

De la traduction des noms propres: application au cas de la bande dessinée

LYDIA RASKIN
Universidad de Málaga

Préliminaire

Le questionnement autour de la valeur du nom propre, plus précisément de l'anthroponyme, suscite l'intérêt de deux sciences humaines considérées comme interdépendantes: la linguistique et la philosophie. Si Saussure écarte le nom propre de son système d'analyse linguistique ce qu'il justifie par l'absence de signifié des noms propres, certains étymologistes l'incluent dans leurs recherches, en soulignant un sens originel, et lui consacrent une science propre: l'onomastique. Si depuis longtemps déjà les futurs parents s'aident de guides étymologiques, il faudra attendre l'étude linguistique de Kerstin Jonasson pour une véritable reconnaissance de l'importance du nom propre au sein du système linguistique. Cette récente revitalisation du nom propre est-elle due aux dernières tendances philosophiques qui, s'appuyant sur la sémantique, se font philologiques¹? De fait, en ce qui concerne le nom propre, celles-ci souligneront les aspects de référence et d'identité. Ces deux aspects sont probablement les prémisses d'une option traductologique puisqu'elles entraînent les notions sémantiques de dénotation et de connotation. Dans la traduction de la bande dessinée – comme de la littérature –, elles seront primordiales car le traducteur se décidera pour une lecture dénotative ou pour une autre connotative qui produiront un texte méta, respectivement, soit littéral ou plus respectueux du nom propre original d'un point de vue formel, soit plus interprétatif et adapté. «L'importance respective qu'on accordera aux différents aspects du nom propre variera selon qu'on se placera dans la perspective du linguiste ou celle du logicien ou du philosophe. Dans le premier cas c'est la forme et la distribution d'un certain type d'expression linguistique qui est au centre de l'intérêt, alors que dans le second cas c'est le rôle référentiel du nom propre

¹ Nous pensons à Lacan, Ricoeur, Foucault, pour ne citer qu'eux.

dans l'énoncé qui est étudié.»² Dans cet article, nous ne prétendons pas à une révision des concepts linguistiques et philosophiques émis à propos du nom propre, mais à une analyse spécifique des noms de personnage en bandes dessinées et de leur traductibilité. Nous aborderons, tout d'abord, les définitions du nom propre et certaines valeurs qui leur sont attribuées en littérature; ensuite, nous rappellerons les préceptes traductologiques appliqués à ceux-ci; enfin, nous étudierons quelques cas spécifiques de la bande dessinée avant de conclure à l'influence de la typologie bédésèque sur le choix de traduction.

I – Qu'est-ce que le nom propre? Quelles sont ses valeurs en littérature?

Les études onomastiques par le biais de l'étymologie démontrent que le nom propre provient, d'ordinaire, d'un nom commun ou d'une combinaison de noms communs sur base de motivation sémantique, associative ou métaphorique. La motivation ne s'entend pas dans ce cas au sens linguistique du terme, mais au sens sociologique lors du baptême: «Au moment de l'acte de dénomination, la limite entre nom commun et nom propre est quasiment inexistante.»³ Bien souvent, l'origine d'un toponyme est un descriptif de l'environnement, celle d'un anthroponyme d'un descriptif social (métier, sobriquet, localisation). Kristol rend donc au nom propre sa part de signifié s'opposant ainsi aux linguistes fonctionnels et structuralistes qui n'y voyaient qu'un *désignateur rigide* vide de sens. Bien qu'actuellement le nom propre ne dévoile plus son sens originel au premier abord puisque l'évolution linguistique (phonétique, graphique, sémantique) l'a démotivé, il n'en reste pas moins porteur. Ce sera, notamment, le contexte sociologique qui remotivera la dénomination⁴. Le linguiste Jonasson a bel et bien réintroduit le nom propre à sa juste valeur au cœur même du système de la langue en dépassant les critères fonctionnels et ontologiques: «cette confusion [entre définition linguistique et logique] s'explique, si on admet que la vraie nature du nom propre ne se laisse saisir ni au niveau du système linguistique, ni au niveau du discours, mais à un niveau plus profond, à savoir le niveau cognitif.»⁵ Et c'est bien à ce niveau là que se situent les deux questions qui nous concernent: Le nom propre peut-il être traduit⁶? Et, découlant de cette première interrogation: Le nom propre littéraire ou bédésèque doit-il être traduit?

Avant tout, il convient de remarquer certaines valeurs du *nom propre inventé* en littérature comme en bande dessinée. Les critiques littéraires, depuis longtemps, utilisent l'ono-

² Jonasson K., *Le Nom propre; constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. «champs linguistiques», 1994, p. 14.

³ Kristol A. M., «Motivation et remotivation des noms de lieux: réflexions sur la nature linguistique du nom propre», in *Rives nord-méditerranéennes*, n° 11, 2002, p. 105.

⁴ Pour les noms de lieux, on redéfinit bien souvent selon la consonance phonétique; ainsi, naissent des légendes onomastiques sur base d'une étymologie dite populaire ou faussée venant d'une réinterprétation. Pour les noms de personne, il s'agit plutôt d'effectuer des choix sociologiques (effets de mode, disparition momentanée d'un prénom connoté, par exemple Adolphe après la seconde guerre).

⁵ Jonasson K., op. cit., p. 15.

⁶ Au sens commun, général, global, du terme traduction.

mastique a des fins d'analyse textuelle. Ils n'hésitent pas a réinvestir le *nom propre inventé* du réseau de sèmes qui sert la correspondance entre noms de personnages ou lieux d'action et la nature ou le rôle de ceux-ci au sein de l'œuvre artistique. Souvenons-nous de Roland Barthes et de son étude des noms propres chez Proust qui souligne déjà le lien complexe entre valeurs philosophique et cognitive du nom propre avant sa situation linguistique. Pour lui:

«Le Norn propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît a la réminiscence: le pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'on peut appeler a discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisqu'on "déplie" un norn propre exactement comme on fait d'un souvenir): le Norn propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence.»⁷

Dans cette même étude, il réhabilite le potentiel sémantique du *nom propre inventé* sur lequel le traducteur littéraire devra s'appuyer:

«Le Norn propre est aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier, comme le veut la conception courante, de Peirce a Russell. Comme signe, le Norn propre s'offre a une exploration, a un déchiffrement: il est a la fois un "milieu" (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, compnmé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Norn (on appellera ainsi, désormais le Norn propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffie de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au norn commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme.»⁸

En ce qui concerne le *nom propre inventé*, il convient de remarquer qu'il pose problème aux philosophes

«[...] les noms propres de la fiction [...] *ne sont pas en fait des noms propres?* Ils ne le sont pas pour un langage scientifique, mais il faut bien qu'ils le soient pour un langage *en général*, car comment reconnaitrions-nous qu'ils n'ont pas de dénotation, si nous n'avons pas reconnu que c'étaient des noms propres? [...] En fait la solution est indiquée par la circonstance dont nous n'avons pas tenu compte jusqu'ici que ces expressions n'ont pas seulement une dénotation *mais un sens.*»⁹

7 Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1972², p. 124.

8 Barthes R., *op. cit.*, p. 125.11 aborde d'ailleurs cette réflexion, toujours a propos de Proust dans *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1972, pp. 92-93.

9 A propos de la thèse des noms propres de Frege, Engel P. *Identité et référence*, Paris, Presses de l'école normale a 1 supcneure, 1985, p.31.

ou encore:

«la these sémantique selon laquelle des désignateurs rigides désignent le **même** objet "dans tous les mondes possibles", et ont le **même rôle** sémantique dans tous les contextes, extensionnels **comme** modaux. A quoi il faut ajouter une spécification: si cet objet existe. Rien ne s'oppose en effet, si l'on suit les définitions de Kripke, a ce qu'un nom vide ou sans dénotation soit un désignateur rigide [...] bien que dans ce cas il ne puisse être rigide au sens. Par exemple dans les contextes fictionnels [...]»¹⁰.

Par contre, le linguiste Jonasson spécifie dans son chapitre sur l'interprétation des noms propres non *modifiés*¹¹:

«Un autre type de contenu sémantique non-lexical attribué aux Npr [sic] dans la littérature récente est constitué par ce qu'on appelle traditionnellement les «connotations». [...] Dans le sens linguistique visé ici, on peut voir une sorte de sens secondaire ou «oblique» (Granger: 1982), souvent chargé d'affectivité et véhiculé d'une autre manière que le sens lexical, par une combinaison de son, par l'étymologie du Npr, par la connaissance des interlocuteurs du référent du Npr, ou par autre chose encore. [...] ce sens exerce une certaine influence sur l'attribution des Npr aux enfants, aux produits, aux établissements publics, etc. [...] De plus, ce type de sens est souvent exploité dans la littérature fictive, ou l'auteur, s'il n'écrit pas des romans historiques ou documentaires évidemment, peut librement choisir le Npr de ses personnages en vue d'éveiller chez le lecteur les réactions désirées.»¹²

Face a cette attribution polysémique au nom propre dit inventé ou *fictif* soutenue par le critique littéraire et a cette acceptation d'un certain sens tant par le philosophe que par le linguiste, nous pouvons donc défendre l'idée d'une possible ou nécessaire traduction (au sens vulgaire) des noms propres, de **même** qu'en littérature, en bande dessinée. Cependant, qu'en est-il des usages? Si les linguistes ou philosophes s'interrogent sur le bien fondé de cette question de la traduction des noms propres, qu'en est-il des traductologues?

Dans cet article, **même** si nous faisons parfois référence a d'autres types d'Arts, nous nous limiterons a l'étude de la traduction espagnole de bandes dessinées francophones dont seront tirés les divers exemples qui servent notre analyse.

II - Révision des divers «préceptes» traductologiques:

Avant tout, notons que les rares réflexions des linguistes sur la traduction des noms propres servent a justifier la mise a l'écart de ceux-ci du système linguistique:

«[...] on a pu se demander si le nom propre pouvait être traduit. En effet, pour certains linguistes, la particularité du nom propre (ou peut-être un indice de sa

10 A propos de la théorie des noms propres de Kripke, Engel P. *Identité et référence*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1985, p.87.

11 Au sens grammatical, après une étude flexionnelle.

12 Jonasson K., op. *cit.*, pp. 122-123.

spécificité), c'est le fait qu'il ne peut pas être traduit. Cette idée est la conséquence directe de la conception du nom propre selon laquelle celui-ci n'aurait pas de contenu sémantique.»¹³

et pourtant, Kristol poursuit: «[...] les traductions sont relativement fréquentes dans une large région située à proximité de la frontière [...]»¹⁴. Baete Trandem signale, dans son enquête sur le processus de traduction, la particulière difficulté éprouvée par le traducteur face aux toponymes et surtout aux éléments linguistiques qui l'introduisent tout en contrant l'affirmation que «les noms géographiques relient de nos connaissances encyclopédiques et non linguistiques, mise à part les conventions d'écriture [...]»¹⁵. En ce qui concerne les noms de personnes ainsi que de personnages, ils semblent, en général, intouchables aux yeux des philologues. Et pourtant, la pratique est autre.

Nous rappellerons brièvement que, tout comme pour les onomatopées, les adaptations graphiques de noms propres dont la langue d'origine possède un alphabet distinct (chinois, russe, arabe et autres) ou n'en possède pas (langues orales de régions dites sous-développées) dépendent d'une saisie phonétique qui répond au système phonologique de la langue de réception et qui en fixe ainsi une version graphique correspondante stable au sein de cette dernière. Nous ne nous y attarderons donc pas.

Pour le reste, nous nous trouvons devant deux attitudes traductologiques en alternance selon les modes, le contexte textuel, et d'autres facteurs personnels: garder tel quel le nom propre, tant anthroponyme que toponyme, ou en donner une version plus proche de la langue méta – et ce, par le biais d'emprunts sans modification (Aix-en-Provence ou, dans notre domaine Lapinot), de calques (Liege / Lieja, Tournesol / Tornasol), de variations phonétiques (Paris / París; Tintin / Tintín), ou finalement d'adaptation (Dupont et Dupond / Hernández y Fernández). Toutes ces techniques se pratiquent sans règles définies, sur le mode de la sensibilité du traducteur. Le difficile passage du nom propre original au texte méta avait déjà été soulevé, mais pas réellement éclairci, par certains traductologues reconnus. Reportons-nous, par exemple, à l'aparté dédié par Paul Newmark aux noms de personnes¹⁶; nous y trouvons un principe de transfert sans modification suivi d'une longue liste d'exceptions dont font partie trois exemples de personnages fictifs:

“¿Pero qué se hace con los nombres de la literatura que tienen connotaciones? Los nombres de personajes de comedias, alegorías, cuentos de hadas y de algunos cuentos infantiles se traducen ("Cenicienta", Cendrillon), a no ser que, como ocurre en los cuentos populares, la nacionalidad sea importante.””

¹³ Kristol A. M., *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁴ Kristol A. M., *op. cit.*, p. 108.

¹⁵ Trandem B., «Le géographiquement correct de la traduction», communication au XV Skandinaviske romanistikongress d'Oslo (12-17 août 2002) accessible sur le site internet <http://www.digbib.uio.no/roman/art/rf-16-02-2/fra/trandem.pdf>

¹⁶ Bien que la version espagnole utilise le mot «personnages», elle le fait pour la plupart dans le sens de personnage historique.

¹⁷ Newmark P., *Manual de traducción*, trad. Virgilio Moya, Madrid, Cátedra, 1992, p. 290.

Il enchaîne sur les raisons d'une adaptation dans la version espagnole *Amor y gallinas* de Wodehouse, mais il prend la précaution suivante dans la première raison émise : "Al ser una novela de poco peso no tiene por qué ser el nombre propio de uno de sus personajes algo sagrado, intocable."¹⁸ Nous soulignerons tout d'abord l'importance qu'il accorde à la connotation, et ensuite la restriction de l'adaptation aux œuvres mineures. Remarquons que ce point de vue prône encore dans un ouvrage récent spécifique au thème littéraire français-espagnol présentant des exemples commentés de traductions : «On a pris le parti de ne pas traduire les noms propres sauf lorsqu'ils sont motivés [...]»¹⁹ mais plus loin «On évitera de traduire les prénoms, dont les connotations sont rarement équivalentes d'une langue à l'autre. Parmi les noms propres, seuls seront traduits les noms géographiques ayant un équivalent lexicalisé en espagnol [...]»²⁰ Outre la contradiction sous-jacente, quel choix effectueront les étudiants, les traducteurs ? Pour l'objet qui nous intéresse, à savoir la traduction des noms de personnages bédésques, nous pensons trouver quelques pistes par référence aux personnages littéraires dans l'étude *La traducción de los nombres propios* de Virgilio Moya. Cette analyse minutieuse des pratiques de traduction aborde essentiellement les personnalités historiques et littéraires²¹ et leur transfert dans la langue méta en s'appuyant sur un corpus avant tout journalistique. En ce qui concerne la création artistique, il scrute avec soin la traduction des titres d'œuvres littéraires, musicales et cinématographiques, mais Moya ne se penche pas sur le cas des noms propres fictifs – à savoir des personnages. Néanmoins, il indique que "En la traducción de los nombres indios del tercer apartado han influido la transparencia del nombre y el hecho de que sean en inglés una traducción del nombre original indígena"²² désignant ainsi que la signification originelle visible entraîne une traduction quasi naturelle – ce qui pourrait s'étendre aux autres anthroponymes significatifs d'œuvres artistiques. En revenant sur le sujet du titre de film, nous trouvons une réflexion similaire quant à la valorisation sémantique : "[...] pero puede resultar problemático preservar la carga informativa cuando el nombre lleva implícito un segundo sentido[...]"²³ En fin de compte, le traducteur se voit confronté, en l'absence d'une norme, à de multiples pistes qui pourront tant le déstabiliser que justifier son propre choix. Mais revenons-en à notre sujet : Quelles sont les pratiques en traduction de bandes dessinées ?

18 Newmark P., *Idem*.

19 Gil H. et Macchi Y., *Le thème littéraire espagnol: licence / concours*, Paris, Nathan, coll. «fac», 2002, p. 37.

20 Gil H. et Macchi Y., *op. cit.*, p. 64.

21 Cádiz les auteurs.

22 Moya V., *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 43.

23 Jimenez Serrano O., "El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes ingleses", in Morillas E. et Arias J. P. (dir.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, p. 307.

III – Études de cas

De l'aspect théorique tant linguistique que philosophique ou traductologique, il conviendrait de retenir deux facteurs importants: a) l'attribution, l'interpellation et la reconnaissance d'un nom propre fait appel au cognitif et, de ce fait, non seulement à la pragmatique mais aussi au socioculturel; b) le nom propre inventé, comme partie de l'acte créatif, implique la présence de valeurs sémantiques (tour à tour définie comme connotation ou implicite). De ce fait, l'objet qui nous occupe devrait être observé à partir d'une perspective sémiotique cognitivedont

«la these est que le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modes. Ce qui présuppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique [ici le nom du personnage bédéesque] et de celui-ci au monde. Dans un des mouvements, les stimuli font l'objet d'une élaboration cognitive à la lumière du monde; dans l'autre, c'est le modèle qui est modifié par les données fournies par l'expérience.»²⁴

Par ailleurs, la classification de toute œuvre artistique selon un mouvement, un genre, ou autre ne répond qu'à notre besoin cognitif fondamental d'organisation, et ne se réalise qu'en fonction d'un déchiffrement sémiotique des objets artistiques selon des signes communs ou divergents. Puisque nous considérons la bande dessinée comme 9e Art, nous pouvons, de même, en catégoriser les productions: «On soutiendra donc ici, avec Paul Ricoeur, qu'il existe un genre narratif et plusieurs espèces narratives: roman, film, pièce de théâtre, mais aussi bande dessinée, roman-photo et pourquoi pas ballet et opéra, sans préjuger de celles qui naitront demain des progrès de la technologie [...]»²⁵ Ensuite, au sein de l'espèce narrative bande dessinée, des thématiques qui servent de base à une typologie (similaire à celle appliquée en littérature ou au cinéma): historique, réaliste ou de mœurs, policier, fantastique, de science-fiction et humoristique. Tout incongrue qu'elle paraisse ici, cette réflexion nous semble être une base possible pour une première règle²⁶ quant à la traduction du nom propre fictif. En effet, à chaque type de bande dessinée correspondrait une stratégie de traduction.

Nous présentons donc, ci-dessous, pour chaque type de bande dessinée, quelques cas de traductions récentes que nous commenterons, tout en suggérant pour les jeux de langue certaines adaptations quand elles nous paraissent appropriées.

24 Klinkenberg J.-M., *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Eds du Greff, 1996, p. 4.

25 Groensteen T., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 9. À cette énumération, personnellement, nous ajoutons les jeux vidéos.

26 Ce terme, malgré son poids d'astreignant, nous le revendiquons au sens étymologique en tant que guide de traduction.

a) Bande dessinée historique ou réaliste

Observons quelques noms propres²⁷ qui apparaissent dans la saga familiale des *Maîtres de l'Orge*: Napoléon III / Napoleón III; Léopold I / Leopoldo I; Matthew Perry / Matthew Perry; Ferdinand de Lesseps / Ferdinand de Lesseps (etc.) – logiquement les noms de personnalités historiques respectent l'usage traditionnel ou sont transférés. Les personnages fictifs sont belges et l'action se déroule en Ardennes, dans une abbaye productrice de bières. Pour respecter le réalisme du cadre (déterminé non seulement par quelques phylacteres d'introduction où l'on nous dessine une carte géopolitique de l'époque, mais également par le dessin), les moines trappistes ainsi que les deux personnages principaux et rivaux gardent leurs noms francophones: Pere Joseph / Hermano Joseph; Charles / Charles; M. De Ruitter / M. De Ruitter; les secondaires également. Dans le cadre spatio-temporel délimité de manière réaliste, il est évident qu'aucune adaptation des noms propres n'est requise, hormis celle des grands hommes politiquement connus sous un nom «modifié» en langue méta.

b) Bande dessinée policière

Nous distinguerons : i) la bande dessinée policière a tendance réaliste avec *L'étoile du désert* de Desberg et Marini ; ii) l'adaptation d'une œuvre littéraire de Léo Malet par Tardi dans *M'as-tu vu en cadavre?* ; iii) celle aux personnages imaginaires avec, par exemple, *Blacksad* de Diaz et Guamido.

- i) Les personnages dépendent du contexte socio-historique et le cadre spatio-temporel de l'intrigue. Dans cette production, il s'agit de l'Amérique du Nord au moment du développement du réseau ferroviaire. Les personnages portent donc des noms anglais ou a consonance indienne dans l'original, qui sont conservés dans la version espagnole: Matthew, Helen, Couldray, etc. et Wakita. Le réalisme voulu par le scénariste exige de garder les noms propres fictifs d'origine.
- ii) Dans ce second cas, il s'agira de se rapporter au roman dans sa traduction à l'espagnol. Il convient également de relever le poids de l'apport visuel qui ne devrait jamais être négligé au moment de traduire. Ici, tout le décor de l'intrigue est Paris. Ses mes, ses monuments sont représentés à chaque page. La contingence du texte avec le panorama oblige à maintenir les noms de mes et, par cohérence, les noms des actants: Nestor Burma (personnage principal), Hélène Chatelain, Auguste Colin, Mme Souldre / Sa Souldre, et d'autres.

27 Nous les donnons dans l'ordre suivant: version originale / traduction // notre (nos) proposition(s) alternative(s) – commentaire.

iii) La troisième forme laissera plus de liberté au traducteur puisque les personnages sont des animaux mis en cases²⁸ dans des attitudes et actions humaines. La part d'imaginaire place le lecteur, et ainsi le traducteur, face à une diversité de noms propres fictifs qu'il pourra transférer, traduire, adapter à sa guise. Cette bande dessinée est une exception traductologique en ce sens que les auteurs (scénariste et dessinateur) sont espagnols d'origine et ont d'abord publié en langue française avant d'offrir leur version au public espagnol. Cependant les noms propres fictifs n'ont pas été modifiés: John Blacksad (personnage principal) Natalia; Jake Ostiombre; Smirnov; Léon/ Leon Kronsokiet l'anagramme pseudonyme Noël / Noel Krisnok ; Poli; Ivo Statoc. Cela s'explique probablement par une intention poli-culturelle et donc poli-glotte représentative du chaos citadin dans lequel se meuvent les protagonistes. Il conviendrait pourtant de percevoir les nuances de ces noms propres fictifs d'origines linguistiques diverses: Blacksad reprend le caractère ombrageux d'un chat noir, enquêteur méfiant de tous et trop solitaire; Ostiombre peut être interprété par un hispanophone comme «el hombre que da hostias») et ce nom convient parfaitement à ce gorille boxeur; Smirnov soulève par association l'alcoolisme probable de l'inspecteur. Ces dénominations significatives n'obligent pas à une adaptation lors de la traduction puisqu'elles s'inscrivent dans un contexte multiculturel qui vise un certain universalisme.

c) Bande dessinée fantastique

Ici encore, nous nous centrerons particulièrement sur les créatures imaginaires baptisées d'un nom surgi de l'esprit du scénariste. Pour ce faire, prenons l'exemple de la série à succès, *Lanfeust de Troy* de Arleston et Tarquin. Là où l'auteur laisse libre cours à son imagination, les noms propres inventés sont souvent porteurs de significations relatives à l'une ou l'autre particularité du personnage. Commençons par le nom du personnage principal qui sert d'intitulé à la série: Lanfeust de Troy / Lanfeust de Troy // Lanzafuegost de Troya. Cette proposition découle du pouvoir caractérisant ce personnage: il est capable de faire fondre le métal à distance d'un simple regard. Le serviteur de Maître Nicolas / Maese Nicolaso s'appelle Amilsuifre / Amilsuifre qui semble être clairement un jeu de mots sur «ami» et «suivre» // Seguilamo, par exemple, aurait pu être plus significatif dans la version espagnole. Les animaux ne sont pas en reste quant à leur dénomination: par exemple, le magohamoth / magohamoth, composante de l'intitulé de l'épisode, peut être perçu par un francophone comme «magot à mottes» en sachant que son ivoire donne à Lanfeust le pouvoir absolu, nous pourrions y voir une référence à l'argent noir des chasseurs d'ivoire, par ailleurs la sonorité

28 Expression construite sur le modèle de «mettre en scène»

qui se rapproche de **mammouth** permet de renforcer l'ampleur de la bête et, par métonymie, du pouvoir que son ivoire **confère** au détenteur. En espagnol, il serait intéressant de rendre cette idée par un **jeu** de mots sur **dinero** et **dinosaurio**, quelque chose **comme** **el Dinerosaurio** ou **Dinerotesaurio**. Le traducteur a conservé tout au long de l'œuvre les noms **originaux** et parfois **même** omis de nommer certains monstres.

d) Bande dessinée de science-fiction

D'ordinaire, les noms propres sont transposés sans modification. On trouve, par exemple, dans la version espagnole de **La caste des métabarons** de Jodorowski et Giménez: **Othon**, **Animah**, **Bérard de Castako**, **Edna**, **Konrath**, etc. Ils auraient pu changer, mais puisqu'ils sont avant tout désignateurs de la diversité des **êtres** fantastiques, humains ou androïdes, une adaptation n'aurait guère de sens qu'en fonction des sonorités. Sur le plan phonétique, si nous étions en présence de poésie, le francophone déduirait que la récurrence de [r] et de [k] appuie une certaine **rudesse**. Il doit en **être** de **même** pour les autres langues romanes. Ce type de noms propres inventés ou déformés (par rapport à des noms attribués réellement) ont essentiellement pour fonction de souligner une différence, une évolution linguistique **future**, qui serait probablement le résultat d'échanges et de mixités illimités entre vivants (humains, **androïdes** et autres extra-terrestres). Pour autant qu'ils ne soient pas investis de double sens, le traducteur n'a pas à se préoccuper de leur passage en langue méta.

e) Bande dessinée humoristique

Nous voici arrivés au cœur du problème car, par sa fonction **même** (provoquer le rire), ce type d'œuvre excelle dans l'**art** d'attribuer des noms amusants ou ironiques à ses **protagonistes**. Les personnages comiques francophones éveillent chez le lecteur natif le **sourire**. Par exemple, **Lucien**, dit **Lulu**, anti-héros de Franck Magerin est un **jeune** homme influencé par le **rock** mais son prénom est en décalage temporel, c'est un prénom passé de mode et le surnom **Lulu** frôle le ridicule. La version espagnole a maintenu prénom et surnom au lieu d'adapter. Malheureusement de cette façon l'**humour** ne peut **être perçu** par le public hispanophone. On pourrait imaginer **Luciano** et **Lucio**, par exemple. Chez **Edika**, la famille dépeinte porte des prénoms **incongrus**: par exemple, la fille s'appelle **Georges**; il se conserve dans le texte **méta** espagnol ou **pourtant** une adaptation aurait mieux convenu comme **Pepe**. Le petit **Spirou**, en Belgique francophone n'est pas un prénom proprement dit mais plutôt un **adjectif** qui signifie «**turbulent**». Le traducteur espagnol ne peut pas le savoir sans recherche socioculturelle. Il l'a donc transposé tel quel, perdant ce qui caractérise le personnage. Nous proposons par exemple **Torbellino**. En ce qui concerne les classiques **Tintin** et **Astérix**, on trouve quelques efforts d'adaptation mais ils ne sont malheureusement pas généralisés à l'œuvre entière. Chez **Hergé**,

Haddock (poisson) / Haddock // Bacalao, Tournesol (plante) / Tornasol // Girasol. Dans la version espagnole, les quelques tentatives touchent les personnages secondaires: le vendeur Séraphin Lampion (ange + éclairage de bal populaire) devient **Serafin** Latón (laiton) mais sans reprise de la nuance ironique; il aurait pu être **denommé** Serafin Farol o Serafin Farolillo. Par contre, les **Dupond/t** (en français, l'humour se base sur l'homonymie) deviennent H/Fernandez ou il y a effectivement adaptation quant au classicisme des noms et au changement graphique d'une seule lettre, mais sans le jeu sur l'homonymie. Pour les toponymes, continuons avec l'exemple clé d'**Hergé**, la **fameuse** boucherie Sanzot dont la saveur repose sur la phonétique (la carnicena Sinhuesos) reste Sanzot dans la version espagnole. Chez Goscinnny, que les personnages **principaux** conservent leurs noms d'origine Asterix, Obelix, s'entend puisqu'ils font référence à des mots latins que l'on retrouve sous une forme similaire dans les langues romanes. Le problème se pose pour les autres personnages. Tous les noms sont des jeux de mots qui ne sont pas nécessairement adaptés. Par exemple, le **barde** Assuranceturix / **Asuranceturix** (modification de graphie selon la phonétique, mais négligence du sens) // Asegurotodix ou encore **Plaintecontrix** / **Plaintecontrix** // Quejacontraíx, mais dans le **même** ouvrage le **prêtre** Suelbumus (qui n'est pas nécessairement signifiant) se voit adapter à l'humour dans la version espagnole avec Sudalagordus – l'objectif humoristique est atteint dans ce cas. On voit **donc** que, généralement, il n'y a pas de travail adaptatif sauf dans les classiques du **genre** et, malheureusement, de manière disparate.

De ces exemples, nous pouvons tirer plusieurs déductions.

Pour les œuvres historiques ou réalistes, il conviendrait de conserver le nom de personnage **originel** et, s'agissant d'une personnalité connue, de se conformer à l'entrée qui lui correspond dans les encyclopédies de la langue **méta**, dans le simple objectif de **garder** leur effectivité auprès du lecteur. Le traducteur procéderait de **même** pour les personnes célèbres qui se rencontreraient dans les autres types de bandes dessinées. En ce qui concerne les **œuvres** réalistes, le transfert se justifie par l'adéquation à la notion spatio-temporelle ciblée, tant linguistiquement que visuellement.

Pour les œuvres policières, nous nous trouvons face à quatre possibilités: a) elles s'inscrivent dans une perspective réaliste et l'on suivrait la suggestion précédente; b) elles proviennent de l'adaptation d'œuvres littéraires et l'on se reporterait à la traduction du roman; c) elles mettent en case des personnages imaginaires et l'on procéderait comme pour le type fantastique ou de science-fiction; d) elles tendent à l'humour (souvent **noir**) et l'on devrait alors analyser le nom **propre** fictif comme **élément** constitutif de l'humour (cf. ci-après).

Pour les œuvres fantastiques (et, dans certains cas, de science-fiction), il s'agirait d'interpréter les noms des créatures et de les adapter à la langue **méta** afin de maintenir la connivence entre le créateur et son public puisque, nés de la créativité de l'auteur, ils font généralement référence au caractère ou au pouvoir spécifique du personnage. Soulignons encore qu'indépendamment du type de bande dessinée, les personnages, qui font référence à

des êtres divins, ou magiques, connus et enregistrés dans les ouvrages de mythologie ou dans la tradition littéraire dans la langue de réception sous un nom propre «adapté» se reporteront à celui-ci²⁹.

Ce sont évidemment, les œuvres humoristiques qui poseront le plus de difficulté au traducteur. La plupart des noms de personnage relient, en effet, de jeux sur la langue d'origine. Dans ce cas, à l'instar de la théorie demdienne, le traducteur deviendrait créateur en ce sens que, bien que parfois limité par l'aspect visuel, il s'obligerait à trouver et donc recréer, dans la langue méta, un jeu de mots répondant ainsi à la primauté de la fonction humoristique du nom propre fictif. Il est de coutume, en bande dessinée, de transférer les noms propres fictifs originiaux. Les seuls cas d'adaptation sont ceux qui concernent des œuvres humoristiques ou les jeux de langue sont extrêmement visibles dont l'exemple parfait est Astérix.

Évidemment, confiner les stratégies de traduction dans ce premier schéma serait réduire considérablement non seulement la valeur de plusieurs bandes dessinées en les enfermant dans un type mais également abuser le traducteur. De fait, la richesse de certaines œuvres bédéesques jouent sur le croisement de certaines thématiques. Un personnage grotesque peut s'immiscer dans une bande dessinée plutôt réaliste. Il faudra donc traiter chaque cas séparément et s'avancer vers une interprétation qui dépasse le nom propre fictif et son personnage pour atteindre son rôle au sein de l'œuvre et la charge socioculturelle dont il peut être porteur:

«[...] la culture, c'est l'implicite partagé par une communauté. Au traducteur de voir dans quelle mesure il doit expliciter [dans notre situation, je dirai *transposer*] cet implicite en fonction de la finalité de son texte et l'amère-plan socioculturel différent du récepteur en langue cible.»³⁰

À travers cet article, notre intention n'était pas simplement de souligner l'absence de repères à laquelle se confronte le traducteur en ce qui concerne les noms propres fictifs, mais surtout de fournir quelques repères à partir d'un support narratif complexe bien que sous-estimé. Nous espérons avoir atteint cet objectif.

29 Nous pourrions prendre pour exemples *XXe ciel. com*; *mémoires 98 d'Yslande* avec Prométhée / Prométeo; *Morgana* d'Alberti et Enoch avec Merlin / Merlín; *Peter Pan* de Loiscl avec la fée Clochette / Campanilla.

30 Bălăcescu I. et Stefanink B., «Traduction et différence culturelle», in *Le français dans le monde*, n°326, mars-avril 2003. Nous avons consulté la version informatique sur le site <http://www.fdlm.org/learticle/326/traddiff.php>

Références bibliographiques

Ouvrages théoriques

- Barthes, R., 1972², *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. «Points essais».
- Engel, P., 1985, *Identité et référence*, Paris, Presses de l'école normale supérieure.
- Gil, H. et Macchi, Y., 2002, *Le thème littéraire espagnol; licence / concours*, Paris, Nathan, coll. «fac».
- Groensteen T., 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jimenez Serrano O., 1997, "El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes ingles", in Morillas E. y Arias J. P. (dir.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 293-317.
- Jonasson, K., 1994, *Le Nom propre; constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. «champs linguistiques».
- Klinkenberg, J.-M., 1996, *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Éd. du Greif.
- Kristol, A. M., 2002, «Motivation et remotivation des noms de lieux: réflexions sur la nature linguistique du nom propre», in *Rives nord-méditerranéennes*, n° 11, pp. 105-119.
- Moya, V., 2000, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.
- Newmark P., 1992, *Manual de traducción*, trad. Virgilio Moya, Madrid, Cátedra.
- Trandem, B., 2002, «Le géographiquement correct de la traduction», communication au XV Skandinaviske romanistkongress d'Oslo (12-17 août 2002) site <http://www.digbib.uio.no/roman/art/16-02/fra/trandem.pdf>
- Bandes dessinées
- Van Hamme & Valles, 1993, *Les maîtres de l'Orge; Charles, 1854*, Grenoble, Glénat.
- Van Hamme & Valles, 2003, *Los maestros cerveceros; 1 - Charles, 1854*, Barcelona, Planeta d'Agostini.
- Desberg & Marini, 1996, *L'étoile du désert*, vol. 1 et 2, Dargaud Suisse.
- Desberg & Marini, 2000, *La estrella del desierto*, vol. 1 et 2, Barcelona, Planeta d'Agostini.
- Léon Malet & Tardi, 2000, *Más-tu vu en cadavre ?*, Toumai, Casterman.
- Léon Malet & Tardi, 2002, *¿Huele a muerto o qué?*, Barcelona, Norma editorial.
- Diaz Canalez & Guamido, 2001, *Blacksad 1: Quelquepart entre les Ombres*, Dargaud.
- Diaz Canalez & Guarnido, 2002, *Blacksad - Un lugar entre las Sombras*, Barcelona, Norma editorial.
- Arleston & Tarquin, 1998, *Lanfeust de Troy; L'ivoire du Magohamoth*, Soleil.
- Arleston & Tarquin, 2003, *Lanfeust de Troy; El marfil de Magohamoth*, Barcelona, Devir.
- Jodorowski & Giménez, 2003, *La caste des métabarons II: Othon le trisaïeul*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 4e édition.
- Jodorowski & Giménez, 2003, *La caste de los metabarones - 1: Othon el tatarabuelo*, Barcelona, Norma editorial.
- Uderzo & Goscinny, 1973, *Astérix en Corse*, Paris, Dargaud.
- Uderzo & Goscinny, 1980, *Astérix en Córcega*, Grijalva-Dargaud.
- Hergé, 1963, *Les Bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman.
- Hergé, 1964, *Las Joyas de la Castafiore*, Barcelona, Juventud.
- Tome & Jany, 1996, *Lepetit Spirou - N'oublie pas ta capuche!*, Charleroi, Dupuis.
- Tome & Jany, 1997, *Lepetit Spirou - No olvides tu capucha!*, Barcelona, Ediciones B.
- Franck Magenn, 1987, *Lulu s'maque*, Genève, Les Humanoïdes Associés.
- Franck Magerin, 1989, *Lulu se echa una novia*, Barcelona, Ediciones B.