La traduction du dialogue vers l'arabe dans «*Spirou et les Héritiers*» de Franquin et «*QRN sur Bretzelburg*» de Franquin et Greg.

د/ أسماء جعفر محمد عبد الرسول حسن (*)

Résumé :

La bande dessinée fait partie intégrante de **la littérature de jeunesse**. **La bande dessinée** constitue un espace narratif qui se compose de deux voix narratives à savoir l'iconotexte. Alors, le langage du dialogue dans la bande dessinée va au-delà de l'aspect verbal pour englober l'aspect graphique. Les deux albums ***Spirou et les Héritiers*** **de Franquin** et ***QRN sur Bretzelburg*** **de Franquin et Greg** font l'objet de cette étude. Par la suite, **la problématique de cette recherche** consiste à savoir jusqu'à quel point les traducteurs en question ont-ils pu manier leurs connaissances biculturelles pour aboutir à une réexpression créative dans la langue cible ? Pour ce faire, nous suivons **la méthode analytique** en nous appuyant sur **la théorie du sens de l'E.S.I.T et la théorie du Skopos de Reiss et de Vermeer.** Et ce, pour s'assurer que les traducteurs en question ont pu, en s'adressant au jeune lectorat concerné dans leur version, relever les enjeux que suscite la traduction des deux voix narratives de départ avec toutes leurs dimensions stylistiques et dynamiques spécifiques. C'est pour cette raison que notre travail se répartit en une introduction suivie de trois parties : **la pseudo-oralité** y compris **les interjections** et **les onomatopées, le langage imagé et les jeux de mots** ainsi qu'une conclusion.

Mots-clés : la littérature de jeunesse, la bande dessinée, le dialogue, l'iconotexte, les interjections, les onomatopées, le langage imagé, les jeux de mots.

الملخص :

ترجمة الحوار إلى العربية فى «سبيرو والورثة» لفرنكان و «مغامرة فى برتزلبرغ» لفرنكان وجريج

القصة المصورة جزء لا يتجزأ من **أدب الأطفال**، فهى نص سردى يتألف من صوتين سرديين أساسيين ألا وهما : النص والصورة. لذا، تتجاوز لغة الحوار فى القصة المصورة الجانب اللفظي لتشمل أيضاً البعد البصرى. وبناءً على ذلك، يُعد ألبوما «***سبيرو والورثة***» لفرنكان و «***مغامرة فى برتزلبرغ***» لفرنكان وجريج الأساس الذى تقوم عليه هذه الدراسة. ومن ثم، تتمثل **إشكالية البحث** في دراسة مدى قدرة المترجمين المعنيين على توظيف معارفهم الثنائية المتعلقة بالثقافتين محل الدراسة لإيجاد التعبير الإبداعى الذى يخدم الترجمة. وفى هذا السياق، اتبعنا **المنهج التحليلي،** مستندين إلى **النظرية التأويلية التابعة للمدرسة العليا للمترجمين الفرنسيين فى باريس، بالإضافة إلى نظرية الهدف أو الغرض (السكوبوس)**، للتحقق مما إذا كان المترجمون قادرين على التغلب على التحديات والصعوبات التى تواجههم عند ترجمة عنصرى السرد الرئيسيين، بأبعادهما الأسلوبية والديناميكية المحددة، عند مخاطبة القراء المعنيين بهذا النوع المميّز من النصوص. لذلك، قمنا بتقسيم الدراسة إلى مقدمة وثلاثة أجزاء رئيسية وهم كالتالى اسم الفعل والمحاكاة الصوتية، واللغة المجازية، والتلاعب بالألفاظ، وفى النهاية، الخاتمة التى استعرضنا فيها أهم النتائج التى توصلنا إليها.

الكلمات المفتاحية : أدب الأطفال، القصة المصورة، الحوار، الثنائى النص-الصورة، اسم الفعل، المحاكاة الصوتية، اللغة المجازية، التلاعب بالألفاظ.

(*)مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة المنوفية

Introduction

La bande dessinée fait partie intégrante de **la littérature de jeunesse**[(1)]. **La bande dessinée** constitue un espace narratif qui se compose de deux voix narratives à savoir l'iconotexte. Il est à noter que **la bande dessinée** se compose de planches dont chacune regroupe un certain nombre de bandes. C'est ce qui s'organise en des cases ou des vignettes où les images se conjuguent avec les écrits. Ces derniers se trouvent dans des bulles ou des phylactères. Les bulles et les vignettes renferment, à leur tour, les paroles des personnages ou des protagonistes et leurs actes. Il est intéressant, alors, de discuter du dialogue dans ce genre textuel très spécifique. Le langage de ce dialogue va au-delà de l'aspect verbal pour englober l'aspect graphique. Signalons que ce dernier porte, sans aucun doute, dans ses replis, le langage non verbal incarné dans les expressions affectives du visage, le langage corporel, le comportement gestuel, etc,... En effet, «***l'amalgame texte-image constitue une technique discursive très efficace, renforçant un même message***». (**BLANCO-CORDÓN**, 2021, p. 270).

Il paraît urgent d'étudier le couple texte-image sur tant d'échelles. **Barthes** (1964) a braqué la lumière sur deux fonctions du texte-image. En premier temps, la «***fonction de relais***» où le texte fournit à l'image des informations qu'elle ne peut pas communiquer. Il va de soi qu'ils se combinent pour élucider le sens global du contenu. C'est la fonction la plus favorable dans la bande dessinée. En second temps, la «***fonction d'ancrage***» où l'image est féconde en significations, d'où vient le rôle définitif du texte pour mieux exprimer le sens intentionnel. Par ailleurs, **VAN DER LINDEN** (2006, pp. 120-121) a parlé de trois rapports en évoquant cette relation délicate. Premièrement, **le rapport de collaboration** où le texte et l'image sont complémentaires et indissociables. Deuxièmement, **le rapport de redondance** dans lequel le texte et l'image donnent plus de détails sur tous les composants du récit à savoir l'histoire, les personnages, le décor et l'espace. Troisièmement, **le rapport de disjonction** où le texte et l'image ne sont pas sur le même pied d'égalité vis-à-vis de l'expressivité. L'un d'eux à savoir l'image ne donne pas d'informations directes mais plutôt symboliques. Il y a, alors, dans ce **troisième genre**, une grande distance entre les deux voix narratives, ce qui peut causer une ambiguïté et exige du lecteur une connaissance encyclopédique. De cette distance découle une autre fonction à savoir celle de l'exagération. C'est dans ce contexte que le sens figuré est littéralement représenté.

[(1)] **La littérature de jeunesse** est un domaine de recherche très vaste. C'est pourquoi, elle ne se limite pas seulement aux bandes dessinées, mais elle réunit aussi les contes, les fables, etc,... Elle se caractérise, également, par ses sujets variés qui se ramifient en humoristique, historique, poétique, etc,… **La littérature de jeunesse** qui a pour but d'instruire, de former et de divertir, s'adresse aux enfants, aux adolescents et aux adultes. Il est à noter qu'elle se distingue par son style qui diffère, certainement, d'une tranche d'âge à l'autre. C'est pour cette raison qu'il n'est pas nécessaire de trouver dans tous les genres précédents, l'association des deux éléments à savoir ; le textuel et le visuel. Ces genres peuvent, dans certains cas, comprendre des images ou des illustrations seulement.

Sur un autre plan, nombreux sont les albums de la série ***Spirou et Fantasio***. Cette série franco-belge a vu le jour dans ***le Journal Spirou*** en 1938[(1)] aux éditions Dupuis. Elle témoigne d'une grande popularité auprès du public jusqu'à présent. Elle a connu des adaptations dans les différents médias. Le quatrième album de cette série intitulé ***Spirou et les Héritiers*** d'André Franquin est apparu en 1952. Le dix-huitième ayant pour titre ***QRN sur Bretzelburg***[(2)] et dont les auteurs sont Franquin et Greg est sorti en 1966. Les deux albums font l'objet de notre étude. **D'un côté**, ***Spirou et les Héritiers*** tourne autour de l'oncle de Fantasio et Zantafio qui est mort et qui a laissé un héritage. Il a mis trois conditions difficiles pour l'obtenir. Pour cela, une guerre acharnée entre les deux cousins a été déclenchée. C'est grâce à Spirou que Fantasio est devenu le seul héritier. Mais à la fin de l'histoire, il y avait une grande surprise qui s'incarne dans le fait que l'héritage n'était qu'un but illusoire et qu'il n'y avait rien de concret. Leur oncle a voulu faire d'eux de vrais hommes. **D'un autre côté**, ***QRN sur Bretzelburg*** est une parodie de la guerre froide qui a provoqué la division de l'Allemagne en l'Allemagne-Est et l'Allemagne-Ouest. Par la suite, il y avait un conflit entre les deux pays. Cet album aborde la situation délicate qu'a connue l'Allemagne-Est à cette époque-là. Nous allons énumérer les repères de la guerre civile tout au long de l'histoire de la bande dessinée en question. C'est le général Schmetterling qui a pris les rênes du pouvoir au lieu du roi Ladislas de Bretzelburg en ce moment détenu dans le palais royal. Une police secrète a alors vu le jour. Cette dernière a enlevé Fantasio à la place de Switch avec qui le roi était en contact via un mini radio à transistors. Cette guerre civile a conduit à une scission au sein de la société entre l'autorité au pouvoir et la résistance. Le pays a souffert d'une récession économique et les Bretzelburgeois ont été exposés à des conditions de vie trop difficiles. C'est en raison du fait que le général a dirigé toutes les ressources de l'État vers l'achat d'armes afin d'être à l'abri de son voisin Maquebasta. Après la libération du roi à la fin de l'histoire, une réconciliation a eu lieu entre les deux royaumes. C'est ce qui ne se bornait pas seulement au plan politique mais s'élargissait jusqu'au mariage entre le roi de Bretzelburg et la princesse de Maquebasta. Il convient de signaler qu'il y a d'autres indices figuratifs, outre la police secrète, qui font écho au fait que cette histoire fait allusion à l'Allemagne-Est. Parmi lesquels, citons, la musique militaire et les vestes vertes des patrouilles inspectant les gens dans les rues et leur demandant leurs papiers d'identité. Et ce, en accompagnant des chiens et en criant alerte. En parallèle, nous

(1) Il est à noter que la première édition de la série ***Spirou et Fantasio*** a débuté avec le dessinateur Rob-Vel en 1938, puis avec Jijé pendant la Seconde Guerre mondiale. À partir de 1946 jusqu'à l'année 1969, Franquin a assumé la responsabilité de cette série.

(2) «***L'épisode est publié pour la première fois dans le journal Spirou du nº 1205 au nº 1237, puis du nº 1303 au nº 1340, soit entre 1961 et 1963, sous le nom QRM sur Bretzelburg — le titre est changé en 1963 pour la reprise de la série dans le journal sur l'insistance d'Yvan Delporte et de nombreux lecteurs qui avaient signalé l'erreur de langage radiophonique dans le titre***». («***QRN sur Bretzelburg***», 2023, décembre 25).

avons, également, remarqué l'aigle sur le fauteuil du roi et la torture psychologique de Fantasio par le docteur Kilikil, etc,...

Franquin - né en 1924 - est l'un des pionniers belges de la bande dessinée humoristique. Il a occupé à la fois le poste de scénariste et de dessinateur de bandes dessinées dans beaucoup de journaux. Sa célébrité est due aux deux séries : ***Spirou et Fantasio*** et les ***Idées noires***. Sa créativité s'est manifestée en inventant le personnage de l'animal Marsupilami. Il a été lauréat de plusieurs prix. Il a travaillé dans ce domaine jusqu'à son décès en 1997. Pour **Greg** - né en 1931 – il était polyvalent. Il ne s'est pas contenté d'être seulement scénariste et dessinateur de bandes dessinées, mais il était aussi écrivain de romans et de séries pour les deux télévisions suisse et américaine, ainsi que rédacteur en chef. Il a commencé à faire ses preuves à 16 ans, quand il a rencontré Franquin, avec qui il a collaboré. Il a été couronné par de nombreux prix grâce à ses chefs-d'œuvre. Il s'est, malheureusement, éteint en 1999.

En outre, les deux albums ont été, respectivement, traduits par le magazine ***Bissat Al-Rih مجلة بساط الريح*** et par **Mustafa Badi** [(1)]. D'une part, ***Bissat Al-Rih مجلة بساط الريح*** est un magazine libanais dont le premier volume date des années 1960. Il s'est intéressé à la publication des bandes dessinées soit en arabe ou traduites vers l'arabe. D'autre part, **Mustafa Badi** est un traducteur libyen né en 1957. Emboîtant le pas à **Greg**, il est à la fois scénariste, éditeur et artiste. Il a fait ses premiers pas dans le magazine libyen ***«L'Espoir» الأمل*** en 1975. Il a occupé tant de postes dans d'autres magazines et journaux. Il est à signaler que la plupart de ses chefs-d'œuvre étaient le fruit d'une coopération avec son frère. D'après des courriels échangés avec lui (contact personnel, décembre 25, 2023), nous pouvons confirmer qu'il a restitué ***QRN sur Bretzelburg*** conformément à une version anglaise, puisqu'il ne maîtrise pas le français.

La problématique de la recherche consiste à savoir jusqu'à quel point les traducteurs en question ont-ils pu manier leurs connaissances biculturelles pour aboutir à une réexpression créative dans la langue cible ?

Nos motifs de choix s'incarnent dans plusieurs points fondamentaux. Notons que la bande dessinée occupe une place centrale dans les quatre coins du monde en tant que 9ème art. Par ailleurs, les albums de ***Spirou et Fantasio*** ont connu un grand succès dès leur apparition et ils ont été, par conséquent, traduits vers un nombre considérable de langues. C'est pourquoi, ils méritent d'être étudiés vu

[(1)] Il est à rappeler que ***Spirou et les Héritiers*** a été, **en premier temps**, reproduit par le magazine ***Bissat Al-Rih مجلة بساط الريح*** en 1963. **En second temps**, **Mustafa Badi** a préparé une copie colorée de cette traduction déjà publiée et le site électronique de ***Arabcomics*** a été chargé de la rééditer avec les changements survenus à partir de février 2013. En revanche, concernant ***QRN sur Bretzelburg***, **Badi** a effectué sa traduction et il l'a, directement, publiée en janvier 2016 sur le même site électronique. Nous avons collecté ces informations via des courriels échangés avec **Badi** lui-même. (contact personnel, mars 13, 2024).

qu'ils offrent un cadre propice à l'étude de la pseudo-oralité y compris les interjections et les onomatopées, du langage imagé ainsi que des jeux de mots.

Le but de cette recherche est de savoir les contraintes et les difficultés auxquelles le traducteur fait face en traitant le dialogue dans ce genre textuel très distingué et destiné à une certaine tranche d'âge.

La méthode suivie :

À vrai dire, **Cómitre Narváez** (2015) a souligné qu'en traduisant la bande dessinée, ***«le traducteur se trouve face à des difficultés spécifiques tant à l'étape de compréhension et de (re)construction du sens du texte original comme à celle de (re)expression du texte cible***» (p. 132). C'est la raison pour laquelle nous suivons **la méthode analytique** en nous appuyant sur **la théorie du sens de l'E.S.I.T** et aussi sur **la théorie du Skopos de Reiss et de Vermeer**. Et ce, pour s'assurer que les traducteurs en question ont pu, en s'adressant au jeune lectorat concerné dans leur version, relever les enjeux que suscite la traduction des deux voix narratives de départ avec toutes leurs dimensions stylistiques et dynamiques spécifiques.

En effet, la préoccupation centrale de **la théorie du sens** se résume en trois étapes essentielles : la compréhension, la déverbalisation et la réexpression (**LEDERER**, 1994). Sur un autre plan, le but principal de **la théorie du Skopos** s'articule autour de quatre principes : «***objectif, finalité, intention et fonction***». (**NORD**, 1997-2008, p. 42). C'est ce qui confirme qu'il y a une complémentarité entre les deux théories en question. Dans cette optique, les deux sont ciblistes parce qu'elles s**'**intéressent à la fidélité au sens en reproduisant une équivalence interprétative qui est, certainement, en fonction de la langue et de la culture réceptrices.

Dans cette logique, **Reiss** (2002) a classifié les textes en trois types : les textes informatifs, expressifs et incitatifs[(1)]. **Le premier,** comme son nom l'indique, informe le lecteur sur un monde réel. **Le deuxième** est centré sur l'auteur de l'œuvre littéraire, ses intentions et aussi sur la portée esthétique de son œuvre. **Le troisième** se focalise sur le lecteur et exige une certaine réaction de sa part. À cela s'ajoute une autre forme à savoir ; «***les textes multimédiaux***»[(2)] (**REISS et al.**, 2014). Notre attention est, sans aucun doute, portée sur ce dernier genre puisqu'il fait l'objet de cette étude basée sur la bande dessinée où il y a une coexistence entre le texte et l'image. En fait, **Reiss (2002)** a mentionné qu'il est important que le traducteur précise le genre textuel sur lequel il travaille pour mieux déterminer sa démarche traductive. Parmi les partisans de cette théorie figure Christiane Nord.

---

(1) **Reiss** (2002) a noté que sa classification est basée sur les fonctions de langage proposées par Karl Bühler, théoricien du langage de nationalité allemande.

(2) «***multi-medial text***». (**REISS et al.**, 2014).

Pour trouver une réponse pertinente à la problématique posée, nous répartirons ce travail en une introduction suivie de trois parties : **la pseudo-oralité** y compris **les interjections** et **les onomatopées, le langage imagé et les jeux de mots** ainsi qu'une conclusion.

La pseudo-oralité

Nous consacrons cette partie à l'étude des **interjections** et des **onomatopées**. Les deux notions sont liées à **la pseudo-oralité**. C'est dans ce sens qu'elles sont, selon notre étude, à la croisée des chemins entre l'oral et l'écrit. À vrai dire, nous soulignons que c'est une question épineuse parce que les deux concepts suscitent la controverse et la confusion. Comme point de départ, nous pouvons distinguer **les interjections** par des signifiants qui prennent l'allure d'une unité lexicale soit simple soit composée - une locution interjective - comme le fait **Khelil** (2018, p. 90). C'est à travers ces interjections que les sensations et les émotions de l'être humain sont exprimées. Nous remarquons également que ces interjections se trouvent dans les dictionnaires et elles ont un sens particulier. Elles ne sont pas isolées du contexte de la bulle. Pour les **onomatopées,** elles correspondent aux sons et aux bruits émanant des actes humains ou non-humains. Elles renferment donc des signes naturels comme ceux qui résonnent dans la cavité buccale tels que les rires et les pleurs. Toutefois, elles constituent, dans la majorité des cas, une graphie inhabituelle représentant des phénomènes phono-symboliques et ne portant pas de sens déterminé. Par la suite, la plupart d'entre elles n'existent pas dans les dictionnaires. Néanmoins, les **onomatopées** sont une copie conforme de ce qu'elles décrivent. C'est pour cette raison que nous les considérons comme des signes iconiques. Elles appartiennent plus à la vignette qu'à la bulle sauf dans certains cas. En vertu de cette distinction, nous indiquons que **les onomatopées** font partie intégrante **des interjections**. C'est ce qui est connu sous le nom d'une **interjection onomatopéique.** C'est sur quoi **Ascension** (1999) a mis l'accent en commentant que : «***l'interjection (…) est un signe linguistique. Son signifiant peut être soit une forme lexicalisée et expressive, soit une forme lexicale privée de son sens original, soit une combinaison de consonnes et/ou de voyelles qui symbolise un son à l'aide d'une graphie bizarre. Ce mot n'a pas de valeur conceptuelle, mais il signale un ensemble de situations émotionnelles***». (p. 583).

Dans cette perspective, **les interjections** remplissent, selon **Ascension** (1999, p. 583) et **Vaguer** (2018) les fonctions expressive ou émotive, appellative ou conative et représentative ou descriptive. **La première** concerne les sentiments des locuteurs. **La deuxième** se focalise sur l'interlocuteur. Et **la troisième** porte sur **les onomatopées**. Partant, **les interjections** se répartissent en deux types : les interjections propres et impropres (**ASCENSION**, 1999, p. 587) ou les interjections primaires et secondaires (**RICHET**, 2001, p. 81). **Le premier genre** comprend les onomatopées et quelques unités lexicales soit expressives ou appellatives. Cependant, **le deuxième** réunit des termes et des expressions qui ont acquis, au fil du temps, l'aspect interjectif en ayant un sens autre que celui qui leur

est largement connu. Ils reflètent, à bien des égards, une arrière-pensée socio-culturelle. Ils sont, aussi, de caractère locutoire et interlocutoire.

Il est à rappeler que nous sommes contre le point de vue qui stipule que le premier genre - les interjections propres ou primaires - se limite seulement aux onomatopées ou aux interjections de type onomatopéique. Nous justifions que des interjections comme «**zut**» et «**bah**» comme nous le montrerons plus tard ne dépendent pas des onomatopées tandis qu'elles sont propres. Toutefois, nous sommes avec l'opinion qui estime que le deuxième genre - les interjections impropres ou secondaires - est toujours non onomatopéique.

Sur un autre plan, les interjections sont, en arabe, baptisées par «**les noms de verbe**». C'est un champ d'étude vaste mais nous essayerons de jeter, à cet égard, la lumière sur les formes et les temporalités des noms de verbe. **En premier lieu**, leurs formes se ramifient en trois catégories. **Premièrement**, **les noms de verbe standards ou classiques** «**سماعى**», qui ont acquis leur statut primitif des Arabes d'autrefois. **Deuxièmement**, **les noms de verbe métamorphosés** «**منقول**» comme « **لديك، عندك، ورائك** » qui sont, en contrepartie, ceux qui ont fait peau neuve. C'est-à-dire qu'ils ont été transformés en une nouvelle catégorie grammaticale à savoir les noms de verbe et par conséquent, ils ont obtenu un nouveau sens. **Dernièrement**, **les noms de verbe dérivés** «**قياسى**», qui concernent ceux qui suivent la flexion des formes dérivées «**فَعَالِ**». **En second lieu**, les grammairiens arabes les récapitulent selon leur temporalité en trois classes : les noms de verbe présents, passés et impératifs. (Voir à ce sujet , (١٩٨٢) **عويش** et (2006) **الشوا**).

En fin de compte, nous concluons que **les interjections** sont, dans de nombreux cas, un énorme défi que le traducteur doit relever. À ce stade, nous ne pouvons pas négliger le grand facteur de la culture en examinant les interjections. C'est pourquoi, chaque langue-culture a un système structuré de codes sémiotiques et emblématiques qui lui est propre. En d'autres termes, les interjections, sous leurs différentes formes, sont, dans la plupart du temps, arbitraires. Parallèlement, il existe certains types onomatopéiques ayant un aspect conventionnel du point de vue du lexique, de la voix, du bruit et du geste. Prenons comme exemple, «**Drrrriiiing**» (***Spirou et les Héritiers***, 1952, p. 3) - le son découlant quand le téléphone sonne - qui a été calqué par «**دررررينغ**» ***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٣). Et, «**Ha ! Ha ! Ha !**» (***Spirou et les Héritiers***, 1952, p. 10) - la voix du rire - qui prend la forme d'une réduplication totale ternaire et qui a été transcodée par «**ها ها ها**» (***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ١١). Il en est de même pour «**Aïe ! Aïe !**» (***Spirou et les Héritiers***, 1952, p. 17) reposant sur la réduplication totale binaire, qui a été transcrit par «**أى.. أى.. أى**» (***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣-٢٠١٣، ص ١٧). C'est ce qui est basé sur une réduplication totale quaternaire qui met en avant l'intensité de la douleur. En somme, nous étalerons sur les lignes qui suivent **les interjections propres** sous leurs deux aspects **expressifs et onomatopéiques,** et **celles impropres** qu'elles soient **locutoires ou interlocutoires.**

En voici quelques exemples pour plus d'éclaircissements :

Ex. 1 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 46. **(Fig. 1)**	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣ - ٢٠١٣، ص ٤٤. **(Fig. 2)**
Spirou et les Héritiers, 1952, p. 35. **(Fig. 3)**	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٣٤. **(Fig. 4)**

Quant à **l'onomatopée «MAPS» (Fig. 1),** nous n'avons pas trouvé sa signification en consultant les deux dictionnaires «***LAROUSSE***» **et «*LEROBERT***». En conséquence, l'image a aidé à combler le vide sémantique en déchiffrant son sens connoté. Par ce biais, le traducteur a mis son doigt sur une équivalence cognito-référentielle dans l'arabe parce qu'elle exprime l'idée que reflète l'image - la querelle entre Martin, Roule-Bille - deux chauffeurs aux automobiles Turbot - et ceux qui les ont kidnappés -. C'est ce qui vise à promouvoir, dans le texte d'accueil, la même interaction de départ entre la réalité, le symbole et l'imagination. De surcroît, nous remarquons qu'il n'y a pas de similarité soit phonique soit graphique entre le mot original **«MAPS»** et sa traduction **«طاخ»** (**Fig. 2**). Cependant, le traducteur a, dans sa version, gardé la symétrie représentative qui correspond à la langue voire la culture de destination. **Khelil** (2018) a indiqué, à cet égard, que «***Chaque culture a ses codes sémiotiques et symboliques qu'il convient de prendre en considération du fait de leur spécificité. Le traducteur doit opérer en fonction de la culture réceptrice et des attentes du lectorat***». (p. 88).

À propos de la reproduction des onomatopées «**BROWRR- VROWRR- PAF- VROWA**» **(Fig. 3)**, le traducteur s'est suffi de transférer seulement «**VROWRR et VROWA**» par «**فروووب فروب**» **(Fig. 4)**. En transcodant «**VROWRR**» par «**فروووب**», le traducteur n'a pas, d'une part, sauvegardé le redoublement du phonème final **[R]** en le transformant en **[ب]**. Il a, d'autre part, approuvé la réduplication partielle ternaire de **[و]**, qui est une transcription phonétique de l'union des deux lettres **(ow)** dans «**VROWRR**». Il en est de même pour le **[a]** dans **«VROWA**» qui a été changé en **[ب]** dans «**فروب**». La démarche du traducteur n'est pas considérée comme une omission. Faute d'équivalents de ces onomatopées en arabe, le traducteur a favorisé une solution optimale qui est, en

même temps, appropriée à la culture réceptrice. Plus précisément, il a, quasiment, privilégié le calque ou la forme identique des deux onomatopées sources qui expriment justement la situation de départ mais en adoptant quelques modifications. C'est ce qui peut être conforme au goût de l'arabe. En plus, l'image en question ne met pas en évidence leurs signifiés. Par voie de conséquence, nous nous sommes appuyée sur les deux contextes verbal et graphique élargis qui montrent que ces onomatopées portent sur le bruit résultant des voitures de course. Cela étant donné que la relation bidirectionnelle étroite entre les éléments verbo-iconiques et leur contexte étendu ont contribué à créer une image mentale. C'est ce qui a servi à compenser le détournement du sens causé par un langage qui n'est pas universellement compréhensible.

Nous avons, aussi, constaté la retransmission de la locution interjective propre et expressive «**ho là là !**» (**Fig. 3**) par «**يا الهى..**» **(Fig. 4)**, qui est une apostrophe à valeur exclamative représentée par un vocatif. Le traducteur a, dans ce cas-ci, opté pour une équivalence approximative[(1)] qui est la plus naturelle et la plus proche vu qu'elle interprète exactement la scène vécue par Spirou et elle reflète, en même temps, son esprit. Dans ce contexte, Spirou s'est évanoui à cause du fait que l'un de ceux qui ont enlevé Martin et Roule-Bille l'ont heurté. Par la suite, il n'était pas capable d'apporter de l'eau à Fantasio assoiffé avant le début de la course. Par ce processus, le traducteur a, via sa compétence thématique et terminologique, pris conscience du fait qu'il n'y a pas de «***permanence fonctionnelle***»[(2)] (REISS, & VERMEER) entre les deux textes source et cible. En parallèle, il est à noter que les réactions émotionnelles les plus vives de Spirou, manifestées par ses mimiques indiquées dans l'image et cette interjection suivie du point d'exclamation, ne sont qu'hypermarqueurs révélateurs de sens. C'est pour cette raison qu'il importait au traducteur de garder le point d'exclamation **(!)** comme suit «**يا الهى !**» dans sa version pour rendre le même effet de départ. **Seleskovitch** et **Lederer** (1993) ont, à ce propos, affirmé que : «***Ce qui est vrai de la langue l'étant aussi du discours, il faut apprendre à trouver dans chaque langue la dénotation pertinente, c'est-à-dire celle qui transmet le message et non celle qui énonce le même aspect*** ». (p. 56).

Il est aussi question, **dans cet exemple**, des deux interjections impropres et conatives à savoir ; «**En avant**» qui est une locution adverbiale (**Fig. 1**) et «**attention**» (**Fig. 3**). Ces interjections qui sont, en même temps, considérées comme des mots-phrases, ont été restituées par «**هيا**» (**Fig. 2**) et «**استعدوا**» (**Fig. 4)**.

---

(1) **Tanesya et Laksman-Huntley** (2019) ont jeté la lumière sur la différence entre les deux équivalences totale et approximative en démontrant que :

« ***(…) en ce qui concerne le degré d'équivalence dans la traduction, si on trouve que la signification et la fonction des interjections de LS et LC sont compatibles, les deux ont de niveau d'équivalence totale. Cependant, s'il y a des différences dans les composants mais que les fonctions produites sont les mêmes, elles ont un niveau d'équivalence approximative***». (Para. 28).

(2) C'est dans ce sens que, face à l'impossibilité de maintenir la valeur interjective de départ, le traducteur s'est tourné vers une reformulation cible, mieux adaptée au système langagier et culturel d'accueil.

Le traducteur a conservé leur caractère interlocutoire dans sa version étant donné que les équivalents arabes correspondent aux modalités impératives. Par ailleurs, le traducteur, en retransposant «**En avant**» par «**هيا**», a, à l'aide de la situation référentielle déjà soulignée dans l'image, pu mettre la main sur une équivalence expressive en tant que nom de verbe standard, jouant le rôle d'un équivalent total et complet en arabe. C'est ce qui contribue à respecter la nature intracommunicative du texte d'arrivée. Quant à la traduction d'«**attention**» par «**استعدوا**», nous voyons que le traducteur a eu recours à une «***équivalence de sens***» (**HURTADO ALBIR**, 1990, p. 72), vu la cohésion entre le vu et le lu dans cette vignette et celles qui la précèdent référant dans l'ensemble à une course automobile. Aussi, nous saluons le choix du traducteur puisqu'il n'a pas saboté la référence notionnelle dans sa version. Il s'agit, donc, d'une interaction entre l'interdiscours et le traducteur d'une part, ainsi qu'entre l'intradiscours et le récepteur cible, d'autre part.

Ex. 2 :

QRN sur Bretzelburg, 1966, p. 51.	***مغامرة فى برتزلبرغ***، يناير ٢٠١٦، ص ٥١.

Au vu de **l'exemple ci-dessus**, il va de même pour l'onomatopée «**MMMUUUUUUHH**» qui connaît un allongement expressif de ses trois phonèmes. En la retransportant par «**تووووووووووت**», le traducteur - **Badi** - a suivi la même méthode dans le [و] seulement. En même temps, **Badi**, en tant que lecteur-décrypteur du textuel et de l'image qui expriment l'état d'être sur le qui-vive de l'agent de gardiennage, s'est tourné vers une unité de sens homologue et unilatérale, c'est-à-dire étant propre à la langue-culture d'accueil. Et ce, afin de sur-estimer «***la compréhension subjective***» (**MOUNIN**, 1963, P. 144) du récepteur cible et d'être conforme, de même, à l'ambiance de la case qui consiste au fait qu'il y a une alarme en raison de l'évasion de Fantasio de la prison. Il y a aussi un autre constat qui se résume dans le changement de la couleur noire de «**MMMUUUUUUHH**» par le rouge dans «**تووووووووووت**». Et ce, pour accaparer l'attention des destinataires cibles vers le danger.

En ce qui concerne l'interjection propre et expressive «**Bah**», elle «***exprime l'étonnement mêlé de doute, l'indifférence, l'insouciance***» (***LAROUSSE***, n.d.). Elle donne le sens d'un ébahissement via son insertion discursive **(1)** et son

(1) Les interjections sont souvent considérées comme des unités linguistiques autonomes, ne faisant pas syntaxiquement partie de l'architecture phrastique. Cependant, leur analyse sémantique révèle une réalité tout à fait différente. Comme le démontre l'exemple ci-dessus, le sémantisme de l'interjection **«Bah»**

«***ancrage situationnel***» (**RICHET**, 2000, p. 89) montrés par la corrélation entre le texte-image ci-haut et ceux qui l'entourent. Inversement, **Badi** l'a retransmise par «**.حسناً**» qui est loin d'être une interjection et qui ne fait pas écho à la valeur énonciative source. À ce titre, Spirou, Switch et Spip sont arrivés à Bretzelburg et ils se sont dirigés au Château de Krolistadt - le palais royal -. Et ce, pour pousser le roi à rédiger l'ordre de la libération de leur ami Fantasio qui a été arrêté par la police secrète. Après avoir terminé leur mission, ils se sont orientés à la forteresse Schnapsfűrmich où Fantasio a été incarcéré. Entre-temps, Spip et Switch se sont étonnés du fait qu'il n'y avait pas d'indices soulignant que ce lieu représente la forteresse outre la musique militaire. Au vu du contexte qui met un terme à la chaîne flottante des sens de «**Bah**», **Badi** aurait dû s'attacher à l'un des deux choix suivants pour retransporter l'affectivité de départ. Le premier réside dans son transfert par le nom de verbe standard du présent «**واهاً !**» qui est plus convenable sur les trois échelles sémantique, pragmatique et distributionnelle. Le deuxième s'incarne dans le fait de la reproduire par une structure non-interjective mais reflétant le sens désiré : «**عجباً أو يا للعجب !**». Dans cet ordre d'idées, **Ascension** (1999) a mis en exergue que «***les différentes interjections changent de valeur selon leur emploi et […] la situation, le dessin dans lequel apparaît l'interjection, est la clé pour déchiffrer sa valeur***» (p. 600).

Avant d'aborder les deux exemples suivants qui appartiennent successivement aux gros mots et aux jurons, nous pouvons souligner la différence entre les gros mots, les jurons et les insultes ou les injures[(1)] : «***Le gros mot est une expression grossière, crue, obscène, scatologique, qui offense la pudeur, s'affranchit des codes de politesse et de bienséance (le registre sexuel est le plus abondant). Par exemple, tout le monde s'accorde à dire (ou justement ne pas dire) que «bite», «couilles», «enculé» sont de vrais gros mots. Le juron, lui, permet à l'origine de... jurer. C'est-à-dire de prononcer le nom de Dieu dans des formules blasphématoires comme «nom de Dieu», «bordel de Dieu». L'insulte, elle, vise à outrager, à déstabiliser quelqu'un. Sa connotation agressive est très marquée : «abruti», «connard», «enflure», «fouille-merde» donnent une représentation dégradée de l'autre ; ce n'est pas pour rien que l'on dit que les mots peuvent blesser***» (**PEYRET**, 2007, mai 21). Au vu de cette distinction, nous clarifions que les gros mots impliquent des transgressions soit religieuses ou sexuelles. Le juron concerne l'émetteur soi-même alors que les injures s'adressent à un récepteur et elles sont blessantes. Soulignons que la plupart des jurons font aussi partie intégrante des gros mots. C'est le cas du juron du **4ème exemple**. C'est pourquoi, il est considéré comme un tabou du point de vue de la société réceptrice et par conséquent il a été soumis à un blasphème de la part du traducteur.

découle précisément de son ancrage contextuel immédiat, de sa situation d'énonciation spécifique et de sa valeur pragmatique dans l'échange communicatif.

(1) Notons que nous évoquerons plus tard les insultes ou les injures dans le deuxième point portant sur le langage imagé.

Ex. 3 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 33.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٣٢.

L'interjection est un trait significatif de la bande dessinée. C'est la raison pour laquelle la non-traduction délibérée de «**zut !**» porte atteinte à la «***signification non-naturelle***»[(1)] (**GRICE**, 1957, p. 381) (traduit de l'anglais vers le français par nos soins). C'est dans ce sens que ce type de signification élucide les desseins communicatifs du locuteur. C'est ce qui est indispensable pour le récepteur d'accueil afin d'être au courant de ces sentiments et visées. Spirou s'est ennuyé du fait que la bouteille d'eau que Fantasio a demandée pour boire est tombée sous le plancher.

À cette occasion, il est important de jeter la lumière sur les étapes de son euphémisme : ***«Notons les hypothèses qui font remonter le terme «zut» au croisement des interjections «zest» et «flûte», la finale «-ut» à une atténuation euphémique de «foutre»»***. (**DEVELEY**, 2018, mai 06). En sus, cette interjection propre et expressive donne le sens de «***Familier. Exprime le dépit, la lassitude, l'indifférence, le mépris, le refus***» (***LAROUSSE***, n.d.). Dans cette vision, nous appuyons, en dépendant de l'interaction répétitive entre le visible et le lisible ci-dessus, sa restitution par le nom de verbe classique du présent «**أُفّ !**» comme le propose ***Al-Manhal*** (2006, p. 1289) ou par «**تباً !**» comme l'indique **El Khamissy** (2017). Dans ce cadre, **El Khamissy** a noté que «**تباً !**» est le correspondant interjectif de «**zut**». Nous réfutons que «**تباً !**» est un nom de verbe parce qu'il est un «***complément d'objet interne d'un verbe omis à savoir ; «تب» qui signifie «allez au diable»***»[(2)]. (*أرشيف منتدى الفصيح*، ب.ت.) (traduit de l'arabe vers le français par nos soins).

Ex. 4 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 9.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٩.

Le **4ème exemple** porte sur la locution interjective «**mille bombes !**» dépendant des interjections impropres d'orientation locutoire. Elle désigne «***Nom d'une bombe ! mille bombes ! Jurons populaires et bouffons, qui équivalent à morbleu ! tubleu !***». (***Dictionnaire du bas-langage***, 1808, p. 102). Dans cet ordre d'idées, il est nécessaire de mettre en exergue le sens de «**morbleu**» comme suit :

---

(1) «***the nonnatural sense***». (**Grice**, 1957, p. 381).

(2) ***« تبا : مفعول مطلق لفعل محذوف تقديره تب أي قطع». (أرشيف منتدى الفصيح، ب.ت.).***

«***l'interjection morbleu, qui signifie à l'origine par la mort de Dieu, est désormais très peu rencontrée. Elle permet de s'exclamer par rapport à une situation qui est surprenante, choquante ou outrageante***». (***L'intern@ute, Dictionnaire français***, n.d.). De son côté, le traducteur a eu recours, en retransportant ce juron par «**يا لى من غبى !**»**,** à une reconstruction de l'effet perlocutoire auprès du lectorat cible de sorte à le rendre conforme à l'environnement verbal d'arrivée où il apparaît**.** Et ce, à cause de la signification choquante de ce juron qui consiste en «**par la mort de Dieu**». En même temps, il s'est éloigné de sa traduction mot-à-mot à savoir «**ألف قنبلة**». C'est ce qui indique qu'il a réussi à maintenir son contenu source - l'intonation ou la tournure exclamative originale - qui est porteur du sens escompté bien qu'il fasse la sourde oreille à l'expressivité désirée - la reformulation interjective -. À ce stade, il a procédé à un acte de traduction-communication en prenant soin de la désémantisation de cette locution de son sens premier. C'est pourquoi, il ne s'est pas contenté, en prenant en compte la typologie textuelle en question, du contexte verbal seulement, mais, il s'est aussi intéressé au contexte non-verbal. C'est ce qui est représenté dans les expressions physiques, la posture et «***les gestes affectifs centripètes***» (**QUÉMADA et al.**, 2014) - reflétant la gêne et l'angoisse - de Fantasio produisant le son «**Paf**». Ce dernier n'a pas été reproduit alors qu'il n'est pas considéré comme un dilemme pour le traducteur. Par la suite, le sujet-traduisant s'est suffi de copier le signe figuratif qui le symbolise via le dessin. Il aurait pu le transcrire par «**باف**». C'est ce qui n'existe pas dans l'arabe mais il est décrypté par le contexte situationnel où il est injecté. De notre point de vue, son maintien dans le texte cible ne constitue pas une superfluité, mais bien au contraire, il est susceptible de promouvoir la signification dénotative. Dans ce contexte, Fantasio expérimentait son invention consistant à faire circuler des véhicules au dessus d'autres dans la rue. Toutefois, il a oublié de fabriquer les outils permettant d'en descendre.

En fait, le traducteur aurait pu opter pour une alternative non interjective pour le juron mentionné ci-dessus, tout en associant l'aspect esthétique à la densité sémantique. Dans cette optique, nous nous positionnons du côté de son transfert par «**تباً لى !**» comme le suggère ***Al-Manhal*** (2006, p. 799) pour «**morbleu**» ou par «**سُحْقاً لى !**» comme nous proposons. **Awa** et **Chimuanya** (2021) ont souligné, à cet effet, qu' :

«***Il faut rappeler qu'il y a deux éléments importants que le traducteur ou la traductrice retiendra au cours de son travail : la fonction de communiquer des idées et informations à travers des langues et l'aspect esthétique qui est à la base de toute création littéraire. C'est pour cette raison que l'on commence à sentir le sens en relation avec le contexte lors de la lecture d'une œuvre littéraire traduite. Il en est de même des notions et émotions que cette dernière communique».*** (p. 131).

Il est à noter que «**mille bombes !**» est en caractères gras et d'une dimension plus grande que «**يا لى من غبى !**» qui est en caractères maigres. C'est ce qui peut

porter préjudice à la reproduction d'un effet analogue à celui du départ. Ces manipulations typographiques sources ont pour tâche d'accentuer les sentiments d'agacement de Fantasio mêlés de dépit, de regret et de remords d'avoir mal agi.

En guise de conclusion, nous avons remarqué que l'intonation occupe une place centrale dans l'analyse de l'interjection. En fait, l'intonation dans l'écrit ne peut pas être cernée uniquement dans le point d'exclamation mais nous trouvons d'autres marqueurs graphiques ajoutés aux interjections tels que les points de suspension «هيا..» et la virgule «bah,». Et ce, pour ne pas creuser le fossé entre l'oral et l'écrit et en même temps, pour atténuer le dérapage sémantique. Aussi, le point d'exclamation n'est pas toujours une preuve d'interjection et vice versa.

Force est de constater qu'**El Khamissy** (2017) a mis en relief les convergences et les divergences entre les marqueurs d'intonation à l'écrit dans les deux langues en question :

«Si les formes interjectives intonées à l'oral sont [en français] le plus souvent ponctuées à l'écrit par le marqueur graphique exclamatif, celles-ci peuvent occasionnellement être suivies par un point d'interrogation ou une simple virgule. Les indications de ponctuation à l'écrit viennent suppléer la perte de l'information intonative. (…)En effet, l'interjection en arabe est rarement suivie de ce marqueur typographique (le point d'exclamation) ; un point simple ou une virgule feront l'affaire». (pp. 64-65).

Partant de l'analyse d'**El Khamissy** concernant l'utilisation des marqueurs typographiques qui accompagnent les interjections en arabe, nous commentons que son jugement ne doit pas être dans l'absolu. C'est pourquoi, leur emploi se détermine selon l'occurrence où les interjections se trouvent inscrites et les exemples susmentionnés en sont la preuve.

En fin de compte, il est à signaler que l'un des traits principaux de l'interjection est l'expression d'une réaction affective vive et accentuée. Cependant, on peut, dans une large mesure, la reproduire dans l'autre langue par une formule qui ne remplit pas le même matériau linguistique mais qui reflète son sémème global et performantiel. Et c'est le cas des quatre exemples déjà évoqués ci-dessus

«**يا الهى !**», «**استعدوا**», «**يا لى من غبى !**» et «**تباً !**» ou «**سُحْقاً لى !**». C'est ce qui a été confirmé par **Richet** (2000) en clarifiant que : «***les éléments non interjectifs jouent la plupart du temps remarquablement leur rôle de représentation d'une interjection dont ils épousent la valeur en contexte***». (p. 87). Il est, souvent, impossible de trouver dans la langue d'arrivée une interjection conjuguant ensemble le fond et la forme de départ. Il va de même pour **le langage imagé** que nous passerons en revue sur les lignes qui suivent. C'est la raison pour laquelle nous travaillons sur des paires de langues dont «***la stylistique interne***» (**BALLY**, 1952, p. 88) - les moyens d'expression soit affectifs ou intellectuels dont dispose chacune - (**VINAY & DARBELNET,** 1953, p. 15) est différente.

Le langage imagé :

Dans un texte comme la bande dessinée jeunesse en question, il est indispensable de recourir au **langage imagé** sous forme de métaphores et de métonymies. Et ce, afin d'hyperboliser les réalités et de rendre les idées plus dynamiques, évocatrices et suggestives. **Le langage imagé** a, d'une part, pour but d'éveiller l'esprit et l'imagination des lectorats concernés. D'autre part, il est la force motrice du langage des jeunes. Il est à rappeler que **le langage imagé** s'incarne, à cet égard, dans une locution nominale qui est sous l'aspect d'une insulte (métaphore relative à la gastronomie), une allusion prestigieuse (**VINAY & DARBELNET,** 1953) qui prend l'allure d'une métonymie et une locution adverbiale idiomatique (métaphore liée aux parties du corps). C'est à travers «***la fonction métapragmatique***» (**MASQUELIER** & **LEBLIC**, 2021, p. 9) - l'acte d'interlocution - de la plupart des formes langagières que l'on peut différencier leurs types généralisants, typifiants *a priori* et typifiants locaux (**ANSCOMBRE**, 2010). Autrement dit, les deux premiers genres sont communs tandis que le troisième cristallise les représentations qui reflètent la réalité linguistique propre à une culture donnée. Cela nous invite à étudier les «***sociogrammes***» (**ROBIN**, 1993) et les «***idéosèmes***» (**CROS**, 2007, mars 9). C'est dans ce sens que **Cros** a souligné que lorsque nous passons d'une représentation à une autre, tout au long du texte, nous constatons l'idéologie matérialisée, perçue comme une visualisation des diverses problématiques sociales, organisées en discours iconiques et/ou langagiers, analysables sous les angles sémiotique et sémantique. Dans ce cadre, **l'idéosème** est vu comme un élément sémiotique central, puisqu'il organise des systèmes de signes visuels, gestuels ou verbaux, qui correspondent à des représentations dont toutes les pratiques sociales sont dérivées. Il est également discursif, parce que, une fois intégré dans le texte, il remplit une fonction structurante similaire.

Ex. 1 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 20.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٢٠.

Cet **exemple** «**un plat de nouilles**» s'articule, généralement, autour d'une structure duale qui pousse à une double interprétation : compositionnelle et non compositionnelle. L'une se fonde sur ses sèmes virtualisés ou élémentaires donnant la signification d'un plat de pâtes. L'autre donne accès à une locution nominale, considérée comme un «***idiome de décodage***»[(1)] (**MAKKAI**, 1972).

[(1)] «***idioms of decoding***». (**MAKKAI**, 1972). (traduit de l'anglais vers le français par nos soins).

Mejri (2000) a sur-évalué le rôle culturel de cette spécificité de la double face en mentionnant que : «***Le plus souvent, le figement, de cette dualité structurelle, joue le rôle d'un catalyseur culturel, dans ce sens que son intervention a pour conséquence des opérations de transferts sémantiques dont le résultat est une sorte d'ancrage culturel dans la langue, désigné couramment par «les façons de parler» ou «l'idiomaticité»***». (p. 417).

En général, il est, d'abord, nécessaire pour le traducteur d'être au courant de ces deux différentes lectures mentionnées ci-haut afin d'éviter toute opacité. Il peut, ensuite, recourir au processus d'inférence que ce soit à travers le langage écrit - l'acte de parole - ou encore les expressions faciales et les mouvements corporels de Spirou et Fantasio, d'où vient leur rôle qui contribue à fixer le sémantisme profond de cette dualité structurelle : ***«(péjoratif) (familier). Personne sans entrain, molle, apathique»***. (***La Langue française,*** n.d.)**.** Le traducteur, par sa restitution **«عديم النفع»,** n'a pas passé sous silence la nature plurivoque de cette construction, laquelle s'efface derrière sa valeur contextuelle relevant de la solidarité entre les signes linguistiques, typographiques et visuels.

Dans ce contexte, le traducteur pourrait privilégier les unités de traduction fonctionnelles «**شُرابة خُرج**»[(1)], «**لا بيهش ولا بينش**», «**لا بيحل ولا بيربط**» et «**خيخة**» qui remplissent la même fonction langagière mais qui renferment des images divergentes s'accordant avec le paysage linguistique de réception. Néanmoins, l'intentionnalité du traducteur joue un rôle incontournable dans les éléments traductionnels sélectionnés. Et ce, pour des raisons géographiques, didactiques et pédagogiques. Le traducteur a sollicité une atténuation qui est en fonction de la situation du récepteur d'accueil dans la mesure où ces équivalents que nous proposons peuvent, d'un côté, être difficiles en s'adressant au public envisagé du monde arabe entier. D'un autre côté, ils sont considérés comme une insulte et ce, peut porter préjudice à la fonction communicative voulue.

En outre, en vertu du principe que l'injure «***situationnelle***» en question (**ERNOTTE & ROSIER**, 2004, p. 37) est un acte de langage performatif qui

---

(1) La dénomination et le sens de cette expression (son étymologie) reviennent au fait qu' : «***En premier lieu, «الخُرج» est un mot d'origine persane dérivé de «خورة» signifiant «un sac à provisions» placé sur le dos d'une bête. Ce sac est doté d'une housse ornée de pompons appelés « شُرابة ». Ces derniers sont considérés comme une touffe serrée de fibres textiles, ce qui n'offre pas une grande utilité, puisque, selon leur description, ils ne permettent pas de fermer solidement le sac. En second lieu, « شُرابة » est dérivé du mot copte « شورب », qui signifie « venir à la tête de ». Son sens figuré désigne une housse servant à couvrir le sac. Il convient de noter que « شورب » est lui-même dérivé du terme hiéroglyphique « خرب », signifiant « le premier », « être antérieur » ou « de devant ».*** (traduit de l'arabe par nos soins).

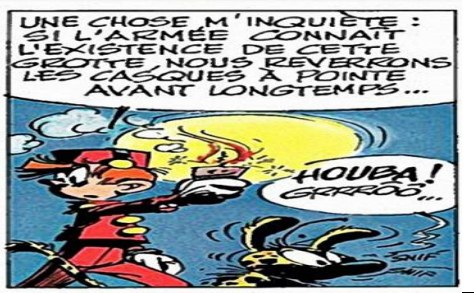
(***قاموس شتايم مصرية لها معانى.. مثل شرابه خرج***، ب.ت)

«"الخُرج" فهو كلمة فارسية من "خورة" وهو المزادة كيس الزاد، التى توضع على الدابة وهى عبارة عن جراب طويل يشبه الشنطة يوضع به الزاد وله غطاء من الشراشيب يسمى شُرابة، ونظراً لأنها عبارة عن شرائح من القماش فهى عديمة الفائدة لأنها لا تغطى الكيس بإحكام. (...) أما أصل كلمة "شُرابة" فهو الكلمة القبطية "شورب" بمعنى مترأس، متقدم، صائر الأول، وهى تعنى مجازاً الغطاء لأنه يكون فى أول الكيس، والكلمة مأخوذة من الكلمة المصرية القديمة "خرب" وتعنى الأول، الأمامى».

(***قاموس شتايم مصرية لها معانى.. مثل شرابه خرج***، ب.ت)

étudie l'effet de la parole de l'énonciateur sur le récepteur soit positivement ou négativement (voir **KERBRAT-ORECCHIONI**, 2001), nous dénonçons la non-préservation des caractères gras dans l'écriture de «**عديم النفع...**» dans « اذا انسحبت «من المنافسة تكون **عديم النفع**.. C'est pour cette raison que leur maintien dans la version était indispensable pour mettre l'accent sur la critique incisive adressée de Spirou à Fantasio. Il va de même pour l'ajout d'un point d'exclamation après le point d'interrogation et à la fin de la séquence dans «عديم النفع **؟!** هذه قلة أدب منك **!**». Cet ajout pouvait renforcer l'action d'indignation de Fantasio envers la parole de Spirou. Signalons que ces jeux typographiques allaient se combiner avec ceux de la physionomie de Spirou et Fantasio afin de consolider l'intention de l'écrivain.

Ex. 2 :

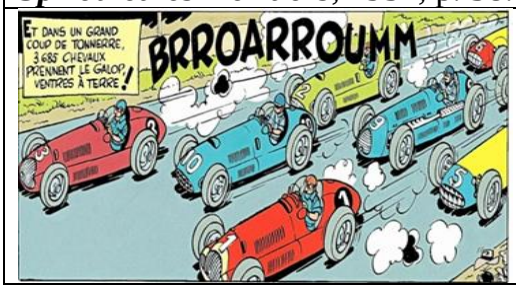
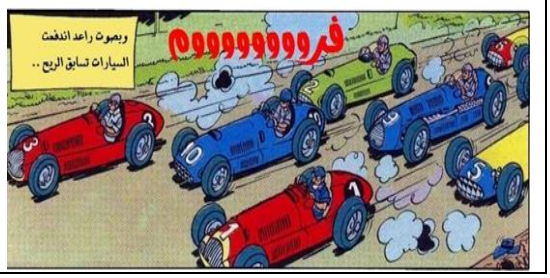
مغامرة فى برتزلبرغ، يناير ٢٠١٦، ص .٥٦	***QRN sur Bretzelburg***,1966, p. 56.
	

Il en est de même pour **le 2ème exemple**, l'expression «**les casques à pointe**» est ambivalente. Le traducteur était, grâce au pouvoir herméneutique de l'harmonie entre le lisible et le visible tout au long du deuxième album étudié, à l'abri de son caractère polyfonctionnel parce qu'elle peut être traduite par «**خوذة عسكرية ألمانية**», dans d'autre contexte. À vrai dire, elle constitue, dans la culture française populaire, une métonymie. Cette locution est une allusion figée aux ***«« Allemands » d'avant la Première Guerre mondiale, [avec] leur prétendu esprit de conquête, politique ou économique***» («**Casque à pointe»**, 2023, septembre 23). C'est pourquoi, nous félicitons le traducteur d'opter pour une «***traduction hétérofonctionnelle***»[(1)] (**NORD**, 1997-2008, p. 68) - une conversion - qui fortifie l'idée-force de l'auteur en la transférant par «**مثل الفئران فى الفخ**». Par ce processus, le traducteur a pu élucider la connotation qu'embrasse cette expression à travers une iconicité discursive aussi populaire qui s'accommode à la fonctionnalité situative. Néanmoins, nous estimons que le traducteur a, dans ce cas-ci, privé le lecteur cible d'être au courant de l'ambiance de l'album. De même, il ne l'a pas aidé à enrichir son bagage cognitif. Par conséquent, le traducteur est censé, dans sa version, veiller à l'impliquer parfaitement dans le cadre de l'époque étudiée. Parallèlement, le traducteur aurait dû la retransposer par «**مثل الألمان أثناء الحرب العالمية الأولى الذين كانوا كالفئران فى الفخ**». Indéniablement, l'enchaînement entre les données traductionnelles que nous proposons et celles fournies par le traducteur ne provoque ni déviation sémantique ni cognitive. **Eco (2003) a insisté sur cette idée:**

[(1)] **La traduction hétérofonctionnelle**, d'après **NORD** (1997-2008, p. 68), consiste à un changement de quelques fonctions du texte source et ce, pour des raisons temporelles et culturelles. Et ce, a pour objet de garder d'autres et de rendre le même effet du texte de départ.

«***La «fidélité» manifeste des traductions n'est pas le critère qui garantit l'acceptabilité de la traduction. (…) La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste***». (p. 435).

Ex. 3 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 38.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٣٧.
	

Contrairement aux deux exemples précédents, la locution adverbiale **«ventre à terre»** est considérée comme des mots à contexte unique. Elle est une «***expression française dont les origines remontent au XVIIème siècle qui signifiait à l'époque demander pardon ventre à terre***. ***Depuis, elle cèda la place à la métaphore hippique pour prendre le sens de galop rapide du cheval donnant l'illusion que le ventre de l'animal se rapproche de la terre, relativement aux pattes***» («**Expressions françaises», n.d.).** Cette séquence figée «***établit la communication par des moyens conventionnels***» (**NORD**, (1997-2008, p. 62). C'est dans ce sens que les Français considèrent que le cheval remportant la victoire est celui dont le ventre est vert puisqu'il touche la terre couverte d'herbes sèches grâce à sa rapidité. Ainsi, il est indispensable de retenir la relation réciproque entre le cheval et la vitesse dans cette tournure.

Donc, c'est grâce à l'unité entre la métaphoricité explicite à savoir ; «**3685 chevaux prennent le galop**» et le signe iconique dans le texte d'origine, que cette locution est devenue motivée et par la suite, elle signifie «***une extrême vitesse***» **(*LAROUSSE*, n.d.).** En voie de conséquence, l'omission du traducteur, dans sa version, de «**3685 chevaux prennent le galop**» n'a pas de retombées négatives sur le sens du texte cible. C'est pourquoi, il a pu sauvegarder la cohérence sémantique en retransposant **«ventre à terre»** tout en favorisant la «***désidiomatisation***» (**PERGNIER**, 1980) «**اندفعت السيارات تسابق الريح**» pour aboutir à une «***ré-idiomatisation***» (**PERGNIER**, 1980). De fait, le traducteur pourrait, de même, ajouter : «**كالفرس الجامح**» et ce, sans nuire à l'activité de communication propre à la culture d'accueil.

En fin de compte, nous concluons que le traducteur s'est, dans les exemples susmentionnés, penché vers des équivalences partielles. Autrement dit, il a favorisé des versions qui diffèrent au niveau grammatico-syntaxique mais qui

interprètent la situation de départ. C'est ce qui garde la figurativisation surtout dans les deux derniers exemples mais via des formules imagées diverses, et ce, en raison de l'isotopie textuelle propre de départ. C'est dans ce cadre que la transaction communicative[(1)] est, dans une large mesure, la boussole qui dirige le traducteur vers ses décisions. Par ce biais, le traducteur a pu maintenir l'homogénéité entre les deux potentiels référentiels et pragmatiques en donnant la primauté au processus de décentrement au détriment de celui d'annexion[(2)]. Sa démarche a pour objectif de ne pas négliger les finalités communicationnelles concernées et en même temps, d'éviter, toute confusion conceptuelle.

Après avoir abordé **le langage imagé**, il est temps de discuter **des jeux de mots** sous leurs différentes formes représentant souvent une pierre d'achoppement pour le traducteur.

Les jeux de mots

Henry (2003) a passé en revue la notion **des jeux de mots** qui est l'un des socles de la bande dessinée. Le calembour soit *in praesentia* - explicite - ou *in absentia* - implicite - est la pierre angulaire de cette conception. C'est ce qui fait l'objet des exemples ci-dessous. Nombreux sont les types de calembours. **Premièrement**, le calembour reposant sur les relations sémantiques qui s'ouvrent sur les calembours sémiques ou polysémiques, synonymiques et antonymiques. **Deuxièmement,** le calembour phonique qui se concrétise, le plus souvent, à travers l'homonymie, l'anagramme, la paronymie, etc,... **Troisièmement**, le calembour avec et sans allusion qui renvoie implicitement ou non à un élément «***hypotextuel***» **(GENETTE, 2007)**. **Dernièrement**, le calembour complexe qui fait état d'une large palette des calembours précédents. À cela s'ajoute un autre genre de calembour que **Fresnault-Deruelle** (2009) appelle le calembour visuel. Il convient de relever que, dans ce phénomène-ci, l'iconique ou le graphique est considéré comme un puzzle du fait qu'il tergiverse le lecteur, et ce, en remplaçant ce qui est abstrait en concret. En l'occurrence, **Guiraud** (1976) a mis en avant trois procédés fondamentaux sur lesquels s'appuie le calembour : l'enchaînement, l'inclusion et la substitution.

De surcroît, **Henry** a prêté un accent particulier aux démarches adoptées par le traducteur traitant **des jeux de mots. Henry** les a récapitulées en quatre catégories de base comme suit. **Premièrement**, la traduction isomorphe qui équivaut à une littéralité ou à un calque débouchant, souvent, sur des résultats destructifs et décevants. Mais, nous ajoutons que, dans de rares cas, elle est productive comme dans le cas de quelques exemples illustrés ci-dessous. Alors, nous notifions que c'est une arme à double tranchant. **Deuxièmement**, la

---

(1) Pym (1992) a, en fait, parlé de cette «***transaction communicative***». (traduit de l'anglais vers le français par nos soins).«***Communicative transactions***». (**PYM**, 1992).

(2) Nous empruntons les deux termes de «**décentrement**» et d'«**annexion**» de **Meschonnic** (1973, p. 308). **Le premier** a pour objectif de construire un terrain commun entre le tenant et l'aboutissant et le contraire pour **le deuxième**.

traduction homomorphe, selon laquelle, le traducteur entérine le même procédé de départ en choisissant un jeu de mots qui est sur le même pied d'égalité avec celui se trouvant dans l'original. Dans cette veine, nous soulignons que la traduction porte ses fruits du fait que le traducteur met le doigt sur un jeu de mots jouant le rôle d'une équivalence potentielle et en même temps, d'un canal de communication entre thème et version. **Troisièmement**, la traduction hétéromorphe, le traducteur, par ce processus, se tourne, dans sa version, vers une autre sorte de jeu de mots mais sans transgresser l'ambiance de départ et l'horizon d'attente des récepteurs d'accueil. Nous clarifions que les deux dernières phases représentent une acclimatation mais à deux degrés variés. **Finalement**, la traduction libre qui offre un faisceau de perspectives soit positives ou négatives. Ce volet comme son nom l'indique donne, **d'une part**, le champ libre au traducteur de supprimer le jeu de mots source ou de le remplacer par une formule qui s'éloigne de l'opération initiale[(1)]- le jeu de mots original -. Il procède à cette option dans le cas où il se trouve incapable de trouver un jeu de mots équivalent dans la langue cible. **D'autre part**, le sujet-traduisant est, à cette étape, dépendant de sa faculté de créativité, apte à recréer des jeux de mots qui n'existent pas dans le texte initial[(2)].

Commençons par **le calembour sémique** :

Ex. 1 : «Spirou» «سبيرو».

Le **1er exemple** fait appel au nom propre «**Spirou**», protagoniste de la série «***Spirou et Fantasio***». Les traducteurs l'ont repris tel quel par «**سبيرو**» au fil de l'histoire des deux albums. Il convient de signaler que «***Spirou en belgique francophone n'est pas un prénom proprement dit mais plutôt un adjectif qui signifie «turbulent»***». (**RASKIN**, 2004, p. 380). En d'autres termes, «**Spirou**» en tant que nom masculin a un sens propre à savoir ; «**un écureuil**». En parallèle, comme un sens figuré, il donne la signification de «**vif et éveillé**». (**«Spirou»**, 2023, février 17). Dans ce cadre, «**Spirou**» est un nom propre inventé qui porte dans ses replis un sous-entendu. Il est, ainsi, considéré comme l'un des aspects qui reflètent l'humour chez Franquin. En effet, les noms propres inventés embrassent un autre sens secondaire faisant allusion aux qualités attribuées au personnage fictif. Dans cette perspective, «**Spirou**» a un «***pouvoir de citation***» (**BARTHES**, 1972, p. 124). Ainsi, l'implicite qu'implique ce nom propre s'enracine dans la mémoire socioculturelle belge, ce qui est absent du public arabophone. L'auteur s'est, alors, inspiré de cet héritage culturel et cet imaginaire collectif pour nommer son héros. Par conséquent, les traducteurs, en procédant à sa translittération par «**سبيرو**», n'ont pas mis leur plume sur la portée significative connotative chargée d'affectivité et sur l'imagination innovante du prénom évocateur attribué au

(1) Mariaule (2008, p. 63) a appelé cette sous-forme - qui s'intéresse seulement à retransmettre le jeu de mots par une autre procédure - par «***une compensation verticale***».

(2) Cette sous-catégorie est, de même, baptisée, selon **Mariaule** (2008, p. 63) par «***une compensation horizontale***».

personnage. C'est la raison pour laquelle les traducteurs, en sollicitant cette traduction isomorphe, n'aident pas à «***éveiller chez le lecteur des réactions désirées***» (**HERSLUND**, 1994, p. 14). C'est ce qui a abouti à une rupture de l'intercompréhension socio-linguistique entre les lectorats de départ et d'accueil. Sous cet angle, nous sommes devant un désignateur non pas rigide (**KRIPKE**, 1982) mais qui est porteur d'un autre référent remarquable s'imposant dans un contexte multiculturel. Dans ce cas-ci, les traducteurs auraient dû sauvegarder cette référence avec ses effets humoristiques pour leur lectorat. Conséquemment, les traducteurs auraient dû recourir à «***une traduction philologique***» (**NORD**, 1997-2008, p. 66) en accompagnant cette transcription par une paratraduction soit à travers une préface ou un résumé sur la quatrième de couverture. C'est ce qui pourrait être expliqué par **« يشير سبيرو، فى الأصل، فى الثقافة البلجيكية الفرانكفونية (للناطقين بالفرنسية)، إلى حيوان السنجاب الذى من مميزاته النشاط والحركة وحسن التصرف. وهذا مماثل للوصف الذى نطلقه فى ثقافتنا العربية على شخص ما بأنه قرد أو عفريت».** Cette solution médiane est considérée comme un compromis et un rapport dialogique entre thème et version. **Cazalbou** (2023) a clarifié en la matière que :

«***Les noms propres dans Astérix répondent à une seule exigence, celle de l'humour. S'ils ont une fonction, c'est avant tout celle de renvoyer à des mots du langage courant et de permettre au lecteur de s'amuser en découvrant le mot caché (si peu) sous le nom propre. Cela signifie qu'il convient que le vocable fasse sens***». (Para. 1).

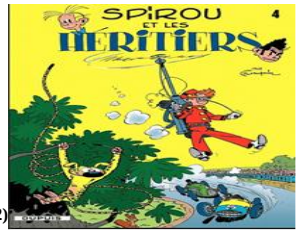
Sur un autre plan, le magazine de ***Bissat Al-Rih*** ***بساط الريح*** l'a omis dans le titre qui consiste dans «***Spirou et les Héritiers***» restitué par «***الوارث الوحيد***». Alors, nous ne louons pas cet effacement pour trois raisons. **Premièrement**, il porte préjudice à l'échange métacommunicationnel entre les textes source et cible. C'est la raison pour laquelle, la sursignifiance (voir, à ce sujet, **Prince**, 2015) ou la surmotivation déjà soulignée et qui a été attribuée au nom de «**Spirou**» le caractérise comme actif et dynamique même avant le début de l'action et dès la lecture du titre. En effet, le nom d'un personnage, dans la littérature jeunesse, joue un rôle central, puisque dès qu'un personnage d'un livre de jeunesse est nommé en tant que personnage éponyme, le lecteur peut immédiatement se faire une idée du type de personnage qu'il va découvrir au cours de sa lecture. **Prince** (2015) l'affirme en précisant que : «***Dès que le nom est donné, il y a tricherie en quelque sorte. Le personnage prend déjà une couleur et un ton qui prédisposent le lecteur et le récit***». (p. 112). De ce point de vue, nous constatons que l'animal demeure une figure emblématique dans la plupart des albums de jeunesse étant donné qu'il appartient à une littérature à la fois symbolique et marquée par des stéréotypes. **Deuxièmement**, le maintien de «**Spirou**» - en ratifiant la même méthode que nous avons déjà suggérée - dans le titre en le liant à la première de couverture peut être une source d'inspiration auprès du liseur d'accueil de manière à l'inciter à poser beaucoup de questions. Citons à titre d'exemple : Qui est Spirou ? Est-ce qu'il est un être humain ou non ? Quel est le rôle qu'il joue dans cet album ? Est-il le personnage qui a laissé l'héritage ? Qu'est-ce qu'il a fait avec les héritiers et vice-versa ? **Troisièmement**,

nous observons sur la première de couverture cible[1] seuls trois personnages sont représentés : Spirou, Spip et l'animal Marsupilami. C'est ce qui ne coïncide pas avec la première de couverture d'origine[2] qui est un reflet exact de son titre en déterminant les héritiers aux deux côtés droit et gauche du titre. Par conséquent, la retransposition du titre initial «***Spirou et les Héritiers***» par «***الوارث الوحيد***» fait de Spirou le seul héritier, et ce, aux yeux du destinataire cible. C'est ce qui confère aux deux textes de départ et de destination une certaine hétérogénéité. De tout ce qui précède, nous approuvons sa traduction littérale par «***سبيرو والورثة***» dans la mesure où elle ne représente pas, d'un côté, une difficulté pour le lecteur. D'un autre côté, elle ne transcende pas les particularités de l'original en assumant la même fonction informative et surtout en calquant la première de couverture initiale dans la traduction.

En contrepartie, nous nous positionnons du côté du sujet-traduisant - **Badi** - en transférant le titre du deuxième album étudié : «***QRN sur Bretzelburg***» par une conversion générique «***مغامرة فى برتزلبرغ***» pour les raisons suivantes. **Premièrement**, cette abréviation relevant d'un sociolecte et jouant le rôle d'un code est équivoque. Cela étant donné que «**QRN**» est «***une abréviation du code Q qui signifie «je suis brouillé par des parasites»***» («***QRN sur Bretzelburg***», 2023, décembre 25) et («**Le Monde selon Spirou et Fantasio**», n.d.). **Deuxièmement**, le fait de rejoindre sa correspondance naturelle «**تشويش على الإرسال اللاسلكى**» pourrait nuire à la cohérence et à la lisibilité du titre surtout que le destinataire de cette traduction vit une période où l'essor technologique atteint son apogée. C'est ce qui pourrait entraîner des répercussions négatives sur son rôle pragmatico-communicatif parce que ce qui importe en reformulant un tel ou tel titre, c'est le choix des mots significatifs, et ce, sans aller à l'encontre du contenu du discours. C'est ce qui entre en corrélation avec la première de couverture cible[3] respectueuse de la source. C'est dans ce sens qu'elle expose qu'une aventure sera

(1)

(2)



(3)

entreprise par tous les personnages de l'histoire et qu'aucun indice pictural ne suggère un contact, via un mini-radio à transistors, entre le roi de Maquebasta et Switch [(1)]. C'est toujours pour cette raison que le titre doit remplir la fonction «***documentaire***» (**HŒK**, 1981, p. 275). En plus, «**Bretzelburg**» est un toponyme inventé de la part de **Greg** mais il n'est pas gravé dans la mémoire collective belge par rapport à l'anthroponyme déjà illustré «**Spirou**». Aussi, la traduction proposée «***مغامرة فى برتزلبرغ***» nous semble être un bon choix vu qu'elle pousse le lecteur cible à s'interroger sur le synopsis du récit et facilite son entrée dans le texte.

Ex. 2 :

QRN sur Bretzelburg, 1966, p. 48.	***مغامرة فى برتزلبرغ***، يناير ٢٠١٦، ص .٤٨.

Le terme déclencheur du **2ème exemple** est «**seau**» qui signifie, de prime abord, un récipient. Par ailleurs, il se révèle que «**Avoir la tête comme un seau**» est une expression idiomatique relevant du patrimoine culturel belge, ce qui est connu sous le nom des «***allusions figées dans le message***»[(2)]. (**VINAY & DARBELNET**, 1953). En sus, elle donne la signification d'«***avoir mal à la tête ; être fatigué suite à un effort intellectuel***». (***La Minute Belge***, 2020, avril 29). Bien entendu, le message iconique est attaché au sens concret et primitif en sur-estimant la comparaison verbale et visuelle. Ainsi, l'image ne contribue pas à déceler la manipulation rhétorique du sens étendu que comporte cette locution phrastique. En tout cas, l'image exprime le sens du textuel d'une manière amplifiée. Par ce biais, nous pouvons mentionner qu'il y a un jeu de mots reposant sur le calembour visuel qui prend appui sur des homophones homographes - des homophonographes - ou sur une syllepse. Il est clair que cet exemple donne accès à un calembour complexe.

En somme, nous citons que le transcodage de **Badi «أصبح رأسه أجمل من ذى قبل»** semble mieux approprié à un public n'appartenant pas à

(1) Il est à noter que cette contradiction entre le titre original et sa première de couverture a, probablement, pour tâche de capter une certaine réceptivité pour ce livre de jeunesse.

(2) **Vinay** et **Darbelnet (1953)** ont attribué un trait caractéristique à ce type d'allusions en ajoutant qu' «***on peut fort bien concevoir que deux États parlent la même langue n'aient pas le même répertoire d'allusions littéraires ou historiques***». (pp. 253-254).

la même aire géographique et par conséquent non familiarisé avec cette culture. Il en est de même pour le récepteur discerné tant qu'il n'est ni bilingue ni biculturel. Cependant, **Badi** n'a pas réussi à suivre le même rythme de départ et par la suite, n'a pas pu atteindre la même visée de l'auteur.

De notre point de vue, **Badi** pouvait recourir à une traduction homomorphe en se penchant vers une alternative telle que : «**لبسناه العمة أو السلطانية**». C'est ce qui est tiré du milieu égyptien populaire[(1)] et qui signifie, implicitement, «**tromper quelqu'un**». Pour ce faire, il devait remplacer l'image du «**seau**» par celle d'«**un turban - Ammama -, un chapeau - ou une soupière**». Cet ajustement pouvait remplir la même fonction de l'initial en offrant une base solide à double visée. L'une resserre l'étau au sens propre consistant à l'acte même de l'habillement et l'autre comble la lacune discursive en trouvant une unité socio-linguistique analogue à celle de l'original. C'est dans ce contexte qu'ils - Spirou, Switch et Spip - n'ayant pas de papiers d'identité, ont choisi de recourir à cet acte violent pour tromper la police ou pour lui cacher la vérité dans le but de fuir.

D'emblée, nous ne partageons pas le transfert de l'imparfait dans «**j'avais l'intention de me débarrasser de ce seau**» par «**نحن نريد أن نتخلص من هذا الدلو**». En réalité, l'imparfait de l'indicatif représente un passé imperfectif ou un fait passé qui est en train d'être accompli, ce qui énonce le déroulement de l'action. C'est pourquoi, le contexte associatif consolide son rapport par : «**كنت أريد أو كنت أنوى (كنت أنتوى) أو (كانت لدى النية للتخلص من) أو (كنت أعقد العزم على) التخلص من**», Mais, nous favorisons les trois premières propositions puisqu'elles sont faciles à l'oreille du lecteur de ce genre textuel.

Par conséquent, nous proposons la traduction suivante : «**-على أى حال، كنت أريد أو كنت أنوى (كنت أنتوى) التخلص من هذه العمة أو السلطانية.**

-لبسناه العمة أو السلطانية».

Ex. 3 :

Spirou et les Héritiers, 1952, p. 6.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص ٦.
Spirou et les Héritiers, 1952, p. 58.	***الوارث الوحيد***، ١٩٦٣- ٢٠١٣، ص٥٥.

(1) Bien entendu, la traduction de la bande dessinée en question n'est pas, uniquement, destinée au lecteur égyptien, mais, la traduction que nous proposons pour l'exemple ci-dessus représente, dans un premier temps, une tentative de notre part qui peut offrir d'autres perspectives au traducteur. Dans un second temps, elle joue le même rôle de la locution de départ - les «***allusions figées dans le message***» - tel que précisé par **Vinay et Darbelnet**.

Le **3ème exemple** fraye la voie au calembour phonique dont le pilier est **l'anagramme** et **la paronymie**. C'est dans ce cadre que **la première** réside dans une permutation des phonèmes et **la deuxième** fait état d'un jeu de manipulation qui se réalise via la prononciation contiguë des phonèmes. C'est ce qui est, alternativement, traduit par l'inclusion dans «**Fantasio et Zantafio**» ainsi que par l'enchaînement entre la consonne sourde ou non voisée **[k]** et la consonne sonore ou voisée **[g]** dans «**cacher et gâcher**». Dans l'ensemble, ***«l'énonciateur élabore un énoncé, une séquence de signes où les sons viennent d'avant, les signes ensuite. La situation du receveur l'amène à procéder de manière inverse : il perçoit des sons ou des lettres, ce qui lui permet d'identifier les signes, à partir desquels il tente de reconstituer ce que l'énonciateur a voulu signifier». (DRAGAN, 2015, p. 142).***

Il va de même pour **Fantasio et Zantafio** qui sont, également, des personnages fictifs et imaginaires ayant une portée divertissante. En conséquence, **Fantasio** n'existe pas par hasard, mais il a une évocation symbolique. Nul n'ignore que **Fantasio** a été créé par **Jijé** et **Franquin** a effectué des changements au sujet de ce personnage au moment où il a commencé à assumer la tâche de cette série. **Fantasio** représente, donc, le contraire de **Spirou**. Nous avons rencontré ce duo et ce couple dans ***Les Aventures de Tintin*** entre Haddock et Tintin. Dans ce sens, **Fantasio** est, à ce sujet, insensé, extravagant et dépourvu d'habileté.

Nous avons remarqué que le traducteur a calqué les noms propres «**Fantasio** et **Zantafio»** qui semblent intraduisibles en les arabisant par «**فنتازيو**» «**وزنتافيو**» mais ce n'est pas le cas pour le deuxième exemple. Il a, pour le premier, pu garder le caractère amusant provoqué de l'inclusion. À propos du deuxième, il avait tendance à préconiser la valeur significative seulement «**الاختباء - وسيفسدون علينا كل شيء**». C'est ce qui peut violer le vouloir-émouvoir de l'auteur. Par conséquent, le traducteur aurait dû, entièrement, maintenir le mouvement de va-et-vient entre les deux textes source et cible. Et ce, pour créer un équilibre entre les deux.

Pour dissimuler ce problème, le traducteur pourrait adhérer à des sonorités voisines pour rendre la même valeur intrinsèque source à travers la version suivante :

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- إبريل ٢٠٢٤

«يجب أن نسرع برفع الخيمة ونختبىء أو (ونختفى)... إذا عثروا علينا... سيقضون علينا.

- هؤلاء الهنود الشاهوتاس الشرسون[1] سيقوضون علينا كل شىء».

Ex. 4.

QRN sur Bretzelburg, 1966, p. 10.	***مغامرة فى برتزلبرغ***، يناير ٢٠١٦، ص .١٠
QRN sur Bretzelburg,1966, p. 50.	***مغامرة فى برتزلبرغ***، يناير ٢٠١٦، ص .٥٠

Le calembour avec allusion dans «**à la vache aux œufs d'or**» et **«ce plat est une vengeance que je mange chaude»** est la colonne vertébrale du **4ème exemple**. Les deux catégories font partie des références culturelles. Elles se rapportent consécutivement et implicitement au titre d'une fable de La Fontaine qui a vu le jour en 1668 et à un proverbe. De toute évidence, «***les calembours in absentia se prêtent mieux à des jeux avec allusion que les calembours in praesentia***» (**HENRY**, 2003, p. 27).

Dans le texte original, ce qui a attiré notre attention c'est la déconstruction sémantique de l'expression «**la poule aux œufs d'or**» par «**la vache aux œufs d'or**». C'est un jeu basé sur le «***métalogisme***» (**GROUPE µ & DUBOIS**, 1970) *in absentia*, c'est-à-dire, une violation de la logique naturelle en substituant **«la**

[1] Ces **«va-nu-pieds»** dans le texte d'origine dont la traduction est **«هؤلاء الهنود الشاهوتاس الشرسون»** font, selon le contexte, référence aux Indiens connus par les Chahutás. Il est à signaler que l'unité lexicale «**va-nu-pieds**» est considérée comme une injure ou un cliché que l'on utilise pour faire allusion aux coutumes de quelques peuples.

poule» par **«la vache»,** et ce, en insistant sur «**les œufs**». Il est à signaler que cette expression sous-tend, d'une part, le sens de la richesse intarissable. D'autre part, elle porte dans ses replis un sens caché à savoir ; la cupidité de tout gagner conduit à tout perdre. Il est question, à ce sujet, de manipuler le lecteur. C'est dans ce contexte qu'elle donne naissance à une hyperbole stipulant que c'est une vache sans pareille qui produit de l'or au lieu du lait. C'est ce qui amène son acheteur à la richesse. C'est l'interprétation qui vient sans aucun doute à l'esprit du public distrait**(1)**. Parallèlement, elle peut faire écho à la bonne qualité de son lait. C'est ce qui va de pair avec le contexte référentiel et le mode de pensée des lecteurs expérimentés**(2)**. Chacun reçoit le message à sa façon. Et ce, en vue de capter l'attention des lectorats en premier lieu, puis des consommateurs - les personnages du récit - en second lieu, de manière à assurer la bonne circulation des produits de cette entreprise.

Par ailleurs, l'expression initiale «**la poule aux œufs d'or**» qui se traduit par «**الدجاجة التى تبيض ذهباً**» constitue un argument d'autorité jouant le rôle d'une connivence entre les connaissances linguistiques et culturelles des lectorats de départ et d'accueil. Par la suite, nous ne saluons pas la retransposition de **Badi** par «**حليب البقرة الذهبية**». Cela débouche sur une abolition de la mémoire inter-discursive du destinataire cible en diminuant, à cet égard, la force du jeu de mots. En fait, **Badi** pouvait créer un terrain commun entre thème et version en approuvant la traduction isomorphe sans causer une aberration sémantique : «**البقرة التى تدر ذهباً**».

Concernant le deuxième genre de jeu de mots **«ce plat est une vengeance que je mange chaude»,** il réfère implicitement au proverbe «**la vengeance est un plat qui se mange froid**». Par conséquent, il donne lieu à une «***métataxe***» (**GROUPE µ & DUBOIS**, 1970) *in absentia*, considérée comme une permutation syntaxique de type antimétabole entre «**la vengeance est un plat**» et «**ce plat est une vengeance**» et à un déplacement via une antonymie *in absentia* entre «**froid**» et «**chaude**». En même temps, ce type de jeu de mots emboîte le pas à celui du **2ème exemple**. De la sorte, ce jeu de mots, d'après le public visé, confère une supériorité au sens littéral au détriment du figuré. En apparence, le message visuel est inhérent au premier, tandis que le second se dirige vers une connotation allusive qui consiste dans le fait que Fantasio a saisi l'occasion de se venger avec ce plat sans faire preuve de patience. C'est dans ce sens que le général Schmetterling a convoqué le docteur Kilikil pour pousser Fantasio à reconnaître qu'il est un espion et qu'il s'appelle Switch et non pas Fantasio - parce qu'il a été enlevé en tant que Switch -. Pour ce faire, Kilikil a eu recours à une série de moyens de torture qui n'ont servi à rien. Parmi lesquels, figurait le fait d'utiliser les aliments comme carte de pression puisque Fantasio avait faim, et ce, au moment où Marsupilami est arrivé. À partir de cela, les deux (Marsupilami et Fantasio) ont adressé des coups à tous y compris Kilikil qu'ils ont serré par une ligature. À ce moment-ci, Fantasio était prêt à manger le plat préparé. Dans cette intention, nous notifions que ce jeu de

(1) Le public visé lorsqu'il lit lui-même ce genre textuel.

(2) Quand les parents aident leurs fils ou filles à comprendre la profondeur du sens voulu.

mots tourne autour d'un calembour complexe vu qu'il porte, en même temps, dans ses replis les calembours avec allusion, visuel et antonymique.

Dragan (2015) a souligné l'importance prêtée au contexte socio-culturel dans l'analyse des jeux de mots, en signalant que :

«***Les jeux de mots sont dans une étroite liaison avec le contexte socioculturel. Pour réceptionner le message du calembour, il est indispensable que les citoyens utilisent un code commun, qu'ils soient des complices en opinions, en mentalité, en expérience. Si l'interlocuteur ne partage pas le même univers social, le texte risque de se présenter comme une plaisanterie. C'est-à-dire, il résulte que l'intelligence demandée de l'humour suppose un horizon et un fond communs de culture***». (p. 141).

C'est la raison pour laquelle, la restitution de ce dernier jeu de mots ne constitue pas une difficulté. Par la suite, **Badi** aurait dû le reproduire littéralement par «**هذا الطبق هو انتقام سأتناوله ساخناً**» vu que les deux destinataires source et cible partagent, à ce propos, un fond culturel commun. Mais, il a opté pour une autre reproduction du sens aussi louable que celle d'origine : «**يُقال أن الانتقام صحن يستحسن تناوله بارداً. وها أنا أتناوله وهو ما يزال ساخناً**». Dans ce cas-ci, il a préféré le recours à un calembour *in praesentia* et sans allusion. Pourtant, cette tentative est acceptable parce que le traducteur a pu sauvegarder ce jeu intertextuel, fondé sur une construction humoristique servant de fil conducteur entre le tenant et l'aboutissant. D'emblée, l'emploi de «**صحن**» à la place de «**طبق**» que **Badi** a privilégié, n'a pas de néfastes conséquences sur le parcours communicatif. Ainsi, son utilisation ne peut pas enfreindre la socio-communication et la continuïté thématique. Toutefois, nous prévalons l'usage de «**طبق**» plus que «**صحن**» puisque le premier est le plus utilisé en traduisant ce proverbe, ce qui peut garder le savoir partagé par les lectorats cibles.

De tout ce qui précède, nous avons constaté que ***QRN sur Bretzelburg*** remplit une fonction référentielle. Le visible avec ses couleurs représentent des symbolismes de l'Allemagne-Est. C'est ce qui assure que son lecteur doit être au courant des détournements, des intertextualités et des allusions culturelles jaillissant du texte-image. Conséquemment, l'image ne se limite pas seulement à son rôle illustratif mais elle entre en corrélation avec la trame textuelle pour faire allusion à divers aspects sociaux et culturels. Alors, ce type de bande dessinée peut être destiné à un double lectorat. L'un est inexpérimenté et il reçoit cet art comme un divertissement. En contrepartie, l'autre est conscient de la façon de saisir le but ludique de la bande dessinée, en général, et des jeux de langage, en particulier. Il s'avère que l'humour est le vecteur des jeux de mots. Il est à rappeler que ces jeux n'ont pas toujours pour objectif le comique mais ont plutôt un but intellectuel en ouvrant l'horizon des récepteurs envisagés. En plus, nous avons remarqué dans le point consacré aux jeux de mots qu'il n'y a pas, constamment, une ligne de démarcation entre les cultures concernant quelques proverbes et expressions.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous avons travaillé sur la bande dessinée linéaire classique où les greffes du langage familier s'imposent fortement. Ce registre est l'artère de **la bande dessinée** en vertu qu'il est un moyen de communication de masse des jeunes francophones. Dans la suite, nous avons traité le dialogue dans ce genre narratif à travers **la pseudo-oralité, le langage imagé et les jeux de mots**. Nous avons constaté que les traducteurs ont eu, à grande échelle, recours au processus de renonciation en reproduisant ce dialogue. C'est dans ce sens qu'ils ont, dans une large mesure, opté pour une traduction cohérente jouant le rôle d'une équivalence harmonieuse et acceptable qui s'approprie aux conventions contextuelles - iconotextuelles -. À l'inverse, les traducteurs ont pu, dans de rares cas, offrir une situation d'équivalence totale qui répond aux mécanismes du langage du texte de départ et ce, en veillant à ne pas désactiver l'expressivité langagière de réception. À certains autres endroits, ils n'ont pas pu maintenir les traces des particularités de l'initial à l'égard des dimensions stylistiques et dynamiques du texte-image. C'est pourquoi, les images ne guident pas toujours le traducteur dans sa mission parce qu'elles sont, souvent, détournées ou chargées d'une multitude de signes évocateurs.

Dans cette logique, pour concrétiser la réexpression créative dans sa version, le traducteur doit prendre en considération les contraintes auxquelles il fait face en traduisant ce genre narratif. À ce stade, le traducteur doit, de son côté, prêter une attention particulière à la traduction de la bande dessinée dans la mesure où elle est parsemée d'interjections, d'onomatopées, de gros mots, d'injures, d'expressions populaires, de langage imagé, de jeux de mots, et d'humour. Il est à noter qu'ils constituent un mode d'écriture dans cet art graphique. Pour les deux premières catégories, le traducteur doit manipuler ses compétences paralinguistiques. En plus, nous avons remarqué que le calembour sur lequel les jeux de langage, faisant l'objet de notre étude, se fondent, a une portée stylistique. Il est clair que les jeux de mots sont considérés comme une manipulation discursive volontaire. Ils sont basés sur une double articulation. L'une est dénotative, directe et facile à être détectée. L'autre est connotative, indirecte, et cachée. En parallèle, ils jouent, en même temps, sur le péritexte iconique. Les signes graphiques, dans le sous-type de calembour visuel, mettent en évidence une tension permanente entre la dimension conceptuelle et sa représentation iconique. C'est ce qui conduit à une visualisation littérale de l'idée figée exposée. Il est question, à ce sujet, d'un détournement du texte-image où la non-corrélation entre ces deux éléments au niveau sémantique est dominée. Dans ce cas-ci, la manipulation rhétorique soit dans les images mentales sous-entendues dans le lisible ou les images matérialisées dans le visible est omniprésente. Pour l'aplanir, il incombe au traducteur, d'abord, de faire une bonne interférence entre l'histoire, les autres constituants du récit et les deux codes linguistiques ainsi que graphiques. Ensuite, il doit s'appuyer sur les méthodes suggérées par **Henry** et déjà précisées dans ce travail pour la traduction des jeux de mots. Et ce, afin de ne pas causer une perte de l'effet plaisant. De ce point de vue, le tenant et l'aboutissant doivent partager, pendant le processus de traduction, un terrain d'entente sur les plans cognitif, émotif, stylistique, poétologique et idéologique.

Par ailleurs, à la fin de l'étude des exemples empiriques sur la traduction des jeux de mots, nous avons constaté qu'ils sont, en grande partie, traduisibles. Par conséquent, nous rejetons le point de vue qui soutient, éternellement, leur intraduisibilité. Mais pour atteindre l'objectif de les retransmettre, le traducteur doit jouir d'une grande vivacité d'esprit, d'une sensibilité sociolinguistique et d'une capacité interlocutive ainsi que d'une aptitude de décodage-interprétation entre les deux cultures de départ et d'accueil. Et ce, pour reproduire un effet pareil. Aussi, leur restitution est difficile mais elle n'est pas impossible. Il est à signaler que la tâche du traducteur ne devient pas pénible dans le cas où les deux sociétés de départ et d'accueil ont un code commun.

Sur un autre plan, le traducteur se trouve face à la contrainte spatiale de la bulle et ce, en explicitant un tel ou tel référent culturel. Par la suite, il doit être conscient qu'il traite un type de texte spécifique, dont les enjeux de traduction diffèrent radicalement de ceux d'autres. Il s'avère qu'une note en bas de page n'est pas un choix optimal dans ce genre textuel. Alors, le savoir-faire du traducteur s'impose, à ce propos, en se penchant vers des solutions paratraductionnelles comme le recours à une introduction, une préface, une annexe ou une synthèse sur la quatrième de couverture. De même, le traducteur ne doit pas négliger les codes typographiques puisqu'ils participent à interpréter les émotions et ce, en les liant aux deux codes linguistiques et iconiques.

En outre, il paraît opportun de souligner que le traducteur doit, de même, prendre soin de la faculté de la directionnalité. Plus précisément, le traducteur est chargé, de diriger ses regards vers la traduction non-dissimulée dans la mesure où les récepteurs cibles doivent recevoir un texte qui n'est pas considéré comme une altération d'un autre. Dans cette veine, il doit accorder, un grand intérêt à la «***fonction prospective***» (**Guidère**, 2010, p. 73). Pour ce faire, sa conduite doit être à mi-chemin entre les deux cultures source et cible pour arriver à des solutions favorables aux yeux des destinataires visés.

Dans l'ensemble, nous soulignons que tout ce qui précède entre en relation avec la mission du traducteur d'être un «***visiolecteur***» (**CARABALLO**, 2016, p. 20). Et ce, a pour objectif de différencier les trois fonctions du texte-image sur lesquelles **VAN DER LINDEN** a mis l'accent, et qui sont, aussi, abordables tout au long de notre étude. Il est à signaler que la première de la complémentarité et la deuxième de la redondance s'entrelacent avec la fonction de relais que **Barthes** a mise en exergue. C'est sur quoi **FRíAS** (2011) a braqué la lumière en mettant en évidence que : «***toute entité iconotextuelle en traduction est une structure indissoluble de texte et d'image où le texte n'est pas «subordonné» à l'image et où l'image n'a pas une fonction «illustrative» du texte. Deux instances assumant chacune leur part de narrativité, le lisible et le visible participent à la création du sens : le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte***». (p. 260). Et enfin, nous avons, aussi, remarqué l'existence peu fréquente de la fonction de disjonction par rapport aux deux formes précédentes.

Enfin, nous pouvons conclure que cette étude ne prétend pas à l'exhaustivité dans le domaine de la traduction de bande dessinée, mais ouvre des pistes de réflexion pour de futures recherches.

Références

I. Corpus :

FRANQUIN, A. (1952). ***Spirou et les Héritiers***. Belgique. Éd. Dupuis.

GREG, M. & FRANQUIN, A. (1966). ***QRN sur Bretzelburg***. Belgique. Éd. Dupuis.

مجلة بساط الريح (ترجمة). (٢ يناير حتى ٢٦ يونيو ١٩٦٣). ***مغامرات سبيرو وفنتازيو : الوارث الوحيد***. ***منشورات مؤسسة بساط الريح،*** الإصدار الأول، الأعداد ٥٣-٧٨.

(النسخة الملونة) إعداد بادى، مصطفى. (٢٠١٣). est disponible sur le site : https://3rabcomics.wordpress.com/2018/04/08/, consulté du 1-10-2023 jusqu'au 31-1-2024.

بادى، (مصطفى). (يناير ٢٠١٦). ***مغامرات سبيرو وفنتازيو : مغامرة فى برتزلبرغ***. ***منشورات عرب كوميكس***.

C'est la version qui est disponible sur le site : https://3rabcomics.wordpress.com/2018/10/29/, consulté du 1-10-2023 jusqu'au 31-1-2024.

II.Ouvrages de traductologie en français et en anglais :

ECO, U. (2007). ***Dire presque la même chose***. Paris. Éd. Grasset.

GUIDÈRE, M. (2010). ***Introduction à la traductologie: penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain***. Bruxelles. De Boeck supérieur.

HENRY, J. (2003). ***La traduction des jeux de mots***. Presses Sorbonne Nouvelle.

Hurtado Albir, A. (1999). ***La notion de fidélité en traduction***. Paris. Éd. Didier Érudition.

LEDERER, M. (1994). ***La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif***. Hachette Livre.

LEDERER, M., & SELESKOVITCH, D. (1993). ***Interpréter pour traduire.*** 3ème édition revue et corrigée. Paris : Didier Érudition.

MOUNIN, G. (1963). ***Les Problèmes théoriques de la traduction***. Paris. Gallimard.

NORD, Ch. (1997/2008). ***La traduction : une activité ciblée. Introduction aux aproches fonctionnalistes***. (Traduit de l'anglais par Beverly Adab). Artois Presses Université, Arras.

PERGNIER, M. (1980). ***Les fondements sociolinguistiques de la traduction***. Paris. Diffusion librairie Honore Champion, 2ème édition.

PYM, A. (1992). ***Translation and text transfer*** (p. 52). Frankfurt : Peter Lang.

REISS, K., Nord, C., & VERMEER, H. J. (2014). ***Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained***. Routledge.

REISS, K. (2002). ***La critique des traductions, ses possibilités et ses limites***, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002, Arras, Artois Presses Université.

VINAY, J.P., & DARBELNET, J. (1953). ***Stylistique comparée du français et de l'anglais : Méthode de traduction***. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris. Éd. Didier.

III. Ouvrages de linguistique en français et en anglais :

BALLY, C. (1952). ***Le langage et la vie*** (Vol. 34). Librairie Droz.

BARTHES, R. (1972). ***Le Degré zéro de l'écriture***. Paris : Seuil.

GENETTE, G. (2007). ***Nouveau discours du récit***. Paris. Éd. du Seuil.

GROUPE, M., & DUBOIS, J. (1970). ***Rhétorique générale par le Groupe M***. Larousse.

GUIRAUD, P. (1976). ***Les jeux de mots***, Paris, PUF,". *Que sais-je, 1656*.

HŒK, L. H. (1981). ***La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle***. La Haye Paris New York. Mouton.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2001). ***Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement***. Paris. Éditions Nathan.

KRIPKE, S. (1982). ***La logique des noms propres (Naming an necessity)***, traduit de l'américain par Pierre Jacob et François Reconati. *Paris, Les éditions de Minuit*, 96.

LEBLIC, I., & MASQUELIER, B. (2021). ***Énonciation métaphorique et iconicité en contexte*** (Vol. 1, p. 412). Lacito Publications.

MAKKAI, A. (2013). ***Idiom structure in English*** (Vol. 48). Walter de Gruyter.

MESCHONNIC, H. (1973). ***Pour la poétique II***, Gallimard. *Le Chemin, Paris*.

IV. Ouvrages généraux :

FRESNAULT-DERUELLE, P. (2009). ***La bande dessinée***. Armand Colin.

PRINCE, N. (2015). ***La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire***, Paris, Armand Colin (2010), coll°«U», réédition 2015.

VAN DER LINDEN, S. (2006). ***Lire l'album***. Éd. Atelier du poisson soluble.

V. Périodiques en français et en anglais :

Anscombre, J. C. (2010). «Autour d'une définition linguistique des notions de voix collective et de ON-locuteur. La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage». Metz : Université Paul Verlaine, 39-64.

ASCENSION, S. S. (1999). «L'Interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction». *Meta*, *44*(4), 582-603.

AWA, S. O. O., & CHIMUANYA, N. (2021). «Texte et contexte à la recherche de la compréhension en traduction littéraire». *TAFSIRI-Revue panafricaine de traduction et d'interprétation/Panafrican Journal of Translation and Interpretation*, *1*(1), 127-144.

BARTHES, R. (1964). «Rhétorique de l'image». *communications*, *4*(1), 40-51.

BLANCO-CORDÓN, T. (2021). «Autobio-graphiées: enjeux discursifs de la représentation du Moi dans la bande dessinée féminine franco-belge». *Çédille, revista de estudios franceses*, (20), 253-285.

CAZALBOU, R. (2023). «Traduire dans les marges ou comment rendre les noms des personnages d'Astérix en espagnol ?». *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone*, (6). Disponible sur https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1337&ved=2ahUKEwjY0J_WsZCFAxUoUaQEHeWLCBAQFnoECDMQAQ&usg=AOvVaw0mAkMLaOYCzSbWg3ypUt4W, consulté le 15-02-2024 à 04 : 00 AM.

CÓMITRE NARVÁEZ, I. (2015). «Traduction et créativité dans la bande dessinée En route pour le Goncourt de J.-F. Kierzkowski et M. Ephrem». https://www.researchgate.net/publication/324891866_Traduction_et_creativite_dans_la_bande_dessinee_En_route_pour_le_Goncourt_de_J-F_Kierzkowski_et_M_Ephrem, consulté le 13-3-2023 à 07 : 00 AM.

DRAGAN, E. (2015). «Les Stratégies linguistiques de la formation des jeux de mots dans la publicité». *La Francopolyphonie*, *10*(2), 138-145.

El KHAMISSY, R., & Caire, É. (2017). «СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕЖДОМЕТИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОМ И АРАБСКОМ ЯЗЫКАХ VERS UNE ANALYSE CONTRASTIVE DE L'INTERJECTION EN FRANÇAIS ET EN ARABE». *РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*, N. 6, 58-82.

ERNOTTE, P., & ROSIER, L. (2004). «L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ?». ***Langue française***, (4), 35-48.

FRíAS, Y. U. S. T. E. (2011). «Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie». *Le Tour du monde d'Astérix*, 255-271.

GRICE, H. P. (1957). Meaning. *The philosophical review*, *66*(3), 377-388.

HERSLUND, M. KERSTIN JONASSON : «Le Nom propre. Constructions et interprétations». Collection Champs Linguistiques. Editions Duculot. Louvain-la-Neuve, 1994. 256 p. *Revue Romane*. https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29941, consulté le 15-12-2023 à 07 : 00 AM.

KHELIL, L. (2018). «Bandes dessinées : le double défi de la langue et de la culture». *Traduire. Revue française de la traduction*, (239), 87-94.

MARIAULE, M. (2008). «La Traduction du jeu de mots dans les titres de presse». *Équivalences*, *35*(1), 47-70.

MEJRI, S. (2000). «Traduction, poésie, figement et jeux de mots». *Meta*, *45*(3), 412-423.

RASKIN, L. (2004). «De la traduction des noms propres : application au cas de la bande dessinée». In *Anales de filología francesa* (Vol. 12, pp. 371-384).

RICHET, B. :

- (2001). «Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections». *Michel Ballard (éd.). Oralité et traduction*, 79-128.

- (2000, March). «La Traduction au cœur de l'analyse linguistique : l'exemple de la traduction non interjective des interjections». In *Traductologie, linguistique et traduction* (pp. 83-98).

ROBIN, R. (1993). «Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte». *Discours social/Social discourse*, *5*(1-2), 7-32.

TANESYA, A., & LAKSMAN-HUNTLEY, M. (2019). «Le Niveau d'équivalence de l'interjection dans Spirou et Fantasio et sa traduction en Indonésien». *Digital Press Social Sciences and Humanities*, *3*, 00002.

VAGUER, C. (2020). «NOM DE ZEUS ! /PAR JUPITER!/ OH, PUTAIN ! : L'INTERJECTION DE LA LANGUE AU DISCOURS 1». *Défense et illustration du prédicat*, 189-221.

VI. Thèses :

CARABALLO, L. C. (2016). *La transposition de la littérature à la bande dessinée : la mise en images chez Alberto Breccia* (Doctoral dissertation, Paris 10).

VII. Dictionnaires :

D'HAUTEL, C. L. (1808). *Dictionnaire Du Bas-Langage, Ou Des Manières De Parler Usitées Parmi Le Peuple:...* T. 1. Paris, de l'imprimerie de L. Haussmann, D'Hautel, F. Schœll.

IDRIS, S. (dr.). (2006). *ALMANHAL, dictionnaire français-arabe*. Beyrouth, Liban. Dar El-Adab.

QUÉMADA, B., RASTIER, F., GREIMAS, A. J., & COURTÉS, J. (2014). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette Education.

VIII. Ouvrages arabes :

الشوا، أيمن عبد الرزاق. (٢٠٠٦). ***معجم أسماء الأفعال فى اللغة العربية***. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

عويش، أحمد محمد أحمد. (١٤٠٢ه/ ١٩٨٢م). ***أسماء الأفعال في اللغة والنحو***، رسالة ماجستير منشورة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى. كتاب بديا https://ketabpedia.com

IX. Sitographie :

https://dictionnaire.lerobert.com/definition/, consulté le 14-11-2023 à 08 : 30 PM.

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bah/7492, consulté le 14-11-2023 à 11 : 30 PM.

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/zut/83263, consulté le 15-11-2023 à 12 : 30 AM.

https://al-maktaba.org/book/31874/6840, consulté le 29-11-2023 à 12 : 30 AM.

PEYRET**,** E. (2007, mai 21). «Il y a une propriété purgative du gros mot»**,** in ***Libération*** https://www.liberation.fr/vous/2007/05/21/il-y-a-une-propriete-purgative-du-gros-mot_93674/ consulté le 29-11-2023 à 07 : 30 PM.

DEVELEY, A. (2018, mai), «Êtes-vous «zutiste» ?» in ***Le Figaro***, https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2018/05/06/37003-20180506ARTFIG00006-tes-vous-zutiste.php **(**consulté le 30-11-2023 à 12 : 30 AM).

https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/morbleu-1/,

consulté le 30-11-2023 à 12 : 30 AM.

CROS, E. (2007, mars 9), **«**La notion d'idéosème**»**, disponible sur Sociocritique-sociocriticism, https://www.sociocritique.fr/?La-notion-d-ideoseme**,** consulté le 08-12-2023 à 07 : 00 AM.

https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/plat-de-nouilles#1, consulté le 08-12-2023 à 07 : 00 PM.

(*قاموس شتايم مصرية لها معانى.. مثل شرابه خرج*, ب.ت), disponible sur https://rohe.hooxs.com/t703-topic, consulté le 23-12-2023 à 09 : 00 PM.

«**Expressions françaises**». (n.d). disponible sur https://www.expressions-francaises.fr/courir-ventre-a-terre/?option=com_content&view=article&id=959;prendre-ses-jambes-a-son-cou-&catid=17&Itemid=88, consulté le 24-12-2023 à 02 : 00 PM.

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ventre/81434#176883, consulté le 08-12-2023 à 07 : 00 AM.

(**«Spirou»**, 2023, février 17) in Wikipédia, https://fr.wiktionary.org/w/index.php?title=spirou&action=history, consulté le 27-12-2023 à 02 : 00 PM.

(***La Minute Belge***, 2020, avril 29) Disponible sur https://www.facebook.com/laminutebelge/photos/a.672692319562589/1551601551671657/?type=3, consulté le 11-1-2024 à 09 : 00 PM.

(«Le Monde selon Spirou et Fantasio», n.d**)**. Disponible sur http://www.spirou.peuleux.fr/albums/album_18.htm, consulté le 23-1-2024 à 05 : 30 PM.

(«***QRN sur Bretzelburg***», 2023, décembre 25) in Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/QRN_sur_Bretzelburg, consulté le 23-1-2024 à 05 : 30 PM.

(«**Casque à pointe»** , 2023, septembre 23) in Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Casque_%C3%A0_pointe, consulté le 23-12-2023 à 05 : 30 PM.