

Who translates the *Watchmen*? (Re)traduire les héros marginaux d'Alan Moore

Alice Ray
Université d'Orléans, France

Introduction

Le titre de *Watchmen* résonne dans le monde du neuvième art comme la bande dessinée qui a redéfini le *comic* : « *A work of ruthless psychological realism, it's a landmark in the graphic novel* » (Lacayo et Grossman). Si *Watchmen* a également été très bien reçu en France lors de sa première traduction en 1987 – sortie à l'époque sous le titre *Watchmen, les Gardiens* – il n'en a pas été de même pour sa retraduction en 2007. Il nous est apparu pertinent de nous intéresser à ces deux traductions afin d'établir et de comprendre les raisons du succès de la première et de l'échec de la deuxième. En effet, si la retraduction est un sujet souvent abordé à propos d'œuvres de littérature, tel n'est pas le cas pour la bande dessinée, ce qui peut notamment s'expliquer par le nombre peu élevé de retraductions en bande dessinée.

Cet article se divise en deux parties : la première a pour but d'établir un panorama théorique sur la bande dessinée et sa traduction ainsi que sur la retraduction et ses différentes théories. Dans la seconde partie nous établirons le contexte de réception de *Watchmen* dans son pays d'origine (les États-Unis, bien que ses auteurs soient britanniques) et dans son pays d'accueil (la France), puis nous ferons de même pour les deux traductions que vingt années seulement séparent. Après un rappel de notre méthode de travail, nous analyserons et comparerons les traductions de *Watchmen* selon des critères prédéfinis afin d'émettre certaines hypothèses quant à leurs différentes réceptions.

1. Bande dessinée et retraduction : cadre théorique

1.1. Les particularités du neuvième art

La première particularité de la bande dessinée est le rapport entre l'image et le texte. En effet, ces derniers sont indissociables l'un de l'autre : « Le texte et l'image, l'écriture et le dessin doivent y être pensés ensemble, non pas comme une superposition, une simple somme mais comme une fusion dynamique générant un sens nouveau, inédit » (Marion cité dans Tremblay-Gaudette 35). Le lecteur de bande dessinée ne sera pas muni de la même « encyclopédie » de lecture (*i.e.* connaissances culturelles, historiques et linguistiques préalables ; voir Eco) qu'un lecteur de roman, car « la BD suppose, à l'instar de l'écrit, un lecteur compétent, c'est-à-dire un lecteur ayant appris à déchiffrer un certain nombre de "codes" et de conventions propres au neuvième art » (Groensteen, *La bande dessinée* 56).

La deuxième particularité de la bande dessinée – dans le cadre d’une étude traductive sur ce médium – est l’incrustation de l’œuvre dans une culture linguistique, historique et sociale donnée. Reprenant une idée de McCloud, Zanettin déclare que « *the meaning in comics is to be found in the blank space between panels* » (« Comics in Translation Studies » 93), l’idée étant que c’est le lecteur et son imagination qui vont remplir les blancs et, par ce biais, interpréter la bande dessinée d’une certaine façon. Or l’imagination et l’encyclopédie permettant au lecteur de « remplir » les blancs de la bande dessinée sont culturellement ancrées, ce qui doit être pris en compte lors de la traduction. Il en va de même pour les images et les textes de la bande dessinée et il est important de se rendre compte que « l’image n’est pas universelle, qu’elle peut avoir un sens différent, voire étranger, d’une langue à l’autre, d’une culture à l’autre » (Yuste Frías 257) et que « [c]haque culture a ses propres codes sémiotiques et symboliques » (Cómitre Narváez 134). Cette particularité de la bande dessinée est souvent manifeste dans les dialogues et les comportements des personnages qui sont le reflet d’une culture et d’une langue. De plus, la bande dessinée est un médium privilégiant le registre oral et donc les marqueurs d’oralité (tics de langage, expressions idiomatiques, onomatopées...). Il existe plusieurs types de textes dans les bandes dessinées et chacun a une fonction bien précise, reliée plus ou moins à la case dans laquelle il est inscrit : les cartouches (ou récitatifs), apportant des éléments narratifs, descriptifs et/ou des commentaires ; les phylactères (ou bulles) dans lesquels on retrouve les paroles ou pensées des personnages ; les onomatopées, souvent intégrées au corps même de l’image ; et les textes intégrés au dessin (enseignes, titres de journaux, noms de bâtiments...).

1.2. Traduire une bande dessinée

Traduire une bande dessinée demande des compétences particulières non seulement chez le lecteur mais également chez le traducteur qui « doit lire, interpréter et traduire non seulement tous les éléments textuels mais aussi tous les éléments paratextuels qui composent l’imaginaire présent dans chaque entité iconotextuelle formée par le couple texte-image » (Yuste Frías 259). Les éléments culturels, qu’ils soient explicites ou implicites, visuels ou textuels, doivent être pris en compte pour permettre au lectorat cible de comprendre toutes les subtilités de la bande dessinée et garantir à cette dernière une bonne réception dans la culture cible. Avant même de comprendre le texte narratif, le traducteur doit avant tout « [c]omprendre l’image, du moins la comprendre au niveau d’intelligibilité requis pour “consommer” la fiction proposée et en jouir, c’est être capable de la traduire, de la paraphraser » (Groensteen, *La bande dessinée* 68). Zanettin résume ce phénomène ainsi : « *The translation of comics into another language is primarily their translation into another visual culture* » (« Comics in Translation » 12).

La traduction de la bande dessinée fait de plus en plus l’objet d’études à part entière. On emploie souvent ce médium pour étudier la traduction des jeux de mots et de l’humour¹. Cependant, cette relation texte-image étant une difficulté particulière à la bande dessinée, la traduction de cette dernière commence à être étudiée d’une manière plus globale. Ainsi, Nadine Celotti a souligné qu’étudier la traduction de la bande dessinée ne peut se limiter à analyser la traduction linguistique des textes, mais doit prendre en compte ce « double déroulement

¹ Quelques séries ont fait l’objet d’un certain nombre d’études de par leur aspect éminemment idiomatique et humoristique. Nous pensons particulièrement aux bandes dessinées d’*Astérix* d’Uderzo et Goscinny.

narratif » (4). En effet, l'image « ne doit pas être considérée comme un “élément tyrannique”, dit [Celotti], mais comme un élément enrichissant l'opération traduisante » (Sinagra Decorvet 141). Isabel Cómite Narváez reprend l'idée de la compétence en traduction² et la met en pratique dans le cas particulier de la bande dessinée. Ainsi, ce médium exige une compétence experte de la part du traducteur qui doit surmonter les « difficultés spécifiques tant à l'étape de compréhension et de (re)construction du sens du texte original comme à celle de (re)expression du texte cible » (132). Cette expertise est nécessaire car le médium de la bande dessinée fait appel à des « unités signifiantes iconico-linguistiques » (Fresnault-Deruelle cité dans Cómite Narváez 133), interdépendantes les unes des autres. La bande dessinée fait beaucoup appel à la paratraduction, c'est-à-dire que le traducteur ne doit pas seulement traduire la composante linguistique du texte de la bande dessinée, mais il doit prendre en compte, interpréter et traduire le paratexte – l'image ainsi que tout ce qu'elle peut impliquer d'éléments socio-culturels : « si le traducteur ne s'occupe que du texte, il est important de savoir qu'il ne peut faire l'impasse sur le dessin, dans la mesure où celui-ci fournit des informations essentielles » (Sinagra Decorvet 9). Cependant, cette composante visuelle ne constitue pas toujours une contrainte à la traduction, « la relation du couple image-texte est basée sur la complémentarité et le métissage » (Cómite Narváez 134), et dans ce cadre, les connaissances biculturelles sont indispensables pour adapter les « connotations des deux cultures en contact » et « identifier pour ensuite appliquer la stratégie de traduction appropriée » (135).

Ensuite, si les bandes dessinées sont avant tout un vecteur graphique, les auteurs « dans un souci de réalisme, essayent de donner au lecteur une impression d'oralité en jouant avec les niveaux de langue [...]. [C]e sont ces marqueurs qui vont conférer au texte un caractère pseudo-oral » (Sinagra Decorvet 10). Ainsi, le traducteur doit également adapter l'oralité d'une langue et de sa culture. Les marqueurs oraux, tout comme les codes sémiotiques et symboliques, sont propres à chaque langue et à chaque culture, il est nécessaire de les adapter : « [T]he translation of comics may be usefully investigated within a localization framework, understood in its broadest sense as the adaptation and updating of visual and verbal signs to a target locale » (Zanettin, « Comics in Translation » 26).

1.2.1. Méthodologie de la traduction de la bande dessinée

Nathalie Sinagra Decorvet propose une méthodologie de traduction propre à ce médium et qui prend en compte toutes ses particularités. Ainsi, d'après elle, le traducteur de bande dessinée doit tout d'abord se concentrer sur les « données préliminaires » (Sinagra Decorvet 303) : l'album, le titre, le dessin, sa relation avec le texte et le texte lui-même. Toutes ces caractéristiques sont liées au genre de l'ouvrage en question et vont justifier la stratégie traductive adoptée, celle-ci devant être « en adéquation avec les caractéristiques de l'album à traduire » (311). Un mauvais choix de stratégie peut entraîner des pertes et des incohérences car « le traducteur ne dispose pas de la vue d'ensemble nécessaire » (312) et le lecteur n'aura pas toutes les clefs interprétatives pour comprendre l'œuvre dans son ensemble. Si le texte d'arrivée doit être aussi compréhensible que

² Hurtado définit ainsi la compétence en traduction : « La CT est le système sous-jacent de connaissances déclaratives et essentiellement opérationnelles nécessaires, pour traduire » (27).

le texte de départ, il doit également être pourvu des mêmes données microstructurelles (tic de langage, registre de langue, accent, idiolecte...).

Un grand nombre de difficultés posées par la traduction de la bande dessinée vont se résoudre grâce à la créativité du traducteur. Si la traduction est un processus créatif en soi, il existe différents degrés de créativité selon les obstacles rencontrés. Cette dernière doit rester un outil pour le traducteur et, en aucun cas ne doit-elle supplanter le travail de traduction : elle est « au service du texte source. [Elle] ne doit pas détourner le texte ni mener le lecteur à des interprétations erronées » (Sinagra Decorvet 318). Dans le cas de la bande dessinée, la créativité est l'outil idéal pour surmonter les problèmes dus aux codes culturels présents dans l'image et dans le texte, mais elle reste dépendante de la stratégie adoptée et des observations préliminaires.

En résumé, il faut avant tout prendre en compte les différentes relations que la bande dessinée à traduire possède avec le monde extérieur : le genre dans lequel s'inscrit l'album ainsi que son contexte socio-culturel et historique ; mais également les différentes relations dans l'œuvre elle-même, entre le texte et l'image, entre le texte et la langue du « monde réel ». Ce sont ces relations particulières et spécifiques à chaque album qui vont déterminer la stratégie du traducteur ainsi que le degré de créativité auquel il va devoir faire appel.

1.3. La retraduction

1.3.1. Définition

Dans le cas de notre recherche, nous nous intéressons à la retraduction comme nouvelle traduction d'un texte ayant déjà été traduit auparavant et ce dans la même langue cible. Elle semble inévitable dans le cas de la littérature, car cette dernière non seulement livre un message grâce au sens du texte, mais elle utilise également la forme comme vecteur de sens, ce qui n'est pas le cas de tous les écrits. Dans le cas de la bande dessinée, la forme, et en particulier l'image, est également vecteur de sens pour le lecteur et elle est éminemment liée au texte puisque « [l]e texte dit ce que le dessin ne dit pas, et vice-versa » (Sinagra Decorvet 8).

On décrit souvent la traduction comme un « domaine d'essentiel inaccomplissement » (Berman 1) et de frustration, car les traducteurs tentent (sans jamais vraiment réussir) de recoder dans un système linguistique un texte source impliquant déjà, via son propre code linguistique, un certain nombre d'interprétations. Or, ils ne peuvent recoder ce texte source en conservant toutes les interprétations originelles, car certaines se perdent au cours du transfert et d'autres s'ajoutent. La traduction est donc un processus en constante expansion et les retraductions naissent de la frustration qui en résulte. Nous essayerons toujours de toucher du doigt la perfection traductive bien que celle-ci soit pure illusion. Cependant, la retraduction est nécessaire car elle réduit « la défaillance originelle » (Berman 5) : « [c]'est au traducteur qu'il revient d'[introduire l'esprit du texte] dans d'autres demeures, de lui faire visiter d'autres espaces, d'autres temps, de l'ancrer en somme dans un autre présent renouvelé sans cesse par les retraduction successives » (Waquet 279).

1.3.1.1. Pourquoi retraduire ?

Les retraductions naissent bien souvent du sentiment d'inaccomplissement qu'implique le processus en lui-même, comme le suggère Berman (1). En effet, les traductions sont ancrées à l'intérieur d'un contexte socio-culturel, historique et surtout linguistique donné, et celui-ci, dans toutes les cultures, évolue de façon irrégulière : « [les traductions] évoluent selon les mutations propres à tout langage. Face à ce phénomène, nous avons parfois le sentiment qu'une mue est vraiment nécessaire » (Waquet 279-280). Les traductions deviennent alors vite démodées, voire quelques fois incompréhensibles car elles résistent mal à l'épreuve du temps. Dans ce contexte, la retraduction est nécessaire car elle est « liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, besoins, compétences » (Gambier « La Retraduction, retour et détour » 413). Berman observe que les traductions vieillissent, car « traduire est une activité soumise au temps et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement » (Berman 1). De plus, les auteurs bénéficient d'une certaine reconnaissance qui ancre et fige leur texte dans un espace historique et socio-culturel alors que les traducteurs, travailleurs de l'ombre, ne bénéficient que rarement d'une telle reconnaissance. Les modes traductives changent selon les époques : nous pouvons citer « les belles infidèles » au XVII^{ème} siècle, qui réécrivent plus qu'elles ne traduisent les textes classiques. Or, les traductions (comme les originaux) ne vieillissent pas toutes de la même façon, et si certaines sont lues durant des décennies et considérées comme de « grandes traductions » (Berman), d'autres sont très vite retraduites. Nous pouvons seulement affirmer que tous les textes traduits sont un jour voués à être retraduits, car « [l]'esprit du texte, tel que le retraducteur le rencontre en lisant l'original et ses diverses traductions³, aspire à prendre corps dans la langue d'aujourd'hui sous une forme qui épousera peut-être davantage la progression du sens » (Waquet 280).

Cependant, le souci de « réduire la défaillance originelle » (Berman 5) n'est pas la seule raison des retraductions. En effet, si la retraduction peut prendre en compte les solutions des traductions précédentes et, dans ce cadre, peut être « un prolongement novateur de la traduction » (Waquet 281), elle est également source de bénéfices et de publicité pour les éditeurs. En effet, toute nouvelle traduction (souvent faite dans un contexte particulier : adaptation cinématographique, prix décerné à l'auteur, décès de l'auteur...) va attirer de nouveau l'intérêt des lecteurs et engendrer certains profits pour les maisons d'édition.

1.3.2. Théories de la retraduction

Les éditeurs et/ou traducteurs décident de retraduire un texte pour remédier à ses défaillances et proposer aux lecteurs une nouvelle version. Avec ce constat, Antoine Berman a émis l'hypothèse que puisque la volonté des retraducteurs est d'améliorer les précédentes traductions en les réactualisant, alors ces retraductions doivent nécessairement être plus proches du texte original que les premières (Berman). Selon la terminologie de Ladmiral, les retraductions seraient plus « sourcières » et ramèneraient non seulement l'étranger, mais également l'étrangeté du texte au

³ À noter que les retraducteurs ne souhaitent pas toujours consulter les traductions antérieures et que certains préfèrent éviter l'influence que peuvent avoir les autres traductions sur leur propre travail.

lecteur, alors que les premières traductions seraient plus « ciblistes » et adapteraient le texte « *to the norms that govern the target audience* » (Desmidt 671).

La première traduction aurait donc une tendance « assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux » (Gambier « La Retraduction, retour et détour » 414), son rôle serait d'amener le texte dans la culture cible en l'adaptant à cette dernière pour que les lecteurs l'acceptent en tant qu'œuvre à part entière et l'incluent à leur propre encyclopédie culturelle. Puis, après une période d'assimilation « qui permet de juger comme inacceptable le premier travail de transfert » (415), les retraductions s'imposent comme nécessaires pour rendre aux textes leurs identités culturelles. La retraduction « délie les formes asservies, restitue la signifiante, ouvre aux spécificités originelles, tout en faisant travailler la langue traduisante » (415).

Or, toute traduction est liée à son époque, à son contexte historique et socio-culturel et aux modes traductives et linguistiques du moment. L'hypothèse de Berman ne prend pas en compte le fait que les traductions sont en constante évolution et dans un « mouvement de va-et-vient » perpétuel (Gambier, « La Retraduction : ambiguïtés » 59). Elles ne suivent pas un cours historique linéaire et ne s'enchaînent pas les unes aux autres pour se rapprocher de plus en plus de l'original. Elles restent avant tout des interprétations fortement contraintes par le contexte dans lequel elles sont élaborées. Si les traductions vieillissent plus vite, c'est à cause (ou grâce) à l'œil du lecteur, et plus particulièrement du lecteur profane, qui va considérer comme une « défaillance » ce qui, vingt ans auparavant, n'était pas considéré comme tel. Il paraît donc réducteur de classer les premières traductions comme étant « ciblistes » et les retraductions comme étant « sourcières », chacune est déterminée et contrainte par des normes, des contextes et la subjectivité du traducteur qui va, inconsciemment et plus ou moins, imposer sa propre interprétation du texte.

2. (Re) traduire *Watchmen*

2.1.L'œuvre et son contexte

Who watches the watchmen?

Écrit par Alan Moore, dessiné par Dave Gibbons et mis en couleur par John Higgins, *Watchmen* est publié par DC Comics entre 1986 et 1987 en douze tomes intégrés en un seul volume dès 1987. Dès sa sortie, ce *comic book* se révèle être d'un nouveau genre : il reprend l'image des superhéros américains en la déformant au point qu'ils ne soient plus exactement perçus comme tels : « *Watchmen experiments with the ramifications of placing superheroes into a real world setting* » (Blake). En effet, la grande modernité de *Watchmen* réside dans sa façon d'humaniser les superhéros et de donner à voir aux lecteurs des êtres traumatisés. Ils sont « renvoyés à leur névrose et à leur dimension carnavalesque, soumis à un regard où la compassion le dispute à la cruauté » (Groensteen, « Surhommes et nourrissons »). L'intrigue se concentre donc autour de ces personnages censés protéger le monde, ne ressentir aucune peur et représenter le bien de l'humanité. Cependant, ils se révèlent aussi faibles que les hommes et se retrouvent au cœur d'une histoire qui les dépasse. Alan Moore met en évidence le traumatisme national de la Guerre Froide ainsi que les traumatismes individuels en les reliant et les mêlant les uns aux autres « *by*

using conventions inherent in and unique to graphic novels, *Watchmen* illustrates the intrusive symptoms of trauma through the combination of word and image, surpassing the need for language alone » (Blake).

L'intrigue se compose de plusieurs histoires mêlées les unes aux autres « *structured like a Chinese puzzle* » (Sabin 88) et qui comportent différents niveaux de lecture. Il est donc très difficile de résumer ce *comic*, mais afin de donner un aperçu des personnages et de l'histoire, nous allons résumer l'intrigue principale : les États-Unis sont en guerre, seuls deux superhéros sont encore autorisés à travailler, le Dr Manhattan, dont les super pouvoirs ont été provoqués par un accident nucléaire et le Comédien, homme brutal et sans morale. Ce dernier est violemment assassiné, et cet assassinat est l'élément déclencheur de l'intrigue. Les quatre autres superhéros, à présent à la retraite, sont : Rorschach, un homme traumatisé dont la vision de la justice est violente et sans compromis ; Dan Dreibern (alias le Hibou) ; Laurie Juspezyk (alias le Spectre Soyeux II), devenue super-héroïne pour faire plaisir à sa mère et amante du Dr Manhattan, et Ozymandias, homme particulièrement intelligent et seul superhéros à avoir révélé son nom après l'arrêté gouvernemental leur interdisant de travailler en tant que superhéros. Après la mort du Comédien, Rorschach mène l'enquête, car il est persuadé que quelqu'un veut mettre hors d'état de nuire les « vengeurs masqués » les uns après les autres. En réalité, il s'agit d'Ozymandias qui, pour empêcher le commencement d'une guerre nucléaire entre les États-Unis et les communistes, a échafaudé un plan consistant à trouver aux deux nations un ennemi commun : les extraterrestres. Il veut donc simuler une attaque extraterrestre en détruisant la moitié de la ville et en tuant des millions de personnes : Mark White affirme pour sa part : « *In Watchmen, Alan Moore and Dave Gibbons gave us a glimpse of what a world with costumed heroes might actually look like – and it wasn't pretty* » (Irwin et White 1).

2.1.1. Sa réception aux États-Unis

Watchmen connaît un grand succès critique et populaire dès sa sortie : « *a superlative feat of imagination, combining sci-fi, political satire, knowing evocations of comics past and bold reworkings of current graphic formats into a dystopian [sic] mystery story* » (Cocks). En 1988, le *comic* reçoit le prix Hugo, un prix prestigieux dans le milieu de la science-fiction, et c'est l'une des premières bandes dessinées à être étiquetées comme « *graphic novel* »⁴ ce qui lui confère un certain statut littéraire que les *comics* ont rarement obtenu.

Watchmen est aujourd'hui dans la liste des cents meilleurs romans publiés depuis 1923 du *Time* : « *It's way beyond cliché at this point to call Watchmen the greatest superhero comic ever written-slash-drawn. But it's true* » (Grossman). Son succès retentissant dans le monde de la bande dessinée l'a amené à être adapté au cinéma par Zach Snyder en 2009.

⁴ « *a graphic novel can be a complete story or a collection of linked short stories (or any variation in between) – either published as a self-contained whole, or as a part of a longer continuity. [...] [I]n the creative sense, we can say that the graphic novel is to the comic what the prose novel is to the short story* » (Sabin 236). Ce terme reste controversé pour certains auteurs, notamment pour Alan Moore qui a déclaré dans une interview : « *It's a marketing term. I mean, it was one that I never had any sympathy with. The term "comic" does just as well for me* » (Kavanagh et Moore).

2.1.2. Sa réception en France

En France, le *comic book* est traduit à partir de 1987⁵ par le romancier Jean-Patrick Manchette aux éditions Zenda. La traduction est de suite acclamée par la critique : « Très bien écrite, cette série défie tout résumé » (Groensteen, « Surhommes et nourrissons ») ou encore « Uchronie sophistiquée, mélange de complexité et de réalisme, cette œuvre indispensable a révolutionné la BD de super-héros, désormais entrée dans l'âge adulte » (Bisson). *Watchmen* reçoit également un franc succès populaire traduit par la remise du prix du meilleur album étranger en 1989 lors du festival d'Angoulême et on retrouve ce *comic* 5^{ème} dans le classement des 50 meilleures bandes dessinées jamais publiées établi par le magazine *Lire* en 2012 (Bisson et Ory).

2.1.3. Les traductions françaises : Who translates the Watchmen?

En 1987, et aujourd'hui encore, la traduction de Jean-Patrick Manchette – auteur de romans policiers – reçoit un bon accueil par le public français : « Dans sa traduction, Manchette trouve le moyen de rendre la complexité des nombreux jeux de mots visuels d'Alan Moore : Manchette s'est vraiment donné à cœur de retranscrire ces jeux de mots » (Champagne). Imparfaite – comme toute traduction – elle arrive néanmoins à reprendre les différents niveaux de lecture et à offrir un texte reprenant la complexité littéraire de l'original. Le travail de Manchette a été quelquefois un véritable travail de réécriture : loin d'une fidélité à la lettre du texte, il a préféré une fidélité à l'esprit de la bande dessinée afin de conserver l'ambiance, les références implicites et les doubles (voire triples) niveaux de lecture. Dans une entrevue en 1988, Manchette déclare : « C'est une langue très recherchée. Moore [...] joue de plusieurs styles, auxquels il a fallu trouver autant d'équivalents » ou encore « [L]e niveau littéraire de *Watchmen* est rarement atteint, même en littérature. Pour cette raison, Moore fait aussi partie des deux ou trois auteurs que j'ai eu le plus de difficulté à traduire » (Manchette). Il y avait donc une volonté très forte de la part du traducteur de rester fidèle à l'esprit du *comic* et de rendre toute la subtilité du texte d'Alan Moore. La deuxième traduction, cependant, dont le contexte de retraduction reste quelque peu flou⁶, n'a pas été reçue par le public et la critique de la même façon. En effet, la retraduction paraît pour la première fois aux éditions Panini en 2007, puis est rééditée en 2009. Dans ces rééditions, le traducteur n'est cité nulle part : volonté de sa part afin d'éviter le mécontentement éventuel des fans du *comic book* ? Beaucoup de rumeurs circulent sur internet⁷, mais il est évident que les éditions Panini ont tout fait pour masquer son nom dans les rééditions de la retraduction.

Nous avons émis plusieurs hypothèses quant à la raison de la retraduction de *Watchmen* : il est possible que, la première traduction datant des années 80, les éditions Panini et/ou le traducteur fantôme l'aient considérée comme étant « vieillotte » ou comme ne répondant plus aux usages linguistiques de la langue. Mais dans ce cas, pourquoi cacher le nom du nouveau traducteur ? La deuxième raison pourrait être l'impossibilité pour l'éditeur de récupérer la traduction précédente (refus de l'ayant-droit, manque de moyens financiers...).

⁵ Tout d'abord sous la forme de six tomes mis en commun dans deux volumes en 1992.

⁶ Un article sur internet, dans lequel Doug Headline est cité, suggère que ce dernier, fils de Jean-Patrick Manchette, n'aurait même pas été contacté par les éditions Panini quant à la retraduction de *Watchmen* (« Watchmen »).

⁷ Selon le Sudoc, il s'agirait de Geneviève Coulomb: <http://www.sudoc.fr/139850880>

Si cette retraduction a éclipsé celle des années 1980 à sa sortie, dès 2012 les éditions Dargaud rééditent *Watchmen* avec la première traduction de Manchette révisée par son fils Doug Headline⁸, et il est aujourd'hui quasiment impossible de trouver à un prix raisonnable la traduction de Panini. Les critiques de cette retraduction sont loin d'être élogieuses et si certains lecteurs temporisent, leur phrase est presque systématiquement suivie d'un « mais » : « La traduction de Panini n'est pas si mauvaise que ça (...). Cela dit, il faut bien reconnaître que la traduction de Jean-Patrick Manchette est meilleure » déclare un lecteur (Bracame), ou encore « une nouvelle traduction non exempte de coquilles et un peu fade » (Boudet). Ces remarques de lecteurs et le fait que cette retraduction soit presque introuvable semblent révéler à quel point elle a été décriée à la fois par les lecteurs et la critique.

3. Analyse Comparative

3.1 Méthode de travail

Nous avons tout d'abord décidé d'analyser les cinq premières pages du *comic*, car il nous semblait important d'étudier les premières cases que le lecteur lira/verra. Puis, nous avons également analysé le chapitre 3, car il nous semble représentatif de l'ambiance de la bande dessinée ainsi que des différents niveaux de lecture des dialogues et de la narration.

Dans un premier temps, nous avons regardé chacune des traductions par rapport à l'original afin d'établir le degré de fidélité ainsi que le degré de créativité des deux traducteurs. Nous avons ensuite comparé les deux traductions pour apprécier leurs points communs et leurs différences et ainsi établir ce qui a engendré le succès de la première et l'échec auprès des critiques et du public de la deuxième⁹. C'est cette dernière phase qui nous permettra de mieux comprendre la réception des traductions de bande dessinée.

3.2. Analyse

Nous commencerons cette analyse par un constat : nous avons remarqué un grand nombre d'omissions dans la retraduction. En bande dessinée, ces dernières peuvent être justifiées par un manque de place dans les phylactères et un foisonnement¹⁰ plus ou moins important. Or, dans le cas de *Watchmen*, Jean-Patrick Manchette affirme que cela n'a pas été un véritable problème : « Pour *Watchmen*, j'avais cet avantage que l'édition française bénéficie d'un format près de deux fois supérieur à celui du *comic* américain ! » (Manchette). Certaines omissions font perdre au lecteur des nuances du texte, voire des éléments signifiants importants :

⁸ Nous avons décidé de ne pas utiliser la version révisée pour cette analyse puisque cette dernière est postérieure à la retraduction de Panini.

⁹ Lors de l'analyse comparative, dans laquelle certaines cases sont données en exemple, ces dernières apparaissent toujours dans cet ordre : version originale, traduction de 1987 puis retraduction de 2007.

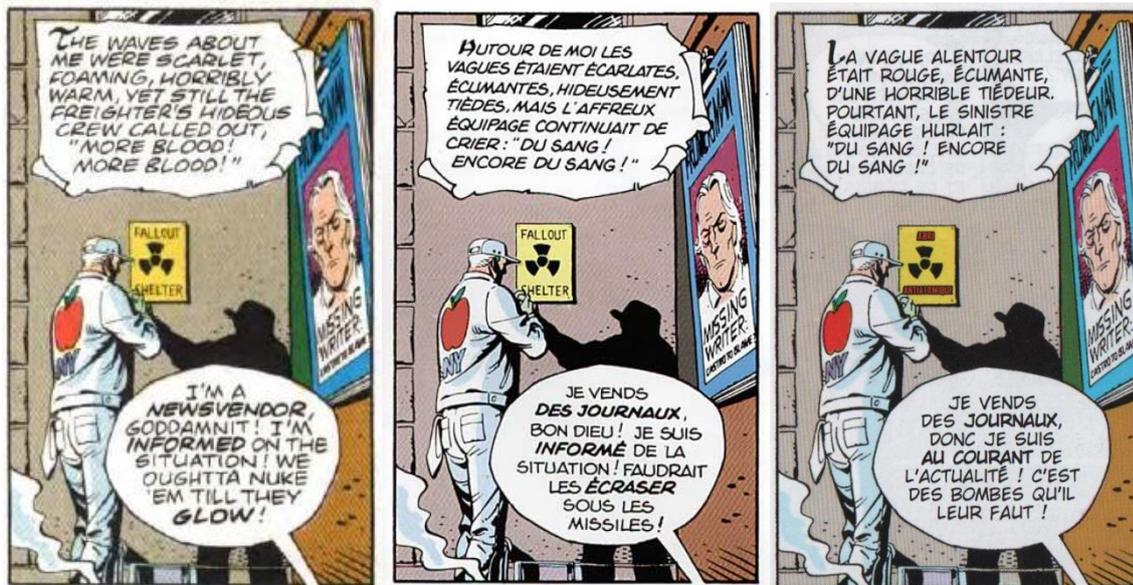
¹⁰ Le foisonnement est un phénomène traductif d'augmentation ou de réduction du nombre de mots durant le transfert de la langue source à la langue cible (dans le cas de l'anglais au français par exemple, on observe un foisonnement de plus ou moins 10%).



Case 1, page 9

Ici, l'absence de « *true* », de « *burst* » et du déictique « *this* » dans la retraduction engendre un phénomène de perte d'autant plus gênant qu'il s'agit de la première case de la bande dessinée. Dans le deuxième cas, omettre l'adjectif « *burst* » entraîne une perte dans l'imaginaire du lecteur : l'image montre seulement au lecteur une flaque de sang qui sera logiquement associée au chien mort : « *Dog carcass in alley this morning* ». Ce n'est que plus tard que le lecteur fera le rapprochement avec le cadavre du Comédien. De plus, les deux traducteurs n'ont pas choisi le même terme pour « *city* » : le premier a choisi « ville », terme qui renvoie à une agglomération plus ou moins importante (mais qui, par métonymie, désigne les habitants de la ville) alors que le traducteur a choisi d'utiliser le terme « cité », qui peut renvoyer à une communauté politique indépendante ou à la représentation d'une société politique idéale en français. La connotation politique est donc plus forte dans la retraduction et cette dernière conserve l'ambiguïté déjà présente en version originale puisque « *city* » peut à la fois désigner une ville, les personnes qui y habitent ou les personnes qui la gouvernent.

Certains marqueurs d'oralité sont également omis dans la retraduction, ce qui ternit le dialogue et affaiblit les idiolectes. En effet, les marqueurs, tels que « *well* », « *goddamnit* », « *you know* », s'ils n'ont en soi aucune signification, permettent au lecteur d'entrer dans un monde linguistiquement proche du sien, ce qui facilite l'identification ainsi que la crédibilité des personnages.



Case 2, page 77



Case 3, page 78

La première traduction comporte beaucoup moins d'omissions et retranscrit en majorité les marqueurs d'oralité en les adaptant à la langue cible : « *you know* » devient « tu vois » (case 3) et « *goddamnit* » devient « bon dieu » (case 2).

Ce n'est pas la seule différence que nous avons relevée dans les choix stratégiques des traducteurs. L'une des différences fondamentales réside dans la traduction (ou non) de la double lecture. En effet, dans *Watchmen*, la majorité des bulles comporte différents niveaux de lecture qui viennent enrichir l'histoire. Or ces derniers doivent non seulement être vus et compris par le traducteur, mais ils doivent également être adaptés en français pour que le lecteur puisse jouir d'un texte aussi complexe qu'en langue originale. Le problème de ces phrases aux significations multiples doit être surmonté par la créativité traductive afin de trouver une stratégie permettant

de retransmettre le texte et ses multiples couches sémantiques de manière compréhensible pour le lecteur cible.



Case 4, page 9

Ici, un des policiers chargés de l'enquête sur le meurtre du Comédien est penché à la fenêtre par laquelle ce dernier est tombé. La phrase originale reflète plus que la simple constatation du policier : « *drop* » pouvant être compris de manière métaphorique comme la représentation de la chute du Comédien en tant qu'amorce de l'intrigue mais également comme le futur échec des superhéros à sauver le monde, et donc leur déclin. Afin de recréer les différents niveaux de lecture, qui ne peuvent être rendus par une traduction littérale, les deux traducteurs ont choisi deux stratégies distinctes : Manchette a choisi de légèrement déformer le niveau métaphorique pour souligner les traumatismes présents dans *Watchmen* – et notamment le traumatisme à la fin de la bande dessinée, engendré par l'incapacité des superhéros à arrêter Ozymandias – « gerbe » représente bien les sentiments de ces superhéros à la fin du *comic*, même si le terme se révèle plus familier que l'anglais. Le retraducteur a choisi de mettre en place un jeu poétique entre deux

termes. Cependant le terme « valdingue », synonyme de « chute », ne contient pas d'autres niveaux de lecture que le premier : soit l'appréciation de la chute effectuée par le Comédien. De plus, l'expression créée est extrêmement familière alors que l'anglais a recours à un vocabulaire des plus courants.



Case 5, page 84

Dans cette case, Laurie rejoint son ami Dan pour qu'il la console après sa rupture avec le Dr Manhattan. Cette séparation va être l'un des éléments déclencheurs de la fuite du Dr Manhattan sur Mars et du plan d'Ozymandias¹¹. Or, Alan Moore insère un élément de dialogue qui ne se rapporte pas seulement au contexte immédiat mais à toute l'intrigue du *comic*. La subtilité ici réside dans l'interrogation : « *it's not the end of the world, right?* » Quelques pages plus tard, le Dr Manhattan s'enfuit, laissant les humains livrés à eux-mêmes et permettant à Ozymandias de mettre à exécution son terrible plan. Cette interrogation résonne autant dans l'oreille de Laurie que dans celle du lecteur. La première traduction reprend cette subtilité d'écriture en traduisant de façon très littérale et en conservant l'interrogation. La retraduction modifie la phrase ; Dan ne pose plus une question rhétorique, mais donne un conseil sur un ton exclamatif : « dis-toi que ce n'est pas la fin du monde ! » On ne se demande plus si le départ du Dr Manhattan va provoquer la fin du monde, on est certain que ce n'est pas le cas. Or, dans le contexte du *comic*, cela n'est pas exact.

En adéquation avec les dessins, Alan Moore a défini ses personnages grâce à des niveaux socio-éducatifs différents qui se reflètent notamment dans leurs façons de s'exprimer, leurs idiolectes. Ces derniers doivent bien entendu être adaptés à la langue cible puisque les marqueurs d'oralité, les onomatopées et les autres éléments les composant sont particuliers à chaque langue. Or, ils ne sont pas travaillés de la même façon dans les deux traductions. Ainsi, en langue

¹¹ Le Dr Manhattan a la capacité de voir l'avenir, il était important pour Ozymandias de se débarrasser de lui pour mettre son plan à exécution.

originale, Rorschach s'exprime d'une manière qui lui est spécifique : certaines phrases sont presque télégraphiques ; d'autres, plus longues, sont très métaphoriques, presque poétiques, et naissent toujours d'une réflexion pessimiste et sombre. Le vendeur de journaux (personnage secondaire récurrent), pour sa part, s'exprime de manière colorée, multipliant les raccourcis de langues (« o' » pour « of », « y'know » pour « you know »...). Les phrases du Dr Manhattan révèlent au contraire un très grand calme et une perception très logique, rationnelle et scientifique du monde qui l'entoure.



Case 6, page 9

Il s'agit ici d'une des premières cases de la bande-dessinée, dans laquelle on voit le personnage de Rorschach (que l'on ne connaît pas encore comme tel) passer à l'endroit où le corps du Comédien est tombé. On se rend compte du travail effectué sur le texte afin que ce dernier fasse surgir des images dans l'esprit du lecteur qui ne sont pas forcément celles qu'il a sous les yeux. Nous sommes directement dans la tête du personnage/narrateur et nous voyons le monde par ses yeux.

Jean-Patrick Manchette reste très proche du texte de l'original – le panneau porté par Rorschach, « *The End is Nigh* » n'a pas été traduit par exemple, contrairement à la retraduction, peut-être pour rappeler au lecteur la culture anglophone à laquelle appartient l'œuvre.¹² La première traduction va ainsi jusqu'à reproduire les lourdeurs du texte d'origine qui sont non seulement intentionnelles, mais qui participent également à la caractérisation du personnage : « *look up* » et « *look down* » sont donc retranscrits, « lever la tête » et « d'en haut je regarderai ». La

¹² À noter que le traitement des éléments textuels intégrés au dessin, tels que les panneaux et les enseignes, diffère dans les deux traductions. Si la première traduction ne traduit rien, quitte à ce que le lecteur ne puisse comprendre certains panneaux et certains titres de journaux, la retraduction traduit épisodiquement certains de ces textes, ceux sûrement jugés nécessaire à la compréhension de l'histoire par le traducteur ou l'éditeur.

redondance est donc conservée – en effet si les premiers protagonistes regardent le second d'en bas, il est évident que ce dernier les regarde d'en haut, les prépositions « *up* » et « *down* » en version original insistent sur la position des personnages concernés – bien que le mépris de « *look down* » soit perdu. Nous pouvons néanmoins observer quelques changements tels que le terme « *waist* » qui devient « cou » en français, afin de se rapprocher de l'expression idiomatique « y être jusqu'au cou ». La retraduction s'éloigne du texte d'origine : ainsi, « *accumulated* » devient « écume », « *look up and shout* » devient « en appeler au ciel », expression qui, selon l'encyclopédie culturelle du lecteur, peut insister sur une interprétation religieuse du texte ; « *look down* » devient « toiser d'en haut », expression pléonastique non présente dans l'original et « *whisper* » devient « dirai », ce qui enlève toute la théâtralité du propos.



Case 7, page 95

Il s'agit ici d'un dialogue entre le Dr Manhattan et un employé qui peint un signe radioactif sur sa porte. Le superhéros décide de s'en aller après une humiliation subie à la télévision où les journalistes l'accusent de provoquer le cancer autour de lui. On s'aperçoit dans la première bulle que la retraduction a omis « *I see* » qui, encore une fois, participe de l'oralité et montre aux lecteurs que le Dr Manhattan comprend toutes les implications sous-jacentes à ce qu'on vient de lui annoncer. Omettre « *I see* » rend la locution incompréhensible, il ne s'agit alors que d'une répétition. Peut-être aurait-il fallu ajouter un signe de ponctuation tels que des points de suspension : « Consignes de sécurité... ».

La première traduction est plus fidèle au texte source dans le sens où elle reprend les mêmes subtilités : « *Perhaps you'd best tell* » : « Vous devriez peut-être avertir », « *cohabiting* » devient « cohabiter ». Le lecteur français – tout comme le lecteur anglophone – lit un personnage caractérisé par une apparence calme et sereine. Cependant, la retraduction donne l'impression d'un homme en colère et brutal : « Avertissez donc ». L'expression « *incapable of cohabiting* » devient « incapable de nouer des relations », ce qui relève presque du faux-sens puisqu'on lui reproche justement d'avoir noué des relations avec certaines personnes et d'avoir ainsi provoqué leur cancer.

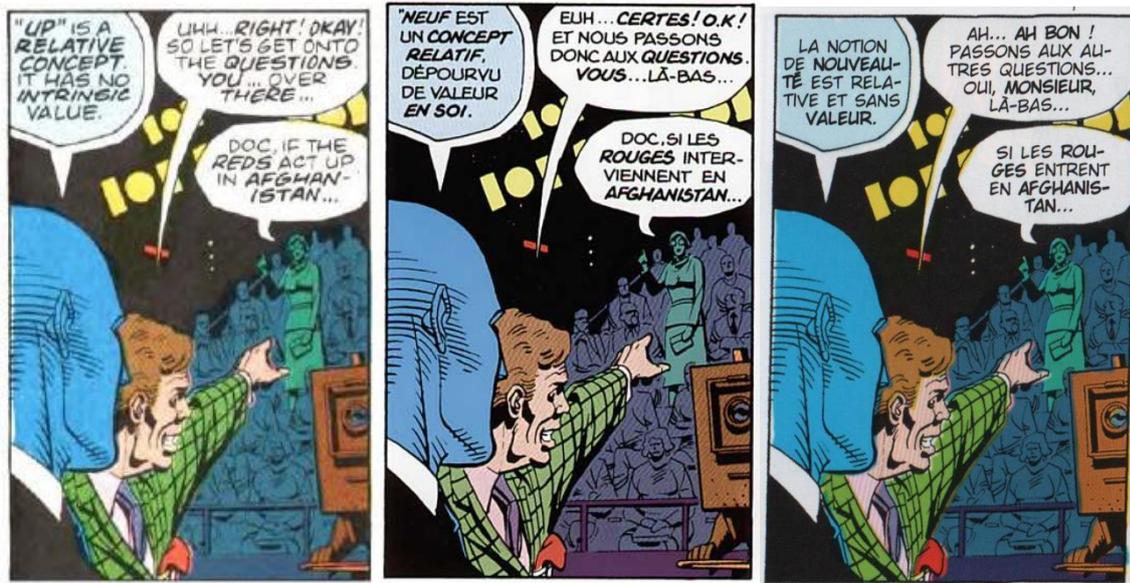
La retraduction omet certains marqueurs d'oralité, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents ; néanmoins, elle retranscrit quelquefois de façon plus naturelle l'oral et notamment les expressions idiomatiques.



Case 8, page 94

Dans l'exemple ci-dessus, la traduction de Manchette calque le texte original et n'est pas très idiomatique en français. En effet, de façon naturelle, un francophone dira « je vais être mouillé », car la locution « je me mouille », si elle est grammaticalement correcte, n'est en rien idiomatique dans ce contexte. La retraduction, quant à elle, est non seulement fidèle au texte source, mais adapte parfaitement les expressions idiomatiques à la culture/langue française. Il en va de même pour « No chance » qui, dans la première traduction n'est pas rendu par une expression idiomatique (« Refusé »), alors que la retraduction adapte la locution anglophone au lectorat cible (« Des clous »). En bande dessinée, ces codes linguistiques, propres à chaque langue et à chaque culture, sont très importants puisque ils vont permettre au lecteur de s'intégrer dans cet univers et de croire à la réalité du dialogue.

Dans *Watchmen*, la relation texte-image est compliquée par le fait que certains encarts narratifs font référence à plusieurs cases en même temps. Nous avons remarqué certains écarts dans la retraduction par rapport à cette relation entre le texte et l'image. En effet, il nous semble que le retraducteur s'est davantage focalisé sur le texte et qu'il ne l'a pas conçu en lien direct avec l'image mais qu'au contraire il l'a compris comme une simple superposition sans véritable rapport :



Case 9, page 89

Dans cet exemple, il est évident que le retraducteur n'a pas tenu compte de l'image puisque le journaliste s'adresse à une femme et non à un « monsieur » – il est également possible qu'il n'ait eu sous les yeux que le texte au moment de la traduction. Cependant, cette erreur dans la relation texte-image est problématique car elle coupe la lecture et l'identification du lecteur avec ce monde et ses personnages. Il se rend soudain compte qu'il a une traduction entre les mains. Il ne s'agit donc pas seulement d'une rupture dans le continuum du texte, mais également dans celui de l'intrigue, car elle met une distance entre le médium et son lecteur.

Il en va de même pour la relation entre les onomatopées et les images, intrinsèquement liées les unes aux autres. Or, la représentation graphique des sons, les onomatopées, change selon les langues et les cultures. Le traducteur doit donc veiller à faire surgir dans l'esprit du lecteur la même image sonore que dans le texte original en l'adaptant à la culture/langue cible.



Case 10, page 82

Dans cet exemple, le personnage – l'ex petite amie du Dr Manhattan – est en train de fumer une cigarette et le son représenté par l'onomatopée en version originale est complexe à définir : « *Ahh-huh* ». La première traduction a adapté l'onomatopée par « *Ahh-hreuh* », traduction qui pourrait sembler inappropriée puisqu'elle fait plus penser aux gémissements d'un bébé qu'à un bruit de gorge produit par un fumeur. Le retraducteur a traduit cette onomatopée par « *Snif, snif* » qui ne correspond pas du tout au dessin de la case, puisque le personnage ne pleure pas. Dans les deux solutions proposées, le fait que le texte ne corresponde pas à l'image produit une rupture entre le lecteur et la bande dessinée.

Bien entendu, il est impossible au sein de cet article de faire une analyse complète des différences existant entre ces deux traductions. Cependant, il est important de noter certaines divergences extrêmes dont les origines peuvent être multiples. Celles-ci peuvent être non seulement dues à une créativité différente des traducteurs, mais également à une erreur de traduction (contresens, interprétation faussée, surtraduction¹³). Dans le cas de la retraduction, on peut également se demander si la peur du plagiat n'a pas influencé certains choix traductifs, même s'il est vrai qu'il nous est impossible de déterminer si le retraducteur a consulté la première traduction de l'oeuvre. Des choix éditoriaux ont également pu être à l'origine de ces divergences.

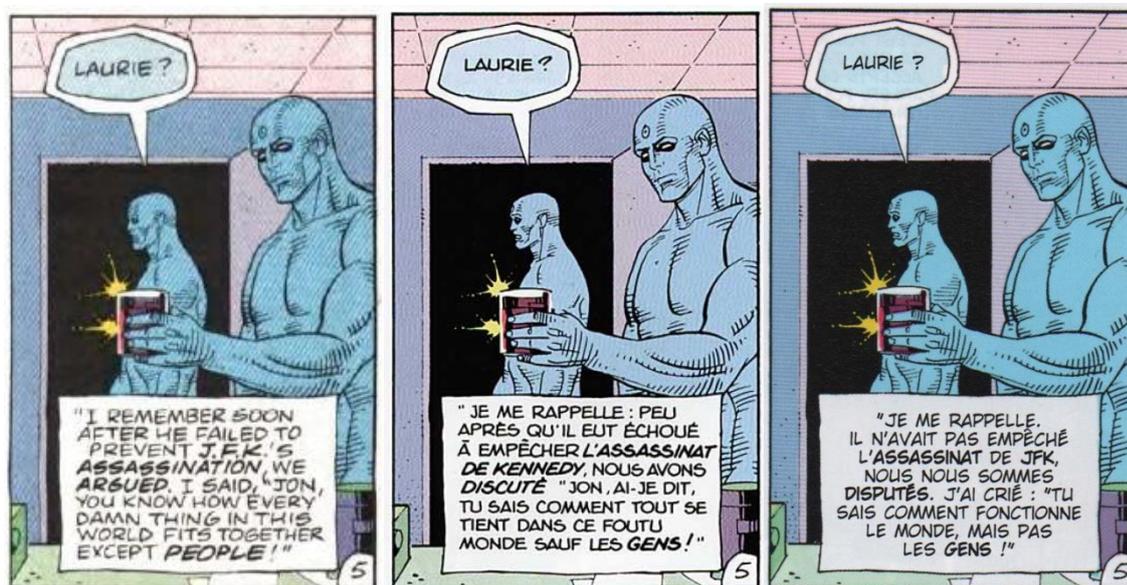
Certains contresens peuvent ainsi venir fausser la compréhension et l'interprétation du lecteur et trahir l'intention du texte original. Cela peut mener, par exemple, à un décalage dans le discours ou à une caractérisation erronée des personnages.

¹³ Il y a surtraduction quand le traducteur compense le texte original en l'explicitant ou en l'interprétant d'une certaine façon, cependant la surtraduction « peut parfois changer totalement le ton d'un passage, entraîner des contresens ou mener à une réécriture du texte » (Grellet 134).



Case 11, page 9

Cette case est la continuation du discours de Rorschach situé au début de la bande dessinée, au moment où l'on découvre le meurtre du Comédien. La retraduction traduit « *lechers* » par « *épicuriens* », ce qui constitue un contresens puisque « *épicurien* » ne désigne pas simplement une personne montrant un désir sexuel excessif, mais un adepte de la philosophie d'Épicure, c'est-à-dire quelqu'un qui s'adonne aux plaisirs de la vie, qu'ils soient sexuels, alimentaires, artistiques...



Case 12, page 81

En ne traduisant pas des éléments du discours tel que le verbe « *fail* », la retraduction fait encore une fois un contresens. En effet, l'original précise que le Dr Manhattan « *failed to prevent J.F.K.'s assassination* ». Le verbe important dans cette phrase étant « *fail* », cela peut présupposer que le

personnage du Dr Manhattan a bien tenté d'empêcher cet assassinat. Or, la retraduction supprime toute l'ambiguïté de la version originale en retranscrivant cette phrase par « il n'avait pas empêché l'assassinat ». Le lecteur ne peut pas choisir sa propre interprétation, puisque le discours est explicite : le Dr Manhattan n'a même pas essayé de sauver J.F.K. Cela peut radicalement changer la façon dont le lecteur caractérisait le Dr Manhattan. Ce dernier exemple concerne deux expressions dans la première traduction qui se révèlent peu idiomatiques, ce qui crée encore une fois une rupture entre le monde de la bande dessinée et celui du lecteur.



Case 13, page 84

En effet, Jean-Patrick Manchette a traduit « *how is your mom?* » par « ta mère, comment va ? ». L'expression qu'il utilise est particulièrement désuète et ne correspond pas du tout à l'idiolecte du personnage de Dan. Il en va de même pour la traduction de « *the other week* », la première traduction reste bien trop proche du texte original avec « l'autre semaine », qui n'est pas du tout idiomatique en français, alors que la retraduction adapte l'expression à la langue cible : « l'autre jour ».

Nous pouvons conclure, après avoir effectué ce travail d'analyse que la première traduction est plus fidèle au texte source, non seulement dans les termes employés, mais également pour retransmettre les différents niveaux de lecture et les idiolectes particuliers à chaque personnage. Si les retraductions existent pour « renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante » (Berman 7), cela semble ici ne pas être le cas. La première traduction de Manchette comprend quelques expressions désuètes voire peu idiomatiques, mais elle reprend la *lettre* de l'auteur dans le sens où elle redonne à *Watchmen* son véritable aspect littéraire¹⁴, ce que nous retrouvons peu dans la retraduction.

¹⁴ Par « aspect littéraire », nous entendons ici le travail poétique et formel qu'a effectué l'auteur de *Watchmen* sur la langue, ce qui entraîne autant d'interprétations possibles que de lecteurs.

Jean-Patrick Manchette, contrairement au retraducteur, a considéré l'œuvre dans son intégralité et non le texte comme élément à part et indépendant¹⁵. Cependant, cette première le traduction reste quelquefois trop proche du texte sans prendre en compte certains idiomatismes de la langue française. Le retraducteur, quant à lui, n'a pas pris les « données préliminaires » en compte et a traduit les mots sans penser à l'esprit de l'œuvre (nous n'évoquerons pas les nombreux contre-sens et faux-sens présents dans cette retraduction, dont nous avons pu voir quelques exemples lors de l'analyse). Cependant, la retranscription du caractère oral des dialogues, y compris les expressions idiomatiques, est plus adaptée au public cible dans la retraduction.

4. Conclusion générale

La réception d'une bande dessinée est contrainte par plusieurs éléments qui doivent être pris en compte par les traducteurs pour que leur travail s'insère correctement dans la culture cible et que la bande dessinée puisse jouir d'une réception non limitée par sa traduction. Ainsi, le premier élément à considérer est l'idiolecte des personnages car celui-ci vient déterminer non seulement la caractérisation des personnages, mais également l'atmosphère du *comic*. Il est donc important de relever les particularités de chaque personnage pour pouvoir les traduire de manières différentes et pertinentes. Ensuite, la relation entre le texte et l'image est essentielle, celle-ci doit être conservée tout au long de l'intrigue et ne doit pas être bouleversée par une erreur de traduction, car cela crée une rupture trop importante et extrait le lecteur du monde fictionnel introduit par la bande dessinée. Le lecteur de *comics* veut être plongé dans un autre monde non seulement grâce à des mots, mais également grâce à des images et une atmosphère visuelle particulière. Le texte doit donc venir se fondre parmi tous ces éléments pour en faire partie à son tour et délivrer une histoire dont il n'est pas le seul narrateur.

De plus en plus d'études commencent à s'intéresser à la traduction de la bande dessinée en tant que telle et cet article, s'il n'est pas exhaustif dans l'analyse de *Watchmen*, se veut être un premier pas vers l'étude des retraductions de bande dessinée : existent-elles pour les mêmes raisons que les retraductions littéraires ? Il est évident dans notre cas que l'hypothèse d'Antoine Berman ne fonctionne pas : la retraduction de *Watchmen* s'éloigne parfois du texte d'origine et ne réduit pas les défaillances originelles de la première traduction, ce qui explique sans doute sa mauvaise réception au sein de la culture francophone et notamment parmi les lecteurs amateurs de *comics* qui connaissaient déjà la bande dessinée via la première traduction. Cependant, il est intéressant de voir qu'il existe beaucoup moins de bandes dessinées retraduites que d'œuvres littéraires ; est-ce plutôt dû à un phénomène éditorial ou au faible intérêt porté à la traduction de ce médium ? En conclusion, lorsque nous traduisons de la bande dessinée, le texte n'est pas le seul élément qui doit être pris en compte. Il est essentiel de regarder, de comprendre et d'interpréter d'abord les relations qu'il entretient avec tous les autres éléments de la bande

¹⁵ Jean-Patrick Manchette étant lui-même un auteur et un critique de polars et de romans noirs (Manchette et Bourg), il est fort probable que cela l'ait aidé dans son travail de traduction. En effet cette trajectoire littéraire entre dans la notion d'*habitus* du traducteur : « L'*habitus* spécifique est lui construit sur des dispositions de l'agent qui trouve à s'investir dans les champs et qui en retour modifie le champ où il a trouvé intérêt à exercer son action » (Gouanvic 127). L'environnement professionnel et personnel ainsi que l'encyclopédie culturelle du traducteur viennent donc influencer son travail de façon consciente ou non.

dessinée ainsi qu'avec le monde réel, car ce sont ces relations que le traducteur devra absorber et réinjecter dans la culture cible sans amoindrir leur portée ou leur signification. (Re)traduire une bande dessinée, c'est avant tout (re)traduire le monde qui la façonne, et seulement ensuite, le texte qui la compose : « *Inna Final Analysis* » (Moore 78).

RÉFÉRENCES

Sources primaires

Moore, Alan et Gibbons, Dave. *Watchmen : les gardiens*. Trad. Jean Patrick Manchette. Paris : Delcourt, 1998. Imprimé.

———. *Watchmen*. Trad. non indiqué. Saint-Laurent-du-Var : Panini comics, DL 2009. Imprimé.

———. *Watchmen*. Reprint edition. New York: DC Comics, 2014. Imprimé.

Sources secondaires

Albretch, Jörn. « La retraduction : définition d'une problématique. » *Retraductions : de la Renaissance au XXIème siècle*. Nantes : 2011, 11–29. Imprimé.

Berman, Antoine. « La Retraduction comme espace de la traduction. » *Palimpsestes* 4 (1990) : 1–7. Imprimé.

Bisson, Julien. « Watchmen, de Gibbons et Moore. » *L'Express.fr*. 11 août 2012. Web. http://www.lexpress.fr/culture/livre/watchmen-de-gibbons-et-moore_1189160.html. 3mars 2016.

——— et Pascal Ory. « En images. Les 10 meilleures BD selon Lire. » *L'Express.fr*. 23 Novembre 2012. Web. http://www.lexpress.fr/diaporama/diapo-photo/culture/livre/en-images-les-10meilleures-bd-selon-lire_1190904.html. 3 mars 2016.

Blake, Brandy Ball. « Watchmen: The Graphic Novel as Trauma Fiction. » *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 5.1 (2010): Web. http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_1/blake/. 29 juin 2016.

Boudet, Antoine. « Watchmen – Par Alan Moore & Dave Gibbons – Urban Comics. » *ActuaBD*. January 2012. Web. <http://www.actuabd.com/Watchmen-Par-Alan-Moore-Dave>. 9 mars 2016.

Bracame, Edouard. « *Watchmen* - Quelle Version ? » *Comics Zone*. Avril 2009. Web. <http://www.comicszone.fr/dossiers/before-watchmen/861-watchmen-quelle-version>. 9 mars 2016.

Celotti, Nadine. « La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue. » *Tradurre ilfumetto = Traduire la bande dessinée*. Napoli : Liguori, 2012. 1–12. Imprimé.

- Champagne, Aurélie. « BD : Cinq bonnes raisons de (re)lire “Watchmen”. » *Rue89*. Février 2012. Web. <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2012/02/03/bd-cinq-bonnes-raisonsde-relire-watchmen-228982>. 14 mars 2016.
- Cocks, Jay. « The Passing of Pow! and Blam! » *Time* [1988] 2001. Web. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,148504,00.html>. 8 mars 2016.
- Cómitre Narváez, Isabel. « Traduction et créativité dans la bande dessinée en route pour le Goncourt de J.-F. Kierzkowski et M. Ephrem. » *Çédille : revista de estudios franceses* 11.11 (2015) : 131–154. Imprimé.
- Desmidt, Isabelle. « (Re)translation Revisited. » *Meta, le journal des traducteurs* 54.4 (2009) : 669–683.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur, ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trans. Myriem Bouzaher. Paris : Le Livre de Poche, 1989. Imprimé.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin, 2009. Imprimé.
- Gambier, Yves. « La Retraduction : ambiguïtés et défis. » *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Paris : Orizons, 2011. 49–66. Imprimé.
- . « La Retraduction, retour et détour. » *Meta, le journal des traducteurs* 39.3 (1994) : 413–417. Imprimé.
- Gouanvic, Jean-Marc. « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d’une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire. » *TTR : terminologie, terminologie, rédaction* 19.1 (2006) : 123-134. Imprimé.
- Grellet, Françoise. *Initiation à la version anglaise, the Word against the Word*. Paris : Hachette Livre, 2005. Imprimé.
- Groensteen, Thierry. « Surhommes et nourrissons. » *Le Monde* 4 Déc. 1987 : 17. Imprimé.
- . *La bande dessinée mode d’emploi*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007. Imprimé.
- Grossman, Lev. « Top 10 Graphic Novels. » *Time* 2009. Web. <http://entertainment.time.com/2009/03/06/top-10-graphic-novels/>. 3 Mar. 2016.
- Hurtado, Albir. « Compétence en traduction et formation par compétences. » *TTR : terminologie, traduction et rédaction* 21.1 (2008) : 17–94. Imprimé.

Irwin, William et Mark D. White. *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009. Imprimé.

Kavanagh, Barry and Alan Moore. « Northampton / “Graphic Novel.” » *Blather.net*. 17 octobre 2000. Web. <http://www.blather.net/projects/alan-moore-interview/northhamptongraphic-novel/>. 21 juin 2016.

Lacayo, Richard and Lev Grossman. « Books: 10 of TIME’s Hundred Best Novels. » *Time* 17 Oct. 2005. Web. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1118375,00.html>. 14 Mars 2016.

Ladmiral, Jean-René. « Sourciers et ciblistes. » *Revue d’esthétique* 12 (1986) : 33–42. Imprimé.

Manchette, Jean-Patrick. « Questions au traducteur de “Watchmen”. » Jan. 1988. Neuvième art 2.0. Web. <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article915>. 29 juin 2016.

——— et Yannick Bourg. « Jean-Patrick Manchette, la position du romancier noir solitaire. » *Combo!* 8 (1991) : 7–14.

Marion, Philippe. *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Academia, 1993. Imprimé.

Sabin, Roger. *Adult Comics : An Introduction*. London and New York: Routledge, 1993. Imprimé.

Sinagra Decorvet, Nathalie. « La traduction de la bande dessinée : enjeux théoriques et proposition méthodologie. » Thèse de doctorat. Genève : Université de Genève, 2014.

Tremblay-Gaudette, Gabriel. « Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture : étude du roman graphique *Watchmen* de Dave Gibbons et Alan Moore. » Mémoire. Université du Québec à Montréal, 2010. Web. <http://www.archipel.uqam.ca/3875/1/M11571.pdf>. 29 juin 2016.

Waquet, Nicolas. « Honorer son hôte : une expérience de la retraduction. » *Retraductions : de la Renaissance au XXIème Siècle*. Nantes : 2011. 278–283. Imprimé.

« “Watchmen” : Doug Headline est prêt à offrir gratuitement la traduction par Jean-Patrick Manchette à Panini ». *ActuaBD*. 9 juin 2009. Web. <http://www.actuabd.com/+Watchmen-Dough-Headline-est-pret-a-offrir-gratuitementla-traduction-par-Jean-Patrick-Manchette-a-Panini>. 29 juin 2016.

Yuste Frías, José. « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie. » *Le tour du monde d'Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 Octobre 2009*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 255–271. Imprimé.

Zanettin, Federico. « Comics in Translation: An Overview. » *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008. 1–32. Imprimé.

———. « Comics in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Research. » *Traduction et Interculturalisme*. Lisbonne : VIIe séminaire de traduction scientifique et technique en langue portugaise, 2004. 93–98. Imprimé.