue même un des éléments qui aide à créer un effet humoristique. Outre les expressions de colère, de tristesse, d'angoisse ou de joie qui peuvent être comprises sans effort par les lecteurs de la culture cible, il existe des gestes dans la série dont l'origine est indéniablement argentine. Le cas le plus facilement remarquable est celui du geste « por qué » (« pourquoi »), présent dans 71 planches de la série et pareillement dans la version traduite. Ce geste qui sert en Argentine à demander une explication ou à insister sur un fait, possède une signification différente dans la culture cible. Il faut préciser que puisque l'image en BD est statique et que les gestes résultent d'une série de mouvements, il est facile de les méprendre. Pour produire le geste « por qué » (« pourquoi »), il faut tourner la paume vers le haut, fermer les doigts en pince et après agiter la main en avant et en arrière. En France, un geste pareil avec la paume vers le haut, mais les doigts s'ouvrant et se renfermant pour former une pince est utilisé pour signifier la peur ou le froid. (Calbris et Montreldon, 1991).



Figure 24. Le geste « pourquoi »

En ce qui concerne l'œuvre comme signe, l'analyse proposée concerne deux aspects de l'accueil. D'abord, il s'agira de considérer l'accueil universitaire de l'ouvrage; ensuite, c'est l'accueil du public qui sera pris en compte. Il est important de souligner que l'œuvre a suscité des réactions contrastées auprès du monde universitaire. Les articles consultés n'appartiennent pas seulement à l'Argentine, mais au monde hispanophone, y compris l'Espagne.

Tandis que Gema Pérez-Sánchez (2011) considère que *Mujeres alteradas* contient une critique féministe de la société argentine facilement extrapolable à d'autres pays occidentaux,

d'autres auteurs comme Héctor Fernández de L'Hoeste (2005) trouvent que l'œuvre de Maitena manque d'inclusion sociale, notamment en ce qui a trait à la race et à la classe sociale. Cynthia Tompkins (2003) abonde dans le même sens en affirmant que la seule préférence sexuelle dépeinte est l'hétérosexualité. C'est toutefois Mariel Cerra (2012) qui exprime la critique la plus acerbe à propos de cette œuvre. Selon Cerra, Maitena présente une vision très restreinte de la féminité, articulée sur des caractéristiques communes telles que : le consumérisme, la superficialité, la fragilité et la dépendance. Elle considère aussi que dans la série la femme est reléguée à un univers exclusivement domestique.

Tant de L'Hoeste que Tompkins mitigent leurs critiques en signalant que Maitena écrit sur une réalité dont elle est témoin. Tompkins (2003) inscrit Maitena dans le courant du féminisme libéral argentin, dont les origines remontent au début du XX<sup>e</sup> siècle (un courant bourgeois du féminisme qui s'opposait au féminisme de gauche en Argentine). Pour Pérez-Sánchez, le fait de critiquer le manque d'inclusion de la série constitue un geste sexiste, car personne ne demande aux hommes bédéistes d'être politiquement corrects. Aussi, elle souligne que l'absence de certains sujets dans la série de Maitena est motivée par des raisons personnelles, qui rendent ces sujets « trop sérieux » pour les aborder dans une BD humoristique, notamment le lesbianisme, parce que Maitena a vécu avec une femme pendant trois ans.

Le manque de visibilité des autochtones et noirs dans la série peuvent effectivement s'expliquer par les particularités démographiques de l'Argentine<sup>55</sup>. Mais ces particularités expliquent mal pourquoi le mot « negro » (noir) est employé en guise d'insulte dans la planche *Antes y después del amor (Avant et après l'amour)*. L'exclusion des couples non hétérosexuels ne peut non plus s'expliquer par les normes et les lois de la société argentine, l'Argentine étant un pays leader en droits des personnes LGBT. En outre, le fait que peu de femmes dans la série travaillent et que parmi les rares à le faire, il n'y ait aucune ouvrière ou technicienne

---

<sup>55</sup> Selon le recensement 2010 de l'Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (INDEC), 92,7 % de la population argentine sont d'origine européenne. Les minorités visibles (noirs et autochtones) ne représentent que 2,7 % de la population totale.

semble contredire les statistiques de l'Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (INDEC)<sup>56</sup>.

Maitena explique le succès de la série avec l'argument suivant :

Bien que nous ayons des vies différentes, à toutes les femmes arrivent exactement les mêmes choses : nous souffrons pour les mêmes raisons et nous nous réjouissons aussi des mêmes choses. L'échelle de valeurs dans tout le monde est la même. Il nous arrive les mêmes choses avec nos mères, nos maris ou nos enfants<sup>57</sup>. (Premat, 2007)

C'est justement cette « universalité » de la série qui ouvre la voie pour s'interroger sur les secteurs exclus. Il s'agit donc d'une œuvre qui parle de la vie de toutes les femmes, mais qui néglige des sujets comme l'avortement, le viol, le racisme, les handicaps physiques et les minorités sexuelles. Voilà pourquoi Cerra (2012) affirme que *Mujeres alteradas* ne fait que véhiculer une idée de la femme conforme au stéréotype de la société patriarcale.

Ce regard masculin sur la femme n'est pas nouveau dans le parcours de Maitena. Ces premiers travaux érotiques pour des revues *underground*, destinés à un public masculin, incarnaient tous les fantasmes du lectorat. Les femmes voluptueuses, le sexe facile et le viol étaient monnaie courante dans les pages de *Barrio Chino* ou *Historias por metro*. Le changement de public avec la publication dans *Para ti* a entraîné un changement de sujet, certes, mais pas un changement de regard. Maitena crée alors une œuvre où elle se moque des obsessions des femmes de classe moyenne en Argentine (d'ailleurs c'est sa propre classe sociale), mais elle a fini par affirmer que cette œuvre représente les vécus de toutes les femmes.

Les critiques sur le manque d'inclusion de *Mujeres alteradas* pourraient être appliquées à sa traduction, *Les déjantées*, d'autant plus que la société française est plus

---

<sup>56</sup> Le même recensement chiffre à 18 045 415 la population économiquement active, dont 7 546 048 sont des femmes. Parmi elles, 5 506 428 sont ouvrières ou employées.

<sup>57</sup> « Mas allá de tener vidas diferentes, a todas las mujeres nos pasan exactamente las mismas cosas: sufrimos por lo mismo y nos alegramos también por lo mismo. La escala de valores de las mujeres es la misma en todo el mundo. Nos pasa lo mismo con nuestras madres, con nuestros maridos o con nuestros hijos. »

hétérogène que celle d'Argentine<sup>58</sup>. C'est peut-être cette diversité qui a motivé l'omission du mot « negro » dans la traduction. Certes, une BD n'affichant que des personnages blancs de classe moyenne pourrait susciter un débat intense en France où des bandes dessinées comme *Les aventures de Tintin* ou *Astérix* se sont attiré des critiques à cause de leur « racisme ».



Figure 25. Extrait d'*Avant et après l'amour*

Malheureusement, la série n'a pas encore éveillé la curiosité des chercheurs français. Au moment de la rédaction du présent travail, les recherches menées permettent d'affirmer que seulement Isabelle Mornat a publié une étude sur *Mujeres alteradas*. Dans son article *Rire de la condition féminine : les Mujeres alteradas de Maitena*, Mornat (2009) analyse la version espagnole de la série et la compare avec l'œuvre de Nani<sup>59</sup>, mais son analyse est toujours inscrite dans le contexte espagnol. Pour elle, la série contient à la fois « une mystification et démythification d'un discours sur la féminité empreint de stéréotypes hérités du XIX<sup>e</sup> siècle ».

La presse en Argentine et en Espagne, les deux pays où elle a obtenu le plus de succès, se montre toujours élogieuse à l'égard de Maitena et de la série *Mujeres alteradas*. L'auteure

---

<sup>58</sup> Les statistiques ethniques ne figurent plus dans le recensement français officiel. Cependant plusieurs études démographiques sont publiées sur le sujet. *Trajectoires et origines : enquête sur la diversité des populations en France* (2010) menée par l'Institut national d'études démographiques (INED) montre une importante présence d'immigrants, notamment venus du nord et du centre de l'Afrique, d'Asie et d'autres pays d'Europe.

<sup>59</sup> Bédéiste colombienne établie en Espagne et auteure de la bande dessinée *Magola*.

est souvent comparée à Claire Bretécher et décrite comme une critique implacable de ses contemporains, avec un esprit aigu, douée d'un humour ironique, digne héritière de Quino. La presse française a publié quelques articles sur Maitena et son œuvre quand ses planches ont commencé à paraître dans *Figaro Madame*. Bien que moins élogieux que ceux publiés dans le monde hispanophone, les articles partagent le même point de vue sur l'auteure et cet ouvrage. La différence réside dans le fait que la presse de France parle de Maitena seulement à l'occasion des lancements et donc dans le cadre d'opérations promotionnelles. En Argentine, par contre, la presse la mentionne souvent, tout comme la presse d'Espagne où Esther Tusquets (2005) a publié un entretien avec la bédéiste sous forme de livre.

Maitena Burundarena s'impose aujourd'hui comme la bédéiste la plus connue dans le monde hispanophone et en même temps la bédéiste latino-américaine la plus connue du public international (Viren, 2015, p. 76). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que son nom figure dans plusieurs ouvrages sur la BD dans le monde hispanophone<sup>60</sup>. Son nom figure aussi dans des ouvrages de référence sur la BD publiés en France, dont le *BDM. Trésors de la Bande Dessinée* et le *Dictionnaire mondial de la BD*. Patrick Gaumer, auteur du dernier ouvrage, lui consacre une entrée assez détaillée où il reprend la comparaison entre Maitena et Bretécher. En France, Maitena a été par ailleurs invitée à collaborer au projet *Rire contre le racisme*.

*Mujeres alteradas* a été originalement créée pour un public féminin, ce qui s'explique par le public cible du magazine *Para ti*. Quoique ce public ne soit pas habitué à lire des BD, il accueille la série avec enthousiasme. La publication sous forme d'albums en Argentine et ensuite sa parution dans le journal espagnol *El País* ont contribué à élargir le public de la série et à établir le succès de Maitena. Son nouveau public, mixte, partage la vision de la femme proposée dans le texte, comme témoignent les sites Internet dans lesquels des hommes et des femmes expriment la justesse des caractères dépeints.

En France, *Les déjantées* est d'abord publiée dans un supplément de *Le Figaro* destiné aux femmes. Même s'il n'y a pas de données qui permettent d'avoir le pourcentage de lecteurs

---

<sup>60</sup> *La historieta argentina : una historia, Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*, parmi d'autres.

et de lectrices dans le public français, il est clair que son public, moins nombreux que dans d'autres latitudes, partage aussi l'image de la femme véhiculée dans la série.

## 4.2. Discussion des résultats

Le fait que le public originellement ciblé par Maitena ne soit pas habitué à lire des BD permet de comprendre l'utilisation simple et parfois répétitive qu'elle fait de la planche dans la série. Cela permet aussi de comprendre l'emploi d'un répertoire limité d'idéogrammes, mais aussi le fait que certains de ceux-ci soient propres à l'auteure, car ils font partie du processus de communication qu'elle a entamé avec ces lecteurs. L'utilisation d'un niveau de langue standard familier lui permet aussi de communiquer avec ce public. Tant l'usage de la langue que les personnages variés permettent une identification plus profonde des lecteurs aux personnages. Cette identification est aussi obtenue grâce aux nombreuses références culturelles contenues dans l'ouvrage.

*Les déjantées* garde la même structure simple de *Mujeres alteradas*, ainsi que le même répertoire idéogrammatique. La traductrice utilise des niveaux de langue équivalents qui lui permettent à leur tour de communiquer avec un public français de classe moyenne. Les références culturelles (noms des mets et toponymes) sont adaptées dans la plupart des cas pour faciliter l'identification du public cible. Même l'image joue un rôle, toujours quand le mode verbal y est présent, pour s'assurer que le texte soit perçu comme appartenant à la culture française et écrit en langue française. Toutefois, les interventions sur l'image contenant des mots sont loin d'être systématiques, car il est possible de distinguer des mots en espagnol dans plusieurs cases de la série traduite. Par ailleurs, les gestes des personnages trahissent l'origine argentine de la série.

De là découle que *Les déjantées* est une traduction non cohésive : les différents modes dans la BD ne s'articulent pas comme un ensemble. Les efforts faits pour adapter la série à la culture française se heurtent à l'image (que celle-ci contienne des mots ou non). Le manque de systématisme dans le traitement du mode verbal contenu dans les images et le fait de ne pas avoir modifié le mode gestuel révèlent les limites du projet d'adaptation de l'œuvre pour le public cible. Ces limitations pourraient s'expliquer par le fait que la maison d'édition Métaillié ne publie pas souvent des bandes dessinées. Il est donc possible que les divers agents

participant dans le processus de traduction n'aient pas identifié les particularités inhérentes au type de texte.

En ce qui concerne la cohérence, elle se voit aussi affectée, car le discours véhiculé par la BD porte sur des femmes argentines, mais il est proposé au public cible comme ayant trait aux femmes françaises. Ce qui est démenti par nombre d'éléments dans le texte traduit. Toutefois, les éléments indiquant le caractère étranger de la série ne semblent pas avoir nui à la réception française. Les quelques commentaires repérés sur internet (voir Annexe V) témoignent d'une validation des stéréotypes contenus dans *Mujeres alteradas* par le public français. Et comme ce sont ces stéréotypes qui permettent de produire un effet humoristique, le texte est perçu comme un texte humoristique cohérent. De ce point de vue, la traduction produit auprès des membres de la culture d'accueil un effet semblable à celui ressenti par les membres de la culture d'origine.

L'humour de *Mujeres alteradas* et de *Les déjantées* incarne toutes les caractéristiques souvent associées à l'humour féminin : l'autodérision, l'absence de gros mots, l'utilisation récurrente de l'anecdote et la création d'une identité collective. Une différence est néanmoins remarquable : dans les titres des planches du texte source, Maitena utilise tantôt le pronom personnel « vous », tantôt le pronom personnel « nous », ce qui semble suggérer qu'elle prend de la distance en abordant certaines situations. Or, le texte cible utilise toujours le pronom « nous » pour renforcer l'identification du public avec le contenu des planches.

*Les déjantées* est loin d'avoir une popularité et des chiffres de vente<sup>61</sup> semblables à ceux de *Mujeres alteradas*. Sans doute la quantité de BD sur le marché français y joue un rôle. De toute façon, cela n'a pas empêché l'auteure de se tailler une place parmi des milliers d'auteurs. Cependant, ce fait pourrait en partie être à l'origine du manque de réactions sur le contenu de la série. Autrement dit, si l'ouvrage n'a pas suscité des discussions sur le caractère féministe, sexiste, raciste ou élitiste de son contenu, c'est parce qu'il n'est pas assez connu.

---

<sup>61</sup> Le site internet *Edistat* fournit les chiffres de ventes de *Les déjantées* à partir le 1<sup>er</sup> janvier 2004. Le premier volume s'est vendu à 2 562 exemplaires; le deuxième, à 1 993. Le troisième et le quatrième volumes, se sont vendus à 2 711 et 3 580 exemplaires respectivement. Ces données ont été consultées le 12 juillet 2015.

## Conclusion

La présente recherche a débuté par un aperçu historique de la bande dessinée. Ensuite, il a été question de montrer la diversité de définitions de BD avancées par les chercheurs. Le public, le lectorat et le marché d'accueil ont été aussi traités avant de présenter l'état de la question. L'étude de nombreux travaux concernant la traduction de la bande dessinée s'est avérée utile pour cerner la problématique et choisir le cadre théorique de cette recherche.

En regardant ces travaux, nous avons remarqué que les approches utilisées pour aborder la traduction des bandes dessinées varient avec le temps et qu'elles sont influencées par les innovations techniques et technologiques, parmi d'autres facteurs. Certains des obstacles qui semblaient insurmontables quelques décennies plus tôt, ne revêtent aujourd'hui aucune difficulté. Par exemple, le problème du manque d'espace à l'intérieur des bulles peut se résoudre facilement en réduisant la taille de la police, si les documents sont traités numériquement. De la même façon, la modification des images (pratique aucunement récente dans la traduction de la BD) devient plus facile et moins onéreuse.

Cet état de la question ayant aussi mis en évidence une tendance à aborder la traduction de la BD d'un point de vue monomodal, le cadre théorique ici proposé a servi à tenir compte de la nature multimodale de ce type de textes et a permis d'identifier les différents modes dont peuvent se servir les bédéistes et leur fonctionnement. Comme le texte étudié dans ce travail est une bande dessinée humoristique, plusieurs sections ont été consacrées à l'humour et à sa traduction.

L'objectif général de ce mémoire était de proposer un outil d'analyse pour rendre compte de la nature multimodale de la bande dessinée en traductologie. Cet outil a été présenté dans le troisième chapitre. Des exemples concrets de l'implantation de l'outil ont été fournis à la fin du même chapitre avant de montrer les résultats de l'analyse de l'ouvrage. Finalement, le quatrième chapitre montre les résultats obtenus après l'application de l'outil proposé.

L'outil pour l'analyse de la bande dessinée comme texte multimodal a été conçu et implanté dans le but de confirmer l'hypothèse initiale : les modes non verbaux jouent un rôle crucial dans l'interaction propre à la BD. L'analyse de la série a révélé que les images picturales ont parfois été modifiées dans la traduction de la série. Cependant, ces

modifications sont toujours associées au mode verbal et ont été introduites pour que les mots figurant à l'intérieur des images picturales se conforment à la langue d'arrivée (sur les plans orthographique, phonétique ou sémantique).

Ces modifications ne sont pas systématiques et il est possible de distinguer des mots en espagnol dans les images picturales de la série traduite. Les références culturelles véhiculées grâce aux modes visuels sont, par contre, complètement négligées. Ces inégalités dans le traitement des modes non verbaux entraînent des problèmes de cohérence et de cohésion dans la traduction. Ces résultats vont dans le sens de l'hypothèse de départ : les modes non verbaux jouent un rôle crucial dans l'interaction propre à la BD.

À notre connaissance, le modèle d'analyse textuelle de Hatim et Mason n'avait pas été employé avant pour étudier les différents modes qui composent une BD. L'outil proposé dans ce travail peut aider les traductologues à analyser les traductions de ce type de textes multimodaux. Il pourrait aussi servir aux traducteurs (et d'autres agents) participant dans un projet de traduction de bande dessinée, car il leur permettrait de prendre en compte tous les modes qui en font partie avant d'entamer la traduction.

L'outil développé dans le présent travail a servi à l'étude d'une bande dessinée de nature humoristique. Dans le cas d'une bande dessinée appartenant à un autre genre (épique, historique, didactique, entre autres), des modifications de la dimension de l'action pragmatique seraient de mise, car il s'agirait de savoir comment les modes interagissent pour créer les effets souhaités selon le genre de la BD. D'ailleurs, il est nécessaire de réaliser des recherches sur des BD non humoristiques pour avoir une idée plus complète de comment s'opère l'interaction des différents modes.

Le domaine de la multimodalité peut enrichir la réflexion traductologique, car il permet de prendre en compte d'autres ressources sémiotiques outre le mode verbal. Toutefois cette avenue de recherche s'avère complexe : le défi réside dans la difficulté d'identifier le potentiel d'expression de chacun des modes et leur usage spécifique dans une culture donnée. Il est vrai que pour aborder des modes comme la gestuelle, il existe des outils tels que les dictionnaires de gestes. Leur utilisation, cependant, soulève des questionnements liés à l'époque de leur création et aux régions dont ils tiennent compte. Une façon de surmonter ces

défis serait d'intégrer des sondages à notre outil. Comme le sens est construit socialement, les réponses serviraient à avoir une idée plus précise et plus actuelle de l'interprétation que chaque culture fait de divers modes.

Il est toutefois nécessaire de continuer avec les travaux sur la traduction de la bande dessinée, car, malheureusement, malgré la diversité d'approches proposées pour son étude, la traduction de ce type de texte reste un domaine à explorer (d'ailleurs c'est aussi le cas de plusieurs autres sujets en traductologie). Il a déjà été mentionné que la multimodalité peut nourrir la réflexion traductologique, mais il faut également souligner que la traductologie peut contribuer à son tour au développement théorique et méthodologique de la multimodalité, pourvu qu'elle continue à réfléchir sur des textes qui comportent plusieurs ressources sémiotiques (outre le mode verbal) ou qui sont réalisés sur plusieurs médias.

# Bibliographie

## Sources primaires

- Maitena (2002). *Les déjantées 1*. (Traduit par L. Ciezar). Paris : Éditions Métailié.
- Maitena (2003a). *Les déjantées 2*. (Traduit par L. Ciezar). Paris : Éditions Métailié.
- Maitena (2003b). *Les déjantées 3*. (Traduit par L. Ciezar). Paris : Éditions Métailié.
- Maitena (2005). *Les déjantées 4*. (Traduit par L. Ciezar). Paris : Éditions Métailié.
- Maitena (2009). *Mujeres Alteradas 1-2-3-4-5*. (5e éd.). Buenos Aires : Sudamericana Lumen.

## Sources secondaires

- Acevedo, M. (2010). *Imago Fémina. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas*. (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires).
- Acevedo, M. (2012). En la trinchera, una mujer : la obra de Patricia Breccia. Dans A. M. Peppino Barale (dir.), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta* (p. 145-164). Mexico D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alaniz, J. (2010). *Komiks : Comic art in Russia*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Allwood, J. (2002). Bodily communication - Dimensions of expression and content. Dans B. Granström, D. House et I. Karlsson (dir.), *Multimodality in language and speech systems* (p. 7-26). Dordrecht : Kluwer Academic.
- Aragão, S. M., et Zavaglia, A. (2010). Histórias em quadrinhos : imagem e texto em tradução. *TradTerm*, 16, 435-463.
- Artuñedo Guillén, B. (1991). Problemas específicos de la traducción del cómic. Dans B. Lepinette, M. A. Olivares Pardo et A. E. Sopena Balordi (dir.), *Actas del primer coloquio internacional de traductología* (p. 57-58). Valencia : Universitat de Valencia.
- Attardo, S. (1994). *Linguistics Theories of Humor*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2002). Translation and Humour : An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The Translator*, 8(2), 173-194.

- Attardo, S., et Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed : Joke similarity and joke representation model. *HUMOR : International Journal of Humor Research*, 4(3/4), 347-411.
- Axtell, R. E. (1993). *Le pouvoir des gestes. Guide de la communication non verbale*. Paris : InterEditions.
- Badinter, E. (1986). *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*. Paris : O. Jacob.
- Bastin, G. L. (1998). *¿Traducir o adaptar? : estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Caracas : Universidad Central de Venezuela.
- Bell, A. (1984). Language style as audience design. *Language in Society*, 13, 145-204.
- Béra, M., Denni, M., et Mellot, P. (2011-2012). *BDM Trésors de la bande dessinée*. Paris : Editions de l'amateur.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Borodo, M. (2015). Multimodality, translation and comics. *Perspectives*, 23(1), 22-41.
- Bretécher, C. (2007). *Les frustrés : intégrale*. Bruxelles : Dargaud.
- Brown, P., et Levinson, S. (1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Calbris, G. et Montreldon, J (1991). *Des gestes et des mots pour le dire*. Paris : Clé international.
- Celotti, N. (2000). Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 5.
- Celotti, N. (2008). The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. Dans F. Zanettin (dir.), *Comics in Translation* (p. 33-49). Manchester : St. Jerome.
- Cerra, M. (2012). La representación de la mujer en la obra de Maitena. Dans A. M. P. Barale (dir.), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cicerón, M. T. (1839). *Œuvres complètes de Cicéron. Dialogues de l'orateur*. (Traduit par M. Andrieux). Paris : C.L.F. Panckoucke.
- Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-Communication : Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, 35(4), 193-218.

- Direction Générale de l'Alimentation, Sous-Direction de la réglementation, de la recherche et de la coordination des contrôles. (2007). *Rapport du groupe de travail PNNS sur les glucides*. France : Ministère de l'agriculture et de la pêche.
- Eco, U., et Nergaard, S. (2001). Semiotic approaches. Dans M. Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (p. 218-222). London : Routledge.
- Edistat, Service d'informations et de statistiques pour l'édition. Repéré à <http://www.edistat.com/index.php>.
- Éditions Métailié. *Maitena*. Repéré à [http://www.editions-metailie.com/catalogue\\_resultat.php?id\\_auteur=286](http://www.editions-metailie.com/catalogue_resultat.php?id_auteur=286)
- Eisner, W. (2009a). *Les Clés de la Bande Dessinée. 1. L'art séquentiel*. Luçon : Delcourt.
- Eisner, W. (2009b). *Les Clés de la Bande Dessinée. 2. La narration*. Luçon : Delcourt.
- El-Arousy, N. A. (2007). Towards a functional approach to the translation of Egyptian cartoons. *Humor International Journal of Humor Research*, 20(3), 297-321.
- Enckell, P., et Rézeau, P. (2005). Dictionnaire des onomatopées. Paris : Presses Universitaires de France.
- Evans, C., et Gaudet, F. (2012). *La lecture de bandes dessinées*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Falardeau, M. (2014). *Femmes et humour*. Laval : Presses de l'Université de Laval.
- Fernández L'Hoeste, H. (2005). Más allá del género. Acerca del mundo de Maitena Burundarena. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 20(5), 3-14.
- Fred (1974). *Simbabbad de Batbad*. Paris : Dargaud.
- Fresnault-Deruelle, P. (1972). *La bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française*. Paris : Hachette.
- Fresnault-Deruelle, P. (2008). *Images à mi-mots : bandes dessinées, dessins d'humour*. Paris : Les Impressions nouvelles.
- Gabilliet, J.-P. (2009). Bd, mangas et comics : différences et influences. *Hermès*, 54, 35-40.
- Gambier, Y. (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. *Audiovisual translation scenarios proceedings of the MuTra Conference in Copenhagen 1-5 May* Repéré à [http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_proceedings.html](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html)

- Gasca, L., et Gubern, R. (1991). *El discurso del comic*. (2<sup>e</sup> éd.). Madrid : Cátedra.
- Gaumer, P. (2010). *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris : Larousse.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gociol, J., et Rosemberg, D. (2000). *La historieta argentina : una historia*. Buenos Aires : Flor.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France.
- Groensteen, T. (2005). *La bande dessinée*. Toulouse : Éditions Milan.
- Groensteen, T. (2006). *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*. Angoulême : An 2.
- Groensteen, T. (2012). Définitions. Dans P. Ory (Ed.), *L'art de la bande dessinée* (p. 17-76). Paris: Citadelles & Mazenod.
- Grun, M., et Dollerup, C. (2003). 'Loss' and 'Gain' in Comics. *Perspectives : Studies in Translatology*, 11(3), 197-216.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona : Ediciones Península.
- Guilbert, X. (2012). Numérologie : Une analyse du marché de la bande dessinée en 2011. Repéré à <http://www.du9.org/Num2012/du9-Numerologie-2012.pdf>
- Halliday, M. A. K. (1974). La base fonctionnelle du langage. *Langages*, 8(34), 54-73.
- Halliday, M. A. K., et Matthiessen, C. M. I. M. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar*. Abingdon : Routledge.
- Hatim, B., et Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. New York : Longman.
- Hatim, B., et Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. London : Routledge.
- Hergé (1963). *Les bijoux de la Castafiore*. Tournai : Casterman.
- INDEC (2010). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas Argentina*.
- Indij, G. J. (2011). *Speak porteño : gestos, frases y porteñismos (gestures, language tips and porteño slang)*. Caseros : Asunto Impreso Ediciones.
- Ined (2010). *Trajectoires et origines : enquête sur la diversité des populations en France*. Paris.

- Jacobs, E. P. (1986). *Le mystère de la grande pyramide*. Bruxelles : Les Éditions Blake et Mortimer.
- Jewitt, C. (2009). An introduction to multimodality. Dans C. Jewitt (dir.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (p. 14-27). London : Routledge.
- Kaindl, K. (1999). Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation. *Target : International Journal of Translation Studies*, 11(2), 263-288.
- Kaindl, K. (2004). Multimodality in the Translation of Humour in Comics. Dans E. Ventola, C. Charles et M. Kaltenbache (dir.), *Perspectives on Multimodality* (p. 173-192). Amsterdam : Benjamins.
- Kaindl, K. (2010). Comics in Translation. Dans Y. Gambier et L. v. Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, p. 36-40). Amsterdam : John Benjamins.
- Kaindl, K. (2013). Multimodality and translation. Dans C. Millán et F. Bartrina (dir.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (p. 257-269). London : Routledge.
- Koponen, M. (2004). *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations*. (University of Helsinki, Helsinki). Repéré à <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19311/wordplay.pdf?sequence=1>
- Kotthoff, H. (2006). Gender and Humor : The State of the Art. *Journal of Pragmatics*, 38(1), 4-25.
- Kress, G. R. (2009). What is mode? Dans C. Jewitt (dir.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (p. 54-67). London : Routledge.
- Kress, G. R., et Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse : The Modes and Media of Contemporary Communication*. London : Oxford University Press.
- Kunzle, D. M. (s.d.). Comic Strip, *Encyclopaedia Britannica*. (Online Academic Edition): Encyclopædia Britannica Inc.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York : Harper et Row.
- Lambiek. (n.d.). Comics History. The comics code. Repéré à <http://www.lambiek.net/comics/code.htm>
- Maitena. *Maitena Burundarena*. Repéré à <http://www.maitena.com.ar/>
- Marion Rosa, G. (2010). A tradução quadrinhística : sinais de conflito entre imagem e texto. *TradTerm*, 16, 411-434.

- Martinec, R., et Salway, A. (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication*, 4, 337-371.
- Mayoral, R. (1994). La explicitación de información en la traducción intercultural. Dans A. H. Albir (dir.), *Estudis sobre la traducció* (p. 73-96). Castelló : Universitat Jaume I.
- Mayoral, R., Kelly, D., et Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 33(3), 356-367.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics : The Invisible Art*. New York : HarperCollins.
- McCloud, S. (1999). *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*. (Traduit par D. Petitfaux). Paris : Vertige graphic.
- McCloud, S. (2000). *Reinventing Comics : How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York : Perennial.
- McCloud, S. (2006). *Making Comics : Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York : Harper.
- Miller, A. (2007). *Reading Bande Dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol-Chicago : Intellect.
- Mornat, I. (2009). Rire de la condition féminine : les Mujeres alteradas de Maitena. *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"*, 3.
- Naranjo-Huebl, L. (1995). From Peek-a-boo to Sarcasm : Women's Humor as a Means of Both Connection and Resistance. *FNSA Journal*, 1(4), 343-372. Repéré à <http://www.fnsa.org/v1n4/huebl.html>
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating : With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden : E.J. Brill.
- Nord, C. (2006). Loyalty and Fidelity in Specialized Translation. *Confluências. Revista de tradução científica e técnica*, 4(mai), 29-41.
- Norricks, N. R. (2004). Non-verbal humor and joke performance. *Humor*, 17(4), 401-409.
- Paolillo, J. C. (1998). Gary Larson's Far Side : Nonsense? Nonsense! *Humor*, 11(3), 261-290.
- Peeters, B. (1993). *La bande dessinée*. Évreux : Flammarion.
- Peeters, B. (1998). *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*. Belgique : Casterman.

- Peeters, B. (2010). *Lire la bande dessinée*. Barcelone : Champs arts.
- Pérez-Sánchez, G. (2011). El humorismo gráfico de Maitena Burundarena : de lo local a lo global; de los estereotipos a la subversión. *Revista Iberoamericana*, LXXVII (234 Enero-Marzo), 87-110.
- Pinel, V. (2008). *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Premat, S. (2007, 28 avril). Maitena deleitó con su magia, *La Nación*.
- Quella-Guyot, D. (1990). *La bande dessinée*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Quella-Guyot, D. (1996). *La bande dessinée*. Paris : Hachette.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción : Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León.
- Ratier, G. (2014). *2014 l'année des contradictions. Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen*. Repéré à [http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier\\_ACBD2014.pdf](http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier_ACBD2014.pdf)
- Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Munich : Max Hüber.
- Réthoré, J. (2007). La pensée triadique du phénomène de communication according to Peirce. *Semen*. Repéré à <http://semen.revues.org/5191>
- Rota, V. (2008). Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats. Dans F. Zanettin (dir.), *Comics in Translation*. Manchester : St. Jerome.
- Royce, T. (2007). Intersemiotic Complementarity : A Framework for Multimodal Discourse Analysis. Dans T. Royce et W. Bowcher (dir.), *New directions in the analysis of multimedia discourse* (p. 63-109). New York : Routledge.
- Santoyo, J. C. (1989). *El delito de traducir*. León : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Saussure, F. (1985). *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot.
- Segovia, L. (1911). *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos, con un apéndice sobre voces extranjeras interesantes*. Buenos Aires : Impr. de Coni hermanos.

- Sibrian, N. D., & Cifuentes, M. S. (2007). *Aproximación a la feminidad a partir del análisis semiótico-social de las caricaturas recopiladas en las obras Mujeres Alteradas de Maitena Burundarena*. (Licenciado en Comunicación Social), Universidad de los Andes “Dr. Pedro Rincón Gutiérrez”, San Cristóbal. Repéré à <https://fr.scribd.com/doc/2278983/Tesis-Aproximacion-a-la-feminidad-a-partir-del-analisis-de-las-caricaturas-de-Maitena>
- Sierra Soriano, A. (1999). L’interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction. *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 44(4), 582-603.
- Souza, L. S. M. (1997). *O humor é coisa séria — Tradução de tiras : exemplificando com Frank e Ernest*. (Universidade de São Paulo, São Paulo).
- Stöckl, H. (2004). In between modes : Language and image in printed media. Dans E. Ventola, C. Charles et M. Kaltenbacher (dir.), *Perspectives on Multimodality* (p. 9-30). Amsterdam : Benjamins.
- Sullerot, É., Aries, P., Koupernik, C., Larsen, R., et Money, J. (1978). À propos de la psychologie différentielle des sexes. Dans É. Sullerot (dir.), *Le Fait féminin* (p. 276-283). Paris : Fayard.
- Titford, C. (1982). Sub-titling : constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113-116.
- Tompkins, C. (2003). Las Mujeres alteradas y Superadas de Maitena Burundarena : Feminismo « Made in Argentina ». *Studies in Latin American Popular Culture*, 22, 35-60.
- Tusquets, E. (2005). *Maitena*. Barcelona : RqueR editorial.
- Valero Garcés, C. (2005). Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres. *Dossiers Feministes*, 8, 153-184.
- Valero Garcés, C. (2000). La traducción del comic : retos, estrategias y resultados. *TRANS. Revista de Traductología*, 4, 75-88.
- Vandaele, J. (2002). (Re-)Constructing Humour : Meanings and Means. *The Translator*, 8(2), 149-172.
- Vandaele, J. (2012). Humor in translation. *Handbook of Translation*, 1, 147-152.
- Vázquez, L. (2009). Género y humor : aproximación a las mujeres dibujadas de la historieta argentina. *Crepúsculo*, 10, 26-31.
- Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas : la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires : Paidós.

- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. London : Routledge.
- Viren, S. (2015). Domesticating Gender : Localising the “We” in Translations of Maitena Burundarena’s Women on the Edge. *New Readings*, 15, 76-92.
- Yuste Frías, J. (1998). El Pulgar Levantado : un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico. Dans L. F. Fernández et E. Ortega Arjonilla (dir.), *II Estudios sobre Traducción e Interpretación* (Vol. I, p. 411-418). Málaga : Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga.
- Yuste Frías, J. (2010). Au seuil de la traduction : la paratraduction. Dans T. Naaijken (dir.), *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d’échanges culturels* (Vol. 3, p. 287-316). Berlin : Peter Lang.
- Yuste Frías, J. (2011). Traduire l’image dans les albums d’Astérix . À la recherche du pouce perdu en Hispanie. Dans B. Richet (dir.), *Le tour du monde d’Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*. (p. 255-271). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters. Dans J. Diaz Cintas (dir.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (p. 21-37). Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins.
- Zanettin, F. (2004). *Comics in translation studies. An overview and suggestions for research Traduction et Interculturalisme*. Communication présentée VIIe Séminaire de Traduction Scientifique et Technique en Langue Portugaise, Lisbonne.
- Zanettin, F. (2008a). Comics in Translation : An Overview. Dans F. Zanettin (dir.), *Comics in Translation* (p. 1-32). Manchester, Kinderhook : St. Jerome
- Zanettin, F. (2008b). The Translation of Comics as Localization. On the three Italian Translations of La piste des Navajos. Dans F. Zanettin (dir.), *Comics in Translation* (p. 200-219). Manchester St. Jerome.
- Zanettin, F. (2010). Humour in Translated Cartoons and Comics. Dans D. Chiaro (dir.), *Translation, Humour and The Media* (Vol. 2). London : Continuum International Publishing Group.
- Zitawi, J. (2008). Disney Comics in the Arab Culture(s). A Pragmatic Perspective. Dans F. Zanettin (dir.), *Comics in Translation* (p. 152-171). Manchester : St. Jerome.

## Annexe I. Liste des planches traduites

Volumen	Plancha	Planche	Album
Mujeres alteradas 3	Las mujeres trabajamos de esposas. En cambio, los hombres son maridos naturalmente	Être une épouse, c'est tout un travail. Pa contre, être un mari, c'est tout naturel!...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las mujeres nos enamoramos del Che Guevara... ¡Y después le pedimos que se afeite la barba!	Les femmes on tombe amoureuses de Che Guevara... et puis on lui demande de se raser la barbe!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las seis típicas cosas que algunas mujeres miran primero en un hombre	Les six trucs typiques que certaines femmes remarquent en premier chez un homme	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esos típicos errores que cometemos al enamorarnos	Ces erreurs typiques qu'on commet en tombant amoureuses	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas peligrosas enfermedades que amenazan al amor	Ces dangereuses maladies "tue l'amour"	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Los seis sencillos componentes del amor para siempre	Les six ingrédients de base de l'amour toujours	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las típicas horribles cosas que hace una ex esposa resentida	Les horribles trucs typiques d'une ex rancunière	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	La mala suerte de las buenas minas	La poisse des braves filles	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Malas combinaciones a la hora de formar pareja	Mauvaises associations au moment de former un couple	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las seis peores cosas de salir con un hombre "comprometido"	Les six pires trucs quand on sort avec un homme "casé"	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas pavadas que hacen felices a los hombres	Quelques broutilles qui rendent les hommes heureux	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Seis estúpidas cosas que nos molestan de los hombres	Six trucs stupides qui nous dérangent chez les hommes	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Qué lindo es trabajar junto a tu pareja!	Quelle joie de travailler en couple!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas cosas que suelen confundir los hombres	Quelques trucs que les hommes ont tendance à confondre	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas alegres compras durante un viaje... y las tristes cosas que provocan en una pareja	Ces joyeux achats qu'on fait en voyage... et leurs tristes effets sur le couple.	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Los hombres son caballeros o las mujeres inválidas?	Les hommes sont-ils galants ou les femmes handicapées?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Los hombres, ¿son sordos...?	Les hommes sont-ils sourds?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Una terrible verdad: tener un hombre al lado... ¡engorda!	Une terrible vérité : avoir un homme à ses côtés... Ça fait grossir!	Les déjantées 1

Mujeres alteradas 3	En la guerra de los sexos hay batallas donde todos pierden	Dans la guerre des sexes, il est des batailles où tout le monde perd	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas conciliables diferencias entre los hombres y las mujeres a la hora del encuentro sexual	Quelques différences conciliables entre les hommes et les femmes au moment de la rencontre sexuelle	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunos oscuros imprevistos alrededor de un blanco vestido de novia	Quelques obscurs imprévus autour d'une blanche robe de mariée	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Seis cosas para tener en cuenta a la hora de hacer "la lista" de casamiento	Six trucs à prendre en compte au moment de faire "la liste" de mariage	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas razones por las que a las mujeres nos llaman "la gata Flora"	Quelques raisons pour lesquelles les femmes sont traitées d'"éternelles insatisfaites"	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Los sinuosos caminos de una mujer fatal	Les chemins tortueux d'une femme fatale	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esos comentarios machistas que hacemos las mujeres solitas...	Ces remarques machistes que les femmes font toutes seules comme des grandes	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Usted nunca se sintió anormal?	Vous ne vous êtes jamais sentie anormale?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Seis cosas realmente odiosas!	Six trucs vraiment odieux!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Y por qué las mujeres no?	Et pourquoi pas les femmes?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas típicas cosas que hace una mujer al cumplir cuarenta años	Quelques trucs classiques de la femme qui vient d'avoir 40 ans	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Dime cómo andas y te diré adonde no debes ir...	Dis-moi comment tu vas et je te dirai où tu ne dois pas aller...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las mujeres y su estrecha relación con el baño	Les femmes et leur étroite relation avec les toilettes	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Dónde nos miramos las mujeres cuando no estamos en casa?	Dans quoi les femmes se regardent quand elles ne sont pas chez elles?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las mujeres y el eterno pero...	Les femmes et l'éternel mais...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Cuál es la diferencia...?	Quelle différence entre...?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Hay que elegir: o la vida es bella o la bella es una	Il faut choisir : ou bien la vie est belle ou bien la belle, c'est nous	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Ser flaca	Être mince	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Ah, qué bueno es empezar a ir al gimnasio!	Ah, que c'est bon de commencer la gym!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Algunas verdades tan inútiles como las dietas	Quelques vérités aussi inutiles que les régimes	Les déjantées 1

Mujeres alteradas 3	Las variantes depilatorias que probamos las mujeres para no sufrir el calor de la cera...	Quelques variantes dépilatoires qu'on essaie pour échapper à l'enfer de la cire...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Esos momentos en que la vida, realmente, nos toma el pelo!	Ces moments où la vie se paye vraiment notre tête...!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	"Menos es más." ¡Esta temporada, la moda depurada!	"Le moins c'est le must" Cette saison, la mode épurée!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas típicas costumbres de la elegancia argentina	Ces typiques habitudes de l'élégance féminine	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Cómo quedar como una diosa en esa superfiesta! Las reglas a seguir...Y las tentaciones a evitar...	Comment passer par une déesse dans une méga-fête! Les règles à suivre... et les tentations à éviter...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las mujeres cambiamos, la moda también... ¡¡Los que no cambian nunca son los hombres!!	Les femmes changent, la mode aussi... Ceux qui ne changent jamais ce sont les hommes!!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Seis viejos trucos para disimular... en la playa	Six vieux trucs pour camoufler...sur la plage	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Seis actitudes que se pueden tomar para no sentirse un buñuelo en la playa	Six attitudes que l'on peut adopter pour ne pas se sentir un boudin sur la plage	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡¡Vacaciones!! Un gran momento para compartir con nuestros hijos	Les vacances!! Un grand moment à partager avec nos enfants	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Qué lindo es volver a casa después de unas vacaciones	Que c'est bon de rentrer chez soi après quelques jours de vacances	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Cuánto tenemos que agradecerles las mujeres a los pañales!	Comme nous devons être reconnaissantes envers les couches!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Basta de mitos! ¡Hay sólo seis cosas que no te deja hacer un bebé!	Assez de mythes! Il n'y a que six trucs qu'un bébé empêche de faire!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Qué lindo ver cómo nuestra pequeña revoltosa se convierte en una adolescente seria...!	Quelle joie de voir comment notre petite espiègle devient une adolescente sérieuse	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Qué inolvidable experiencia es convivir... con los que entraron en la edad del pavo!	Quelle inoubliable expérience de cohabiter... Avec ceux qui sont entrés dans l'âge bête	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Seis claves para quedar como un fósil ante sus hijos adolescentes	Six clés pour passer pour un fossile aux yeux de nos enfants adolescents	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Esas cosas que los hijos odian que hagamos las madres!	Ces trucs que nos enfants détestent nous voir faire à nous, les mères...!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¿Parará papá?	On en finit avec papa?	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas típicas cosas que pasan en las mejores familias	Ces trucs typiques qui arrivent même dans les meilleures familles	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Dime qué materia se llevó tu hijo y te diré cuál es la excusa...	Dis-moi dans quelle matière ton enfant est nul et je te dirai quelle est son excuse...	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas inesperadas conductas que te provoca la Navidad	Ces comportements inattendus que produisent les fêtes de Noël	Les déjantées 1

Mujeres alteradas 3	Seis típicos momentos para sentir que lo más importante de la Navidad es... ¡el auto!	Six moments typiques où l'on sent que l'essentiel à Noël c'est... la voiture!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Esas increíbles cosas que les creemos a las más increíbles vendedoras...!	Ces trucs incroyables que nous font gouver les plus incroyables vendeuses...!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas extrañas costumbres de los services del hogar	Ces étranges habitudes des services à domicile	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Esas pequeñas tragedias domésticas que te electrizan los nervios...!	Ces petites tragédies domestiques qui vous mettent les nerfs à vif...!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas típicas cosas que se suelen perder adentro de una casa	Ces trucs typiques que l'on perd habituellement dans une maison	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas típicas cosas que nos olvidamos de recordar	Ces trucs typiques que l'on oublie de se rappeler	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Seis típicas cosas que se dicen fácil...!	Six trucs que l'on dit facilement	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esas veces que sólo con una palabra de aliento es suficiente	Ces moments où un seul mot d'encouragement suffit	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Esos nunca jamás que son siempre tal cual	Ces jamais plus jamais qui sont toujours les mêmes	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Ah, qué sentimiento sublime es el arrepentimiento!	Oh, quel sentiment sublime que les remords!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las seis cosas que más molestan de los taxistas	Les six trucs qui dérangent le plus chez les chauffeurs de taxi	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	¡Qué machistas son los mozos de los restaurantes!	Les serveurs de restaurant sont si machos!	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Las típicas delicias de los envíos a domicilio	Les typiques délices de la livraison à domicile	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	Teléfono, una enfermedad celular	Le téléphone, une maladie cellulaire	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 3	De cómo el "ángel" de la casa se transformó... en la "bruja" de la familia	Comment la fée du foyer est devenue... la sorcière de la famille	Les déjantées 1
Mujeres alteradas 4	Una amiga: alguna cosa más que carne y uña	Une amie : de l'intimité et un peu plus	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Qué estresante es ser una mujer de treinta y pico!	Quel stress d'être une femme de trente ans et quelques!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Lo peor de empezar a envejecer es el envase	Le pire quand on commence à vieillir c'est l'emballage!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis cosas difíciles de encontrar	Six trucs difficiles à trouver	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas otras formas de elongación peneana	Quelques autres formes d'élongation pénienne	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis cosas que a las mujeres nos parecen normales	Six trucs que les femmes trouvent normaux	Les déjantées 2

Mujeres alteradas 4	Seis típicas cosas típicas	Six trucs archi-typiques	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esa clase de hombres que a las mujeres nos resultan irresistibles	Ce genre d'hommes qui nous semblent irrésistibles	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las seis típicas reacciones que nos provoca la ex... de él	Les six réactions typiques que provoque en nous... son ex	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas cosas que adoramos las mujeres románticas	Ces trucs que les femmes romantiques adorent	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esos incómodos silencios con ruido a incomodidad	Ces silences incommodants où le malaise résonne	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Manual del racista perfecto	Manuel du parfait raciste	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Familiares en peligro de extinción	Membres de la famille en voie d'extinction	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las mujeres preferimos ir solas de compras	Les femmes on préfère faire du shopping toutes seules (Parce qu'il y a certains trucs que les hommes ne peuvent pas comprendre)	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis insufribles actitudes típicas de los padres primerizos	Six attitudes insupportables typiques des parents d'un premier enfant	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Cómo te avisa el cuerpo que una persona te gusta	Comment notre corps nous signale que quelqu'un nous plaît	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Los seis métodos anticonceptivos más eficaces	Les six méthodes contraceptives les plus efficaces	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Dime qué edad tienes y te diré qué esperas de un hombre	Dis-moi ton âge et je te dirais ce que tu attends d'un homme	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡La única verdad es la realidad virtual!	La seule vérité c'est la réalité virtuelle	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas cosas que irremediablemente te enferma pedir en la farmacia	Ces trucs qui nous rendent irrémédiablement malades au moment de les demander en pharmacie	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿Quién dijo que lo que más nerviosa te pone del supermercado son los precios...?	Qui a dit que le plus énervant au supermarché c'était les prix?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas cosas para tener en cuenta a la hora de calzarse unas plataformas	Quelques trucs à se rappeler au moment de mettre des talons compensés	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis cosas horribles de pisar	Six trucs horribles sur lesquels on peut marcher	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Hay que tener un cuidado con los sinónimos!	Il faut faire très attention aux synonymes!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿¿Es mejor estar sola que bien acompañada?!	Il vaut mieux être seule que BIEN accompagnée?!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas típicas pavadas que hace una mujer recién enamorada	Ces bêtises typiques que commet la femme qui vient de tomber amoureuse	Les déjantées 2

Mujeres alteradas 4	Esos hombres a los que hay que dejar antes de que sea demasiado tarde	Ces hommes qu'il vaut mieux laisser tomber avant qu'il ne soit trop tard	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	La realidad es un efecto producido por la falta de amor	La réalité est un effet produit par le manque d'amour	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	El amor es ciego... y a veces también sordo... y mudo	L'amour est aveugle...et parfois sourd aussi... et muet	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Cómo reacciona tu amorcito argentino a la hora de festejar "San Valentin"	Comment se comporte notre petit chéri au moment de la Saint-Valentin	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas ridículas creencias que insisten en sostener algunas ridículas	Quelques croyances ridicules que certaines ridicules s'obstinent à défendre	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las cosas que una pareja descubre cuando construye una casa	Ces choses qu'un couple découvre en construisant une maison	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	La insoportable densidad del hombre enfermo	L'insupportable densité de l'homme malade	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas cosas difíciles de decirle a la gente difícil	Quelques trucs difficiles à dire aux gens difficiles	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Los enfermos de la salud	Les malades de la santé	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Esas cosas que te ponen muy nerviosa!	Ces trucs qui nous stressent un max	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Los seis mandamientos de la familia perfecta	Les six commandements de la famille parfaite	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Lo que hace 20 años te convertía en una mocosa atorranta ¡hoy te haría pasar por tímida!	Ce qui il y a 20 ans nous faisait passer pour une minette délurée nous ferait paraître timide aujourd'hui!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas buenas razones para no ayudar a tu hijo a hacer los deberes	Quelques bonnes raisons pour ne pas aider son enfant à faire ses devoirs	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Dime qué edad tienes y te diré de qué color te tiñes	Dis-moi ton âge et je te dirais la couleur de tes cheveux	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esa manía que tenemos las mujeres de desesperar por "Él"	Cette manie que les femmes ont de se désespérer de "lui"	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las seis primeras sensaciones que te provoca tu ex	Les six premières réactions qui provoque en nous notre ex	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Dime qué cuerpo tienes y te diré qué animal te sientes	Dis-moi quel corps tu as, je te dirai dans le corps de quelle bête tu te sens	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿Quién dijo que todo tiempo pasado fue mejor?	Qui a dit que le temps passé était meilleur?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas tiernas ridiculeces que piensan los niños	Ces tendres bêtises auxquelles croient les enfants	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Qué sola te sentís cuando te dejan hablando sola!	Comme on se set seule quand on nous laisse continuer à parler toute seule!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis sintéticas reflexiones sospechosas acerca de las lolas	Six "sein-thétiques" réflexions suspectes à propos des nichons	Les déjantées 2

Mujeres alteradas 4	¿Seis estúpidas razones para estar contenta o seis razones para estar contenta como una estúpida?	Six raisons idiotes d'être contente ou six raisons d'être contente comme une idiote?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas posturas poco estáticas sobre la cirugía estética	Quelques positions peu statiques sur la chirurgie esthétique	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Moda primavera. Lo que deja ver la transparencia es un cambio de conciencia	Mode printemps: ce que la transparence laisse voir c'est un changement de conscience	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	El tema es atreverse: hoy la belleza es una cuestión de mente	Le tout est d'oser : aujourd'hui la beauté et une question de mental	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	No importa lo que se usa, hoy para ser moderna, hay que ser así de auténtica	Peu importe ce que l'on porte : aujourd'hui pour être moderne, il faut être totalement authentique	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Primavera-verano. Una moda pensada para el realce de la dama	Printemps — été. Une mode conçue pour mettre la femme en valeur	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las cuatro estaciones	Les quatre saisons	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas cosas de las que recién te das cuenta cuando te pasan a vos	Ces trucs qu'on ne réalise que lorsqu'ils nous arrivent	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Relación madre-hija, ese tremendo amor incondicional	Rapport mère — fille. Cet effroyable amour inconditionnel	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunos recorridos posibles entre la relación de una mujer y su madre	Quelques parcours possibles dans la relation d'une femme avec sa mère	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Las mujeres y su relación con el piropo	Les femmes et leur relation avec les boniments	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Por qué es tan odioso para una mujer preguntarle a su familia, ¿qué quieren comer?	Pourquoi est-ce si détestable pour une femme de demander à sa famille "qu'est-ce que vous voulez manger?"	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis cosas que conviene no olvidar cuando nuestro amorato se va de viaje y nos quedamos solas	Six trucs qu'il vaut mieux ne pas oublier quand notre petit chéri part en voyage et qu'on reste seule...	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿De dónde habrán sacado esas horrosas costumbres nuestros maravillosos hijos?	Où nos merveilleux enfants sont donc allés dénicher ces habitudes épouvantables?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Seis claves irrefutables de que al hombre que tenés al lado lo pusiste en el lugar de tu papá	Six arguments irréfutables prouvant qu'on a mis l'homme qui vit avec nous à la place de notre papa	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas diferencias tramposas entre los hombres y las mujeres a la hora de la infidelidad	Quelques différences trompeuses entre les hommes et les femmes au moment de l'infidélité	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Los caminos que no ayudan a una mujer a llegar a ningún lado	Les chemins qui n'aident aucune femme à aller nulle part	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Cuatro malentendidos típicos entre dos	Quatre malentendus typiques quand on est deux	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Tres cosas para recordar la inolvidable "primera vez"	Trois trucs à se rappeler lors de l'inoubliable "première fois"	Les déjantées 2

Mujeres alteradas 4	Tres buenas formas para tomar ese periodo en que se te va el ídem	Trois bonnes règles pour appréhender lors qu'elles disparaissent	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Hijos & sexo, ¿temer o no tener?	Enfants & sexe : avoir peur ou ne pas en avoir	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas películas que no ayudan a un hombre a hacerse la película	Ce cinéma qui n'aide pas un homme à se faire du cinéma	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Tres buenas preguntas para romper la rutina	Trois bonnes questions pour rompre la routine	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿Para qué sirve un amante?	À quoi sert un amant?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Esa manía que tenemos las mujeres de contabilizar los aniversarios amorosos!	Cette manie des femmes de tenir la comptabilité des anniversaires amoureux	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunos clásicos souvenirs que se trae una familia al volver de las vacaciones	Quelques souvenirs classiques qu'une famille ramène de ses vacances	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡¡Llegan las vacaciones de infierno!!!... perdón, de invierno...	Voici les vacances d'enfer!!!... Pardon, d'hiver...	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunos inolvidables momentos que vive una mujer separada a la hora de salir de viaje con sus hijos	Quelques moments inoubliables pour une femme séparée qui part en voyage avec ses enfants	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas sonoras razones por las que un hombre "no habla"	Quelques raisons sonores pour lesquelles un homme "ne parle pas"	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Los hombres nunca encuentran nada!	Les hommes ne trouvent jamais rien!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Dime qué edad tienes y te diré qué llevas en la cartera	Dis — moi ton âge et je te dirai ce que tu as dans ton sac	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esas estúpidas cosas que solo los celos son capaces de hacerles decir a las personas	Ces trucs débiles que seule la jalousie est capable de faire dire aux gens	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esta temporada lo que viene fuerte, es parecer lánguida...	Collection automne — hiver. Cette saison, la tendance, c'est la langueur...	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Empiece a temblar... esto es lo que se va a usar!	Collection automne — hiver. Tremblez... Voici ce qu'on va porter!!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas tormentosas sensaciones que provoca en los veraneantes la corriente de El niño	Quelques sensations orageuses provoquées par "El Niño" chez les estivants	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Dime qué edad tienes y te diré cuál fue el encuentro menos esperado de estas vacaciones	Dis — moi ton âge et je te dirai quelle a été la rencontre la moins attendue de tes vacances...	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esos momentos que hacen inolvidable la noche ¿buena?	Ces moments qui rendent les fêtes inoubliables	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Qué buena idea salir a festejar de a muchos en una larga mesa de restorán!	Quelle bonne idée d'aller nombreux faire la fête autour d'une longue table de restaurant	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Algunas claves para que el mundial de fútbol no se le transforme en un pelotazo	Quelques clés pour que la coupe du monde de foot ne devienne pas une prise de tête	Les déjantées 2

Mujeres alteradas 4	De acuerdo a sus gustos a la hora de dormir, ¿sepa qué relación le espera junto a él!	Selon ses goûts au moment de dormir, sachez quelle relation vous attend avec lui!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¡Esas cosas que sólo las mujeres somos capaces de dejar!	Ces trucs auxquels seules les femmes sont capables de renoncer!	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Esos lamentables olvidos a los que te lleva esta vida loca...	Ces regrettables oublis auxquels nous pousse cette vie folle	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	Ya que en la moda todo vuelve, podrían imponerse otra vez...	Puisque dans la mode tout revient, on pourrait encore avoir droit...	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 4	¿De qué fuimos acusadas las mujeres en cada década?	De quoi on a accusé les femmes à chaque décennie?	Les déjantées 2
Mujeres alteradas 5	Las típicas dos caras de la misma moneda (y el saludable punto medio ¿dónde queda?)	La typique double face de la même monnaie (... et le salutaire juste-milieu... il est où?)	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Cómo terminar con una crisis de pareja	Comment en arriver à une crise de couple	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Amores no correspondidos	Amours non partagées	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Ecuación matemática	Équation mathématique	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Los hombres las prefieren tontas	Les hommes les préfèrent idiots	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	El delicado hilo que ata la felicidad	Le fil si mince auquel tient le bonheur	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas cuatro malditas cifras	Ces quatre maudits chiffres	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esos momentos en que no podés contener tu estúpida risa	Ces moments où on est incapable de retenir son rire stupide	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	¿Los hombres son más rápidos o están más apurados...?	Les hommes sont plus rapides ou plus pressés...?	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Prueba de amor	Preuve d'amour	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	La nueva realidad que encuentra una mujer que sale con la vieja fantasía de conocer a alguien	La nouvelle réalité que rencontre une femme qui sort avec la vieille illusion de rencontrer quelqu'un	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Dime con quién sales y te diré qué piensa la gente	Dis-moi avec qui tu sors et je te dirai ce que pensent les autres	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas cosas vacías que te llenan de furia	Ces trucs qui nous remplissent de rage	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Lleno de nada	Plein de rien	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Todo sea por verse bien	Tout pour se sentir belle	Les déjantées 3

Mujeres alteradas 5	Tres tristes tragedias a la hora de comprarte un traje de baño	Trois tristes tragédies au moment de s'acheter un maillot de bain	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Consejos prácticos para sembrar las flores que queremos ver crecer esta primavera	Conseils pratiques pour semer les graines des fleurs que l'on veut voir pousser au printemps	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Las madres y su vocación por competir	Les mères et leur tendance à la compétition	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas madres inolvidables	Ces mères inoubliables	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Cuando llega el otoño	Quand l'automne arrive	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	¿Cuándo te das cuenta de que ya estás grande?	Quand se rend-on compte qu'on est déjà vieilles?	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Coincidencias y diferencias a la hora de salir con un bombón	Similitudes et différences lorsqu'on sort avec une bombe	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas razones que tiene una mujer de cierta edad para engancharse con un joven de edad incierta	Quelques raisons pour une femme d'un certain âge de s'accrocher à un jeune d'un âge incertain	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Viaje al interior	Déplacement en province	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Esas cosas difíciles de sacar	Ces trucs difficiles à retirer	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas cosas que nos gusta hacer... pero llegamos a odiar tener que hacerlas	Ces trucs qu'on aime faire... mais qu'on finit par détester parce qu'il FAUT les faire	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas cosas horribles que hacen algunas mujeres con los hombres	Ces horribles trucs que font certaines femmes avec les hommes	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Hasta en la sopa	Jusque dans la soupe	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Los tres típicos estilos que adopta el cuerpo durante el embarazo	Les trois styles typiques que le corps adopte pendant la grossesse	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Cuatro pavadas que insiste en repetir la gente como verdades irrefutables	Quatre âneries que les gens s'acharnent à répéter comme des vérités irrefutables	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas otras diferencias entre una mujer y un travestí	Quelques autres différences entre une femme et un travesti	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas razones que tiene una mujer para hacerse la cirugía estética	Quelques raisons que peut avoir une femme de se faire refaire	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Esas estúpidas cosas que hace una mujer inteligente, desesperada por una dieta	Ces trucs idiots que fait une femme intelligente quand elle est obsédée par un régime	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Así cualquiera	Comme ça, fastoche...	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas razones por las que hace un año que no tenés sexo	Quelques raisons pour lesquelles ça fait un an qu'on n'a pas fait l'amour	Les déjantées 4

Mujeres alteradas 5	Cuatro buenas razones para no vivir en una casa con escalera...	Quatre bonnes raisons pour ne pas vivre dans une maison avec un escalier	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Cuatro buenas razones para casarse con un huérfano	Quatre bonnes raisons pour épouser un orphelin	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Algunos paseos que se pueden hacer en la ciudad para sentir que te fuiste de vacaciones	Quelques promenades qu'on peut faire en ville pour se donner l'impression d'être parties en vacances	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Guía estimativa para calcular cuántos días de vacaciones tomarse	Guide pour estimer les jours de vacances nécessaires	Les déjantées
Mujeres alteradas 5	Confianza	Confiance	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Las cuatro primeras cosas que descubris después de tres días de lluvia en la playa	Les quatre premiers trucs qu'on découvre après trois jours de pluie à la plage	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Grandes inventos para una vida pequeña	Grandes inventions pour une petite vie	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Esas cosas que te hacen sentir culpa	Ces trucs qui nous font culpabiliser	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Vacaciones: algunas cosas a tener en cuenta al compartir una casa con amigos	Vacances : quelques trucs à considérer au moment de partager une maison avec des amis	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	¿Por qué es tan difícil relajarse en las vacaciones y dejar de preguntarse ¿Por qué?!	Pourquoi est-il si difficile de se détendre en vacances et d'arrêter de se demander « pourquoi »? !	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Gelatinosas plagas de la costa	Gélatineuses plaies de la côte	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Frutos de mar	Fruits de mer	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Seis lamentables maneras de reconocer al argentino promedio cuando viaja al exterior		
Mujeres alteradas 5	Esas pesadas situaciones que encierra una valija	Ces pesantes situations que renferme une valise	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Domingo 6:00 AM	Dimanche : 6 h 00 du matin	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esa vieja costumbre que tenemos las mujeres de quedarnos enganchadas de un hombre	Cette vieille habitude que nous avons, nous les femmes de rester attachées à un homme	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Moda primavera-verano. Cuatro estilos bien definidos para cuatro estilos de mujer	SAISON PRINTEMPS — ÉTÉ Quatre styles bien définis pour quatre types de femme	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas cositas que conviene evitar a la hora de adaptar lo que se usa a tu estilo personal...	Quelques petits trucs qu'il vaut mieux éviter au moment d'adapter ce qui est "tendance" à notre style personnel	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Feliz domingo	Bon dimanche	Les déjantées 3

Mujeres alteradas 5	Esas típicas notas que las lectoras adoran encontrar en la revista	Ces rubriques que les lectrices adorent trouver dans leur magazine	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Dime qué tiene ese hombre en la heladera y te diré cómo es...	ATTENTION!! Dis-moi ce que cet homme a dans son frigo et je te dirai comment il est...	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas diferencias estéticas fundamentales entre... una chica joven y una mujer de cierta edad	Ces différences esthétiques fondamentales entre une fille jeune et une femme d'un certain âge	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	No lo pienso llamar nunca más en mi vida	Je ne l'appellerai plus jamais	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esa típica incompatibilidad de prioridades	Cette classique incompatibilité de priorités	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	La Barbie cumple 40 años	La poupée Barbie fête ses 40 ans	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Algunos cambios de estos últimos 25 años	Quelques changements de ces 25 dernières années	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Esas cosas que nadie te avisa a la hora de darle la teta a tu bebé	Ces trucs dont personne ne nous prévient au moment de donner le sein à notre bébé	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Cuatro momentos de la lactancia para tomarse muy a pecho	Quatre moments de l'allaitement à prendre très à cœur	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas conductas horribles que te genera la envidia frente a las mujeres lindas	Ces attitudes ignobles que nous dicte la jalousie devant les filles belles	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Esas personas a las que les resulta tan fácil... que es difícil de creer	Ces personnes pour qui tout est si facile... que c'est difficile à croire	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	El día después... de las fiestas	Lendemain... de fête	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Eso que ya sabés de la fiesta de esta noche	Ces trucs qu'on sait d'avance sur la fête de ce soir	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	El vestidito negro	La petite robe noire	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Como le gusta a él	Comme il aime, lui	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Todos los caminos conducen a la heladera	Tous les chemins mènent au frigo	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Esas pilosas preguntas que nunca hacemos en las peluquerías	Ces questions pileuses qu'on ne pose jamais chez le coiffeur	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Antes y después del amor	Avant et après l'amour	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	¡Esas increíbles cosas que pensábamos cuando nos enamoramos...!	Ces trucs incroyables qu'on pensait en tombant amoureuses...!	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Se acabó la moda sin definición. Ahora lo que se usa ¡es parecer un hembrón!	Fini la mode informe. Aujourd'hui ce qu'il faut c'est avoir les bonnes formes!	Les déjantées 4

Mujeres alteradas 5	Esos comentarios que delatan que de la moda de esta primavera... usted no entiende nada	Ces commentaires qui trahissent que... vous ne savez rien de la mode de ce printemps	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	La objetividad de las abuelas	L'objectivité des grands-mères	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Cómo te cambia la vida el primer año del bebé	Comment la première année de bébé nous change la vie	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Algunas razones por las que nadie tiene la culpa de lo que nos pasa...	Quelques raisons pour lesquelles personne n'est responsable de ce qui nous arrive	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	En la pareja, la tolerancia, ¿es la clave del éxito?	Dans un couple, la tolérance est-elle la clé du succès?	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Antes y después del primer año	Avant et après son premier anniversaire	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Cría niños sin límites y te sacarán... todo	Faites des gosses...	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	Algunas otras drogas peligrosas	Quelques autres drogues dangereuses	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	A veces la ideología te mata	Quelquefois l'idéologie nous tue	Les déjantées 4
Mujeres alteradas 5	Algunas vicisitudes de la vida del artista	Quelques vicissitudes de la vie d'artiste	Les déjantées 3
Mujeres alteradas 5	No es lo mismo tener...	C'est pas pareil d'avoir...	Les déjantées 4

## Annexe II. Liste d'onomatopées

Texte source	Signification	Texte cible	Forme usuelle de l'onomatopée
Je	Rire	Hé	Hé
Ji ji ji	Rire	Ha ha ha	Ha ha ha
Clak	Raccrocher un téléphone	Clac	Clac
Ay	Douleur	Aïe	Aee
Ep ep	Dissuasion	Zou	Ch ch
Shh	Demande de silence	Chut	Chut
Pst	Indifférence	Psst	Pfftt
Ja	Rire	Ha	Ha
Grr	Rugissement	Grr	Grr
Tic-tac	Horloge	Tic-tac	Tic-tac
Ey	Attirer l'attention	Eh	Eh
Tuuuu	Klaxon	Tuuuut	Tut
Crunch	Aliment croustillant	Crunch	Crunch
Chin chin	Trinquée	Chin chin	Tchin tchin
Grunch	Aliment crustillant	Crunch	Crunch
Grllbup	Embarras	Gluupps	Glup
Rin	Sonnerie du téléphone	Dring	Dring
Uf	Soulagement	Ouf	Ouf
Buuaa	Pleurs	Buuaa	?
Buaa buaa	Pleurs	Ouiin ouiin	Ouin
Baá	Bébé qui parle	Aeu	?
Uf	Mépris	Pff	Pff
Bruum	Moteur	Bruum	Brum
Sob	Pleurs	Snif	Snif
Glups	Embarras	Gloups	Gloups
Tss	Mépris	Pff	Pff
Puag	Répulsion	Beurk	Beurk
Riin	Sonnerie du téléphone	Riin	Dring
Fss	Comprimé effervescent	Fss	?
Upa	Enthousiasme	Arreuh	Arheu
Guau	Aboiement	Ouaf	Ouaf
Triin	Sonnette	Dring	Dring
Ññiii	Jouet sonore	Ññiii	?
Ring ring clanc piii	Répondeur automatique	Ring ring clanc piii	Ring ring clanc piii
Ugh	Répulsion	Ugh	Ugh
Ijiii	Cheval	Jiii	Hi

M...mm...	Mugissement	Meuuuhh	Meuh
Oink	Grognement	Grouing	Grouin, grouic
Pio	Piaillage	Piu	Piou, pi
Jrrr	Ronflement	Zzz	Rrr, zzz
Iuujuu	Joie	Hououou	?
Pi pi pi	Touches cellulaire	Pi pi pi	Bip bip bip
Faáa	Enthousiasme	Ouah	Ouah
Cof cof	Toux	Teuf teuf	Heu
Berp	Éructation	Burp	Eurk
Ic	Hoquet	Hic	Hic
Snif	Pleurs	Snif	Snif
Bdu	Bébé qui parle	Bdau	?
Chaka chaka	Tondeuse	Chaka chaka	?
Slam	Porte qui ferme	Slam	Slam
Sob	Pleurs	Sob	Sniff
Tumb plic shut	Jeu vidéo	Tum plic shut	?
Bla bla bla	Bavardage	Bla bla bla	Bla bla bla
Slup	Succion	Slup	Schlouhhhgouggh
Chupu chupu	Allaitement	Chupu chupu	Slurp, chloup

### Annexe III. Toponymes

Texte source	Texte cible
Tanganika	Tanzanie
Cañuela, flores, almagro	XVII <sup>e</sup> , VIII <sup>e</sup> , XII <sup>e</sup>
Córdoba, Alvarez Thomas, Dorrego, el bajo	St Germain, St Jacques, les quais
Valentín alsina	États-unis
Buenos aires	Paris
Cañuelas	Saint-Germain-en-laye
En el río	Porte de Vanves
Catamaranes del tigre	Bateau-mouche
Buquebús à Uruguay	Croisière
Punta del Este	Boungalow
Retiro	Maison
Disneyland	Disneyland
Piriápolis	Deauville
Río gallegos	Bordeaux

## Annexe IV. Noms d'aliments

Texte source	Texte cible
Puchero	Pot-au-feu
Ñoquis	Blanquette
Churros con dulce de leche	Beignets à la confiture
Parrilla o pastas	Italien ou chinois
Galletitas	Biscottes
Grisines	Gressins
Flautita	Baguette
Ravioles	Petit tartare
Ravioles	Coquillettes
Medialunas	Croissants
Churros con dulce de leche	Pains au chocolat
Pescado con ensalada	Poisson avec de la salade
Fideos	Des pâtes
Pizza	Pizza
Panaché de legumbres	Des légumes
Ravioles pesto y tuco y unas fritas a caballo	Un gratin dauphinois avec plein de lardons et ¼ de rouge
Los de pavita	Les quiches
Pizza o papas fritas	Pizza ou frites
Tarta pascualina	Tarte aux poireaux
Masitas	Éclairs
Choclo	Maïs
Vitelthonné, salsita, alcaparras	Macédoine, petites patates, petits pois
Croquetas	Taboulé
Helado	Glace
Milanesas con papas fritas	Steak-frites
Choripan	Quiche
Carne	Viande
Pastas	Pâtes
Tarta	Tarte
Bifé con huevo frito	Steak avec un œuf
Papas fritas	Frites
Ravioles	Raviolis
Merluza con ensalada	Poisson et de la salade
Chauchas	Haricots
Flan	Flan
Chinchulines	Boudin blanc

Langostinos con champán	Langoustines
Puerro	Poireau
Brotos de soja	Germes de soja
Cervecita	Petite bière
Mejillones	Moules
Mariscos	Coquillages
Pescados	Poissons
Latas de coca	Canettes de coca
Leche chocolatada	Jus de pomme
Hamburguesas	Hamburguer
Salchichas	Saucisses
Ketchup	Ketchup
Postrecito de vainilla	Crème à la vanille
Dulce de leche	Confiture
Alfajor de mar del plata	Gâteau de riz
Soda	?
Triples	Sandwiches sous vide
Jugo para diluir	Jus à diluer
Leche en polvo	Lait en poudre
Huevo duro	Œuf dur
Azúcar	Sucre
Tira de asado	Bout de viande
Margarina	Margarine
Picadillo de carne	Corned-beef
Mayonesa	Mayo
Gelatina	Crème mont-blanc
Yogurth natural descremado	Yaourt nature 0%
An artesanal de centeno	Pain de son bio
Frutas secas	Fruits secs
Jugo de naranja americano	Jus d'orange de Floride
Restos de delivery japonés	Restes de sushis
Helado (USA)	Glace américaine
Champán francés	Champagne
Gaseosas	Sodas
Leche	Lait
Milanesas	Escalopes
Queso para rallar	Parmesan
Buñuelo	Beignet
Panqueques	Crêpes
Lechuga	Salade
Panchos	Hot-dogs

## Annexe V. Opinions des lecteurs (FNAC France)

livre.fnac.com/a1338430/Les-dejantees-Tome-1-Les-dejantees-Maitena

Note : ★★★★★☆

par [Mistinguett](#)  
Grèce, 26/03/2015

### Assez marrant

J'ai vu ma vie se dérouler devant moi. Assez marrant et très proche du tempérament de la plupart des femmes. Nous sommes vraiment déjantées quoi.

Note : ★★★★★★

par [Anonyme](#)  
Grenoble, 28/09/2007

### A quand le 5ème ??

Maitena, c'est un concentré de toutes les femmes exprimé en quelques bulles et savoureuses répliques, tout ça avec beaucoup d'humour et de finesse. Bravo !

Note : ★★★★★★

par [Anonyme](#)  
paris, 17/08/2004

### A lire absolument

Je ne suis pas très branchée BD en général(sauf quelques classiques à l'occasion) mais là franchement j'ai adoré. Du coup j'ai acheté les 3 tomes, j'attends avec impatience le 4ème et en plus j'ai fait des adeptes autour de moi ... mes copines aussi en raffolent ;-)

Note : ★★★★★★

par [Anonyme](#)  
paris, 13/02/2003

### La réalité.....mais vue par une rigolote !

C'est tout à fait les femmes avec beaucoup d'humour ! Je vais acheter le dernier parce que ça vaut vraiment le coup !

Note : ★★★★★★

par [Anonyme](#)  
Compiègne, 16/01/2003

### Déjantant!!!!

Je ne connaissais pas du tout... et franchement, j'ai adoré dès les premières pages! C'est tordant et tellement vrai!!!