

Quand Lucky Luke et les (Amér)Indiens parlent francoprovençal bressan Traduction et transposition, entre inaudibilité linguistique et visibilité culturelle

Manuel Meune
Université de Montréal

Les locuteurs de langues autochtones européennes minorisées ne vivent généralement pas la même marginalisation sociale ou la logique génocidaire que les locuteurs de langues autochtones des Amériques. Pourtant, ils connaissent souvent l'invisibilité dans l'espace public, l'absence de ressources et de statut officiel. Le francoprovençal (FP) est une langue romane apparue vers le VI^e siècle dans la région de Lyon, parlée sous ses multiples formes dialectales en France (centre-est), Suisse (ouest) et Italie (nord-ouest). Ses promoteurs peinent à faire reconnaître son existence, en particulier auprès des autorités éducatives (voir plus bas). Langue sérieusement en danger selon les critères de l'UNESCO, elle ne jouit nulle part de véritable protection institutionnelle. Les quelque 100 000 locuteurs – selon un décompte sans doute optimiste –, souvent âgés, appellent leur langue *patois* et ne se sont guère approprié le glottonyme *francoprovençal*, proposé en 1874 par le linguiste Ascoli pour désigner ce système linguistique rappelant les langues d'oïl et d'oc. Le terme, qui évoque le mélange, ou une Provence extérieure au domaine linguistique, est aussi problématique que le serait *catalano-portugais* pour désigner l'espagnol, et incite certains à promouvoir un néologisme — *arpitan* (v. Meune 2014). Nous ne pouvons décrire ici en détail l'histoire et le statut actuel du FP, et renvoyons aux ouvrages suivants : Martin et Rixte 2001, Bert et al. 2009, Bichurina 2015, Michel 2016.

Si, malgré une proposition d'orthographe standardisée (Stich 2003), les régions concernées ne s'entendent pas sur les modalités de *transcription* de la langue, la *traduction* vers le FP est en vogue. En attendant l'hypothétique revitalisation de la langue, quelques bandes dessinées en FP permettent aux jeunes générations de redécouvrir une langue devenue inaudible. Et face à l'apparente inutilité de rendre visible une langue perçue comme déjà disparue, le médium fédérateur qu'est la BD permet au moins une traduction *culturelle* dépassant l'enjeu linguistique. Dans la traductologie contemporaine, la traduction est davantage que l'analyse des correspondances linguistiques et la fidélité à l'original; elle est un événement transculturel qui autorise à se concentrer tout autant sur le texte cible, « nouvel 'original' dans une autre langue » (Bassnett 9-10; v. aussi Bassnett et Lefevre 1990, Snell-Hornby 1995). C'est ce que nous montrerons en analysant en particulier un album de *Lucky Luke* traduit — par nos soins — vers le FP bressan, parlé dans la plaine de Bresse, région française située entre Saône et Jura. Après l'évocation du statut social du FP et des autres traductions de BD en bressan¹,

¹ Le premier album en bressan, un *Tintin* (Hergé 2006), a été traduit par Josine Meune (ma mère, locutrice native) et moi-même (locuteur tardif, ayant (ré)appris la langue à l'âge adulte); le *Lucky Luke* (Achdè/Gerra 2007) l'a été par moi-même, avec le concours de ma mère, et le *Margot* (Marin/Van der Zuiden 2012) par moi seul. Analyser sa propre traduction

nous verrons que les aventures du cowboy solitaire, héros emblématique de la *BD western* (Villerbu 2015), offrent l'occasion, au-delà des aspects linguistiques et grâce au jeu de la parodie et de la stéréotypisation des personnages de l'Ouest étatsunien, de présenter et de problématiser des éléments de la culture bressane. L'album illustre du reste les rapports que les cultures dominantes (américaine et française) entretiennent avec l'autochtonie (amérindienne ou « régionale », en France). En effet, les interactions culturelles entre Blancs et Indiens renvoient à des formes de domination en Europe même, tout en posant la question de la légitimité de certaines transpositions, puisque le FP, langue subalterne, est aussi associé à l'Occident colonisateur.

Le FP en France : hiérarchisation des langues, folklorisation et déni d'existence

Si le Val d'Aoste, en Italie, fait figure d'eldorado du francoprovençal (des jeunes le parlent encore) et si la Suisse est un riche terrain d'étude, nous aborderons ici principalement la partie française du domaine FP. En 1789, des textes révolutionnaires furent traduits dans certaines langues des régions françaises non francophones. Mais la volonté de faire coïncider nation politique et nation linguistique a vite conduit à réprimer les parlers locaux, à culpabiliser leurs locuteurs qui intériorisèrent l'idée qu'un patriote devait parler français. L'appartenance à la nation primait; les langues régionales et les petites patries devaient s'insérer dans le nouveau récit national². La hiérarchisation des langues et le dogme de la supériorité du français, défendus par les instituteurs à partir des années 1880, étaient exprimés dès 1794 en termes non équivoques :

Le peuple doit connoître les lois [...]. Proposerez-vous de suppléer à cette ignorance par des traductions? [...] [L]a majeure partie des dialectes vulgaires résistent à la traduction [...]; les autres sont des jargons lourds & grossiers, sans syntaxe déterminée [...]. [Encourageons que] l'idiôme de la liberté soit à l'ordre du jour, & que le zèle des citoyens proscrive [...] les derniers vestiges de la féodalité. » (Abbé Grégoire 1794)

Au XIX^e siècle, les textes en bressan sont donc « franco-compatibles ». Prosper Convert (1852-1933), chansonnier et folkloriste, n'envisage pas l'appartenance à la Bresse (entièrement française depuis 1601) sous l'angle autonomiste, et la prémisse de son régionalisme est la francité commune. Sur un ton nationaliste, il évoque ainsi la mobilisation contre les Prussiens en 1870 (Ducaroy 61) :

*De tui leu lion la trompeta d'alarme,
De la Fronche, neutra mèzhe patri,
Rappeli tui seuz' èfè sous lej' arme*

De tous les côtés la trompette d'alarme,
De la France, notre mère patrie,
Rappela tous ses enfants sous les armes

comporte des avantages (informations inédites) et des inconvénients (manque de distance), mais étant donné le faible nombre de spécialistes de bressan, l'égo-traductologie (comme parfois l'égo-histoire) semble incontournable.

² En Suisse également, le « patois », interdit à l'école au nom de l'idéologie de l'unilinguisme, a pu servir le discours patriotique. La différence est qu'historiquement, l'émulation entre francophones et germanophones valorisait la langue autochtone, outre le français et l'allemand, pour incarner la « nation de volonté » plurilingue. Mais si les dialectes suisses-allemands ont prospéré, la disparition des « patois romands » a généralement été acceptée, même par les concepteurs du *Glossaire des patois de la Suisse romande*, qui privilégiaient l'archivage. La revitalisation n'est envisagée que depuis les années 1990 dans les cantons de Fribourg et du Valais, qui promeuvent l'enseignement facultatif du FP à l'école.

Pe délivrau lou pays évahi.

Pour délivrer le pays envahi.

Au XIX^e comme au XX^e siècle, il existe une dialectique complexe entre le discours national français et la (re)construction d'une tradition régionale, par l'approche folklorique romantique fondée sur la collecte de textes réputés authentiques (Ducaroy 7-23). Néanmoins l'appartenance à la France n'est jamais en cause.

Du reste, les tensions entre conservatisme et modernité tendent à muséifier le répertoire régional en bressan, à l'image des *Ébaudes bressanes*, pièce de théâtre créée par Convert (1897). Cette représentation d'une noce, « reconstitution des mœurs et des coutumes de Bresse entre 1830 et 1850 » (sous-titre), donne un élan au mouvement régionaliste, mais fige les codes de la culture bressane qu'incarneront les groupes folkloriques au long du XX^e siècle. En 2006 toutefois, le groupe *Vouv'tia Vénon*, représentant une génération de Bressans non patoisants, adapte le canon de chants bressans aux goûts musicaux du jour, quitte à dérouter les traditionalistes. Sans forcément vouloir parler la langue qu'ils chantent, ses membres s'inscrivent dans le « phénomène d'actualisation du répertoire traditionnel » existant ailleurs en France (Benyahia 198). Dans une approche plus culturelle que linguistique, ils poursuivent le mouvement séculaire de métamorphose du patrimoine chanté.

En matière linguistique, puisque la plupart des francoprovençalophones français ont renoncé à leur langue maternelle, on pourrait croire qu'une fois disparu le « danger » pour l'unité nationale, la politique linguistique française ne considérerait plus certaines langues comme peu dignes d'exister. Or, si le ministère de la Culture a reconnu le FP comme une « langue de France », le ministère de l'Éducation lui refuse toute visibilité à l'école, évoquant sa proximité avec le français et sa littérature prétendument indigente.

Si le franco-provençal présente dans sa syntaxe, au demeurant de manière limitée, ainsi que dans sa phonétique, des formes propres, celles-ci ne peuvent être considérées comme des éléments d'une langue spécifique, à l'inverse des langues régionales bénéficiant de la loi du 11 janvier 1951 qui disposent d'un système autonome de références linguistiques, littéraires et culturelles. En outre, les références littéraires du franco-provençal, [...] restreintes, se rattachent davantage au domaine de langue d'oc. (de Robien 2006)

Pourtant, si les langues romanes s'inscrivent certes dans un continuum, les spécialistes voient unanimement le FP comme une langue distincte, dotée d'une littérature ancienne et riche — bien que moins prestigieuse que d'autres.

Édition et traduction : quand Lyon retrouve son rôle central

Certaines régions françaises, pour pallier l'indifférence de l'État central, ont désormais une politique d'édition et de traduction des langues autochtones — même si les ventes sont souvent confidentielles, cela constitue une avancée notable. S'agissant du FP, la région Rhône-Alpes a voté en 2009 une délibération en faveur des langues régionales, FP et occitan (Conseil général 2009) — ce qui, entre autres, a valu des subsides au principal éditeur concerné, EMCC. Les rédacteurs de la

délibération proposent une relecture critique de la politique qui a mené au « mythe de la France monolingue ». S'ils se félicitent que depuis 2008, l'article 75-1 de la constitution française stipule que « les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France », ils déplorent que cette mention ne figure pas dès l'article 2 (« la langue de la république est le français ») et que la France n'ait pas ratifié la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires.

Lyon, capitale de la région (devenue Auvergne-Rhône-Alpes en 2016), semble assumer à nouveau pleinement son rôle historique de capitale de l'espace FP. Si les parlers locaux ont commencé à disparaître de la ville dès le XVI^e siècle, certaines campagnes environnantes les ont en partie conservés jusqu'à nos jours. Symbole de cette centralité lyonnaise, l'Institut Pierre Gardette (Université catholique) héberge un important fonds d'archives et propose une formation en langues régionales, sanctionnée par un diplôme. Grâce à la création récente de la collection *Régionales* (éditions EMCC), une vingtaine d'ouvrages proposent des anthologies ou des textes du Lyonnais, du Dauphiné, de la Savoie, de la Bresse ou du Beaujolais, où vivait Marguerite d'Oingt, auteure du premier texte en FP à nous être parvenu, écrit au XIII^e siècle. Souhaitant rendre plus accessible le patrimoine FP dans sa diversité littéraire et linguistique, les éditeurs mettent systématiquement en regard les versions originales et les traductions en français.

Si certaines productions théâtrales étaient assez faciles d'accès, la nouvelle collection propose des œuvres plus rares : des noëls ou des textes à teneur politico-sociale (Terreur de Robespierre, République de 1848, guerre contre les Autrichiens; conditions de travail de divers corps de métiers). On y trouve quelques écrits contemporains, mais surtout des récits et chants populaires attestés depuis le XVII^e siècle, à vocation édifiante ou humoristique, sur fond de stéréotypes de genre (Ducaroy 179-194) : amoureux transis ou éconduits; mariages arrangés, adultères et grossesses imprévues; maris ivrognes ou femmes revêches. Cet ensemble de farces et de fables, de contes originaux ou communs au patrimoine européen, d'histoires facétieuses aux personnages récurrents (le curé et le bourgeois) et aux prénoms emblématiques (Claude, Claudine, Jean, Pierre ou Marie) fournit un grand éventail de références. Comme nous le verrons, certaines, passées dans la culture régionale en français, sont particulièrement utiles pour la traduction culturelle.

La traduction vers une langue mineure : un acte performatif

Dans le cas de langues minorisées sans vaste bassin de locuteurs-scripteurs, la priorité est la transmission d'ethnotextes par la traduction de la langue *mineure*³ vers la langue plus diffusée. Ceci implique la constitution de glossaires, représentant en quelque sorte le degré zéro de la traduction. En Bresse comme ailleurs, la systématisation de l'activité conservatoire n'a pas débouché sur une volonté collective de revitalisation. Lorsque s'impose le paradigme de l'archivage ou de la « trace à laisser », c'est qu'il y a intériorisation du message voulant qu'il soit anachronique de sauvegarder une langue autrement qu'en photographiant son passé, à l'image du titre (à l'imparfait) de cet ouvrage :

³ Sans pouvoir évoquer ici les types de catégorisation des langues, nous employons les termes *majeur* et *mineur* tels que diffusés par Deleuze et Guattari (1975) s'agissant de littérature, pour signifier que les différences entre langues ne sont pas d'ordre qualitatif, mais liées aux rapports de domination et de minor(is)ation.

Qu'elle était riche notre langue (Maison de Pays en Bresse 1996). La nostalgie apparaît aussi dans les images qui accompagnent ces glossaires (fermes anciennes, travaux des champs, costumes traditionnels).

Dans un contexte où peu de gens *voient* la langue locale et où moins encore peuvent la lire de façon fluide (y compris s'ils la parlent, en raison du manque d'habitude des graphies phonétiques utilisées), la traduction d'une BD vers cette langue mineure est un acte performatif, qui *fait exister* la langue en la rendant soudain visible. Utiliser la langue ancestrale pour l'appliquer à des réalités modernes l'ancre dans le présent. Même si, s'agissant de Lucky Luke, le contexte de référence est le XIX^e siècle, et si Tintin n'est plus de la première jeunesse, quelle meilleure « preuve » de l'actualité d'une langue que de la confier à des personnages qui, contrairement aux acteurs du folklore bressan, sont connus des jeunes générations. Étrangement, l'accès à la dignité de « vraie langue » est facilité par des entreprises privées qui compensent les carences de milieux institutionnels pourtant censés être moins astreints au profit économique. À son corps défendant, Casterman, en particulier, a joué un rôle clé dans la (re)découverte des langues dites régionales dans le monde francophone — pour la seule zone FP, pas moins de quatre *Tintin* sont parus, illustrant autant de dialectes.

Mais si le traducteur souhaite produire un texte de qualité, il devine que pour ne pas décourager le lecteur peu habitué, il doit fournir d'autres formes de gratification. Il est alors un ethnotraducteur (Cuciuc 38) particulier. Il ne transpose pas des éléments culturels véhiculés par une littérature de langue mineure vers une langue majeure, disposant d'une masse critique de récepteurs. Il doit presque *créer* un lectorat dans la langue périphérique rarement lue, en utilisant la langue centrale pour expliquer les ressorts de l'autre langue-culture. Dans cette forme paradoxale de traduction culturelle, l'identité ethnoculturelle bressane du lecteur bressan, loin d'être donnée, doit être activée, construite par le biais de la langue majeure – désormais langue intime des Bressans contemporains, et non plus « langue de l'Autre ». Il ne s'agit pas de faire passer des référents culturels du texte source vers le texte cible, mais de fournir des outils pour *reconnaître* des référents culturels bressans dans une langue difficilement déchiffrable, pour des raisons tant linguistiques que culturelles – ce sont à la fois la langue et certains rituels qui ont disparu de la mémoire collective.

Le paratexte, indispensable à la diffusion de BD en langue « inconnue »

Le concept de *paratexte*, lancé par Genette en 1987, ne s'appliquait alors guère à la traduction. Or, il apparaît aujourd'hui central en traductologie, désignant pour Yuste Frias (2010, 290) « l'ensemble des productions verbales, iconiques, verbo-iconiques ou matérielles qui entourent, enveloppent [...] et présentent le texte traduit de sorte à en faire un objet de lecture pour le public ». La circulation d'un texte traduit vers le français peut parfois fonctionner avec un paratexte minimal : le *péritexte* (ce qui est à l'intérieur de « l'objet livre ») peut se réduire à la couverture, et l'*épitéxte* (l'extérieur du texte, y compris les entrevues ou la publicité) peut être discret. Mais ceci est impossible pour une langue « inconnue », lorsqu'une œuvre ne saurait être découverte par la seule force de la langue. Car comment intéresser un public à une langue qu'on entend peu et que seuls quelques adeptes voient parfois écrite, et lorsqu'on pressent qu'un texte séduira pour des raisons plus identitaires que strictement linguistiques?

Le travail paratextuel commence dès qu'on cherche un éditeur. Ainsi, la publication de l'album de *Tintin* en bressan (*Lé pèquelyon de la Castafiore*, Hergé 2006 [1963]) a été précédée d'un long échange de courriels avec le responsable des traductions en langues régionales chez Casterman, Étienne Pollet. Sans formation de linguiste, il ne cachait pas que son intérêt était, logiquement, d'ordre commercial. Il fallait donc l'informer sur la langue, le convaincre du sérieux de la démarche de traduction (alors qu'il ne pourrait juger du produit final) et de la pertinence du projet malgré la petitesse du marché. Condition pour que Casterman donne son feu vert, la région concernée devait créer un événement autour de *Tintin*. En l'occurrence, c'est l'association Patrimoine des Pays de l'Ain qui organisa le lancement, la campagne publicitaire et médiatique (journaux, radio, télévision) et la prévente des exemplaires.

Dans le cas de *Lucky Luke*, l'approche était différente, l'éditeur Dargaud ayant peu d'expérience dans la traduction vers des langues mineures. Il s'agissait d'une commande de l'humoriste Laurent Gerra, scénariste de quatre albums de *Lucky Luke* depuis la mort de Morris et originaire d'un village où il avait entendu le bressan. Dans le sillage des *Bijoux de la Castafiore*, il souhaitait que l'album *La corde au cou* (Aché/Gerra 2006) soit traduit en bressan. La partie « persuasion » disparaissait, mais l'opération impliquait un accord entre le traducteur et le scénariste concernant l'esprit de la traduction et le paratexte (introduction, lexique, publicité). Pour la version bressane parue dès 2007, *Maryô donbin pèdu* (Mariés ou pendus), le péri-texte s'est révélé central puisque l'hebdomadaire *La voix de l'Ain*, qui paraît à Bourg-en-Bresse et réserve traditionnellement une place au parler local (dictons, proverbes), a publié pendant plusieurs mois, en 2007-2008, un encart à vocation divertissante et métalinguistique. Chaque semaine paraissait une vignette de l'album, accompagnée d'une retraduction en français (et non de l'original), de commentaires sur la langue (grammaire, syntaxe, étymologie, prononciation) ou sur la culture (décodage des allusions aux rituels bressans), et, souvent, d'un trait d'humour, comme lorsqu'à propos des consonnes interdentes emblématiques du bressan, on peut lire : « Le son 'sh', qu'on produit en plaçant la langue entre les dents [...], rappelle le 'th' de l'anglais 'think'. [...] Les Bressans ne devraient donc avoir aucune difficulté à parler anglais... ».



Fig.1 – *Maryô donbin pèdu* 4, *Voix de l'Ain* (7.12.2007) 34

La traduction d'une troisième BD en bressan (Marin et Van der Zuiden 2012 [2009]) répondait à la commande d'un autre Bressan, Olivier Marin, créateur des aventures de *Margot*, journaliste automobile qui enquête dans un milieu très masculin. Nous ne pouvons aborder en détail la stratégie de traduction dans ce cas, mais précisons qu'elle permettait une autochtonisation du récit par des clins d'œil comme ceux que nous évoquerons plus bas — ainsi, Marin choisit d'ajouter sur le dessin en couverture de la version bressane un poulet de Bresse, emblématique de la région.

Ce type de détails, repris par la presse, créait une complicité entre l'auteur, le traducteur et des lecteurs découvrant la mise en scène de leur région. L'examen attentif du corpus épitextuel permettrait de prendre la mesure du phénomène «BD en langues régionales», de ses enjeux socioculturels. Il faudrait faire œuvre de «paratraduction» en étudiant les «productions paratextuelles situées au seuil de toute activité traduisante» (Yuste Frias 292). On verrait que la vulgarisation métalinguistique et la sensibilisation à un système textuel auquel rien ne prépare le lecteur, sinon quelques réminiscences familiales, est une démarche différente de celle, souvent solitaire, du traducteur vers une langue majeure.

En matière de paratexte, nous nous en tiendrons ici au péritexte. Chacun des trois albums se terminait par un lexique de dix pages (800 mots) et une présentation de la graphie, avec des précisions sur la prononciation et les conjugaisons. Dans le *Tintin*, le quatrième de couverture abordait l'histoire de la langue (genèse du domaine, statut social) et, publicité oblige, promettait que la graphie était moins indéchiffrable qu'en apparence et qu'à défaut de tout comprendre, chacun trouverait des repères familiers. Dans le *Lucky Luke* et le *Margot*, la présentation de la langue précédait le lexique, et dans le premier cas, un avant-propos signé du scénariste et du traducteur évoquait la démarche de traduction, tandis qu'une sorte de lexique culturel («La Bresse d'hier et d'aujourd'hui : quelques repères») explicitait les références marquées d'un astérisque dans le texte. Avant de revenir à *Lucky Luke*, abordons brièvement l'univers hergéen.

Personnages, lieux et clins d'œil identitaires : du maïs à la panosse

L'album *Les bijoux de la Castafiore*, dont la riche structure narrative met en scène les enjeux de communication (Peeters 2007), se prête bien à la transposition culturelle, en particulier grâce à la créativité dont témoignent les nombreux noms de personnage émaillant le texte. Pour une langue mineure associée à une culture qui a été tellement diluée et digérée par la culture dominante qu'elle semble se réduire à une poignée de marqueurs identitaires, ces noms sont tout désignés pour faire ressortir les particularités de la langue-culture locale.

Dans la traduction, on voit ainsi apparaître des prénoms bressans incontournables, *Lyôdou* (Claude, alias Nestor), connu même de non-patoisants, ou *Guston* (Auguste, alias Isidore Boulu), ainsi que des noms de famille : *Favi* (Favier) ou *Dubeu pi Débeu* (Dubois et Desbois, alias les Dupondt). Quant au professeur Tournesol, il devient *Panonyon*, mot qui désigne l'épi de maïs égrené et qui renvoie donc autant aux plantes oléagineuses (comme le tournesol) qu'au puissant symbole d'appartenance qu'est le maïs en Bresse, l'une des premières régions de France où la plante arriva des Amériques, via l'Italie. Appelé en bressan *panë* (cf. panais) ou *trequi* ([blé de] Turquie), le maïs permet

de confectionner les « gaudes », une bouillie de farine de maïs grillée qui fit longtemps office de nourriture quotidienne bressane et dont la tradition familiale transmet encore le souvenir, sinon la recette. Et lorsque la Castafiore déforme le nom du professeur (Tournedos, Tournebroche), *Panouyon* devient *Pénouyé* (Père-Noël) ou *Panouchon* — terme qui renvoie à un mot typique du français régional, la « panosse » (torchon, serpillère). Toujours dans le registre culinaire — refuge des cultures dont les contours s'estompent —, la boucherie Sanzot (sans os) devient la *beushri Sevi* en référence au fromage de tête appelé « civier » en français local. Quant au marquis de Gorgonzola, il se transforme en marquis de *Reutideperi*, soit « tartine grillée de pourri » (pâte faite de restes de fromage).

Les lieux aussi permettent des clins d'œil, à l'instar du château de Moulinsart, devenu *shôté de l'Ônizhe* (de l'Ânière), autre nom du château de Loriol, bien connu en Bresse et situé à Confrançon, village de la co-traductrice et commune de référence du parler employé pour la traduction. Ce même lieu est d'ailleurs évoqué dans le *Margot* en bressan, sur un panneau d'entrée de village indiquant *Confrancy* — la finale étant adaptée aux toponymes de la région que traverse l'héroïne.

Capter l'attention par un proverbe – de la « fin des haricots » à la fin de l'aventure

Pour illustrer la démarche de traduction dans *Maryô donbin pèdu* — le récit du mariage des Daltons avec des Indiennes⁴ comme alternative à la pendaison —, commençons par le mot *fin*, traditionnellement associé à la silhouette du cavalier sur fond de soleil couchant. Au lieu du mot *fin*, identique en FP et en français, nous avons opté pour *Tout équeu*, le début d'un proverbe bressan fameux : *Tout équeu, la palye pi lou balen*, littéralement « Tout [le blé est] battu, la paille comme la balle », et, au sens figuré, « Tout est vraiment fini! », ou, plus dramatiquement, « C'est la fin des haricots! ». Souvent, on prononce seulement *Tout équeu*; la seconde partie est alors sous-entendue, ou le proverbe est complété par un interlocuteur qui adresse ainsi un signe de connivence. À cause de leur insertion fréquente dans un échange ritualisé, ces deux mots sont au nombre de ceux que des non-patoisants ont pu entendre (en comprenant globalement le sens), et on peut espérer qu'ils auront le plaisir de les reconnaître en feuilletant l'album — la vignette de fin étant facile à repérer.

Pour les plus perspicaces, l'expression *Tout équeu* était employée à trois reprises. Si, en fin d'album, aucune ponctuation n'accompagnait ces deux mots, à la première occurrence, l'expression était couplée à un point d'exclamation et remplaçait l'onomatopée « gulp! », évoquant l'angoisse des Daltons promis à la pendaison. La seconde fois, elle est suivie d'un point d'interrogation, lorsque le cheval Jolly Jumper endosse le rôle du lecteur/narrateur non omniscient pour demander si l'aventure est vraiment terminée (en français : « déjà? »). Dans les trois cas, la traduction apporte un niveau de signification inexistant dans l'original, en plus d'insérer une micro-histoire dans la trame principale, par la répétition.

⁴ Si le français actuel utilise le terme *Amérindien*, jugé moins négativement connoté et moins lié à l'imaginaire colonial, nous gardons le terme *Indien* pour nous référer aux personnages de la BD western.



Fig. 2 – « La fin (des haricots) », *Maryô donbin pèdu*, 8, 20 et 46 (© Dargaud)

Du cowboy solitaire au vacher en quête d'amour

Dans la dernière vignette de l'album, nous aurions pu conserver telle quelle la plainte du cowboy solitaire (« I'm a poor lonesome cowboy, and a long way from home », 46), qui incarne l'américanité du personnage et le désir d'Amérique des lecteurs, pour conserver l'effet de réel qui plonge ces derniers dans l'Ouest américain. Mais nous avons traduit la ritournelle, pour la fausse fin comme pour la vraie (20, 46), afin d'introduire un élément de traduction culturelle par une référence au *Branle à six*. Cette célèbre danse bressane, qui oppose deux lignes composées d'un homme et deux femmes, figure encore au répertoire des groupes folkloriques. Si le choix de cette « danse en ligne » souligne la parenté entre les danses traditionnelles d'Europe et la culture country/western de l'Amérique blanche, l'élément primordial était lié aux paroles d'accompagnement, lesquelles martèlent qu'« il faudra bien que la mode vienne que les femmes aillent courtiser [les hommes] ».

Cette référence semblait s'imposer puisque vers la fin provisoire (20), Lucky Luke était pensif à l'idée que les Dalton, désormais mariés, étaient moins solitaires que lui. Dans une rare variation, il ajoutait que non seulement il était seul et loin de chez lui, mais qu'aucune femme ne l'attendait (« without a wife waiting for me », 20). Pour la version bressane, nous avons extrapolé tout en conservant une tonalité voisine : Lucky Luke fait plus que rappeler qu'il est célibataire; il devient un homme timide n'osant pas faire le premier pas, et explicite sa nostalgie en ces termes (retraduction littérale): « je suis un pauvre vacher tout seulet et il faudra bien que la mode vienne que les filles aillent me courtiser ». Avec l'ajout du pronom *me* aux paroles traditionnelles, Lucky Luke semble fatigué d'incarner un certain archétype masculin — sinon le collectionneur de conquêtes féminines, du moins l'homme en *quête* perpétuelle, qui ne se fixe jamais nulle part.

Cette case avait été préparée par deux vignettes antérieures destinées à densifier le contenu culturel. Dans l'original, lorsque les Dalton cherchaient des femmes à épouser, l'un d'eux déplorait : « Nous ne pouvons pas sortir pour courtiser de belles jeunes filles riches et célibataires, ou passer une annonce dans un journal » (5). Dans le texte bressan (retraduit), on lit : « On ne peut pas mettre une annonce dans le journal pour chercher des filles riches. Il faudrait que la mode vienne que les filles aillent courtiser » (5). Si l'insertion d'une référence absente de l'original « bressanise » le récit, elle ajoute aussi un élément incongru en montrant un Dalton qui réfléchit aux rapports entre les sexes. Plus tard, le leitmotiv réapparaît tout naturellement dans le village indien, lorsque les Dalton,

qui pensaient choisir leurs femmes, apprennent qu'ils seront choisis par elles! Dans l'original, le chef du village disait que «chez les 'Têtes-Plates', tradition veut que seules squaws choisissent leur époux» (14), et, dans la variante bressane (retraduite): «Chez les 'Têtes-Plates', la mode est venue que les femmes aillent courtiser leur mari» (14).

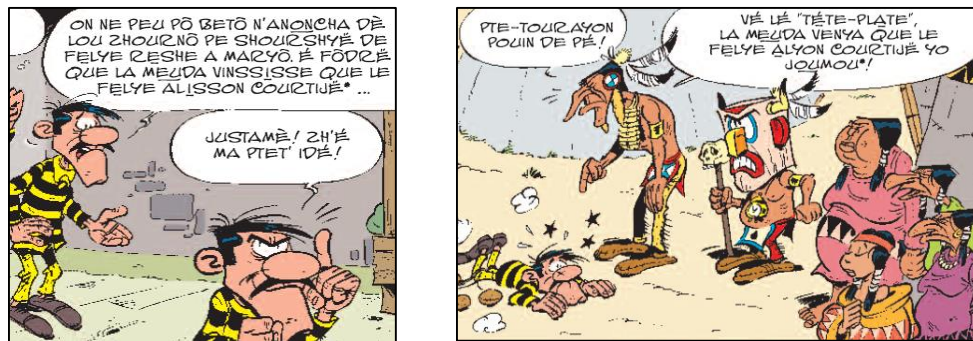


Fig. 3 – « Les femmes qui courtisent », *Maryô donbin pèdu* 5 et 14 (© Dargaud)

Claudine et Mandrin, chansons et personnages médiateurs

Pour l'union des Dalton avec des Indiennes, la transposition était aisée puisque le thème du mariage arrangé (et mal assorti), universel, est très présent dans les chansons bressanes. Mais ces dernières évoquent parfois l'amour heureux (même temporaire), et c'est donc Averell, le seul des Dalton à vivre une idylle avec une Indienne, qui permet d'insérer des références à la chanson bressane *La Lyôdinna* (20, 46). L'héroïne, Claudine, personnage récurrent — comme certains héros de BD — dans le domaine FP, incarne l'amoureuse, et la complainte, qui connaît plusieurs variantes, se prête à la réécriture. Au nombre des « marqueurs identitaires forts du patrimoine musical de la Bresse » (207), elle fonctionne comme un leitmotiv dans *Maryô donbin pèdu*. Mais il n'était pas certain que les allusions à l'amourette chantée seraient repérées par les lecteurs aussi facilement que le proverbe *Tout équeu!* C'est ici qu'intervient le péritexte : pour s'assurer que davantage de lecteurs saisissent le clin d'œil, les apparitions des chansons sont accompagnées d'un astérisque renvoyant au lexique culturel mentionné plus haut.

À la première allusion à *La Lyôdinna*, lorsqu'un Dalton se réjouit du « Tipi, sweet tipi » que lui vaudra son mariage, Luke répond « Rien ne manquera à vos désirs » (retraduction). Il s'agit d'une allusion à un vers où Claude (Lyôdou), nostalgique, se remémore son idylle passée avec Claudine lorsque « rien ne manquait à ses désirs » (*Ryîn ne mècôve a mé dézî*), avant qu'elle le délaisse. En français, Lucky Luke disait : « Que du bonheur en perspective », allusion à une phrase rituelle (et souvent parodiée) des émissions de divertissement télévisé en France. La traduction en bressan transpose donc un clin d'œil aux rites de communion télévisuelle en une évocation de la joie collective qui naît de la transmission orale des chants traditionnels bressans — avec un effet similaire en termes de matériel à parodier.

Quelques pages après, une variation sur le même thème est prêtée au sorcier qui constate le bonheur d'Averell Dalton et de son épouse. La phrase « rien ne manque à leurs désirs » (20) fournit

l'équivalent au jeu de mots qui, dans l'original, associait *Carmen*, l'opéra-comique de Georges Bizet, à l'univers religieux amérindien : « l'amour est enfant de totem » (et non 'enfant de bohème'). Finalement, à la page 46, Averell, qui a dû quitter sa bien-aimée pour retourner en prison, chantonne « ma Claudine » (*ma Lyôdinna*). En français, on lisait « chanson d'amour », allusion aux deux seuls mots français de la chanson créée par l'Américain Wayne Shanklin (et reprise par Manhattan Transfer) — ce qui, comme l'acclimatation de *La Lyôdinna*, renvoyait déjà aux questions de traduction culturelle transatlantique.

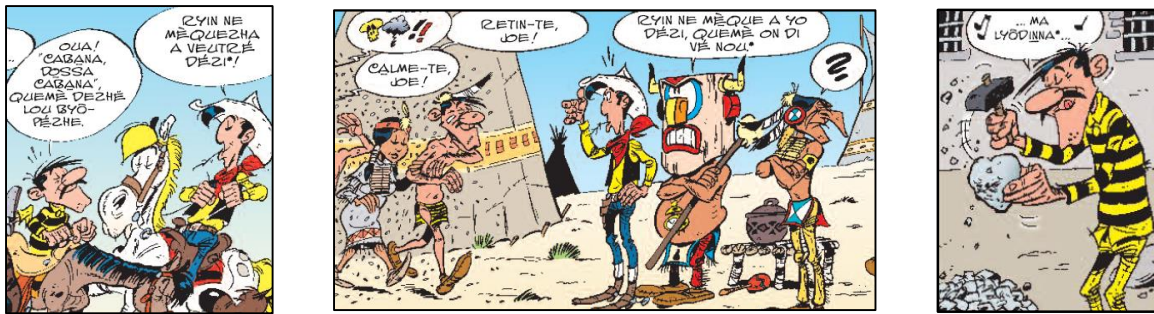


Fig. 4 – « Claudine », *Maryô donbin pèdu*, 11, 20 et 46 (© Dargaud)

Mandrin, bandit contrebandier, est un autre personnage de la culture populaire dont la présence allait de soi. Claudine, personnage fictif, a une notoriété limitée à un territoire restreint, tandis que grâce à *La complainte de Mandrin*, ce personnage historique est connu hors de sa région d'origine — la zone FP. Au XVIII^e siècle, il s'en prenait aux puissants plutôt qu'au peuple, apparaissant donc plus sympathique que les Dalton. Néanmoins, en vertu du prestige que ceux-ci se font du statut de hors-la-loi, son nom s'imposait pour traduire la phrase « nous sommes des outlaws » (5), devenue « nous sommes de vrais mandrins » (retraduction). Et si on perd l'anglicisme qui convoquait l'imagerie du Far West, on gagne une référence au double « lieu de mémoire » (au sens que Pierre Nora donne à ce concept) qu'est Mandrin, national et régional, puisqu'autour de Lyon, beaucoup savent qu'il est « du coin ».

Des conscrits à la « soupe en vin » : qui sont les vrais sauvages?

Après la chanson, venons-en à l'importance des rituels, bressans ou (prétendument) amérindiens, dans la transposition culturelle. Dans la BD francophone, la comparaison plus ou moins explicite entre l'autochtonie d'Amérique et l'Europe (où de nombreux groupes affichent l'antériorité de leur présence) est ancienne. Dès *Bécassine voyage*, la jeune servante, qui incarne une Bretagne allusive et fantasmée (mais pas un régionalisme celtisant opposé au patriotisme français), rencontre un Indien qui n'est autre qu'un compatriote breton qui, heureux de retrouver sa « payse », lui présente ensuite un « vrai Peau-Rouge » (Caumery et Pinchon 33). D'après Villerbu (40), l'épisode rappelle la « fluidité identitaire » qui pouvait exister dans l'Ouest malgré la « rigidité des structures raciales »; et alors que les auteurs de *La corde au cou*, avec la thématique du mariage euro-amérindien, s'inscrivent dans cette réflexion, la traduction vers le bressan (langue « plus autochtone » que le français), approfondit indirectement cette dimension.

Lorsqu'au village indien, Averell pense à tort que les couples vont être formés en jouant « à colin-maillard » (15), il incarne un personnage d'origine euro-américaine qui, en comparant sa culture à celle de ses hôtes, commet inévitablement des contresens ou des impairs. Si l'équivalent bressan, le « jeu-qui-guigne » (où des gens assis en cercle font circuler une feuille de maïs de bouche en bouche) est peu connu, la référence aux « conscrits » (*conchcri*) est beaucoup plus évocatrice pour des oreilles bressanes. Car en Bresse (et dans quelques rares autres régions françaises), les conscrits sont non seulement les jeunes hommes appelés sous les drapeaux, mais surtout (a fortiori depuis l'abolition du service militaire en France) les jeunes hommes et femmes d'une même classe d'âge (20 ans). En milieu rural, lors de leur tournée hivernale, ils récoltent de l'argent en distribuant cocardes et brioches, et organisent diverses activités où se transmettaient, jusqu'à récemment, quelques chants en bressan. L'année culmine avec le banquet réunissant celles et ceux qui atteignent 30, 40 ou... 90 ans la même année. En Bresse, être conscrit avec signifie donc avoir le même âge que...

Quand Lucky Luke désire voir le chef indien, il apprend ainsi que celui-ci dort encore après avoir « bu beaucoup avec ses conscrits » (original : « pow-wow arrosé entre guerriers »; 39). Plus loin, une Indienne reproche à un Dalton de s'être « amusé avec les conscrits pour courtiser les filles de mauvaise vie » (original : « courtiser squaws légères au saloon »; 43). Là encore, la disparition des anglicismes (ou amérindianismes) qui amplifiaient l'ancrage dans la mythologie western est compensée par un clin d'œil appuyé à la culture bressane.

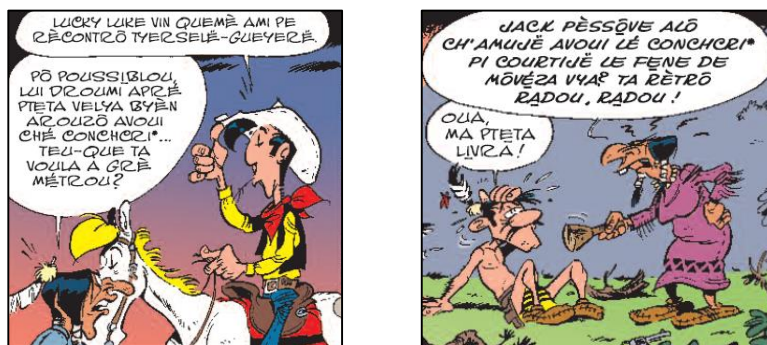


Fig. 5 – « Les conscrits », *Maryô donbin pèdu* 39 et 43 (© Dargaud)

Dans *Maryô donbin pèdu*, la référence à la « soupe en vin » (*choup' è vin*) amorce la réflexion sur le terme *sauvage* et sur le relativisme culturel. Cette soupe au pain et au vin désigne aussi, en Bresse, le mélange d'ingrédients peu ragoûtants que doivent parfois consommer les mariés le lendemain des noces. Dans l'original, une Indienne évoque les « rites initiatiques têtes-plates » en commentant dans un étrange langage anthropologique et asyntaxique (et seul indice qu'elle pourrait avoir une autre langue maternelle que celle des Blancs) : « ça un peu folklorique, mais obligatoire pour faire mariage heureux » (18). Un Dalton, croyant connaître le rite, ajoute « comme la jarretière chez nous! », en référence au jeu où la mariée doit exhiber celle-ci. Cependant, il apprend avec effroi que si ce rituel existe, les rôles sont inversés : « non, jarretière seulement portée par guerrier pour la nuit de noces! Nous pas être des sauvages tout de même! ». En bressan, pour mettre en perspective les rôles genrés

et le statut de « sauvage », nous aurions pu recourir au *Branle à six* déjà mentionné, mais nous avons préféré la très bressane soupe en vin, et remplacé « rites initiatiques » par « charivari » (*sharivari*), un rituel de mariage répandu ailleurs, mais bien attesté en Bresse, consistant à faire du tapage avec divers objets. Voici l'ensemble du passage retraduit : « Non, ça charivari des Têtes-Plates; ça fait bien un peu démodé, mais c'est obligé pour faire un bon mariage. — Comme la soupe en vin chez nous? — La soupe en vin, avec plein d'immondices dedans?! C'est quelque chose pour les sauvages, ça!! » (18). Notons que la référence aux *sauvages*, en français, est une allusion à une réplique qu'a popularisée Popek, l'humoriste d'origine ashkénaze qui utilisait l'accent yiddish pour traiter d'identité et d'altérité. En bressan, on perd le clin d'œil à l'humoriste, mais l'inversion de la hiérarchie entre civilisés et civilisables semble aller plus loin : non seulement les Indiennes se défendent d'être des sauvages, mais elles accusent les Blancs (ou leurs avatars bressans) d'être les véritables sauvages.



Fig. 6 – « La soupe en vin », *Maryô donbin pèdu* 18 (© Dargaud)

Quel parallèle entre les autochtonies bressane et amérindienne?

Une BD western à saveur parodique peut-elle réellement contribuer à inverser la perspective eurocentriste autrement que de façon superficielle et provisoire? Le fait qu'il y ait traduction d'une langue coloniale vers le bressan, langue ultra-minorisée (comme le sont de multiples langues des Amériques), suffit-il à atténuer le préjugé occidental qui irrigue la mythologie de l'Ouest, y compris lorsqu'il s'agit de déconstruire certains stéréotypes? Certes non.

Dans l'avant-propos, signé du scénariste et du traducteur, on abordait — sur un ton léger — le parallèle entre les types d'autochtonie, entre l'Amérique du « blé d'Inde » et la Bresse du maïs, celui dont on nourrit les poulets et fait les gaudes. Car ces dernières auraient valu aux Bressans le surnom de « Ventres-Jaunes », ethnonyme rappelant ceux dont certains Amérindiens ont hérité des Européens, des Pieds-Noirs aux... Têtes-Plates — ceux de la BD n'ayant guère d'autre lien que le nom avec la nation vivant actuellement dans le Montana (Salish and Kootenai tribes of the Flathead Reservation). On évoque aussi les propos tenus en 1578 par l'explorateur bourguignon Jean de Léry :

[I] comparait les usages des Bressans à ceux des Indiens [...], remarquait que de la même façon que « ces grands débraillés de paysans de Bresse » ne prenaient jamais la quenouille pour filer [...], les hommes tupinambas, au Brésil, jugeaient « indécemment à leur sexe » de se

mêler de la préparation du *caonin* — un breuvage alcoolisé fait de maïs mastiqué par les femmes. (2, d'après de Léry 1578 [2002], 34)

Le rapprochement entre pratiques culturelles autochtones bressanes et (prétendument) amérindiennes se poursuit dans ce passage : « Le dernier des Mohicans a hélas rendu l'âme, mais le dernier des Bressans n'est pas encore né. Tant qu'on fredonnera *La Saint-Martin* ou qu'on lancera des *A te reva* [Au revoir] ou des *Va-tou?* [Ça va?] sonores, le danger n'existera guère » (2). L'allusion au roman de J. F. Cooper (1826), qui avait cristallisé l'idée d'un déclin inéluctable des cultures amérindiennes, relève d'un acte performatif visant à conjurer la disparition d'une langue et d'une culture en en nommant une qui a déjà été effacée, comme s'il était impossible d'évoquer ouvertement la mort proche d'une langue qu'on parle encore — sauf à se décourager soi-même et à contredire la démarche traductrice. Ce genre de mise en regard est-il légitime? A fortiori si l'on sait par exemple que la chanson *La Lyôdinna* est attribuée à François Picquet (1708-1781), un abbé jésuite qui, en plus de taquiner la muse patoise, fut missionnaire près de Montréal et participa donc à la destruct(ur)ation des sociétés amérindiennes — bien qu'ayant appris l'iroquois.

Il était une fois dans l'Ouest... francophone : retour sur l'adaptabilité d'une mythologie

S'il est difficile de comparer une situation coloniale aux conséquences génocidaires en Amérique du Nord et une oppression sous forme d'assimilation lente en France, marquée par une violence réelle, mais plus symbolique que meurtrière, il est utile, avant de conclure, de rappeler les multiples métamorphoses qu'a connues l'univers western (Desmarais et Brent Smith 2017). Du « western camembert » au « western spaghetti », cette mythologie polymorphe s'est adaptée à divers temps, lieux et genres — peinture, littérature, spectacle vivant, cinéma, BD. Au gré des constructions et déconstructions, elle a exalté la nation américaine, justifié l'expansion impérialiste, valorisé une forme de virilité incarnée par l'œuvre de John Ford et le jeu de John Wayne. Après 1945, elle s'est complexifiée lorsque la génération de la Guerre (froide) a voulu exprimer ses doutes existentiels. Et à la fin des années 1960, le genre a été récupéré par la contre-culture; le cowboy vertueux est parfois devenu dysfonctionnel, jusqu'à illustrer la sauvagerie des Blancs, et les codes de l'(hétéro-)masculinité ont été subvertis.

Dans ce cadre, les Indiens, s'ils n'étaient pas toujours des *sauvages* déshumanisés ou invisibles, étaient souvent l'incarnation intemporelle d'une culture marginale, faisant obstacle à la civilisation et condamnée à l'effacement, réduits — quelle que soit leur nation — à l'authenticité figée que symbolise le costume de plumes. Parfois, ils étaient les dignes avatars des nobles sauvages qui, dans leur pureté originelle et leur proximité avec la nature, indiquaient la voie à suivre pour l'humanité. Si leur représentation se faisait progressivement plus nuancée, l'appropriation de l'amérindianité par le mouvement hippy, non dénuée d'ambiguïté, n'inversait pas le cours de l'histoire. Ce n'est que plus récemment que des Autochtones ont entrepris de s'attaquer eux-mêmes aux stéréotypes en les détournant de façon ironique, à l'image de Kent Monkman qui, dans ses tableaux, fait coexister Autochtones et Blancs d'une façon inédite, pour donner à voir « l'autre perspective ».

Le western francophone a trouvé un mode d'expression privilégié dans la BD franco-belge, selon une logique « transnationale et transmédiatique » (Villerbu 128). Paradoxe et ironie d'une culture qui produit des œuvres inconnues dans le pays qui les inspire, la BD western française a prospéré après 1949, avec l'interdiction des BD américaines. À l'instar du cinéma qui la fertilisait, elle a évolué. Si, dans *Tintin en Amérique*, l'Indien exproprié suscite la sympathie, sa spiritualité est ridiculisée, et le discours reste « pris entre l'humour et les contradictions du grand récit américain » (53). Plus tard, les stratégies de contrôle de l'espace sauvage par l'envoi de familles de colons seront clairement rejetées, mais souvent au nom de l'idéalisation des unions libres entre Blancs et Indiennes, ou d'une spiritualité et d'un écologisme réputés d'avant-garde.

Quant à Lucky Luke, créé par Morris en 1946, on ignore tout d'abord les causes qu'il défend. Avec l'arrivée de Goscinny comme scénariste, la caricature, appuyée sur des faits réels, gagne en subtilité. Pourtant, en raison du traitement ironique permanent, les Indiens demeurent « ambigus parce que « jamais intrinsèquement agressifs, mais souvent naïfs et ridicules », sans profondeur psychologique, et la « croyance effective en la fabrique américaine » semble intacte (Villerbu 112). Comme d'autres héros récurrents, Lucky Luke, à la longévité impressionnante, reste au cœur d'un univers très masculin, prisonnier des codes qui l'ont vu naître, malgré les pistes nouvelles qu'autorise la traduction. Et dans un univers où personne n'échappe à la stéréotypisation, faire vivre Lucky Luke, y compris en bressan, participe de la cristallisation d'un imaginaire indianisant passablement éloigné du monde des Amérindiens contemporains.

Cependant, on peut quand même envisager que la BD, par petites touches, fasse évoluer la réflexion sur les populations opprimées. Du reste, *Maryô dombin perdu* met en scène des Autochtones présentant certains traits de modernité. À l'image de ceux qui, aujourd'hui, contestent devant les tribunaux la validité (ou l'application) de certains traités, ils déjouent la duplicité des Blancs qui signent des traités qu'ils ne respecteront pas (25). Et s'ils utilisent les Dalton pour braquer des banques, c'est pour déstabiliser le monde des Blancs obsédés par le Dieu argent. Les Têtes-Plates, loin d'être les spectateurs de leur assimilation, cherchent activement à échapper au système de domination des colonisateurs.

Conclusion

La traduction analysée ici, au croisement de plusieurs langues et cultures, pose des questions complexes. Traduire d'une langue dominante, le français, vers une langue très dominée, le francoprovençal bressan, véhicule d'une culture désormais dévalorisée, folklorisée, ridiculisée ou muséifiée, semble désamorcer le reproche de banalisation de la prémisse assimilationniste qui traverse la mythologie western, fût-ce dans une BD aux auteurs bien intentionnés. La lente francisation des Bressans, jadis consentie au nom de l'ascension sociale que promettait la maîtrise du français, et aujourd'hui presque achevée, a peu à voir avec la brutalité du contrôle continental exercé par les Européens dans les Amériques. Mais en termes de négation symbolique, de sacrifice d'une culture préexistante sur l'autel d'une culture réputée supérieure, les ressemblances nous paraissent assez présentes pour proposer, par la traduction même, une réflexion sur le fait autochtone. La complémentarité entre texte et paratexte permettait d'ancrer le thème de l'autochtonie (ou de

l'altérité) au cœur de la démarche. Mais la mise en parallèle du cas amérindien et du cas bressan (emblématique de l'autochtonie européenne) ne signifie pas qu'on minimise leurs spécificités respectives ou qu'on oublie à quel point le regard occidental (nord-américain ou européen, y compris bressan) peine encore, malgré les velléités de dialogue et de réconciliation, à trouver la bonne distance dans l'interaction entre colonisés et colonisateurs.

Si le western, comme genre fictionnel, est apparu au moment où la « frontière » disparaissait, la mise en scène de la langue ultra-minoritaire qu'est le bressan dans des BD apparaît au moment où il semble impossible de la sauvegarder comme langue de communication — malgré l'illusion de pérennité qu'entretiennent *Tintin* ou *Lucky Luke*. Mais la BD, par la traduction culturelle, ne permet-elle pas de sauver au moins le statut de langue patrimoniale? On pourrait appliquer à la langue elle-même le constat que fait Sihem Benyahia (203-207), musicologue et membre du groupe bressan *Vow'tia Vénou*, à propos de la musique traditionnelle. Elle rappelle que celle-ci, instable, est soumise à des influences extérieures qui affectent plus ou moins profondément la mélodie comme le texte. Elle récuse toute sacralisation de l'authenticité originelle, et l'avenir de la langue-culture bressane passe selon elle par le jeu entre des arrangements musicaux modernes et des mots chantés — à défaut d'être dits. De ce point de vue, l'insertion de références à des chansons dans *Lucky Luke* a plusieurs fonctions. Elle renouvelle la tradition de réécriture perpétuelle du patrimoine chanté au gré des contextes historiques. Il y a certes *représentation* de chansons puisque le support ne permet pas de les entendre, mais cette adaptation au 9^e art, de type intermédial, permet bel et bien de transposer des éléments culturels, au même titre que les clins d'œil à divers rituels bressans.

Il serait paradoxal de n'insister que sur la visibilité de la *culture* bressane. L'espoir existe également que la *langue* elle-même, désormais un peu plus visible, redevienne à nouveau plus audible, si l'« effet BD » incite certains à faire l'effort de renouer avec la pratique orale de la langue — en réactivant des connaissances enfouies, ou par une stratégie volontariste d'apprentissage. Mais le réalisme invite à penser que le francoprovençal, en tout cas sous sa forme bressane, restera surtout vivant comme langue de culture, comme une langue écrite qu'on découvrira accompagnée de traductions vers le français — ou, comme dans le cas de *Lucky Luke*, avec l'original dans cette même langue, celle des bédéistes franco-belges.

RÉFÉRENCES

- Achdé [Darmenton, Hervé], et Laurent Gerra. *Maryô donbin pèdu*. Dargaud, 2007. [*La corde au cou*. 2006]
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Routledge, 2002.
- Bassnett, Susan, et André Lefevere. *Translation, History and Culture*. Pinter, 1990.
- Benyahia Sihem. « Le groupe Vouv'tia Vénou. Les chansons en patois, du modèle aux métarmorphoses. » *Chanter en patois dans l'Ain*, éd. par Agnès Ducaroy, EMCC, 2014, pp. 198-213.
- Bert, Michel, James Costa, et Jean-Baptiste Martin. *Étude FORA. Francoprovençal et occitan en Rhône-Alpes*. Région Rhône-Alpes, 2009.
- Bichurina, Natalia. « Le francoprovençal entre la France, la Suisse et l'Italie: langue diffuse, langue focalisée et enjeux de normalisation. » *Nouvelles du Centre d'études francoprovençales René Willien*, vol. 71, no. 1, 2015, pp. 7-24.
- Caumery [Languereau, Maurice] et Joseph Pinchon, *Bécassine voyage*. Hachette, 1993 [1921].
- Conseil général de Rhône-Alpes. *Reconnaître, valoriser, promouvoir l'occitan et le francoprovençal, langues régionales de Rhône-Alpes* [Rapport n° 09.11.450], 9 juil. 2009. http://www.ddl.cnrs.fr/led-tdr/pageweb/sources/RA_LR_RAPPORT_09.11.450.pdf. Consulté le 6 septembre 2018.
- Cuciuc, Nina. « Traduction culturelle : transfert de culturèmes. » *La linguistique*, vol. 47, no. 2, 2011, pp. 137-150. DOI 10.3917/ling.472.0137
- de Léry, Jean. « *Les Indiens du Brésil* » [titre original complet : « *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique... le tout recueilli par Jean de Léry* »]. Mille et une nuits, 2002 [A. Chuppin, 1578].
- de Robien, Gilles. Lettre à Renaud Donnedieu de Vabres [Ministre de la culture]. 22 août 2006.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Minuit, 1975.
- Desmarais, Mary-Dailey, et Thomas Brent Smith. *Il était une fois... le western. Une mythologie entre art et cinéma*. Musée des Beaux-Arts de Montréal. 2017.
- Ducaroy, Agnès. *Chanter en patois dans l'Ain*. EMCC, 2014.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1987.
- Grégoire, Henri. *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*. Convention nationale, 1794.
- Hergé. *Lé pègueylon de la Castafiore*. Casterman, 2006. [*Les bijoux de la Castafiore*. 1963]

- Maison de Pays en Bresse. *Qu'elle était riche notre langue*. MPB, 1996.
- Marin, Olivier, et Emilio Van der Zuijden. *Lou secré de la Tracsyon 22*. Paquet, 2012. [*Le mystère de la Traction 22*. 2009]
- Martin, Jean-Baptiste, et Jean-Claude Rixte. *Huit siècles de littérature francoprovençale et occitane en Rhône-Alpes*. EMCC, 2011.
- Michel, Claude. *Six siècles de littérature francoprovençale à Lyon et dans le Lyonnais*. EMCA, 2016.
- Meune, Manuel. « Enjeu local et défi transnational. Terroirs patoisants et exterritorialité 'arpitane': le francoprovençal à l'heure de Wikipédia ». *Ex(tra)territorial. Assessing Territory in Literature, Culture and Languages*, éd. par Didier Lassalle et Dirk Weissman, Rodopi, 2014, pp. 261-284.
- Peeters, Benoît. *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*. Impressions nouvelles, 2007.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An integrated Approach*. John Benjamins, 1995.
- Stich, Dominique. *Dictionnaire francoprovençal/français. Français/francoprovençal*. Le Carré, 2003.
- Villerbu, Tangi. *BD western. Histoire d'un genre*. Karthala, 2015.
- Yuste Frisa, José. « Au seuil de la traduction: la paratraduction ». *Event or Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*, éd. par Ton Naaijken, Peter Lang, 2010, pp. 287-316.