

2016-2017

Master 2 Lettres, Langues

Spécialité Métiers de la traduction



COMMENTAIRE DE TRADUCTION

Münchhausen de Flix et Bernd Kissel

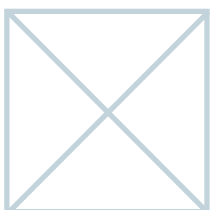
Pierre Béatrice

Sous la direction de Mme Taylor Françoise

Membres du jury

Dumas Christophe | Président

Ramadier Mathilde | Tutrice



Soutenu publiquement le :

13 octobre 2017



L’auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l’attribuant de la manière indiquée par l’auteur (mais pas d’une manière qui suggérerait qu’il approuve votre utilisation de l’œuvre).
- Vous n’avez pas le droit d’utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n’avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l’adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :

<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

Ces conditions d’utilisation (attribution, pas d’utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



Je tiens à remercier l'Université d'Angers pour l'opportunité qu'elle m'a donné d'effectuer cette traduction dans le cadre de mon mémoire.

Un grand merci à ma tutrice Mathilde Ramadier, pour son encadrement, ses conseils, précieux dans la remise en question de mes premières traductions et de mes méthodes de travail sur les polices de caractères.

Le soutien de l'auteur de l'ouvrage, Flix, m'a été d'une grande aide dans la réalisation de cette traduction.

Je souhaite lui rendre hommage pour son accessibilité et sa gentillesse.

L'envoi du fichier PDF original m'a épargné du temps de travail tout en m'apportant un support de grande qualité.

Merci également à ma directrice de mémoire, Mme Taylor, et le président du jury, M. Dumas, qui m'ont permis de choisir un ouvrage sortant des sentiers battus du Master, en accord avec l'orientation que je souhaite donner à ma future carrière.

Je pense aussi à ma kinésithérapeute, qui m'a aidée à surmonter la tendinite et à arriver au bout de la rédaction avec deux poignets en état de fonctionnement.

Pour terminer, une pensée particulière pour ma compagne, sans qui ces cinq années d'études n'auraient pas été possibles. Merci d'être là au quotidien.

Et, promis, à partir de maintenant, je commence à traduire pour gagner de l'argent !

Sommaire

INTRODUCTION – CHOIX DE L'ŒUVRE.....	1
SELECTION D'UNE TUTRICE	3
COMMENTAIRE DE TRADUCTION.....	4
1. La bande dessinée, un média à part	4
2. Traduire une adaptation, un exercice d'équilibriste	6
3. Les citations au plus proche de l'original dans <i>Faust</i>	7
3.1. <i>Le Prologue dans le Ciel</i>	7
3.2. Le bulletin météo.....	8
3.3. La scène du bar.....	8
3.4. Le cas particulier du caniche.....	11
4. Flix cite Cervantes dans <i>Don Quijote</i>	12
4.1. Le discours du prêtre à l'enterrement de Sancho Panza	13
4.2. L'arrivée au « château ».....	14
4.3. Le combat au « château ».....	15
5. Les autres références textuelles.....	16
6. Les onomatopées.....	18
6.1. Diverses stratégies onomatopéiques	18
6.2. Les onomatopées : un jeu de conventions.....	20
6.2.1. Trois grands types d'onomatopées.....	21
a) Les sons simples.....	21
b) Les verbes et substantifs	22
c) Les interjections	23
6.2.2. Les cas problématiques	24
a) « Kicher »	24
b) « Wack».....	24
7. Références graphiques (interpicturalité)	25
7.1. Des œuvres au passé pictural riche	25
7.2. Références visuelles et culturelles	26
8. Les difficultés purement linguistiques.....	28
8.1. Des textes variés.....	28
8.2. La reprise en écho	29
8.3. Quelques gros mots retors.....	29
8.4. Plusieurs traductions au service de Sa Majesté.....	31
8.5. Herr Bürger et Monsieur le baron.....	32

8.6.	L'ouvrir pour se mettre à table.....	33
8.7.	Un voyage dans la Lune.....	34
8.8.	De la Terre à la Lune.....	35
8.9.	Un nom commun comme nom de famille.....	36
8.10.	Changements climatique et traductologique.....	37
9.	Difficultés pratiques non liées à la traduction	39
9.1.	Contraintes techniques	39
9.2.	Choix de la police.....	40
9.3.	Organisation	41
9.4.	Visibilité du marché de la bande dessinée	42
CONCLUSION		44
BIBLIOGRAPHIE.....		45
TABLE DES ILLUSTRATIONS		49

Introduction – Choix de l'œuvre

Durant l'été 2016, je me suis lancée dans la traduction du début de *Faust* de Flix, dans l'idée de me faire une première expérience de ce type de traduction. Comment cela se passe sur le plan pratique ? L'humour est-il parfois totalement intraduisible ? Je me suis aussi essayée à quelques planches de son *Der Swimmingpool des kleinen Mannes*, un recueil de notes de blog en quatre cases, reposant beaucoup plus sur des chutes et des jeux de mots. Cela a été une expérience instructive à partir de laquelle s'est précisé mon souhait de m'orienter plus particulièrement vers la traduction de bandes dessinées, de jeux de société et de publications de vulgarisation scientifique et historique. Les deux derniers types d'ouvrages n'entrant pas en course pour le mémoire à produire en fin de Master 2, mon choix s'est naturellement porté sur la bande dessinée. Le calendrier des parutions de Carlsen Verlag a fait le reste.



© Hans-Jürgen Büsch

Je lis Flix depuis maintenant quelques années et mes occupations de l'été 2016 pouvaient laisser présager qu'il serait l'auteur à l'honneur dans ce mémoire. Cependant, un ouvrage comme *Faust* me paraissait intéressant mais un peu trop léger pour l'exercice demandé. *Don Quijote* était plus long et plus complexe dans les thèmes qu'il aborde, donc un candidat plus sérieux. Mais c'est en découvrant *Münchhausen*, il y a bientôt un an, que j'ai arrêté mon choix.

Comme *Faust* et *Don Quijote*, *Münchhausen* est une adaptation libre, sous forme de roman graphique, d'un classique de la littérature. Les deux premiers, parus en 2010 et 2012, sont le fruit d'un travail en épisodes pour la *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*. Le troisième, pour lequel Flix s'est concentré sur le scénario pour laisser le dessin à Bernd Kissel, a vu le jour directement sous forme d'un album. Flix continue actuellement à publier dans la *FAZ* ; sa série en cours s'intitule *Glückskind*. La différence de traitement entre les trois adaptations tient certainement au fait que les deux premières sont transposées dans l'Allemagne d'aujourd'hui, plus facile à intégrer dans un journal, tandis que *Münchhausen* a un contexte historique plus distant et plus sombre, celui du début de la Seconde Guerre mondiale. L'expérience des deux opus précédents a aussi pu autoriser les auteurs à se passer du tremplin de la *FAZ*.

Le livre s'ouvre sur une situation de crise pour les services secrets anglais. Nous sommes en 1939 et un individu visiblement allemand vient d'atterrir en ballon sur le toit de Buckingham Palace. Pour justifier sa manœuvre scabreuse, il prétend revenir d'un voyage dans la Lune. Cet homme est manifestement un menteur. Et pourtant. S'il peut livrer à l'Angleterre le moyen de parcourir une telle distance, Berlin sera à la merci des Alliés. Encore faut-il démêler le vrai du faux. Pour cela, les Anglais ont leur botte secrète, un réfugié viennois réputé dans le domaine de la psychologie humaine : Sigmund Freud. Flix et Kissel nous entraînent à la suite de Freud dans l'exploration du passé de *Münchhausen* afin de percer son mystère et peut-être sauver la tête de celui qui est considéré comme un espion, un ennemi d'état, jusqu'à preuve du contraire.

Flix est un auteur de bande dessinée allemand – de son véritable nom Felix Görmann. Il jouit d'une certaine renommée dans l'espace germanophone, mais reste largement méconnu et, selon moi, mésestimé en-dehors. Sa

production assez variée allie humour et poésie pour aborder des sujets légers en apparence (adaptations de classiques romanesques, description du quotidien d'un enfant ou d'un chien reporter, et de son propre quotidien de dessinateur) mais auquel il ajoute toujours une profondeur : réflexion sur la maladie d'Alzheimer dans *Don Quijote*, sur la société et la politique dans *Glückskind*, sur les inégalités hommes-femmes dans *Schöne Töchter*.

Dans d'autres albums, comme *Da war mal was*, c'est un sujet prompt à inspirer le sérieux, la vie du temps du mur de Berlin, qui est traité à travers la lorgnette humoristique de souvenirs d'enfance. Le ton est léger, tout en laissant entrevoir une situation plus grave.

Bernd Kissel est un auteur de bande dessinée moins connu, car très attaché à son encrage sarrois. La plupart des ouvrages qu'il a publiés jusqu'ici se passent en Sarre et traitent d'histoire et de légendes locales. Auteur portant habituellement, tout comme Flix, la double casquette de dessinateur et de scénariste, il prête ici ses pinceaux pour donner vie à l'histoire concoctée par Flix.



© Florian Brunner

Pour une biographie plus détaillée des auteurs, je vous invite à vous référer au document « Projet de traduction ».

Sélection d'une tutrice

Comme on nous l'avait conseillé, j'ai d'abord parcouru le répertoire de l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF) à la recherche d'un professionnel dont le parcours aurait une assez forte coloration bédéistique. Il est à noter que le répertoire de l'ATLF est peu pratique d'utilisation. En effet, il est difficile de décrypter si, parmi les 7 personnes qui ont déclaré la bande dessinée comme un genre qu'elles sont prêtes à traduire, toutes ont déjà une bonne expérience dans le domaine – sans quoi l'intérêt de les avoir comme tuteur est limité. Pour exemple, une des personnes qui apparaît dans la liste n'a en fait pas de véritable expérience de traduction publiée en bande dessinée, elle en a par contre traduit une pour son plaisir personnel. Malgré tout le bien que je pense de l'ouvrage en question (*Jesus Total* de Walter Moers), j'ai préféré contacter des personnes plus aguerries.

Les listes d'ouvrages traduits fournies sur le site de l'ATLF étant particulièrement fastidieuses à analyser, notamment lorsque l'on cherche à savoir si un auteur est spécialiste d'un genre, j'ai opté pour une seconde méthode : regarder dans ma bibliothèque les bandes dessinées traduites de l'allemand et chercher le nom du traducteur. Cela a été beaucoup plus efficace car, des deux personnes que j'ai contactées par ce mode de sélection, les deux m'ont répondu. L'une a eu l'honnêteté d'admettre n'avoir travaillé que sur le diptyque *Alpha* et *Beta* de Jens Harder pour Actes Sud et ne pas se sentir suffisamment experte pour m'encadrer.

L'autre était Mathilde Ramadier, dont j'ai découvert le nom à la fin de l'ouvrage *Vita Obscura* de Simon Schwartz, paru chez Ici Même¹. Ce que j'ai ensuite appris de son parcours en visitant son site internet n'a fait que conforter mes premières impressions. Scénariste et traductrice de bandes dessinées et de livres documentaires en prise avec l'actualité², Mme Ramadier avait un profil parfait pour m'encadrer dans mon projet de traduction. Cerise sur le gâteau, elle a collaboré avec Flix à l'animation de l'*Internationales Comic-Seminar* du Festival d'Erlangen 2016, et connaissait donc un peu l'homme et son travail. J'ai donc été tout à fait ravie qu'elle soit à la fois intéressée par l'idée de ce tutorat et disponible pour l'effectuer.



©FlowtographyBerlin

¹ et que j'ai lui-même découvert à l'occasion de la Journée des Éditeurs 2016 de l'Université d'Angers et de la Journée professionnelle sur la traduction du festival littéraire Atlantide 2016 à Nantes.

² dont un sur les "Panama papers" que j'avais envisagé pour mon mémoire de l'année dernière.

Commentaire de traduction

N'ayant pas la possibilité de modifier la structure des pages des bandes dessinées pour y introduire des notes de traduction, j'ai opté pour un autre format pour mon commentaire de traduction. Je vais présenter ici le détail de mes choix de traduction, plutôt qu'une synthèse des notes qui auraient dû se trouver dans la partie traduction. Par ailleurs, pour faciliter la lecture de ce commentaire, j'ai imprimé la traduction dans une annexe, plus aisément consultable en regard du présent commentaire.

Les remarques qui vont suivre concernent la traduction de *Münchhausen* en annexe, mais aussi les deux passages de *Faust* et *Don Quijote* situés dans la partie « Projet de traduction ».

1. La bande dessinée, un média à part

La bande dessinée n'étant pas le support traditionnellement envisagé comme objet du mémoire de Master 2, les difficultés qui y sont liées se font jour dès la phase de choix de l'ouvrage. La question du calcul de la longueur de l'extrait à traduire pose problème. En effet, il est impossible d'utiliser le même mode de mesure pour un roman, uniquement composé de texte, et pour une bande dessinée, dans laquelle le texte est moins proéminent et laisse la part belle à l'image. Le nombre de signes composant *Münchhausen* dans son intégralité, par exemple, était bien inférieur au volume exigé.

Cependant, pour un tel travail, il faut savoir se projeter au-delà des critères établis et envisager les choses autrement : M. Dumas m'a conseillé de penser plus en termes de charge de travail que de volume textuel. N'ayant auparavant traduit de la bande dessinée qu'en dilettante, il m'était difficile de dire combien de pages j'allais pouvoir traduire dans le cadre du mémoire. Il m'est assez vite apparu que j'allais devoir, et pouvoir, traduire l'intégralité de *Münchhausen*, mais il restait à décider combien de pages du ou des autres ouvrages j'allais ajouter à cette base.

Il s'est alors également posé une barrière technique et financière à la possibilité de traduire plusieurs ouvrages. En effet, *Münchhausen* comporte 190 pages, *Faust* 95 pages et *Don Quijote* 134 pages. Même s'il était techniquement possible d'imprimer tous ces ouvrages par double-pages, on arrive vite à un mémoire très volumineux (419 pages, rien que pour la traduction). Cela aurait sans doute fait le bonheur de l'imprimeur et des services postaux, mais beaucoup moins celui de mon banquier et de la forêt amazonienne, sans parler des conséquences médicales pour les membres du jury, qui auraient eu à lire et transporter de telles masses de papier.

Pour toutes ces raisons, j'ai choisi de traduire en priorité *Münchhausen* dans son intégralité et d'ajouter des extraits de *Faust* et *Don Quijote* dans le projet de traduction. Ce compromis m'a permis d'avoir un projet de traduction plus ouvert et plus étoffé, tout en répartissant le volume de papier sur plusieurs documents.

Dans la phase de réalisation en elle-même, certains des avantages qui profitent à l'auteur de bande dessinée deviennent des contraintes très strictes pour le traducteur. Je pense notamment aux jeux de mots, en particulier ceux

qui sont illustrés par l'image. Dans *Münchhausen*, l'exemple le plus flagrant est celui de la présence de fraises (« *Erdbeeren* », en allemand, soit littéralement « baies de terre ») sur la Lune. Si un auteur francophone souhaitait utiliser le même ressort comique du paradoxe terre/Lune, il irait certainement chercher du côté des pommes de terre. Si un traducteur de roman était confronté à ce jeu de mots dans un contexte où la fraise apparaît de façon « orpheline » dans le texte (pas d'autre occurrence de la fraise explicitement liée à celle-ci dans le reste de l'ouvrage), il pourrait aussi avoir recours au tubercule. Dans le cas présent, la fraise apparaît à l'image. Le traducteur ne pouvant agir que sur les mots, il doit faire preuve de plus d'imagination et/ou accepter d'arriver à un moins bon résultat que l'original – le détail de ma solution dans la partie « Les difficultés purement linguistiques ».

Un autre exemple de la dépendance du traducteur à l'image est celui où le texte est un élément de décor. On retrouve ce cas dans l'enseigne du « *Lustschloss* » de *Don Quijote*. J'ai préféré faire appel à une note car il était difficile de trouver un nom qui remplisse toutes les fonctions de connotation de l'original et qui puisse faire office d'enseigne, ou de logo, avec la même force. Le meilleur équivalent de « *Lustschloss* » est ce que l'on appelle en français un « palais des plaisirs ». Cependant, le mot « *Schloss* » fait explicitement référence à l'obsession de Don Quichotte pour la chevalerie et à sa disposition naturelle à prendre toutes les auberges qu'il rencontre pour des châteaux (« *Schloss* », en allemand). Pour mieux retranscrire le ressenti de Don Quichotte lorsqu'il est en plein délire et souligner la référence à Cervantes, il faudrait faire apparaître le terme « château », ce que Flix fait bien en allemand en montrant l'enseigne d'abord pleinement éclairée, puis partiellement (voir illustration ci-dessous).



Fig. 1 : Du "*Lustschloss*" au simple "*Schloss*"

Mais l'expression consacrée, en français, pour ce type d'établissements utilise le mot « palais ». Après réflexion, je suis restée sur le « palais des plaisirs », lequel ne pouvait pas être facilement intégré à l'illustration pour obtenir le même jeu que chez Flix. J'ai donc utilisé une note, ou plutôt des notes, pour donner une traduction de l'enseigne : « Le Palais des plaisirs ». Cependant, je me suis posé la question d'utiliser deux textes différents sous chacun des dessins et de traduire la seconde enseigne par « Le château », afin de montrer le changement qu'opère la simple disparition du membre « *Lust* » sur la dimension que Flix donne à cette illustration. J'ai préféré garder le même nom

dans les deux cas, pour ne pas perdre le lecteur non averti et faire apparaître le mot « château » dans le reste de la scène.

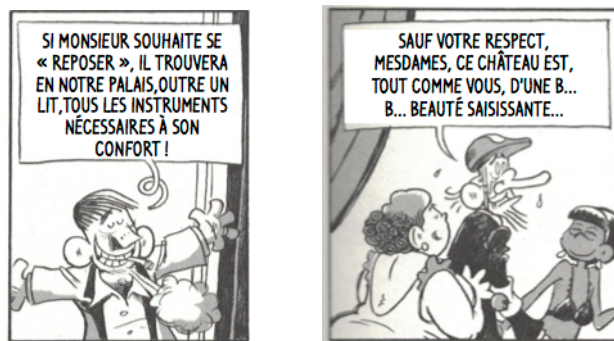


Fig. 2 : Palais ou château, à chacun sa vision des choses

Là encore, je n'ai mis le mot « château » que dans la bouche d'Alonso Quijano et pas dans celle du patron de l'établissement. Celui-ci est, dans l'original, le premier à parler de son « *Schloss* », où Quijano est le bienvenu. Dans ma version, il est plus logique qu'il utilise le terme de « palais » qui figure sur l'enseigne. Alonso Quijano, quant à lui en proie à son délire de chevalerie, parle plus naturellement de « château ». Bien sûr, ce qui est d'une fluidité totale en allemand, où l'on utilise le même terme pour désigner les deux choses, devient un peu plus hasardeux en français, où cette polysémie n'est pas permise. J'aurais éventuellement pu faire dire « palais » à Alonso Quijano, mais cela aurait été moins fidèle à Don Quichotte, que sa qualité de chevalier errant n'amène pas à fréquenter des endroits aussi somptueux

2. Traduire une adaptation, un exercice d'équilibriste

Comme on vient de le voir dans l'exemple précédent, s'agissant d'adaptations de classiques de la littérature internationale, il est impossible d'envisager de traduire ces trois ouvrages indépendamment des originaux... et de leurs traductions. Il faut ainsi consacrer un certain temps à lister les traductions canoniques ou intéressantes afin d'avoir un matériau dans lequel puiser lorsque l'adaptateur choisit de citer le texte original.

Au cours de cet exercice, il faut réfléchir au fait même que les bandes dessinées à traduire sont des adaptations. Flix aime beaucoup transporter les héros classiques dans une époque qui n'est pas la leur : son Faust et son Don Quichotte vivent dans l'Allemagne contemporaine, son Münchhausen à cheval sur le XIX^e et le XX^e siècle. Il est donc important de se demander comment le scénariste cite l'original et l'effet que cela produit. Certaines citations reprennent l'original mot pour mot. C'est le cas de plusieurs vers de *Faust*, tantôt isolés, tantôt à plusieurs – ce qui fait ressortir la rime. Il est alors important de ne pas trahir l'effet. Si l'auteur a voulu introduire une certaine dose d'anachronisme entre le langage habituel du héros et la pièce de théâtre qu'il lui met dans la bouche, il faut que le lecteur francophone le ressente, sous peine d'en perdre le côté humoristique et/ou poétique. Il faut également envisager le fait que *Faust* est plus connu du lectorat germanophone que du lectorat francophone. Le recours à une traduction plus ancienne, ou respectant le caractère ancien de l'original, peut permettre au traducteur de faire sentir

les citations au lecteur qui découvre *Faust* par le biais de l'adaptation. Heureusement, dans ce cas, la traduction très romantique de Gérard de Nerval nous aide à conserver suffisamment de poésie dans la prose pour qu'il soit difficile de manquer la citation.

Le *Don Quijote* ajoute un niveau de difficulté dans la mesure où l'ouvrage sur lequel se base Flix pour ses citations est lui-même une traduction, probablement celle de Ludwig Tieck qui est la plus connue³. Il a donc fallu jongler entre l'espagnol, l'allemand et quelques versions françaises. Ce travail est néanmoins rendu plus facile par la notoriété des œuvres adaptées et par leur ancienneté : beaucoup de traductions canoniques sont disponibles sur internet et les autres en bibliothèque. D'ailleurs, sur ce plan, le fait-même que tous ces ouvrages soient déjà traduits est le premier des avantages.

3. Les citations au plus proche de l'original dans *Faust*

Afin de traduire les citations et les quasi-citations présentes dans *Faust*, j'ai puisé dans la traduction canonique de Gérard de Nerval (de 1877), ainsi que dans celles, plus récentes, de Jean Amsler, Jean Malaplate et Olivier Mannoni (voir références des ouvrages dans la bibliographie située en fin de mémoire).

3.1. Le Prologue dans le Ciel

Dès les premières pages de *Faust*, Flix cite mot pour mot le *Prologue dans le Ciel* de la pièce de Goethe. Le but est double : faire appel aux connaissances du lecteur germanophone, pour qui les premiers vers du prologue font partie des plus connus de l'œuvre ; et créer un effet comique par le contraste avec l'image, qui montre un écran d'ordinateur, et plus particulièrement un logiciel de création d'illustrations. À ce sujet, le prologue de Flix fusionne les deux prologues de la pièce (*Prologue sur le Théâtre* et *Prologue dans le Ciel*) en intégrant le premier à la forme sous laquelle se présente le second : là où le *Prologue sur le Théâtre* constituait une réflexion sur le théâtre sous forme d'un dialogue entre acteurs, ce que l'on pourrait appeler le « Prologue sur la Bande dessinée » de Flix est figuré par le logiciel de création graphique utilisé par Dieu pour façonner son univers. Les vicissitudes de Dieu dans les cases suivantes sont, en partie, celles de l'auteur de bande dessinée.

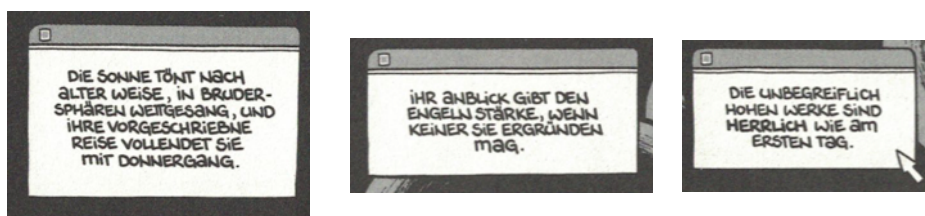


Fig. 3 : Citation du *Prologue dans le Ciel*

³ Par ailleurs, Flix donne à la fille d'Alonso Quijano le nom d'épouse composé "Ludwig-Tieck".

Concernant la manière de rendre ces vers en français, j'ai opté pour la traduction de Gérard de Nerval, car c'est, à mon goût, celle qui instaure la plus grande dose de poésie, bien qu'elle soit écrite en prose, et donc le plus grand décalage avec l'outil informatique qui sert d'arrière-plan – stratégie qui correspond ici à celle de l'auteur.

3.2. Le bulletin météo

L'argument précédent vaut également pour le passage en page 21 où le réveil de Faust s'allume sur la radio et lui déclame un bulletin météorologique tout droit tiré des vers 903-904 de la pièce. Là aussi, le lyrisme du texte est en fort contraste avec cette situation du quotidien d'un jeune homme du XXI^e siècle et avec le langage employé traditionnellement en radio.



Fig. 4 : Bulletin météo (page 21)

Pour ces raisons, j'ai eu recours au même traitement traductologique que pour l'occurrence précédente. Dans ma version française, le présentateur déclame donc Gérard de Nerval.

3.3. La scène du bar

À mesure que Faust noie son désarroi dans l'alcool, dans les pages 16 à 18, ses références au texte de Goethe se font plus fréquentes et plus directes.

Il commence par citer la première tirade de la première scène où apparaît Faust dans son cabinet d'étude (dont Flix fait d'ailleurs le nom du bar). S'agissant ici de la simple **liste des matières étudiées par Faust** lors de son cursus universitaire aux côtés de Wagner, calquée sur celles auxquelles le Faust de Goethe a dédié son existence, il n'y a pas d'enjeu de traduction majeur. Leur simple énumération suffit, et j'ai préféré ne pas trop copier les traductions des maîtres pour rester au plus près d'un langage moderne et quotidien. Cela me permet de marquer plus facilement la montée en puissance du lyrisme alcoolique de Faust, comme le fait Flix. Les puristes reconnaîtront la référence, et



l'évocation de la théologie sera probablement suffisante au profane pour détecter la citation.

Vient ensuite, dans la première vignette de la page 17, une citation certainement moins connue. Le nombre de verres vides représentés dans le dessin nous donne un indice quant au taux d'ébriété du personnage. Afin de mieux faire ressortir l'emprunt à Goethe et la progression de la consommation d'alcool, j'ai choisi ici la traduction de Gérard de Nerval. Son inversion de structure qui porte le « **ni scrupule, ni doute** » en tête de phrase, associée à l'emploi du verbe « tourmenter », est à la fois plus poétique et pourtant, d'une certaine façon, plus contemporaine que ce que j'ai pu trouver chez Jean Amsler, par exemple : « Je suis indemne de scrupule et de doute ».



La citation suivante, « *Ich bin der Geist, der stets verneint* » est la plus connue de la pièce. Par ailleurs, l'attitude du personnage dans le dessin se rapproche fortement de celle d'un acteur de théâtre qui déclame son texte, avec conviction.



Fig. 5 : "Je suis l'esprit qui toujours nie"

Toujours dans la même logique de progression lyrique, j'ai utilisé la traduction que l'on retrouve aussi bien chez Gérard de Nerval que chez Jean Malaplate. Outre son caractère canonique, j'ai été particulièrement sensible à la rime interne qui, pour une fois dans la version en prose de Nerval, suit le schéma choisi par Goethe dans ce passage de sa pièce en vers.

Au moment de quitter le bar, Faust a atteint un paroxysme d'alcoolémie. Il détourne alors les vers « *Bin ich ein Gott ? Mir wird so licht !* ». Dans l'original, Faust se pose une question, puis avance la raison qui lui fait croire qu'il pourrait être devenu l'égal d'un dieu : grâce à ses connaissances accumulées, tout est clair pour lui. De son côté, Faust fait de la question une affirmation, il est un dieu, et la seconde partie de la citation est un jeu de mots corroboré par l'illustration où il semble prendre conscience de son état. Phénomène accentué par l'introduction d'un déséquilibre dans le cadre même des vignettes. La lumière n'est donc pas ici symbole d'élévation de l'homme par l'étude, mais bien symptôme de son proche effondrement suite à une forte prise d'alcool.



Fig. 6 : "Je suis un dieu !" - "Je vois la lumière..."

Mon premier choix de traduction a donc été de suivre l'exemple de Flix et d'essayer de coller au plus près d'une traduction canonique, pour autant qu'elle se prête au nouveau contexte d'énonciation. Ce problème se posait plus particulièrement pour la seconde partie de la citation, la première n'étant pas sujette à controverse. La tournure la plus appropriée était celle de Jean Malaplate qui traduit par « Je vois si clair ! ». Un autre de ses avantages considérables était sa concision : avec des bulles aussi petites que celle de la seconde case, il est primordial de raccourcir le message au maximum. Cependant, je trouvais l'expression « voir clair » trop rattachée à l'idée d'une révélation faite à l'esprit. Or, l'expression de surprise sur le visage du personnage, en contraste avec la vignette précédente, serait en contradiction avec un état de plénitude intellectuelle. J'ai opté pour « Je vois la lumière... » car, pour moi, cette lumière est le halo dont l'imagerie populaire entoure Dieu et les anges, mais c'est également celle vers laquelle se dirigent, dans les films, les personnes qui perdent connaissance ou sombrent dans le coma. Elle fait donc le lien entre les trois cases, tout en conservant l'aspect d'une révélation : celle qu'il est un dieu ou celle qu'il est sur le point d'avoir un vertige.

La page 18 renferme une dernière citation reprise mot à mot de l'original et pour laquelle j'ai choisi la traduction de Jean Amsler. Cette phrase est en fait constituée de la fin des vers 670 et 671 de la pièce, il a donc fallu procéder à un léger remaniement pour qu'on ne ressente pas l'absence des parties manquantes. Ainsi, « vous deviez en être la clé », « en » faisant référence à une porte citée dans le premier hémistiche, est devenu « vous deviez être la clé ». L'intérêt de cette traduction par rapport à celle de Nerval, « vous deviez me servir de clé », est une nouvelle fois sa concision. La seconde partie de la phrase laissant déjà particulièrement sentir la citation (un verrou n'a pas vraiment sa place dans la situation à l'image), je trouve qu'on peut se passer d'allonger la première. Toujours pour des raisons de place disponible dans la bulle, j'ai enlevé le « vous » originel de « mais vous ne levez pas les verrous ».



Fig. 7 : "Vous deviez être la clé, mais ne levez pas les verrous"

3.4. Le cas particulier du caniche

Alors que Faust se morfond sur la tournure qu'a prise son amitié avec son colocataire, Wagner, il identifie le cœur du problème comme étant le caniche de ce dernier. Dans la pièce, le chien est la forme que prend Méphistophélès pour s'introduire dans le cabiner d'étude de Faust, ce qui donne lieu à l'une des autres répliques les plus connues « *Das war also des Pudels Kern* ». Celle-ci n'est pas réutilisée telle quelle dans notre passage, mais il est fait allusion au fameux « *Pudel* ».



Fig. 8 : "La vie ne vaut d'être vécue sans caniche !"

La première question qui se pose est celle de la traduction du mot « *Pudel* ». Chez Nerval, le chien est un barbet, c'est-à-dire un ancêtre du caniche actuel qui était alors utilisé pour la chasse. Les traductions plus récentes, comme celle de Jean Amsler, parlent bien de caniche. En allemand, le problème ne se pose pas, car le mot « *Pudel* » est toujours utilisé aujourd'hui pour désigner un caniche. Le barbet est d'ailleurs une race française que les Allemands semblent tout simplement appeler « *Barbet* ». Dans le *Faust* de Flix, ce « *Pudel* » du XXI^e siècle n'a rien de choquant, tandis qu'un « *barbet* » dans la traduction le serait. Certes, en utilisant « *barbet* », on mettrait l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un élément tiré de l'original, mais il ne me semble pas crucial de conserver ici la référence, d'autant que l'occasion se présente plus tard dans l'ouvrage d'évoquer la mécanique interne du caniche.

Une fois la question du terme à employer tranchée, il reste à analyser la phrase dans laquelle il apparaît : « *Ein Leben ohne Pudel ist vorstellbar, aber sinnlos !* » Faust l'attribue à Wagner (Christoph, le colocataire, pas Richard), mais une recherche sur internet m'a appris que l'humoriste et caricaturiste allemand Lorient avait écrit au sujet du carlin, son chien fétiche : « *Ein Leben ohne Mops ist vorstellbar, aber sinnlos !* » (« Une vie sans carlin est envisageable, mais elle n'aurait aucun sens »). En tant qu'auteur de bande dessinée, il est plus que probable que Flix ait ici sciemment placé une référence à Lorient. Dès lors, comment rendre cette double lecture en français ?

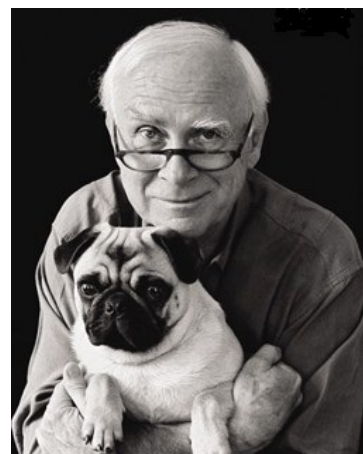


Fig. 9 : Lorient et son carlin

Ma connaissance des chiens de bande dessinée célèbres se limitant assez vite à Milou, Rantanplan, Snoopy, Idéfix et Cubitus, je n'ai pas trouvé une citation qui soit représentative de l'un de ces chiens tout en restant pertinente dans le contexte de ce passage. Finalement, c'est plus le sens de la phrase qui m'a évoqué *La Javanaise* de Serge Gainsbourg et son fameux « La vie ne veut d'être vécue sans amour ». Faute de mieux, j'ai effectivement puisé ma référence dans un autre art que le neuvième. Cependant, je trouve que la phrase rend bien l'extrémisme de la déclaration originale (même si Lorient cherchait au départ un effet humoristique et pas Gainsbourg) et on retrouve bien l'idée d'une citation connue et populaire.

4. Flix cite Cervantes dans *Don Quichote*

Dans *Don Quichote*, Flix utilise moins le texte de Cervantes à la lettre qu'il ne le fait avec celui de Goethe dans *Faust*. La raison principale est que, s'agissant d'un classique espagnol, les répliques et autres citations se sont moins ancrées dans la culture allemande. Par ailleurs, comme on le verra également avec *Münchhausen*, ce sont plus les situations comiques dans lesquelles se retrouve Don Quichotte qui marquent la conscience collective que des phrases précises.

Pour chacune de ces situations, il m'a fallu essayer de trouver s'il y avait citation précise ou seulement évocation. Je vais donner ici quelques exemples qui illustrent les difficultés rencontrées.

Je me suis appuyée sur l'original en espagnol de *Don Quichote*, tel qu'on le trouve sur le site Wikisource, sur la traduction allemande de Ludwig Tieck, et sur les traductions en français de Louis Viardot, Jean Canavaggio, François-Raymond Fanlo, Michel Moner, Claude Allaigre et Aline Schulman⁴ (voir références des ouvrages dans la bibliographie située en fin de mémoire).

⁴ Tous les traducteurs n'ont pas travaillé sur l'intégralité des deux tomes de Don Quichotte, ce qui explique le grand nombre d'intervenants listés ici.

4.1. Le discours du prêtre à l'enterrement de Sancho Panza



À la page 15 de *Don Quijote*, on trouve la plus longue citation tirée de l'original, figurant dans le passage traduit. Il s'agit également d'une citation dans l'œuvre de Flix, où le jeune prêtre qui officie aux funérailles de Sancho Panza est supposé reprendre les mots de Pater Perez. Chez Cervantes, c'est Sancho Panza lui-même qui les prononce au cours d'un débat avec son maître ayant pour sujet la mort (seconde partie, chapitre XX). Comme beaucoup de citations qui ont trouvé le chemin des sites d'aphorismes en tous genres, la phrase employée par Flix n'est pas attribuée à un traducteur en particulier mais à son auteur dans la langue d'origine, Cervantes. Or, dans sa traduction, Ludwig Tieck rend ce passage de la façon suivante : « *Er ist ein Schnitter, der auch in der Mittagshitze nicht schläft; er mäht und schneidet zu allen Stunden, so gut das trockene wie das grüne Gras* ». N'ayant pas souhaité investir dans des traductions allemandes plus récentes, j'ai émis deux hypothèses expliquant la version qu'a utilisée Flix : soit elle est tirée d'une traduction moderne, soit il s'agit d'un embellissement dû à son emploi actuel comme aphorisme de condoléances. Dans le dernier cas de figure, la rudesse du langage de Sancho Panza devait être atténué car les contextes d'énonciation sont très différents.

Nous sommes donc ici en présence d'une version plus apaisée de l'argument de Sancho, destinée à compatir avec les proches du défunt. Il faut donc prendre garde au ton des divers *Don Quichotte* à notre disposition. Les différences entre les traductions sont minimes. Le choix de vocabulaire pour le verbe « *segar* » (qui est devenu « *mähen* » en allemand) varie de « moissonner » à « faucher ». Cependant, tous les auteurs traduisent « *segador* » (« *Schnitter* » en allemand) par « moissonneur ». On comprend bien pourquoi certains traducteurs maintiennent la répétition de l'espagnol dans la bouche de Sancho, mais j'ai préféré l'éviter dans celle d'un prêtre rendant hommage au défunt Sancho, mais aussi au non moins défunt Pater Perez. Des deux versions qui restaient, j'ai pris celle d'Aline Schulman car elle me semblait plus sentencieuse et également pour conserver « moissonneuse » plutôt que « moissonneur », dans la mesure où la phrase commence par « la mort », qui est féminine en français, contrairement à la mort allemande.

4.2. L'arrivée au « château »

L'épisode des pages 20 à 23 recèle trois citations plus ou moins directes des chapitres II et III de la première partie de *Don Quijote*. Le valeureux héros de la Manche y fait sa première sortie en tant que Don Quichotte. Son chemin le conduit à une auberge que, dans son délire de chevalerie, il prend pour un château, où il pourra se faire adouber. Dans sa version, Flix grossit un peu le trait : ce qui n'était qu'une auberge douteuse devient une véritable maison close. La première citation apparaît lors de la rencontre entre Don Quichotte et les deux « dames » qui attendent le chaland à l'entrée.



Fig. 10 : "Soyez sans crainte"

La difficulté consiste ici encore à choisir, parmi les traductions disponibles, celle qui conviendra le mieux. Comme le montrent son regard vide, le personnage de Flix est en proie à une absence – le délire n'étant pas ici le fruit d'un abus de romans de chevalerie, mais un signe d'Alzheimer. La seconde vignette ajoute un niveau de complexité avec le « *Jungfrau* » de la deuxième bulle, qui répond à celui de la première. Il fallait avoir une formulation française qui permette la reprise en un seul mot ou deux mots très courts. La traduction allemande « *Jungfrau* » recouvre presque tous les sens du mot espagnol d'origine « *doncella* », qui désigne une jeune femme à la fois noble et vierge. Pour ce passage, où le mot apparaît plusieurs fois, les versions françaises emploient toutes « demoiselles » au moins une fois, Aline Schulman alterne avec « dames » et Louis Viardot avec le plus moyenâgeux « damoiselles ».

En raison du cotexte qui suit dans la bande dessinée, il m'a paru important d'insister dans la première bulle sur l'information que donne « *Jungfrau* » quand à la maturité sexuelle des personnes qu'il désigne. « Demoiselles » seul, bien qu'il évoque lui aussi la jeunesse et une certaine inexpérience, me semblait trop vague, car il se concentre sur le statut marital. Je lui ai donc adjoint l'adjectif « chaste », dont le niveau de langue correspond à celui d'un Alonso Quijano se prenant pour un preux chevalier et dont le sens ne laisse aucune ambiguïté. Enfin, sa brièveté permet la reprise dans la deuxième bulle, la stratégie consistant à faire basculer la répétition sur l'adjectif plutôt que sur le substantif.

4.3. Le combat au « château »

Après quelques verres en compagnie de ses nouvelles amies, Alonso Quijano, confortablement installé au « Palais des plaisirs » croise pour la deuxième fois le chemin du fils de son ami, Sancho Panza. Ce dernier, non content de militer en faveur du projet éolien, semble venir jusqu'ici pour le narguer. S'ensuit une altercation qui reprend des répliques du chapitre III du roman de Cervantes. Dans celui-ci, Don Quichotte veille une nuit, dans la cour de l'auberge qu'il croit être un château, afin d'être adoubé chevalier le lendemain. Il s'en prend alors à des muletiers qui veulent déplacer son armure.



Fig. 11 : Ami ou pas ?

Flix utilise une version revisitée des paroles de l'original. Il remplace le « *ü bermütiger Ritter* » par un plus contemporain « *ü bermütiger Freund* », qui pose finalement plus de problèmes en français. En effet, avec la formulation de Cervantes, on n'a aucun problème à laisser Don Quichotte interpeler son interlocuteur de l'une des façons suivantes : « téméraire chevalier », « chevalier téméraire » ou « insolent chevalier ». Si le « chevalier » devient un « ami », l'ajout d'un adjectif est plus périlleux. Car, si on peut s'adresser à quelqu'un de manière ironique, comme c'est le cas ici, en lui disant « mon ami », l'effet est amoindri si on intercale un adjectif. Par ailleurs, je voulais garder « téméraire » comme traduction de « *ü bermütig* », et « mon téméraire ami » (ou « téméraire ami ») était inenvisageable car perclus d'allitérations et d'assonances désagréables à l'oreille. J'ai donc trouvé un moyen de contourner ce problème, tout en faisant bien ressortir la citation : en utilisant « monsieur » avec ironie, ce qui le rend irrespectueux.

5. Les autres références textuelles

Une erreur à commettre ici serait de trop se focaliser sur l'intertextualité avec l'original et d'en oublier les autres références potentielles. Cependant, grâce à la même fibre qui fait deviner que le texte d'une bulle est un emprunt à l'œuvre adaptée, on arrive à déceler les phrases qui sont un peu incongrues dans le contexte ou possèdent une musicalité de slogan.

Dans *Münchhausen*, j'ai ainsi relevé deux occurrences. La première était une référence écologique à visée humoristique, placée dans la bouche de Freud par Flix ; l'humour naissant du décalage entre la sentence que Freud énonce sur le climat, qui pouvait paraître vraie en 1939, et son caractère anachronique au ^{xxi}^e siècle. Elle fait référence à une expression très identifiée en allemand « *das Zwei-Grad-Ziel* » (« l'objectif de deux degrés ») ; je détaille la traduction de ce passage dans la partie « Les difficultés purement linguistiques ».

La seconde occurrence est celle de la page 35 (vignettes 3 et 4). Là encore, on sent la citation, la grande phrase.



Fig. 12 : Page 35, une citation difficile à pister

Une première phase de recherche m'a menée à un discours donné par Helmut Kohl devant le Bundestag en 1995 ; discours dont il n'existe pas de traduction officielle en français. En creusant un peu plus, j'ai trouvé qu'il existait des formulations alternatives de la même idée chez August Bebel et Wilhelm von Humboldt. Sur certains sites de citations, la phrase est attribuée (sans jamais citer de source exacte) à nul autre que Freud lui-même. N'ayant pas pu trouver un seul ouvrage sérieux qui me permette d'acquiescer la paternité de la chose, j'ai décidé considérer qu'il n'existait pas de traduction canonique en français et traduire plus en fonction des contraintes des vignettes adjacentes.



Fig. 13 : Traductions françaises pour "genießen"

J'ai dû, par exemple, renoncer à utiliser le même verbe en français pour rendre les deux « *genießen* » des vignettes 1 et 3 ci-dessus. Le premier se réfère au plaisir que peut prendre Freud à recevoir sur son sofa un voyageur lunaire, tandis que le second correspond plus au fait de jouir pleinement du présent. Après avoir envisagé le verbe « goûter », j'ai opté pour « apprécier » dans le second cas, car il me semble qu'il convient bien en français au double sens de « prendre plaisir » et de « porter un jugement » que l'on retrouve dans l'idée du « *genießen* » dans cette phrase : apprécier en connaissance de cause.

Plus délicat à repérer si l'on n'a pas une expérience plus quotidienne de la culture allemande, Flix a glissé dans *Faust* un slogan d'une campagne de lutte contre le handicap de la fin des années 1990 (vignette tirée de la page 14, ci-dessous à gauche, bulle du bas ; au centre, un exemple d'affiche de l'époque).



Fig. 14 : Vignette page 14



Fig. 15 : Affiche allemande porteuse du slogan



Fig. 16 : Panneau français au slogan similaire

Une brève recherche sur internet m'a révélé cette information. La question qui se pose tout de suite est de savoir s'il faut conserver le sens des mots ou l'impact de la référence. En l'occurrence, j'ai eu envie de vérifier la provenance de cette phrase sur internet, justement parce qu'il me semblait qu'elle était utilisée en grande partie pour son effet rhétorique. Je me suis heureusement rappelée d'un slogan français, « Si tu prends ma place, prends aussi

mon handicap », qui a le double avantage d'évoquer la même puissance rhétorique de slogan au lectorat francophone et de se rapporter au même type de situation : le respect des places de parking réservées aux handicapés.

6. Les onomatopées

La représentation du son dans une bande dessinée est un exercice à la difficulté souvent sous-estimée ; peut-être parce qu'il est le plus souvent réussi. Ayant ici à travailler sur trois ouvrages du même auteur mais aux contenus différents, il est intéressant, notamment pour les traduire, de regarder de plus près la manière dont Flix, et Bernd Kissel, traite les bruits.

6.1. Diverses stratégies onomatopéiques

Lorsque l'on compare les onomatopées des trois ouvrages, on constate que les auteurs y ont eu beaucoup moins recours dans *Münchhausen* (28 en 192 pages) que dans *Faust* (20 en 20 pages) et *Don Quijote* (15 en 18 pages). Cela tient au fait que *Münchhausen* repose moins sur le comique que les deux autres et plus sur le récit extraordinaire d'aventures passées. Parmi les 28 onomatopées relevées, 9 sont d'ailleurs des toux de Freud. Avec un peu de recul, cela semble improbable dans une histoire qui comporte autant de coups de poing, coups de fusil, coups de canon.

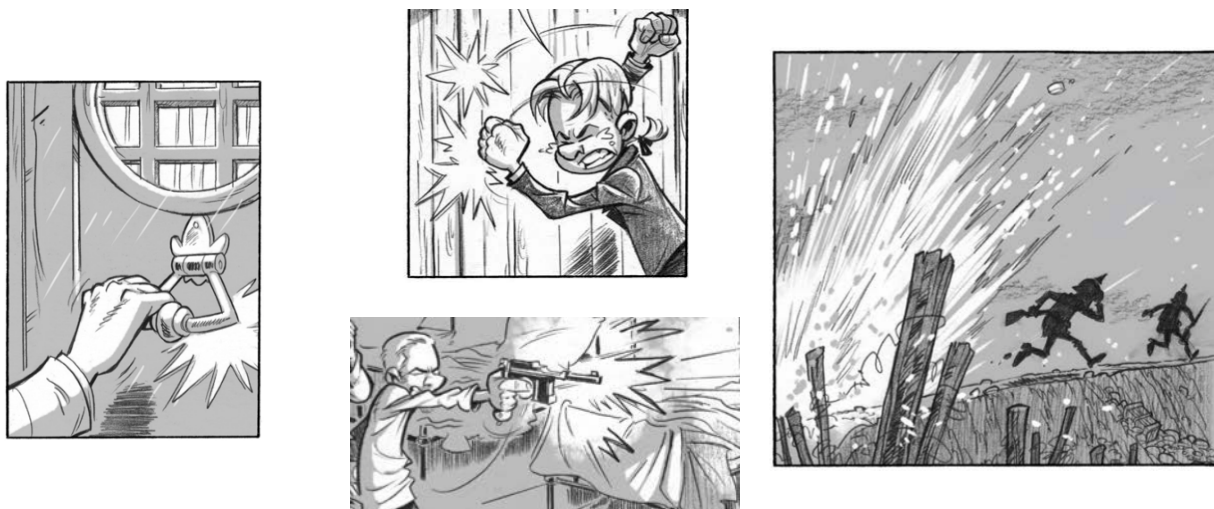


Fig. 17 : Représentation non-verbale des coups dans *Münchhausen*

Mais Flix et Kissel font passer ces chocs uniquement dans le dessin, afin de préserver la fluidité et l'atmosphère de la narration. Ceci s'explique d'abord par le fait que cette technique est devenue conventionnelle en bande dessinée, ensuite parce qu'une onomatopée dans ce genre de contexte ajouterait un aspect humoristique ou rapprocherait la vignette de celles que l'on trouve dans les comics américains. Cela nuirait donc à la finalité plus sérieuse de l'ouvrage. Pour s'en convaincre, on peut comparer avec cette vignette de *Faust*, qui utilise le visuel et le verbal pour rendre le choc de la voiture contre le parapet :

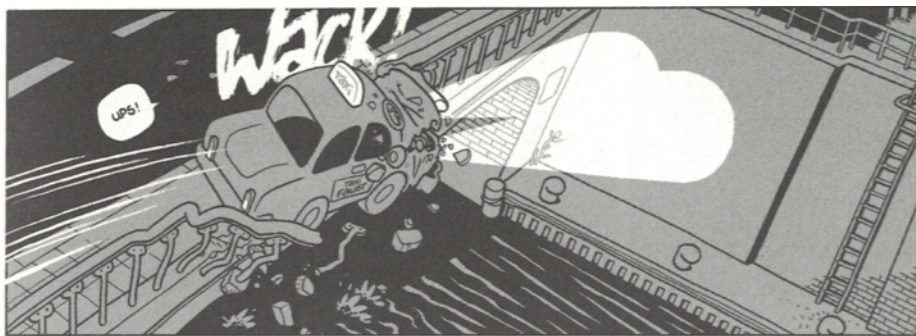


Fig. 18 : Un choc en image et en mots

Ici, le choc n'est pas représenté spécifiquement, autrement que par ce qu'un témoin oculaire aurait pu voir. Seules les lignes de vitesse à gauche ont été ajoutées. L'aspect sonore du choc est figuré par l'onomatopée, autant dans le choix du mot que dans celui de sa graphie. L'atmosphère générale de *Faust* est plus moderne et plus comique avec, comme on l'a déjà vu, une évocation de la bande dessinée au sein de l'ouvrage : le recours à l'onomatopée est plus justifié.

Autre fait intéressant dans *Münchhausen*, seule une onomatopée utilisée n'est pas un bruit produit directement par un être animé, homme ou animal. Il s'agit d'un craquement de branche. Cette singularité n'est pas due au hasard. Comme on le voit dans la case ci-contre, le bruit a son origine à l'extérieur de la vignette, ce qui a pour but de placer le lecteur dans la peau de Münchhausen, qui tourne le dos au nouveau venu. Cependant, pour avoir le même niveau d'information que lui, nous devons également savoir qu'il a entendu une branche craquer. Dessiner une branche qui craque dans le coin de la case aurait ici eu un côté humoristique qui aurait détonné avec la solennité de ce qui suit. L'expression verbale du son était donc la meilleure option.



Dans l'extrait de *Faust* que j'ai traduit, les onomatopées rendent souvent des bruits informatiques dans des scènes où les personnages sont statiques. L'introduction de ces sons apporte du dynamisme, en particulier ceux qui transcrivent des actions effectuées par les personnages ou la machine, j'y reviendrai plus loin.

L'utilisation des onomatopées dans *Don Quijote* est plus habituelle et plus diversifiée : on retrouve aussi bien des bruits de klaxon que des sons humains.

Les trois ouvrages ont un certain nombre d'onomatopées communes. Les soupirs et les rires et ricanements sont souvent transcrits en mots, ainsi que les bruits émanant du corps humain. On retrouve aussi le même bruit de frein utilisé pour le fauteuil roulant de Wagner, dans *Faust*, et pour la voiture du fils de Sancho Panza, dans *Don Quijote*. Même s'il faut rester vigilant quant à la possibilité d'utiliser la même onomatopée dans deux situations différentes en français, force est de constater qu'un auteur va avoir tendance à employer souvent un noyau dur d'onomatopées. De la même manière qu'un auteur de roman a des automatismes d'écriture qui lui font réutiliser des tournures et

expressions spécifiques, on peut, en tant que traducteur, compter avec la récurrence de certaines onomatopées, ce qui allège la charge de travail.

6.2. Les onomatopées : un jeu de conventions

Afin de bien traduire les onomatopées, il est important de voir tout d'abord si les auteurs en font un usage conventionnel, et de connaître ces conventions. En français, la frontière entre onomatopée et action est plus claire qu'en allemand, où des verbes sont très souvent issus du son qu'ils servent à décrire, et en restent très proches. Par ailleurs, l'allemand a une plus grande facilité à substantiver toutes sortes de verbes pour en faire la désignation d'une action ou d'un état. Dans le sens inverse, de nombreuses onomatopées allemandes sont des verbes d'action dont l'utilisation permet d'évoquer le bruit tout en indiquant au lecteur un développement que l'image ne permet pas de montrer.

Cependant, il est important de comprendre que l'utilisation des onomatopées est très codifiée dans chaque langue – on pensera notamment aux cris d'animaux. Il est donc assez simple, lorsque l'on possède un bagage de lecture suffisant dans les deux langues, de passer d'un système onomatopéique à l'autre. Les problèmes peuvent survenir lorsque l'expérience n'est pas au rendez-vous.

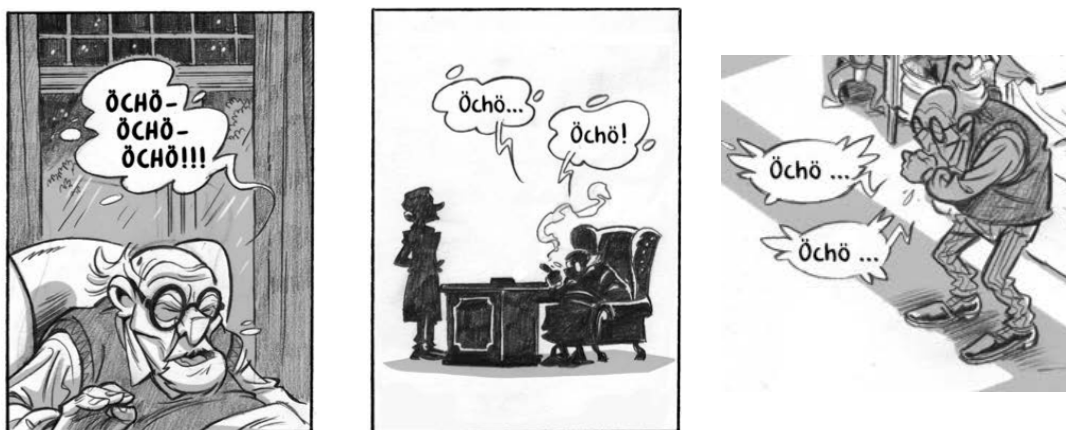


Fig. 19 : Trois exemples de toux en allemand...

Je prendrais comme exemple de cas qui m'a paru atypique : la toux de Freud dans *Münchhausen*. D'un prime abord, le son « öchö », avec son *Ach-Laut*, m'a semblé particulièrement virulent, mais cela était dû principalement à ma connaissance du penchant de Freud pour les cigares et au fait que l'onomatopée utilisée en allemand reproduit beaucoup mieux le son de la toux, qui vient de la gorge. Une rapide recherche m'a montré qu'il s'agissait de l'onomatopée standard pour un personnage qui tousse en allemand. J'ai donc opté pour le même niveau de convention en français, avec « kof kof ».

6.2.1. Trois grands types d'onomatopées

On peut classer les onomatopées utilisées dans les trois ouvrages en trois grandes catégories :

a) Les sons simples

Il s'agit de la catégorie archétypique de l'onomatopée : elle reproduit exactement le bruit qu'elle évoque ou en est la reproduction standard en allemand. Par souci de concision, je vais en lister les grandes lignes pour chaque ouvrage et ne détailler que quelques exemples. Entrent dans cette catégorie :

- dans *Faust* : des bruits informatiques, des sonneries de téléphone, les essoufflements d'un Wagner énervé, le bruit des clés de Faust contre le tableau de bord et dans le démarreur, le claquement de doigts de Dieu, le couinement du fauteuil roulant de Wagner et le choc du taxi de Faust contre le parapet ;
- dans *Don Quijote* : le klaxon des voitures, le craquement du parquet, les mains d'Alonso Quijano frappées l'une contre l'autre, le vrombissement de la voiture et le freinage brusque qui s'ensuit, l'éternuement et la branche qui craque ;
- dans *Münchhausen* : la toux de Freud, l'ébrouement du cheval, les sanglots de Münchhausen, le grognement de la laie, les rires, les aboiements et le craquement de branche.

Ce sont certainement les onomatopées les plus faciles à traduire, je n'en montrerai donc que quelques occurrences très simples. Pas besoin d'explication pour comprendre qu'il s'agit d'une simple transposition dans un autre système de codification des bruits.

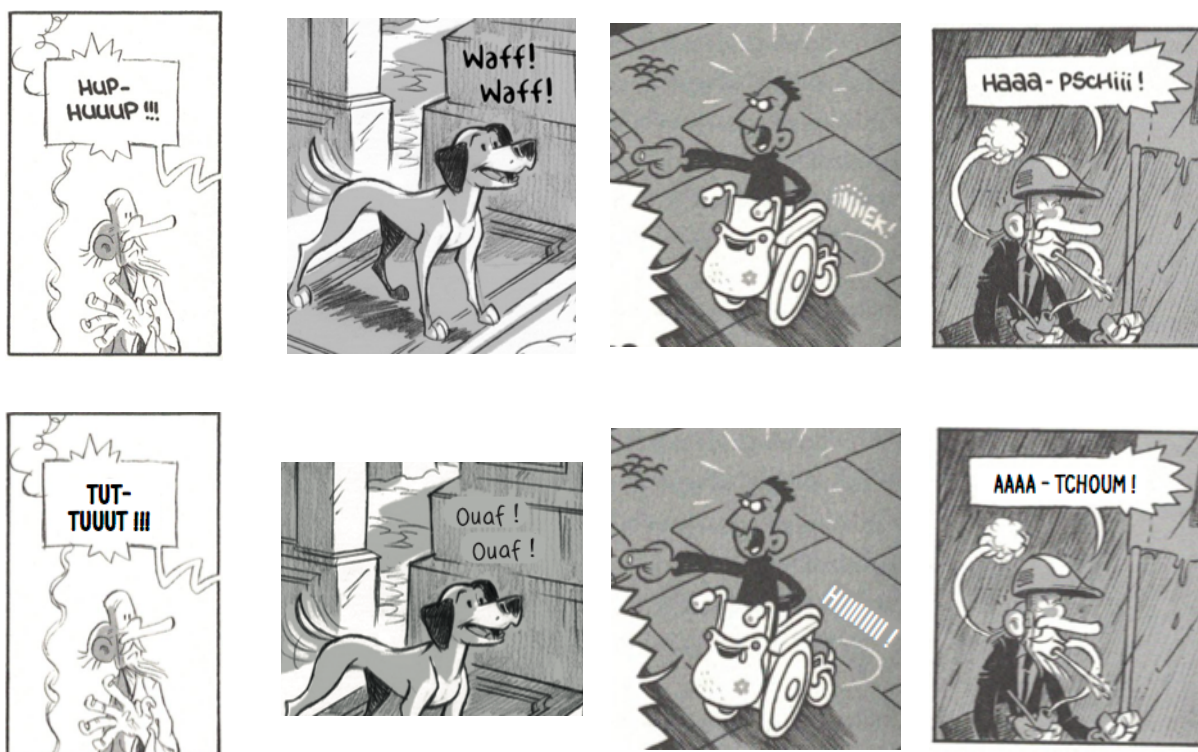


Fig. 20 : Correspondance de sons simples dans les 3 ouvrages

b) Les verbes et substantifs

On trouve de nombreux verbes et/ou substantifs plus ou moins écourtés et utilisés comme onomatopées. Certains, comme pour le groupe précédent, sont d'un usage conventionnel. C'est le cas de « *Räusper* » et « *seufz* », mais aussi de « *Kicher* » que l'on évoquera plus loin. Ce sont des mots qui servent principalement à décrire un son : le verbe ou substantif utilisé pour décrire un soupir dans la langue étant basé sur le son que produit l'action.



Fig. 21 : Soupirs et raclements

On constate ici pleinement à quel point les conventions diffèrent dans les deux langues. Si on utilise bien « soupir » pour traduire « *seufz* » (bien que la version française reprenne le substantif en entier, et la version allemande plutôt le verbe avec une ellipse), la stratégie de traduction de « *Räusper* » repose sur un autre procédé en français, où on aura recours à une onomatopée purement imitative et pas au nom « raclement (de gorge) », sous quelque forme que ce soit. Par ailleurs, et parce qu'il est parfois réjouissant de mesurer la chance que l'on a, la convention française de transcription du soupir nous permet de reproduire facilement le contenu de la deuxième bulle où Dieu soupire, ce qui n'est pas gagné d'avance entre deux systèmes traitant différemment les onomatopées. De quoi pousser un soupir, de contentement !

Le deuxième sous-groupe de verbes et substantifs utilisés comme interjections sert avant tout à décrire une action, de laquelle on peut éventuellement déduire un son, mais dont on aurait surtout du mal à voir qu'elle se produit à travers le dessin. C'est particulièrement le cas de ce que j'appellerai les « bruits informatiques » dans *Faust*. Flix intègre dans les onomatopées informatiques des bruits de touches de clavier, mais aussi ce qu'il se passe à l'écran.

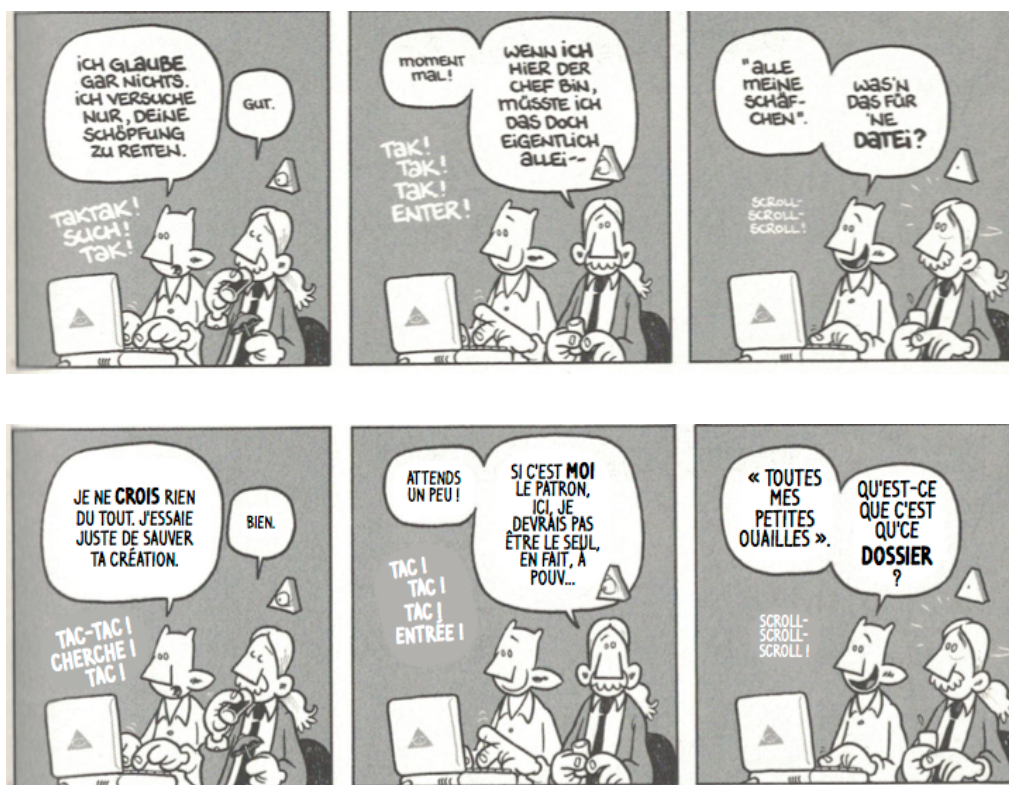


Fig. 22 : Actions informatiques dans *Faust*

Pour ces éléments qui apparaissent dans les trois cases ci-dessus, la technique utilisée en allemand doit être conservée pour atteindre au même niveau de sens en français. Même si c'est inhabituel, il faut faire figurer un verbe ou nom évoquant une action informatique. Je suis restée assez fidèle à Flix dans le choix du type de mots (un verbe pour verbe, puis un nom de touche pour un nom de touche). J'ai même gardé le verbe anglais dans la dernière vignette, car il est maintenant sorti du jargon informatique et peut être largement compris. En revanche, j'ai traduit « entrée » parce que le mot a été longtemps écrit en toutes lettres en français sur la touche en question, qui est passée sous ce nom dans le vocabulaire français.

Je citerai ici également le démarrage du moteur de Faust ainsi que l'utilisation du zoom depuis la terrasse de Dieu : sans ces indications, le dessin, tel qu'il se présente, ne nous permettrait pas comprendre ce qu'il se passe.

c) Les interjections

Dernière grande catégorie : les interjections, qui ne reproduisent pas des sons mais sont de vrais actes de parole. Cependant, leur nature fait qu'elles sont souvent représentées selon les mêmes méthodes que les onomatopées : en caractères gras ou d'une taille plus grande, en-dehors de toute bulle ou dans une bulle à part.

Dans les trois ouvrages qui nous occupent, elles servent principalement à exprimer la douleur et l'énervement, et à faire taire un interlocuteur. Elles s'apparentent le plus souvent à la première catégorie, celle des sons simples, en cela qu'il existe une grille de conversion assez codifiée entre l'allemand et le français pour ces termes. Par exemple, le

« *Scheiße* » répété par un jeune Münchhausen en proie au désespoir, à la page 81, n'est pas d'une grande difficulté traductologique.

D'autres spécimen se situent à la limite de plusieurs interprétations, et sont même peut-être un mélange de celles-ci. Dans la dernière bulle de la vignette qui suit, le « *Pf!* » du facteur peut tenir à la fois de l'expiration de la fumée de cigarette et être un acte de parole conscient exprimant l'exaspération du personnage par rapport à la situation et à ses collègues, qu'il juge également dans ce « *Pf!* »



6.2.2. Les cas problématiques

a) « *Kicher* »

Je n'ai pas utilisé de nom ou de verbe pour traduire « *Kicher* », dans *Don Quijote*, mais j'ai eu recours à « *Hi hi* ». Je me suis posé la question de mettre « *Ricane* », mais ça ne me semblait pas assez automatique en français. Le rendu était alors proche de celui des mangas traduits à la va-vite en français ou qui reproduisent en connaissance de cause le système d'onomatopées japonais, fait principalement de verbes exprimant toutes sortes d'actions et de sons de manière redondante par rapport au dessin : comme un « *regarde* » écrit en toutes lettres pour dire que le personnage en regarde un autre, ce que montre effectivement le dessin.

Opter pour « *Hi hi* » ne pose pas de problème en soi, sauf s'il doit apparaître à un autre endroit de l'ouvrage pour exprimer un autre type de rire. Cette réserve m'est venue à l'esprit à cause du rire des personnages qui prennent Münchhausen en « *stop* » dans leur calèche. En comparant les deux occurrences, j'ai été confortée dans mon choix par le fait que le dessin permet d'entendre de quel type de rire il s'agit. À voir les illustrations, on se doute que le rire de la calèche n'est pas le même que celui du Palais des plaisirs.

b) « *Wack* »

Le bruit du choc contre le parapet à la page 19 de *Faust*, déjà évoqué plus haut, a présenté une difficulté dans la mesure où il ne s'agit pas d'une onomatopée appartenant au système conventionnel allemand. Elle est plus usuelle dans les comics américains, avec l'orthographe « *whack* ». Je n'ai pas trouvé opportun de garder un mot anglophone

ici parce qu'il me semble que le lecteur français n'est pas un aussi grand consommateur de comics que le lecteur allemand. Cela tient à l'histoire de la bande dessinée sur chacun des territoires : le Français, pendant longtemps, pouvait satisfaire ses appétits de bédévore avec la production franco-belge ; les Allemands produisent moins de bandes dessinées et ont un marché alimenté en grande partie par la traduction. Quel aspect est la conséquence de l'autre, cela reste à voir.



J'ai ainsi choisi une onomatopée francophone pour rendre le craquement du parapet sous l'effet de la percussion du taxi de Faust. De plus, du fait de sa graphie particulière, ajouter un « crac » à la place d'un « wack » n'a pas été chose aisée. Le résultat est encourageant.

7. Références graphiques (inter picturalité)

7.1. Des œuvres au passé pictural riche

S'agissant d'adaptations en bande dessinée, le dessin ne pouvait manquer, comme le texte, de reposer sur du déjà-vu. Les visages de Freud, de Münchhausen et de Don Quichotte en sont les premiers exemples. Grâce aux œuvres qui ont précédé, les représentations de ces personnages sont aujourd'hui assez bien codifiées.

Un aspect de ma préparation à la traduction des trois ouvrages a donc consisté à visionner les adaptations graphiques existantes autant qu'à lire les originaux. Si les illustrations « simples », comme celles de Gustave Doré, ont indéniablement nourri Flix et Bernd Kissel pour le dessin, les adaptations cinématographiques ont également apporté des éléments narratifs. Je pense ici particulièrement au film allemand sur Münchhausen de 1943 qui introduit l'idée d'un écoulement du temps différent sur la Lune, qui n'est pas présent dans le roman de Gottfried Bürger. De la même manière, à la fin de ce film, l'écuyer de Münchhausen l'appelle « mon frère », au moment où il meurt d'une vieillesse prématurée sur la Lune ; cette séquence a peut-être inspiré Flix pour l'introduction du personnage du frère de Hiéronymus, qu'il retrouve effectivement sur la Lune après sa mort.

Ce sont pour beaucoup de simples détails, qui ne permettent finalement que de comprendre un peu mieux la raison d'être de certains développements de l'intrigue. Cependant, j'ai trouvé très intéressant de pouvoir mettre ma convalescence à profit pour explorer les adaptations filmiques de Josef von Báky (All., 1943) et Terry Gilliam (USA-GB-All., 1989) – ainsi que, pour Don Quichotte, la bande dessinée de Rob Davis – pour mieux cerner ce qui faisait

l'originalité des trois ouvrages à traduire. Savoir que Flix reste dans une continuité graphique qui remonte au XIX^e siècle pour la représentation des personnages – et notamment de leurs nez, si proéminents – donne une idée de la posture qu'il adopte en tant que narrateur : il s'appuie sur l'historique de chaque œuvre pour mieux se l'approprier, et amener ses lecteurs à son interprétation personnelle.

7.2. Références visuelles et culturelles

Tout comme certaines expressions et certains mots font référence à des situations et des objets qui n'existent que dans la culture qui les a forgés, la représentation graphique d'un environnement clairement identifié (l'Allemagne contemporaine pour *Faust* et *Don Quijote*, l'Europe Centrale et le Londres des XIX^e et XX^e siècles pour *Münchhausen*) entraîne de façon quasi inévitable celle d'éléments étrangers aux autres cultures. Cela pose beaucoup moins de problèmes si l'environnement représenté est anglo-saxon, car le public français y est relativement habitué. Dans le cas d'un environnement germanique, les éléments « localisateurs » sont à envisager au cas par cas.

Je vais prendre ici deux exemples tirés de *Don Quijote*, intervenant tous deux dans la scène où Alonso Quijano manifeste seul contre éoliennes – et contre tous.



Fig. 23 : Références visuelles localisatrices dans *Don Quijote*

Le panneau situé à droite de l'image (entouré en bleu ci-dessus) reprend une illustration que l'on trouve déjà quelques pages plus tôt dans la bande dessinée. Il s'agit d'un détournement d'un slogan et d'un logo anti-nucléaires, d'abord danois puis allemand, des années 1970, qui ont connu depuis une diffusion de plus en plus large. On trouve aujourd'hui le slogan d'origine traduit dans un très grand nombre de langues, dont le français.



Fig. 24 : Vignette antérieure



Fig. 25 : Logo allemand



Fig. 26 : Logo français

Dans ce cas précis, on peut donc sans problème traduire « *Windkraft ? Nein danke* » par le même détournement en français « Éoliennes ? Non merci ». Le ressort comique reste le même dans les deux langues : on fait référence à un slogan connu et ceux qui l'utilisent dans la réalité ne militeraient pas contre les éoliennes.

Le cas du panneau de gauche dans la Fig. 23 est plus délicat. Il s'agit d'une référence très allemande, qui n'a que très peu franchi les frontières. Pas suffisamment, en tout cas, pour être reconnaissable et interprétable par un lectorat francophone. L'inscription « Tobosow 21 » est calquée sur « Stuttgart 21 », nom d'un projet controversé de réaménagement du réseau ferroviaire de Stuttgart, et notamment de sa gare centrale. Envisagé depuis la fin des années 1970, les travaux pour le mettre en œuvre ne débutent qu'en 2010. Depuis, les opposants dénoncent la durée prévue des travaux, les coûts exorbitants mais aussi les conséquences sur l'environnement. Le logo présenté dans la Fig. 28 (qui est lui-même le détournement d'un panneau de sortie d'agglomération allemand) est le symbole des manifestations visant à arrêter le projet.



Fig. 27 : Panneau présent dans Don Quijote



Fig. 28 : Logo original utilisé lors des manifestations contre le projet Stuttgart 21

Dans ce cas précis, il est difficile de modifier le logo employé pour le franciser. Par ailleurs, même si l'on peut envisager le projet d'aéroport à Notre-Dame-des-Landes (NDDL) comme analogie française possible en termes d'impact sur la population et les médias, on verrait mal débarquer, dans ce paysage allemand, une allusion à un projet français, probablement aussi peu connu en Allemagne que ne l'est Stuttgart 21 en France. Il semble donc plus judicieux ici d'avoir recours à une note de bas de page – dans laquelle on peut évoquer NDDL pour renforcer l'explication.

8. Les difficultés purement linguistiques

Malgré tous ces écueils liés à la bande dessinée, j'ai aussi rencontré des problèmes qui se seraient présentés de la même manière s'il s'était agit de traduire un roman.

8.1. Des textes variés

Avant d'entrer dans des détails plus fins, force est de constater que le texte des trois ouvrages présente une certaine diversité. Si, de façon schématique, on peut dire que le ton de *Faust* et *Don Quijote* est plus contemporain que celui de *Münchhausen*, du fait des époques auxquelles se passent les histoires, il serait trompeur de penser qu'à l'intérieur d'un même album les types de textes et façons de parler rencontrés soient uniformes.

On a ainsi, en ouverture de *Don Quijote*, une lettre complète à traduire. Il s'agit d'un texte écrit, qui constitue une unité plus longue que celle des bulles, même s'il ne faut bien sûr pas considérer chaque bulle isolément. On retrouve une forme similaire à la fin de *Münchhausen*, dans le récit écrit par Freud. La différence étant que le cadrage ne nous montre, dans ce cas, que des bribes du document, preuve que l'important consiste à faire comprendre au lecteur que Freud prenne la plume et à lui donner une idée de l'implication du docteur dans sa tâche, car il s'agit d'un récit personnel et romancé, dont le début rappelle d'ailleurs étrangement les premières vignettes de ce que l'on vient de lire.

En dehors de cela, on assiste, au sein des bulles, à des incursions de langages variés. Outre les slogans des tracts et panneaux, et les citations, dont il a déjà été question, on notera la prononciation du soldat berlinois dans *Münchhausen*, les interjections et insultes qui fusent dans les trois ouvrages ; et le ton des prostituées dans *Don Quijote*.

Le rendu d'un dialecte est toujours un grand défi d'écriture. Ça le devient d'autant plus quand on est en charge de transposer dans une autre culture ce qui est, par définition, un parler ancré sur un territoire. Se posent toujours la question d'utiliser ce que le lectorat cible pourra facilement identifier comme un dialecte de sa propre langue. Le principal problème étant que ce « dialecte-cible » est lui-même attaché à un territoire, que l'on peut avoir du mal à faire passer inaperçu dans un contexte germanique. Une autre option pourrait être de faire parler le personnage « en français » avec les mêmes altérations phonétiques.

Dans le cas présent, le personnage ne joue pas un rôle conséquent, en termes de volume de dialogue. De plus, il n'emploie pas de mot typique du dialecte qui ne serait pas de l'allemand. Je n'ai donc pas eu trop à m'en faire concernant le rendu du dialecte. Je me suis contentée de mettre dans la bouche du soldat une prononciation plus elliptique, évocatrice d'un niveau de langage familier, qui sied à un soldat de la Première Guerre mondiale s'adressant à une future recrue.

Le cas des prostituées a été, si plus licencieux, moins litigieux. Leur façon de parler devait s'opposer clairement à celle d'Alonso Quijano citant Cervantes. Comme leurs homologues de la version originale, mes entraîneuses francisées devaient tutoyer leur client et faire des ellipses. Pour le reste, je me suis basée sur mon expérience cinématographique du parler de ce type de personnages.

Outre ces particularités qui ont amené des décisions plutôt faciles à prendre, j'ai rencontré des points qui ont été souvent plus délicats et que nous allons aborder dans les paragraphes suivants.

8.2. La reprise en écho

À la page 19 de *Don Quijote* apparaît le mot « *Unheil* », qui est un mot du registre soutenu exprimant l'idée de malheur, désastre, catastrophe... La particularité, ici, est qu'il revient à la page 101, dans le contexte d'un épisode de l'enfance d'Alonso Quijano. Il est donc primordial, bien que je ne présente que le début de l'ouvrage en projet de traduction, de faire un choix de traduction pour la première occurrence qui puisse être réutilisé pour la seconde. Cependant, et c'est là que le jeu gagne une couche de subtilité supplémentaire, il faut, pour bien traduire, garder à l'esprit que le lecteur du début de l'ouvrage n'a pas encore connaissance de ce développement futur. À la première apparition de « *Unheil* », on se demande donc s'il s'applique à l'invasion des éoliennes ou à un autre malheur plus tragique (de notre point de vue, en tout cas), dont un indice nous serait donné dans la case 3 de la page 19. Pour entretenir cette ambiguïté, le terme choisi doit rester suffisamment catastrophique sans trop l'être. C'est pour ces raisons que j'ai abandonné « désastre » et « catastrophe », sans parler des trop puissants « tragédie » et « cataclysme », et conservé « malheur ».



8.3. Quelques gros mots retors

Je trouve souvent difficile de traduire les gros mots car j'ai toujours peur de tomber dans les extrêmes : trop violent ou trop peu. On trouve dans *Faust* et dans *Münchhausen* l'un des spécimens qui me posent le plus de problèmes : « *verdammt* ». Méphisto l'utilise comme interjection en page 19 de *Faust*, tandis que l'agent britannique, en page 29 de *Münchhausen*, l'utilise comme adjectif.



Fig. 29 : Traduction de "verdammt" dans *Münchhausen*

Dans la bouche de ce dernier, en 1939, je n'ai pas voulu employer un mot trop violent ni trop moderne. « *Der verdammtte Krieg* » est d'ailleurs une expression relativement figée, on a donc des équivalents en français prêts à l'emploi, comme « cette fichue guerre » voire « cette foutue guerre ». Les deux semblent possibles dans cette case, mais j'ai tranché pour l'option la plus douce avec « fichue ».

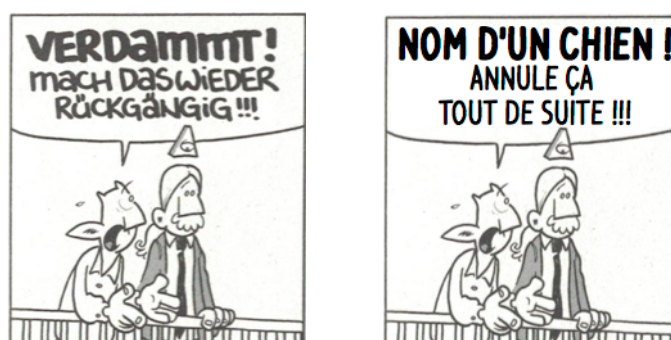


Fig. 30 : Traduction de "verdammt" dans *Faust*

Pour ce qui est de l'interjection de Méphisto, fidèle à la pudeur qui m'empêche souvent de mettre des mots trop brutaux dans les bulles, j'ai hésité entre « Bon sang ! » et « Nom d'un chien ! », après avoir rejeté « Putain ! » – trop familier, à mon goût, pour cette discussion et ce type de dessin – et « M'enfin ! » – qui ne convenait pas non plus mais m'intéressait pour la référence à Gaston Lagaffé. « Nom d'un chien ! » me semble suffisamment expressif de l'indignation et de l'incrédulité de Méphisto face au geste de Dieu à ce moment-là.



Fig. 31 : Traduction de "verflix" dans *Faust*

Flix fait encore plus fort dans *Faust*, où il glisse également la variante « *verflix* », un petit plaisir personnel de l’auteur qui s’auto-cite dans une insulte, comme on peu l’imaginer. Il existe malheureusement peu de mots en français contenant le son « *fli* », et aucun qui puisse convenir dans la phrase de la page 4. J’ai donc choisi de préserver le sens et d’abandonner le clin d’œil. Dans de telles situations, il faut savoir reconnaître la limite de son art et accepter que l’on ne pourra jamais tout rendre dans la traduction. Cependant, afin de compenser cette perte, j’ai opté pour l’adjectif « *satané* » qui, dans ce contexte divin, apporte une touche humoristique.

8.4. Plusieurs traductions au service de Sa Majesté

Autre cas de figure dans lequel un même mot appelle des traductions différentes : le terme « *Majestät* », employé à plusieurs reprises par l’aide de camp du roi, dans les pages 15 à 18 de *Münchhausen*.



Fig. 32 : Traductions de "Majestät" dans *Münchhausen*

Comme on peut le voir ci-dessus, la première occurrence de « *Majestät* » (images de gauche) se fait dans une expression consacrée pour laquelle le français emploie « *Sa Majesté* ». Si l’on traduisait aussi littéralement le « *Eure Majestät* » qui suit (images de droite), on devrait dire « *Votre Majesté* ». Or, cette formule n’est utilisée en français que lorsque l’on s’adresse au roi ou à la reine et non lorsqu’on en parle à une tierce personne. Il faut donc aller chercher parmi les synonymes de « *majesté* » ce lui qui le remplacera de façon pertinente. Le mot « *roi* » est trop court, pas en termes de remplissage de bulle, mais en termes de pompe. « *Majestät* » est plus... majestueux ; j’ai donc

opté pour « souverain » qui renvoie la même image de respect de la fonction par l'utilisation d'un terme un peu recherché.

Dans cette phrase, je me suis aussi beaucoup posé la question de la répétition. Elle n'est pas nécessaire en allemand, mais peut-être plus perturbante en français. Après avoir pesé le pour et le contre, je l'ai conservée car elle est porteuse de sens, ici. Le mot « souverain » est introduit dans la case précédente par l'aide de camp du roi, afin de convaincre Freud en l'incluant dans la communauté des sujets de Sa Majesté. Freud reprend donc sciemment l'expression de son interlocuteur en y ajoutant la nuance du possessif. Selon moi, on pourrait d'ailleurs mettre les possessifs en gras dans les deux langues pour signifier graphiquement l'intonation de Freud sur cette phrase. Cette précision visuelle n'étant pas présente dans l'original, je ne l'ai pas ajoutée dans ma traduction.

8.5. Herr Bürger et Monsieur le baron

Un petit mot anodin peut parfois amener une réflexion intense. Dans mon premier jet de *Münchhausen*, j'avais systématiquement conservé les « Herr », considérant que le public francophone était en mesure de les comprendre. Cependant, Mathilde Ramadier m'a fait remarquer que cette formulation avait des inconvénients : sachant que les agents qui interpellent « Herr Bürger » sont anglophones, a-t-on intérêt à leur faire dire ce mot en allemand ? Cela pourrait passer pour une technique d'intimidation ou d'humiliation, ce qui n'est pas du tout l'intention des auteurs.



Fig. 33 : "Herr Bürger"

Il faut également prendre en compte l'impact du mot « Herr » dans la culture française. À un lecteur francophone actuel, il évoque des films plus ou moins comiques sur la Seconde Guerre mondiale, et des Allemands caricaturaux, occupant la France, sûrs de leur victoire et faisant preuve de divers degrés de sadisme dans leur gestion du territoire annexé et de ses habitants. Dans la mesure où, précisément, le contexte de l'ouvrage est identique, faire dire « Herr Bürger » à des agents en train de maltraiter le prisonnier qu'ils interrogent ne manquerait pas de réveiller ces souvenirs cinématographiques.



Fig. 34 : "Monsieur Bürger"

J'ai préféré corriger ma première approche pour utiliser plutôt « monsieur », voire l'abréviation « M. », souvent indispensable pour faire entrer le texte dans la bulle. Je l'ai fait de façon uniforme, c'est-à-dire que tous les personnages emploient le même mot, afin de ne pas perturber le lecteur. On pourrait envisager, pour l'occurrence de la page 37, où Freud s'adresse à Münchhausen dans le cadre de leur première séance, de conserver le « *Herr Bürger* ». Les personnages, germanophones tous les deux, s'expriment probablement en allemand – sauf si cela leur a été expressément interdit, entre deux cases, par les autorités britanniques. On pourrait faire ressortir cet état de fait de façon subtile par ce simple « *Herr Bürger* ». C'est une option qui reste ouverte.

J'ai, par ailleurs, eu une difficulté similaire avec le mot « *Kaiser* », que j'ai conservé. La raison principale est pratique : par manque de place. Dans l'avant-dernière bulle de la page 78, par exemple, qui tire un profit admirable de la concision que permettent les prépositions allemandes, il aurait été impossible de faire rentrer un « empereur » là où un « *Kaiser* » laissait la place d'étoffer l'allemand. Comme pour « *Herr* », j'ai gardé « *Kaiser* » partout, parce que Münchhausen répète souvent qu'il doit voir le « *Kaiser* ». De plus, je suis convaincue qu'un francophone ne butera pas longtemps sur ce mot – d'autant que, très tôt, à la page 36, j'ai introduit une note de bas de page expliquant qui est l'empereur en question.

8.6. L'ouvrir pour se mettre à table

Il a été question, jusqu'à présent, de cas où Mathilde Ramadier et moi sommes tombées d'accord. La case des figures 26 et 27 comporte l'expression « *den Mund aufmachen* » pour la traduction de laquelle, même si je suis tout à fait convaincue par les arguments de Mathilde, j'ai tranché en sa défaveur.

Il paraît presque évident de vouloir traduire « *den Mund aufmachen* » par « l'ouvrir ». J'ai pourtant plusieurs problèmes avec cette expression. Premièrement, je trouve qu'elle appelle plutôt un tutoiement, surtout si on conserve la structure de la phrase allemande : « Si tu ne l'ouvres pas tout de suite (...) » plutôt que « Si vous ne l'ouvrez pas tout de suite (...) ». Un changement de formulation du type « Vous avez intérêt à l'ouvrir tout de suite (...) » ferait déjà mieux passer le vouvoiement, mais l'espace prévu pour la phrase est relativement restreint. Ensuite, cette

expression me paraît plus courante dans une formulation négative. On enjoint plus habituellement à quelqu'un de « ne pas l'ouvrir », quand on ne lui conseille pas carrément de « la fermer » ou de « la boucler ». Par ailleurs, cette phrase introduit la scène d'interrogatoire et, telle qu'elle, elle me donne l'impression qu'on attend de Münchhausen qu'il ouvre quelque chose, un contenant, et pas forcément sa bouche. Enfin, même si, dans les pages précédentes, les auteurs ne donnent effectivement aucune information sur la mission qui attend Freud, on se rend vite compte que Münchhausen a déjà essayé de parler aux Anglais, puisqu'ils le soupçonnent d'être un menteur quand il dit être allé sur la Lune.

N'étant pas satisfaite avec « l'ouvrir », j'ai puisé dans mes connaissances en matière de polars, ce qui m'a amené à départager « se mettre à table » et « cracher le morceau ». Il est vrai que, dans les deux cas, on attend de l'interlocuteur à qui on donne un tel ordre d'avouer quelque chose, tandis que la version allemande invite seulement à coopérer et parler. De plus, après vérification, « se mettre à table » consiste à avouer que l'on est coupable et dénoncer ses complices, ce qui va plus loin que l'expression allemande. Cependant, elle me semble être le meilleur choix dans ce qu'elle évoque des scènes de films policiers identiques à la case qui nous occupe : lumière braquée dans le visage du prisonnier, policier à bout sur le point d'attraper un annuaire, voire de travailler son homme à l'ancienne, au coup de poing (ce qui ne tarde pas à arriver). Sans compter que les enquêteurs veulent tout de même lui faire avouer son secret, ce qui rend l'expression appropriée.

Sur le plan du sens et de la logique, ni « l'ouvrir » ni « se mettre à table » n'est satisfaisant à 100%, Mathilde et moi étions d'accord sur ce point. J'ai maintenu mon choix pour « se mettre à table » malgré ses réticences et je le trouve assez heureux.

8.7. Un voyage dans la Lune

Suite à l'échec des tentatives d'interrogatoire musclées, les services secrets font appel à Freud et à ses techniques physiquement plus douces. Plus basée sur les mots que sur les coups, cette approche est également plus intéressante pour le traducteur, mais aussi plus exigeante. Et cela commence avec la première phrase de la première séance, à la page 33.



Il s'agit de trouver le ton juste entre ce que l'on sait de la façon d'écrire de Freud, quand il présente ses théories à ses contemporains et à la postérité, et ce que lui font dire les auteurs ici, qui correspond à une facette plus relâchée et

plus facétieuse de Freud, comme le montrent l'emploi de « *ganz schön* » et de l'apposition « *nicht wahr ?* » en fin de phrase.

Le contexte d'énonciation est primordial. Comme je le disais, cette phrase lance la thérapie de Münchhausen ; grâce à elle, Freud tente d'établir un contact plus intime avec son patient, qui permettra, s'il réussit, de comprendre le patient Münchhausen – et de résoudre le mystère de sa subite apparition. Cette phrase arrive au terme d'un rituel de préparation physique et mentale de Freud qui a pris 2 pages, au cours desquelles il s'est posé des questions relativement profondes sur le sens de ce qu'il est sur le point d'entreprendre.

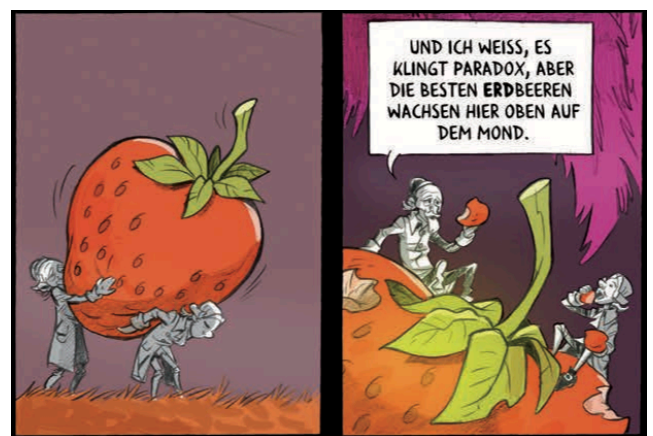
Signe du caractère crucial de l'instant, les auteurs lui consacrent une pleine page – une page de droite. Cela a pour effet de figer le temps sur cette phrase avant que l'on ne tourne la page pour débiter véritablement la séance.

Pour rendre l'espièglerie sous-jacente à la question freudienne, qui exprime par l'ironie ses doutes concernant le voyage lunaire de Münchhausen, je lui ai fait employer l'expression familière « ça fait une trotte », doublée de l'adjectif « sacrée » qui – comme l'addition du « *ganz* » et du « *schön* » dans l'original – apporte la note d'exagération qui trahit la pensée de Freud. J'ai gardé mot à mot le « *nicht wahr ?* » en français, bien qu'il corresponde à la variante plus relâchée « *oder ?* ». Cependant, je trouve que le « pas vrai ? » réintroduit ici la connivence que Freud cherche à installer entre lui et son patient afin de l'amener à parler. L'apposition permet de contrebalancer l'ironie du premier membre et d'établir un lien qu'un « n'est-ce pas ? » aurait rendu un tout petit peu plus froid ou neutre.



8.8. De la Terre à la Lune

Restons dans le contexte lunaire de *Münchhausen* pour en attaquer le plat de résistance : les fraises. J'ai déjà évoqué cet épisode dans mon introduction sur les particularités techniques de la bande dessinée. Comme on le voit ci-contre, dans la dernière case de la page 153, l'astronome relève le paradoxe qui consiste à trouver les meilleures fraises sur la Lune. Malheureusement rien de très comique dans cette formulation française, fidèle au sens de l'original mais dans laquelle on perd la pointe humoristique accentuée par la mise en gras de la syllabe « *Erd* » (« terre ») du mot « *Erdbeeren* » (« fraises »).



On se trouve confronté à un cas où la bande dessinée restreint la liberté du traducteur en subordonnant son travail à la composante graphique. À moins que cette contrainte ne soit l'occasion de libérer sa créativité. Dès lors que nos

fraises françaises n'évoquent pas la terre, il faut aller fouiller les champs, lexicaux cette fois, du terrestre et du lunaire pour reproduire le jeu de mots et le paradoxe.

Ma première stratégie a consisté à rester proche de la fraise, qui apparaît trop clairement dans le dessin pour être abandonnée si vite, et voir s'il n'existait pas une expression qui fonctionnerait ici. Mes trouvailles allaient de « sucrer les fraises » et « aller aux fraises » jusqu'à « la bouche en fraise » et « la fraise du sein », en passant par un plus chaste « ramener sa fraise ». Aucune ne permettait d'établir un contraste terre/Lune. J'ai bien envisagé un « Ça valait la peine de ramener sa fraise jusque sur la Lune », mais je le trouve trop familier par rapport au ton de la réplique originale et à la personnalité générale de l'astronome, qui est particulièrement professoral dans ce passage.

Au vu de l'environnement dans lequel évoluent les personnages, j'ai pensé à capitaliser sur « fraise des bois », sans succès. J'ai même poussé du côté de la polysémie du mot « fraise » avec la fraise d'un costume ou celle du dentiste, mais rien qui fonctionne. En associant « Lune » et « fraise », j'ai découvert l'expression « Lune des fraises », qui semble désigner la pleine Lune du mois de juin en Amérique du Nord, principalement chez les Indiens. Il s'agit cependant d'une expression trop méconnue pour apparaître ici sans note, ce qui serait contre-productif dans le cadre d'un jeu de mots.

Dans mon premier jet, j'ai opté pour la version ci-contre, autour des « plus belles fraises du monde ». L'effet du jeu de mots est toutefois assez poussif, car, connaissant la version de départ, on sent combien l'apparition du mot « monde » est artificielle, et le contraste moins frappant qu'en allemand. Mathilde a pensé à l'idée des « plaisirs terrestres ». La mise en œuvre d'une solution de ce genre était cependant assez difficile, car l'expression est générale et doit donc se rapporter au moins à tous les fruits du jardin. Aspect plus délicat, elle fait également référence à des plaisirs plus charnels, il est donc impératif de bien canaliser l'imagination du lecteur pour qu'elle se focalise sur la fraise.



N'ayant pas réussi cela, je suis retournée à ma tentative précédente avec un regard neuf. J'ai alors entrepris d'édulcorer la familiarité de l'expression « ramener sa fraise », au cœur de mon dispositif humoristique, en l'introduisant comme étant employée dans un but comique (ce que fait d'ailleurs le personnage dans l'original en expliquant qu'il va énoncer un paradoxe), puis en rédigeant le reste de la phrase dans un niveau de langue plus soutenu. J'ai ainsi obtenu le résultat à droite.



8.9. Un nom commun comme nom de famille

Dans la même veine, les auteurs jouent avec les mots au moment où Münchhausen, qui fuit la police, doit donner son nom pour entrer dans l'armée. Notre héros est pris de court, son interlocuteur s'impatiente et c'est un élément de sa phrase qui va devenir le nouveau nom de Münchhausen. Un mot allemand qui donne un nom de famille allemand –

celui de l’auteur du roman original. Une fois que l’on transpose en français, on est obligé de garder le nom de *Bürger*, parce que cela permet de conserver le même clin d’œil à Gottfried Bürger et, sur un plan moins noble et plus basement pratique, parce qu’il apparaît un peu partout dans le dessin (sur des formulaires, dans des dossiers).

Une fois ce constat arrêté ; il faut développer une stratégie de contournement. Très vite, il est apparu que si le mot « *Bürger* » devait figurer dans la version française, il faudrait ajouter une note pour le lecteur. Mon premier réflexe a été de mettre la phrase du recruteur intégralement en français et d’indiquer que « citoyen » se disait « *Bürger* » en allemand. Suite à une remarque de Mathilde Ramadier, je me suis rangée à la solution inverse : il semble effectivement plus naturel de mettre le mot incongru dans la bouche du personnage et de l’expliquer dans la note.



On trouve donc ici une occurrence de jonglage entre deux langues dans une même version. Le problème n’existait pas dans l’original mais il a été créé par la nécessité de la traduction. Une preuve supplémentaire de la diversité et de la richesse des cas de figure présents dans l’ouvrage.

8.10. Changements climatique et traductologique

Mon dernier exemple de difficulté liée à la seule langue est également tiré de *Münchhausen*, aux pages 50 (dernière case) et 51 (trois premières cases). Münchhausen y parle de ce qu’on lui disait à l’église que les mensonges faisaient pleurer le petit Jésus, dont la réaction est ensuite comparée à une tempête – le verbe « *toben* » pouvant décrire le déchaînement du mauvais temps comme celui d’une personne – avant que Freud ne conclue sur l’impact du comportement des hommes sur le temps qu’il fait.

Cette série de cases comporte deux difficultés principales. La plus flagrante, à première vue, est le jeu de mots qui constitue la chute du passage. Freud dit ne pas « dévier d’un pouce de cette opinion », selon laquelle l’homme n’a

aucune influence sur le climat. La version française que je viens de donner ne transcrit que le sens et pas le jeu de mot sur « *Zwei Grad* ». Ici, les auteurs jouent sur les deux sens de « *Grad* » : comme « degré » de température et comme « degré » sur une échelle de gradation. Freud entend parler du degré d'écart qu'il est prêt à (ne pas) laisser s'installer entre lui et cette opinion, mais le lecteur germanophone perçoit en écho l'expression « *Zwei-Grad-Ziel* », à savoir l'objectif de maintenir la courbe de température terrestre sous la barre des 2 degrés Celsius par rapport au niveau d'avant la Révolution Industrielle.

La seconde difficulté réside dans la constellation de termes qui est mise en jeu pour aboutir à cette chute. Elle relie les mots « *weinen* » (« pleurer »), « *toben* » (voir plus haut) et « *Wetter* » (« le temps qu'il fait »). C'est ce cheminement, associé aux événements que vient de raconter Münchhausen (l'orage qui a frappé la ferme de ses parents et l'a laissé sans famille), qui permet au baron d'utiliser le verbe « *toben* » et de parler de la tempête comme d'une conséquence de ses actes, puis à Freud de rebondir avec sa remarque sur le climat.

Les mêmes polysémies n'existent pas en français. Même si l'on peut parler de déchaînement ou de rage pour une tempête et une personne, cela nécessiterait un étoffement en français, alors que le verbe « *toben* » se suffit à lui-même. Après avoir parlé des pleurs du petit Jésus dans la case de la page 50, j'ai cherché à réintroduire le lien avec la tempête, en parlant de cris qui « déchirent le ciel » pour parler de colère d'enfant. Cela facilite la transition avec ce que dit Freud sur les hommes et le temps.

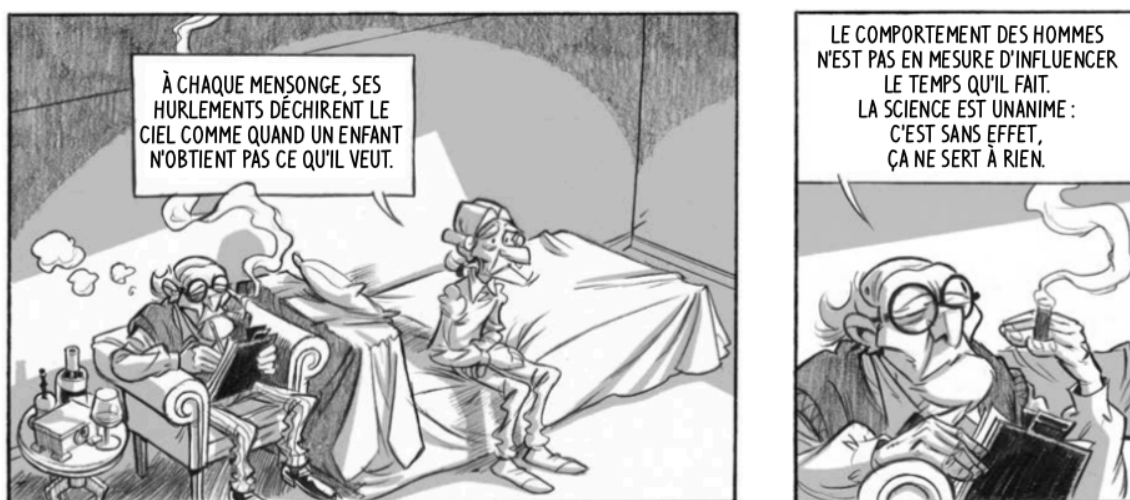


Fig. 35 : Climat et mensonges

Reste la partie sur les deux degrés. Dans la mesure où nous n'utilisons pas cette expression d'objectif de deux degrés en français, il fallait en trouver une autre qui soit aussi facile à glisser de façon anodine dans la conversation de 1939, tout en étant suffisamment reconnaissable pour le lecteur de 2017 – et mettre en évidence le côté comique d'un Freud qui se trompe totalement puisque la science est plutôt unanime à dire l'inverse. J'ai envisagé une allusion au protocole de Kyoto ou aux accords de Paris en disant « la science est unanime de Kyoto à Paris », mais je ne trouvais pas cela très évident. C'est là que j'ai pensé à « effet de serre » et aux homophones de « serre ». Je suis parvenue à la formulation ci-dessus qui fait, à mon goût, un tout petit peu artificiel, mais la conservation du lien entre

« effet » et « sert » est à ce prix – et c’est peut-être l’artificialité elle-même qui laisse deviner la présence d’un jeu de mots.

9. Difficultés pratiques non liées à la traduction

9.1. Contraintes techniques

L’une des problématiques logistiques les plus importantes découle du type d’ouvrage choisi, mais aussi du format du mémoire. En effet, dans le présent document, la traduction de l’ouvrage doit être présentée en regard de l’original. Le net avantage d’une bande dessinée dans pareille configuration est qu’elle a une structure en planches complètes. Contrairement à un roman qui nécessiterait un redécoupage pour qu’original et traduction progressent à la même allure, la bande dessinée, malgré le coefficient de foisonnement du français, conserve la même structure et la même longueur. Les changements interviennent seulement à l’intérieur des phylactères. S’ajoute un deuxième avantage : pas besoin de fournir la copie des planches originales en annexe, puisqu’elle figure déjà en partie gauche de la section traduction.

Mais c’est ici que s’arrêtent les bonnes nouvelles et que commencent, selon que l’on soit pessimiste ou optimiste, les ennuis ou les défis.

Une des premières remarques de Mathilde Ramadier à la lecture de ma première version de *Münchhausen* a concerné la forme du fichier que je lui avais envoyé : un PDF dans lequel j’avais remplacé le texte allemand par la traduction française à l’intérieur des bulles. Elle m’a ainsi expliqué que les traducteurs, n’étant pas supposés maîtriser les outils informatiques des lettrés et illustrateurs, n’étaient pas tenus de rendre autre chose qu’un fichier Word du texte de leur traduction. Comme indiqué précédemment, l’exercice du mémoire nécessitant d’avoir original et traduction en regard, j’ai trouvé plus pertinent d’agir directement dans les bulles. De plus, si l’on se met à la place du lecteur-examineur (ou du lecteur-éditeur, pour la partie projet de traduction), associer le texte et l’image dans la version française la rend plus lisible et lui donne plus d’assise.

Une fois cette belle philosophie de traduction acceptée, encore faut-il la mettre en pratique. Certaines questions se posent alors que mes camarades qui ont opté pour un roman, n’ont pas eu à envisager. La plus cruciale étant la longueur de l’extrait. *Münchhausen* comporte 190 pages, dont 46 sans aucun texte à traduire. Dans celles qui restent, le texte n’était pas suffisamment long pour atteindre le nombre de caractères fixé par l’université. Cependant, s’agissant d’un ouvrage autant graphique que textuel, d’autres critères entraient aussi en jeu, comme l’adaptation du texte aux bulles et au contenu des cases. En tenant compte du nombre de pages réellement à traduire et des modalités techniques de la traduction, j’ai décidé de prendre l’intégralité de *Münchhausen* comme extrait à traduire pour mon mémoire.

Produire une telle traduction passe en premier lieu par une étape de numérisation. Ayant contacté Flix, j'ai eu la chance qu'il m'envoie le fichier PDF de *Münchhausen* en allemand. Lorsque j'ai choisi de présenter, dans le projet de traduction, des extraits des trois adaptations de Flix, j'ai préféré ne pas abuser de sa gentillesse pour les deux autres ouvrages (les extraits à traduire étant plus courts), et scanner mes exemplaires. Cela a eu l'avantage de me faire vivre les deux expériences et d'apprécier le gain que représente un original véritablement numérique et prêt à l'emploi en termes de temps et de qualité de présentation.

Pour intégrer ma traduction dans les fichiers PDF, il a d'abord fallu retirer la version originale. Or, la modification de fichier PDF à moindre coût n'est pas une chose facile sous Mac. L'outil de visualisation *Aperçu* offre bien cette possibilité mais ses capacités sont réduites. Dès lors, retirer le texte allemand a bien plus consisté à le masquer en ajoutant des carrés blancs par-dessus. Jusque là, les choses ne se passaient pas trop mal mais, lorsque j'ai voulu ajouter ma traduction, le logiciel n'a plus su gérer proprement les diverses couches d'information superposées au fichier original. Quand j'ai ensuite rencontré des textes inclinés, notamment quelques éléments de décor, il est devenu évident que mon utilisation dépassait les limites d'*Aperçu*. C'est alors que j'ai dû envisager de passer à un logiciel payant.

Après un rapide passage en revue du marché, j'ai opté pour le plus connu : *Illustrator*. L'un des arguments qui ont joué était la possibilité de payer la licence au mois, ce qui correspondait à la fois à mon utilisation et à mon budget. Infiniment plus puissant, *Illustrator* était à double tranchant. Je savais qu'il pouvait me permettre de résoudre tous mes problèmes, tout en m'en posant un autre : apprendre comment le faire. Au prix du visionnage de quelques tutoriels vidéos sur internet, j'ai pu cibler mon auto-formation et intégrer les traductions de certains éléments de décor, dont le plus difficile – et donc le plus gratifiant – reste le texte du slogan anti-éolien en forme de cercle.

9.2. Choix de la police

Dans le neuvième art, le lettrage des planches s'est longtemps effectué exclusivement à la main. Aujourd'hui, il arrive fréquemment que des typographes produisent des fontes basées sur l'écriture des auteurs de bande dessinée, afin que ceux-ci puissent lettrer à l'ordinateur au plus près de leur style personnel. On comprend aisément que, dans un tel contexte, n'ayant pas accès à la police de caractères d'origine, le choix de la police de remplacement ne se fasse pas à la légère. On peut, pour en juger, comparer le lettrage de Flix, dans *Faust* et *Don Quixote*, à celui de Bernd Kissel, dans *Münchhausen*. Le style des caractères renforce ou contrebalance celui du dessin et participe à l'instauration d'une atmosphère plutôt qu'une autre.

Je me suis donc mise en quête d'une police de caractères pour *Münchhausen* sur le site DaFont, que j'avais déjà utilisé auparavant. Par la suite, Mathilde Ramadier m'a conseillé d'employer plutôt le site MyFont qui propose des polices dont le comportement est plus sûr à l'usage. Parmi les problèmes qui m'ont obligée à changer de police entre deux versions de ma traduction, je peux citer :

- une première police qui n'avait que des lettres capitales, alors que certains textes, notamment les dialogues murmurés, étaient en minuscules dans l'original ;
- une autre qui n'existait pas en caractères gras, nécessaires pour certaines parties criées ou mises en exergue.

Au bout du compte, ayant trouvé deux polices qui se complétaient, je les ai utilisées en alternance (l'une pour la majeure partie des textes et l'autre pour les parties en minuscules).

Pour les décors, j'ai eu recours à d'autres polices : une de type *Fraktur* pour le journal en page 105 de *Münchhausen* et, la plus intéressante, la police imitant l'écriture de Sigmund Freud dans son compte-rendu de la thérapie du baron. Celle-ci a une histoire particulière dans la mesure où elle a été conçue par le typographe allemand Harald Geisler via un projet de financement participatif. Elle a été d'autant plus facile à trouver que la source était citée à la fin de *Münchhausen*. Spécialiste des défis typographiques d'envergure, Harald Geisler a également mis au point une écriture d'Albert Einstein. À l'utilisation, ces polices sont déroutantes, dans les premiers temps, car les caractères déjà tapés changent en cours de frappe en fonction de ceux qui suivent. Ce procédé, basé sur des échantillons d'écriture de Freud, vise à obtenir un résultat le plus proche possible de l'écriture du bon docteur. Un argument suffisant – en plus du temps gagné à ne pas devoir chercher une autre police – pour faire consentir à acheter le jeu de polices d'Harald Geisler⁵.

9.3. Organisation

Comme j'y ai déjà fait allusion, le planning de départ (rendu du mémoire pour la fin juin, soutenance début juillet) a été quelque peu bousculé suite à une tendinite survenue début juin, au cours d'un match de cricket. Entre la période de convalescence et de rééducation, à laquelle se sont ajoutées plusieurs compétitions sportives (en accord avec ma kinésithérapeute), et le jeu du calendrier universitaire, la date de reprise de l'écriture du mémoire s'est vue repoussée au début du mois de septembre et celle de la soutenance à la mi-octobre.

J'en ai tiré plusieurs expériences. La première étant que reprendre un travail que l'on a un peu perdu de vue depuis 2 mois est assez difficile. C'est particulièrement le cas ici en ce qui concerne la gestion du fichier PDF, car les techniques que j'avais apprises – ou plutôt appliquées pas à pas à partir de tutoriels vidéos – fin mai ne s'étaient pas fixées durablement. Il m'a donc fallu à nouveau apprivoiser les logiciels pour effectuer les dernières mises au point. De la même manière, replonger dans les notes que l'on a prises 2 ou 3 mois auparavant pour documenter a posteriori

⁵ Plus d'informations sur le site du typographe : <http://haraldgeisler.com>

son travail n'est pas facile. Heureusement pour moi (et c'est peut-être également l'une des raisons de ma tendinite), je réfléchis beaucoup au stylo, ce qui laisse des traces des étapes de production de la traduction finale.

L'autre conséquence de cet épisode de pause forcée aura été de pouvoir prendre le temps de glaner plus d'informations sur les auteurs des ouvrages traduits, ainsi que sur les romans d'origine et les adaptations précédentes. Ces recherches m'ont permis d'enrichir ce mémoire, mais aussi de me rendre compte de certaines disparités concernant les marchés de l'édition en France et en Allemagne, notamment dans le domaine de la bande dessinée.

9.4. Visibilité du marché de la bande dessinée

En préparant la partie projet de traduction du mémoire, j'ai contacté l'éditeur chez qui est paru *Münchhausen*, Carlsen Verlag, afin de demander à leur équipe des droits d'adaptation une estimation du coût d'achat des droits de traduction de l'ouvrage. La réponse a été qu'ils ne pouvaient avancer aucun chiffre – car tout cela dépend du pays, de l'éditeur local, du tirage de départ envisagé, etc – mais seulement me donner une idée du mode de calcul.

J'ai alors voulu ajouter à mon argumentaire les bons chiffres de vente de Flix en Allemagne. Seulement, je n'ai trouvé aucun organisme de collecte des données concernant les ventes de livres dans la chaîne du livre allemande. On trouve bien quelques listes de best-sellers, dont celle du *Spiegel* compilée par le *buchreport* et celles du *Boersenblatt* (publication destinée aux professionnels du livre), ainsi que des statistiques générales sur le volume de ventes que représente l'intégralité du marché du livre en Allemagne, notamment dans un rapport annuel du Salon du Livre de Francfort. Un bref tour d'horizon sur internet m'a montré que :

- je n'étais pas la seule à me demander où l'on pouvait trouver cette information
- c'est un problème qui ne se pose pas seulement en Allemagne

Difficile donc de trouver à l'étranger un pendant à l'organisme français Edistat, qui permet d'acheter des comptes-rendus de vente pour un livre précis, publié en français. N'ayant pas pu obtenir de chiffres pour les originaux de Flix, j'ai tout de même testé le service d'Edistat pour ses deux ouvrages déjà traduits en français. Cette opération ne me paraît pas superflue dans le sens où elle peut me donner les moyens de me préparer efficacement à un éventuel entretien avec l'éditeur Glénat, qui a publié la traduction de *Schöne Töchter* et à qui je proposerais donc en priorité mon projet de traduction.

On franchit un palier de difficulté supplémentaire si, en plus de vouloir s'informer sur le marché du livre allemand, on cherche plus précisément dans le domaine de la bande dessinée. Celle-ci est historiquement moins développée qu'en France, et une grande partie de la production germanique consiste en des traductions des parutions francophones, anglophones et japonaises. Le transfert dans l'autre sens est plus restreint, mais on trouve tout de même quelques grands noms traduits en français, tels que Reinhardt Kleist, Isabel Kreitz, Mawil et Barbara Yelin. Contrairement à la France, où *Livres Hebdo*, par exemple, non seulement inclut les bandes dessinées dans son classement des meilleures ventes de livres, mais leur consacre un classement propre, les grands médias allemands ne publient pas de liste de best-sellers spécifique à ce genre. Mes recherches m'ont tout de même permis de découvrir un certain nombre de sites et de publications spécialisés en allemand. Aucun n'est en mesure de donner des chiffres de vente précis, mais il est possible de s'informer sur les publications, les auteurs et les salons.

Ainsi, dans son numéro 66, paru en juin 2017 et consacré au 50^e anniversaire de Carlsen Verlag, la très réputée revue *Reddition* publie un palmarès des romans graphiques les plus vendus de l'éditeur. Deux titres de Flix, *Don Quijote* et *Faust*, figurent aux troisième et cinquième places (voir illustration ci-contre, ©Edition Alfons, juin 2017).



Conclusion

Ces pages sont le fruit pour moi de cinq années de travail au service de ma reconversion. J'ai énormément apprécié de pouvoir consacrer ces derniers mois à un projet bédéistique, conforme à mes souhaits professionnels pour l'avenir. Arrivée au terme de cet exercice, je suis passée par toute la palette des joies et des frustrations dont les paragraphes précédents sont le reflet : joie de trouver la bonne formule, frustration de savoir qu'une meilleure était peut-être encore à portée de main. Contrairement à Tantale, qui lui est condamné à tendre encore et toujours la main vers le fruit qui s'éloigne, le traducteur doit apprendre, parvenu à un certain point, à arrêter de vouloir saisir la formule qui se dérobe.

La rédaction de ce mémoire a, par ailleurs, été l'occasion de beaucoup de recherches d'information, très formatrices et instructives sur le milieu qui a ma préférence, celui du roman graphique. La prochaine étape va consister à étudier de plus près les éditeurs francophones et leurs collections afin de pouvoir proposer ce beau projet à d'autres qu'à Glénat, et maximiser ses chances de succès.

Cela a aussi été l'occasion de remettre le doigt sur les difficultés logistiques liées à l'exercice de la traduction, et particulièrement mes failles personnelles. La coupure due à la tendinite m'a montré, même si les pauses permettent d'aborder son projet avec un œil neuf, à quel point elles deviennent un obstacle quand elles s'éternisent. Je dois donc veiller à l'avenir à plus de discipline, pour qu'une éventuelle interruption reste un atout et ne se retourne pas contre ma gestion de projet. Dans le même ordre d'idées, n'ayant pas fait de stage, j'ai travaillé ces derniers mois intégralement depuis chez moi. La grande leçon à en tirer, si elle n'a rien de nouveau, est claire : le travail à domicile est une chose très difficile, car la frontière entre professionnel et privé devient vite floue. À charge pour moi, à l'avenir, d'élaborer des stratégies qui me donneront l'opportunité d'avoir un vrai rythme « métro-boulot-dodo », avec une coupure saine entre maison et lieu d'exercice. L'idéal à terme étant un espace de co-working ; dans un premier temps, aller s'installer en bibliothèque universitaire ou en médiathèque pourrait constituer un compromis moins onéreux.

D'un point de vue global, apposer le point final à ce mémoire est un grand bonheur, un sentiment de devoir accompli, mais aussi celui que la fin de cette phase de traduction n'est qu'un début.

Bibliographie

Ouvrages sur la bande dessinée

Eisner, Will. *Les clés de la bande dessinée - 1. L'art séquentiel*. Traduit par Arthur Clare. Contrebande. Delcourt, 2009.

———. *Les clés de la bande dessinée - 2. La narration*. Traduit par Arthur Clare. Contrebande. Delcourt, 2009.

McCloud, Scott. *Faire de la bande dessinée*. Traduit par Anne Capuron. Contrebande. Delcourt, 2007.

Moliterni, Claude, Michel Denni, et Philippe Mellot. *Les aventures de la BD*. Découvertes Gallimard 273. [Paris]: Gallimard, 1996.

Schikowski, Klaus. *Der Comic - Geschichte, Stile, Künstler*. Reclam, 2014.

Références utilisées pour *Münchhausen*

Textes originaux et traductions

Bürger, Gottfried August. *Aventures du Baron de Münchhausen*. Traduit par Théophile Gautier fils. Collection Merveilleux 2. Éditions Corti, 1998.

———. *Les meilleurs voyages du baron de Münchhausen - Wunderbare Reisen des Freiherrn von Münchhausen*. Traduit par Olivier Mannoni. Folio Bilingue. Gallimard, 2006.

Flix, et Bernd Kissel. *Münchhausen - Die Wahrheit übers Lügen*. 1ère éd. Hamburg: Carlsen Verlag, 2016.

Revue de presse

Schirrmeister, Benno. « Ein Comic trifft den Nerv der Zeit ». *die tageszeitung*. 13 décembre 2016.

Freud et la psychanalyse

Beyer, Susanne, Nikolaus von Festenberg, et Michel Onfray. « Er baute auf Hirngespinnste ». *Der Spiegel*, 18 avril 2011.

Freud, Sigmund, Fernand Cambon, Paul-Laurent Assoun, et Jacques Sédat. *Sur la psychanalyse - Cinq leçons données à la Clark University 1910*. Champs. Paris: Flammarion, 2010.

Gay, Peter. « Mehr als eine Theorie der Seele ». *Der Spiegel*, 28 décembre 1998.

Perron, Roger. *Histoire de la psychanalyse*. 5e édition. Que sais-je ? 2415. Paris: PUF, 2014.

Quinodoz, Jean-Michel. *Sigmund Freud*. 1ère édition. Que sais-je ? 2121. Paris: PUF, 2015.

« Schwierige Menschen ». *der Spiegel*, 2 septembre 1985.

Watzlawick, Paul. *Les cheveux du baron de Münchhausen - Psychothérapie et « réalité »*. Traduit par Anne-Lise Hacker et Martin Baltzer. La couleur des idées. Paris: Seuil, 1991.

Références utilisées pour *Don Quijote*

Cervantes, Miguel de. *Don Quichotte I*. Traduit par Jean-Raymond Fanlo. Classiques de poche. LGF - Livre de poche, 2010.

———. *Don Quichotte I*. Traduit par Jean Canavaggio. Folio Classique. Gallimard, 2010.

———. *Don Quichotte II*. Traduit par Jean-Raymond Fanlo. Classiques de poche. LGF - Livre de poche, 2010.

———. *Don Quichotte II*. Traduit par Michel Moner, Claude Allaigre, et Jean Canavaggio. Folio Classique. Gallimard, 2010.

———. *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche - Tome I*. Traduit par Aline Schulman. Points P919. Éditions du Seuil, s. d.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quichotte - I*. Traduit par Louis Viardot. GF 196. Flammarion, 2016.

———. *Don Quichotte - 2*. Traduit par Louis Viardot. GF 197. Flammarion, 2016.

———. « El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha », 8 juin 2015. https://es.wikisource.org/wiki/El_ingenioso_hidalgo_Don_Quijote_de_la_Mancha.

———. *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Traduit par Ludwig Tieck. Diogenes Verlag, 1992.

———. *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Traduit par Ludwig Tieck, s. d. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Cervantes+Saavedra,+Miguel+de/Roman/Don+Quijote>.

Davis, Rob, et Miguel de Cervantes. *Don Quichotte - Livre I*. Traduit par Anatole Pons. Paris: Warum, 2015.

Flix. *Don Quijote*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2012.

Trabert, Florian. « “Comics sind gefährlich!” - Flix’ Don Quijote als Metacomic ». In *Graphisches Erzählen: Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, 109-23. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

Références utilisées pour *Faust*

Flix. *Faust - Der Tragödie erster Teil*. 2^e éd. Hamburg: Carlsen Verlag, 2014.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Traduit par Jean Amsler. Folio Théâtre 26. Gallimard, 1995.

———. *Faust*. Traduit par Gérard de Nerval. Libro Théâtre 82. Libro, 1995.

———. *Faust - Erster Teil*. Hamburger Leseheft 29. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, s. d.

———. *Faust / Faust*. Traduit par Jean Amsler et Olivier Mannoni. Folio Bilingue. Gallimard, 2007.

———. *Faust I et II*. Traduit par Jean Malaplate. GF. Flammarion, 2015.

Table des matières

INTRODUCTION – CHOIX DE L'ŒUVRE.....	1
SELECTION D'UNE TUTRICE.....	3
COMMENTAIRE DE TRADUCTION	4
1. La bande dessinée, un média à part.....	4
2. Traduire une adaptation, un exercice d'équilibriste	6
3. Les citations au plus proche de l'original dans <i>Faust</i>	7
3.1. Le Prologue dans le Ciel	7
3.2. Le bulletin météo	8
3.3. La scène du bar	8
3.4. Le cas particulier du caniche	11
4. Flix cite Cervantes dans <i>Don Quijote</i>	12
4.1. Le discours du prêtre à l'enterrement de Sancho Panza	13
4.2. L'arrivée au « château »	14
4.3. Le combat au « château »	15
5. Les autres références textuelles	16
6. Les onomatopées	18
6.1. Diverses stratégies onomatopéiques	18
6.2. Les onomatopées : un jeu de conventions	20
6.2.1. Trois grands types d'onomatopées	21
a) Les sons simples	21
b) Les verbes et substantifs	22
c) Les interjections	23
6.2.2. Les cas problématiques.....	24
a) « Kicher ».....	24
b) « Wack»	24
7. Références graphiques (interpicturalité).....	25
7.1. Des œuvres au passé pictural riche	25
7.2. Références visuelles et culturelles	26
8. Les difficultés purement linguistiques	28
8.1. Des textes variés	28
8.2. La reprise en écho	29
8.3. Quelques gros mots retors	29
8.4. Plusieurs traductions au service de Sa Majesté	31
8.5. Herr Bürger et Monsieur le baron.....	32
8.6. L'ouvrir pour se mettre à table	33

8.7. Un voyage dans la Lune	34
8.8. De la Terre à la Lune	35
8.9. Un nom commun comme nom de famille	36
8.10. Changements climatique et traductologique.....	37
9. Difficultés pratiques non liées à la traduction.....	39
9.1. Contraintes techniques.....	39
9.2. Choix de la police	40
9.3. Organisation.....	41
9.4. Visibilité du marché de la bande dessinée.....	42
CONCLUSION.....	44
BIBLIOGRAPHIE.....	45
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	49

Table des illustrations

Fig. 1 : Du "Lustschloss" au simple "Schloss" _____	5
Fig. 2 : Palais ou château, à chacun sa vision des choses _____	6
Fig. 3 : Citation du Prologue dans le Ciel _____	7
Fig. 4 : Bulletin météo (page 21) _____	8
Fig. 5 : "Je suis l'esprit qui toujours nie" _____	9
Fig. 6 : "Je suis un dieu !" - "Je vois la lumière..." _____	10
Fig. 7 : "Vous deviez être la clé, mais ne levez pas les verrous" _____	11
Fig. 8 : "La vie ne vaut d'être vécue sans caniche !" _____	11
Fig. 10 : "Soyez sans crainte" _____	14
Fig. 11 : Ami ou pas ? _____	15
Fig. 12 : Page 35, une citation difficile à pister _____	16
Fig. 13 : Traductions françaises pour "genießen" _____	17
Fig. 14 : Vignette page 14 _____	17
Fig. 15 : Affiche allemande porteuse du slogan _____	17
Fig. 16 : Panneau français au slogan similaire _____	17
Fig. 17 : Représentation non-verbale des coups dans Münchhausen _____	18
Fig. 18 : Un choc en image et en mots _____	19
Fig. 19 : Trois exemples de toux en allemand... _____	20
Fig. 20 : Correspondance de sons simples dans les 3 ouvrages _____	21
Fig. 21 : Soupirs et raclements _____	22
Fig. 22 : Actions informatiques dans Faust _____	23
Fig. 23 : Références visuelles localisatrices dans Don Quijote _____	26
Fig. 24 : Vignette antérieure _____	27
Fig. 25 : Logo allemand _____	27
Fig. 26 : Logo français _____	27
Fig. 27 : Panneau présent dans Don Quijote _____	27
Fig. 28 : Logo original utilisé lors des manifestations contre le projet Stuttgart 21 _____	27
Fig. 29 : Traduction de "verdammt" dans Münchhausen _____	30
Fig. 30 : Traduction de "verdammt" dans Faust _____	30
Fig. 31 : Traduction de "verflucht" dans Faust _____	31
Fig. 32 : Traductions de "Majestät" dans Münchhausen _____	31
Fig. 33 : "Herr Bürger" _____	32
Fig. 34 : "Monsieur Bürger" _____	33
Fig. 35 : Climat et mensonges _____	38

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné(e) **Béatrice Pierre**
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiant(e) le **05 / 10 / 2017**

**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'université