

La paratraduction en France des romans graphiques espagnols de type historique : *L'Art de voler* d'Altarriba et Kim versus *La Nueve* de Roca

Marian Panchón Hidalgo

Universidad de Granada, Espagne

The paratranslation in France of Spanish graphic novels of historical type: Altarriba's and Kim's *L'Art de voler* versus Roca's *La Nueve* – Abstract

This article analyses the paratranslation – titles, covers, prefaces, epilogues, editor's and translator's notes – in France of *L'Art de voler* and *La Nueve*, two Spanish graphic novels of historical type, to compare the strategies used by the editors and the translators when they use these fundamental elements in this kind of books. This analysis shows that the use of the paratranslation can differ from one graphic novel to another according to the publishing house, the editor's target public or even the success of the book. After this study, we can therefore conclude that paratranslations – a term coined by Yuste Frías – not only introduce and contextualize the translated graphic novel, but above all become valuable commercial instruments for publishing houses. In the case of *L'Art de voler* and *La Nueve*, the translation notes make the reading easier; the titles, covers, prefaces and epilogues attract foreign – and rather left-wing – readers interested in historical Spanish graphic novels. The paratranslations are essential in order to facilitate the entry of these works into the French literary canon.

Keywords

Paratranslation, canon, reception, *L'Art de voler*, *La Nueve*

1. Introduction

Dans l'historiographie de la traduction, les éléments paratraductionnels apportent de précieuses informations susceptibles d'éclairer la production et la réception de l'ouvrage traduit. Dans cet article, nous considérons que la paratraduction est fondamentale dans la mesure où elle vise à rendre l'œuvre plus accessible au public étranger. Notre but est donc d'examiner les titres, couvertures, préfaces, épilogues et notes de traduction de *L'Art de voler* et de *La Nueve* afin d'observer et de comparer les différentes stratégies d'utilisation des paratextes en France des éditeurs et des traducteurs de ces deux romans graphiques de type historique.

Le romangraphique, véritable exemple de culture populaire, a connu de notables transformations tout au long de l'histoire espagnole contemporaine : d'abord destiné à un jeune public au début du XX^e siècle, il touche ensuite un lectorat plus âgé, grâce au « boom » des années 80. De plus, l'industrie de la BD en Espagne pendant la première décennie du XXI^e siècle a connu un essor considérable, probablement grâce à la conjugaison de divers facteurs : la création du prix national de la bande dessinée en 2007 (*Premio Nacional del Cómic*), la généralisation du format « roman graphique », l'éclosion du manga ou les adaptations cinématographiques de certaines bandes dessinées (Pons, 2011, p. 270).

À partir de la loi espagnole dite « de mémoire historique » adoptée en 2007 sous le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero, le nombre de romans graphiques en lien avec la guerre civile ou le franquisme s'est multiplié, ce qui a sensibilisé les lecteurs espagnols à la réalité historique de l'époque.

L'un des plus importants bédéistes espagnols est Antonio Altarriba, l'auteur de *El arte de volar*. Dans cet ouvrage, publié par la maison d'édition Ponent en 2009 puis par Norma en 2016, Altarriba – aidé par Kim, son illustrateur – raconte la vie de son père depuis 1910 jusqu'à son suicide en 2001. Structurée en quatre chapitres, l'œuvre nous montre les différents épisodes de l'histoire récente de l'Espagne : la chute de la monarchie, la Seconde République, la guerre d'Espagne, l'exil, la dictature de Franco, etc.

En 2011, la maison d'édition Denoël décide de publier en France *L'Art de voler*, sa traduction en français. Denoël a été fondée en 1930 par l'éditeur belge Robert Denoël et son ami états-unien Bernard Steel. Aujourd'hui, Denoël fait paraître une centaine de titres par an, dans les domaines de la fiction française et étrangère. Alexandra Carrasco, la traductrice du roman, est née en Allemagne en 1963 et a vécu au Chili jusqu'en 1973, année où le putsch militaire a contraint sa famille à s'exiler en France, dans la banlieue parisienne. Après des études de philosophie, elle exerce à présent le métier de traductrice.

Un autre écrivain de bande dessinée très réputé en Espagne et au niveau international est Paco Roca, qui a publié *Los surcos del azar* en 2013 via la maison d'édition Astiberri. Ici, Roca reconstruit, à partir des souvenirs du républicain Miguel Ruiz, l'histoire de *La Nueve*, une compagnie aux ordres du capitaine Dronne intégrée dans la seconde division blindée du général Leclerc, et formée majoritairement par des républicains espagnols.

En 2014, Delcourt, une maison d'édition française de bandes dessinées, de comics et de mangas créée en 1986, décide de publier la traduction française de *La Nueve*. Son traducteur est Jean-Michel Boschet et il semble qu'il ait traduit plus d'une quarantaine d'ouvrages¹. Il est important de souligner que la traduction et la publication en France de ce roman graphique se fait peu avant les commémorations à Paris du 70^e anniversaire de la Libération de Paris par « La Nueve ».

Dans ce contexte, cet article a pour but d'analyser et de comparer les paratextes de *El arte de volar* et *Los surcos del azar*, deux romans graphiques espagnols de type historique qui ont été

¹ Le site internet de la BNE donne 39 titres traduits associés à son nom, et *La Nueve* n'en fait pas partie.

publiés en Espagne à partir de 2007, avec les paratraductions de leurs versions en français, parues au début du XXI^e siècle. Nous avons décidé de confronter ces deux publications avec leurs traductions, puisque toutes deux portent sur l'histoire espagnole contemporaine et parce que, même s'il s'agit de livres abordant une réalité historique semblable, les deux maisons d'édition françaises ont traité les paratextes des traductions différemment. Avec cette étude, nous voulons connaître plus en détail la stratégie commerciale de ces maisons d'édition afin d'intéresser le public français, c'est-à-dire, vérifier si, grâce à ces paratraductions, les deux maisons d'édition ont essayé d'attirer le même type de public et si le succès de ces ouvrages a joué un rôle à ce sujet.

2. Les paratextes dans la traduction

2.1. La paratraduction

Dans le domaine de l'histoire de la traduction, le modèle socio-culturel prend en considération le contexte social et culturel de la traduction au moment de sa production et de sa réception (Ordóñez López & Sabio Pinilla, 2015, p. 142). En effet, il s'agit d'expliquer comment la traduction a été réalisée, puisque le message produit est ancré dans une certaine époque, avec des récepteurs bien spécifiques. Dans ce modèle socio-culturel, l'objet d'étude est le péri-texte (Genette, 1987), c'est-à-dire, tous les phénomènes qui accompagnent la production d'un texte et son apparition dans un contexte socio-culturel récepteur qui déterminera les caractéristiques de la traduction, comme dans le cas de cet article, où nous nous proposons d'étudier les titres, les couvertures, les préfaces, les épilogues et les notes de traduction de *L'Art de voler* (2011) et de *La Nueve* (2014).

En ce qui concerne la « paratraduction », terme forgé en 2004 par le chercheur Yuste Frías et basé sur le concept de « paratexte » de Genette, elle fait référence à l'ensemble des productions verbales, iconiques, verbo-iconiques et matérielles des paratextes figurant dans les traductions, le paratexte désignant donc un seuil entre le texte et tout ce qui est en dehors du texte, une « [z]one indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte). » (Genette, 1987, p. 8) Pour citer Yuste Frías (2010, p. 292) : « *La paratraducción quiere informar sobre las actividades presentes en el umbral de la traducción, sobre lo que estas representan y pueden enseñarnos en lo que a subjetividad del traductor y a la naturaleza de la presentación del producto traducido se refieren.* »²

Dans le cas de la traduction éditoriale, la paratraduction se consacre à l'étude des paratextes associés à la traduction – titres et préfaces, notes du traducteur, illustrations et autres. Selon Yuste Frías (2015, p. 331),

La noción de paratraducción ayuda así a retomar la preocupación genettiana por el emplazamiento textual que la traductología ha dejado mucho tiempo de lado, ya que el lugar que ocupa una traducción en la edición final y, sobre todo, cómo lo ocupa, no es algo anodino ni gratuito: las diferentes publicaciones de las traducciones son la prueba de ello.³

² « La paratraduction veut renseigner sur les activités présentes au seuil de la traduction, sur ce qu'elles représentent et peuvent nous enseigner concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit. » (Toutes les citations originales rédigées en espagnol ont été traduites par nos soins.)

³ « La notion de paratraduction permet ainsi de reprendre la préoccupation genettienne de l'emplacement textuel que la science de la traduction a longtemps négligé, car la place qu'une traduction occupe dans l'édition finale et surtout comment elle l'occupe n'est pas anodin ni gratuit : les différentes publications des traductions en sont la preuve. »

Il est donc clair que la paratraduction a une importance majeure dans le cas des romans graphiques de type historique, puisqu'elle fait de la traduction un livre et attire l'attention du public étranger, en contextualisant l'œuvre et en informant le lecteur au sujet de l'histoire abordée, notamment grâce aux titres, aux préfaces et aux couvertures. Sans la paratraduction, le livre traduit n'existerait pas et le lectorat étranger ne s'intéresserait pas à lui.

Par ailleurs, Even-Zohar (1990) soutient, dans sa théorie du polysystème, qu'un système littéraire est, de fait, dynamique, interrelationnel et hétérogène. C'est pourquoi il faudrait prendre en compte plusieurs facteurs lorsque l'on analyse la traduction d'un ouvrage :

- Le **producteur** ou l'administrateur chargé de produire une œuvre littéraire.
- Le **consommateur**, qui peut être direct, s'il lit intégralement le livre, ou indirect, si certains de ces aspects sont devenus des éléments de culture générale.
- Le **produit**, c'est-à-dire l'ouvrage littéraire.
- Le **marché** et l'**institution**, le premier faisant allusion aux composants liés à l'achat et à la vente de produits littéraires et le second comprenant les éléments en relation avec la vie littéraire (maisons d'édition, revues, critiques, etc.)
- Le **répertoire** ou ensemble de règles qui contrôlent la création et l'usage d'un produit en particulier.

Il est aussi essentiel de considérer tout particulièrement ces aspects lorsque l'on analyse la paratraduction des romans graphiques dans un pays spécifique, puisque cela va toucher le bon ou mauvais accueil du livre en question.

2.2. La paratraduction de *L'Art de voler* (2011) d'Antonio Altarriba et Kim, et de *La Nueva* (2014) de Paco Roca

2.2.1. Titres et couvertures

Les titres et les couvertures ont une importance particulière lorsque l'on décide d'examiner la paratraduction d'un roman graphique, puisqu'ils sont les premiers paratextes que le lecteur découvre.

D'une part, pour *El arte de volar*, nous trouvons deux premières de couvertures différentes, celle de la maison d'édition Ponent (2009) et celle de Norma (2016). Nous avons décidé de nous appuyer sur la version de Ponent car c'est très probablement celle sur laquelle Denoël s'est basée pour publier la traduction en France⁴. Sur la première de couverture de Ponent figure un homme de dos sur une route en train de regarder un vol d'oiseaux dans le ciel. Sur celle de Denoël, un garçon le poing levé, probablement au cours d'une lutte sociale⁵. Cette image, présente initialement sur la couverture de l'édition française, se retrouve en 2016 sur celle de l'édition espagnole de Norma, l'éditeur ayant peut-être jugé qu'elle attirerait davantage l'attention du public. Il est possible que Denoël ait choisi une image plus « idéologique » et davantage en rapport avec le récit d'Altarriba afin d'interpeller un lectorat plus « revendicatif » et plus intéressé par l'histoire espagnole contemporaine, même si *L'Art de voler* peut être perçu en France comme un document plus personnel qu'historique, comme une sorte de journal intime.

D'autre part, la première de couverture de *Los surcos del azar* est aussi complètement différente de la couverture française. Tout d'abord, le titre a changé : *Los surcos del azar*,

⁴ Entre 2009 et 2011, il existait seulement en Espagne la version de 2009 de la maison d'édition Ponent.

⁵ En effet, il s'agit d'une manifestation en faveur de la République espagnole.

faisant référence à la citation d'Antonio Machado – « para qué llamar caminos a los surcos del azar »⁶ –, était peut-être considéré par Delcourt comme un titre plus poétique qu'historique et, surtout, parce qu'il n'évoque rien de particulier pour le grand public français. En effet, la maison d'édition parisienne a décidé d'intituler sa traduction *La Nueve*, du nom de la compagnie espagnole qui a participé à la Libération de la France, faisant ainsi allusion directe au contenu du livre. Delcourt ajoute également un sous-titre (« Les républicains espagnols qui ont libéré Paris ») pour que les lecteurs français potentiels perçoivent mieux son contenu. Delcourt choisit aussi de changer complètement l'illustration originale, qui était moins explicite que la française. Cette nouvelle image montre l'arrivée de *La Nueve* à Paris : y sont représentés l'Arc de Triomphe, quelques drapeaux français, ainsi que le drapeau républicain espagnol, ce qui est susceptible d'interpeller et d'attirer davantage le lectorat français. Effectivement, dans *La Nueve*, le roman graphique se veut plus historique ; c'est la raison pour laquelle Delcourt y ajoute une préface, change le titre et met un sous-titre pour renforcer son aspect historique auprès de ses potentiels lecteurs français. De plus, Delcourt informe tout de suite dans sa couverture que la préface a été écrite par Anne Hidalgo. Dans ce cas, nous constatons que ce n'est pas seulement le traducteur qui adapte le texte original aux circonstances historiques de la culture cible (Venuti, 1995), mais aussi la maison d'édition, consciente de l'importance d'Hidalgo dans ce contexte historique.

Quant aux quatrièmes de couverture de *El arte de volar* et de *L'Art de voler*, la version espagnole de Ponent ajoute une critique très positive de l'ouvrage rédigée par Antonio Martín, historien et éditeur espagnol de bande dessinée. L'œuvre est, selon lui, « *inesperada y sorprendente* », « *magistral* », et s'inscrit « *entre las grandes novelas de los últimos años que recupera la Historia de los españoles y que hará Historia* »⁷. Son homologue français, quant à lui, inclut un court résumé sur son contenu, une image appartenant au roman (p. 183 de la traduction), ainsi que le nom de la traductrice, la rendant tout de suite plus visible auprès du public français.

Un résumé figure également sur la version espagnole de 2016. Cependant, Norma opte pour l'ajout des prix remportés par le roman graphique, à savoir, le prix national de BD en 2010 et le prix de la meilleure œuvre au salon de la BD de Barcelone en 2010⁸. En outre, Álvaro Pons, critique espagnol de bande dessinée, rédige un commentaire positif sur *El arte de volar*, où il explique qu'il s'agit d' « *una obra maestra* »⁹.

D'autre part, les quatrièmes de couverture de *Los surcos del azar* et de *La Nueve* relèvent aussi de la même dynamique : elles présentent également une critique d'expert pour la version espagnole, mais seulement un résumé de l'œuvre pour la version traduite. Au lieu de joindre une préface dans *Los surcos del azar*, Astiberri préfère un court commentaire sur la quatrième

⁶ Traduction : « À quoi bon appeler chemins les sillons du hasard ? ». Delcourt élimine cette citation se trouvant à l'intérieur du livre espagnol et qui explique subtilement au lectorat la raison pour laquelle Roca a mis « *Los surcos del azar* » comme titre. La traduction en français serait « *les sillons du hasard* ».

⁷ « Inattendue et surprenante » ; « magistral » ; « parmi les grands romans de ces dernières années qui récupère l'Histoire des Espagnols et qui fera l'Histoire ».

⁸ Signalons que la traduction de Denoël explique également que la bande dessinée a reçu le *Premio Nacional de Cómic*, mais la maison d'édition place cette information sur le rabat de couverture de devant. Elle ajoute aussi la biographie d'Altarriba et de Kim sur le rabat de couverture de derrière.

⁹ « Un chef d'œuvre ».

de couverture¹⁰. Ce texte est rédigé par Javier Pérez Andújar, écrivain espagnol contemporain connu au niveau national mais méconnu à l'international, qui formule un compte-rendu positif en expliquant que « Los surcos del azar *va más allá de estar formidablemente dibujado y dotado de una capacidad narrativa apabullante* »¹¹. La quatrième de couverture de *La Nueve*, quant à elle, affiche l'arrivée de *la Nueve* et quelques drapeaux français, ainsi qu'un panneau concernant le général de Gaulle, ce qui annonce au lecteur français que l'action du livre se situe en France.

Les titres et les couvertures de ces deux ouvrages varient donc d'un pays à l'autre car le public cible concerné n'est pas le même et les intérêts supposés d'un lecteur espagnol et d'un lecteur français diffèrent : le potentiel lecteur français peut être plus attiré par le contexte historique et politique que par le facteur littéraire. En effet, le fait d'insérer les critiques littéraires de Pons et de Pérez Andújar respectivement a sûrement pour objectif, comme cela semble être le cas pour les choix éditoriaux français, d'attirer aussi un public de gauche, comme le montre le commentaire de Pérez Andújar lorsqu'il considère que « *cuando echaron a aquella gente de España nos echaron a todos los que íbamos a descender de ellos* »¹². Dans les deux exemples, les maisons d'édition ne veulent pas seulement intéresser un milieu intellectuel mais aussi un lectorat populaire, comme le montre l'emploi du tic de langage « *vamos* »¹³ dans le texte de Pérez Andújar, ou le fait d'avoir seulement ajouté une partie de la critique littéraire de Pons.

2.2.2. Préfaces et épilogues

Les préfaces et les épilogues sont également très importants dans le but de mettre à jour le point de vue des maisons d'édition, des écrivains et même des traducteurs vis-à-vis d'un texte littéraire. Effectivement, comme Genette (1987, p. 64) l'avait déjà expliqué, la préface est « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou post liminaire) auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède ». Ghislaine Rolland-Lozachmeur (2010, p. 282), pour sa part, estime que « (...) la préface devient un lieu d'échange, d'espace intersubjectif, lieu de la première rencontre entre l'auteur qui va se dévoiler ou se masquer et son lecteur. C'est donc là que va se jouer l'accueil par la critique et le lectorat, complice ou polémique. » Soulignons aussi que la longueur des préfaces est très variable et qu'elle dépend surtout de l'importance que les maisons d'édition donnent à ce paratexte, ainsi que de la nature de la traduction qu'elles accompagnent (Enríquez Aranda, 2003, p. 232).

La préface de *El arte de volar* de Ponent (2009), rédigée par l'historien Antonio Martín, est assez longue (sept pages) et elle est divisée en quatre parties : « *la realidad en la ficción* », « *una historia de perdedores* », « *una obra, dos autores* » et « *la madurez de la historia española* »¹⁴. La première partie résume le livre, et indique que le roman se structure autour de la mémoire

¹⁰ Dans l'édition spéciale publiée par Astiberri en juin 2019 pour célébrer le 75^e anniversaire de la Libération de Paris, il est très intéressant de souligner que la première de couverture a changé et que la maison d'édition ajoute deux préfaces, l'épilogue de Coale et une conversation entre Coale et Roca d'une vingtaine de pages. En effet, il s'agit de la même image que la première de couverture française. Par ailleurs, Astiberri décide de traduire la préface d'Anne Hidalgo et d'incorporer une préface rédigée par Manuela Carmena, ancienne maire de Madrid. Quant à la quatrième de couverture, Astiberri garde le texte de Pérez Andújar qui se trouvait déjà dans la version de 2014. Ces changements – ou ces incorporations – dans la nouvelle édition espagnole montrent sûrement le succès de la traduction en France.

¹¹ « Los surcos del azar va au-delà d'être formidablement dessiné et doté d'une capacité narrative écrasante. »

¹² « Quand ils ont chassés ces gens d'Espagne ils nous ont aussi chassé nous, tous ceux qui allaient descendre d'eux ».

¹³ « allez ».

¹⁴ « La réalité dans la fiction », « une histoire de perdants », « une œuvre, deux auteurs » et « la maturité de l'histoire espagnole ».

du père d'Altarriba ; la deuxième évoque la vie des vaincus de la guerre, « *sin trabajo, sin pan y sin techo* »¹⁵, qui doivent parfois s'exiler afin de trouver une vie meilleure ; dans la troisième, Martín se consacre aux auteurs Altarriba et Kim, et dans la quatrième et dernière partie, Martín conclut en affirmant que *El arte de volar* fait partie intégrante de la culture et « *marca un hito en el desarrollo de nuestra historieta* »¹⁶.

En revanche, *L'Art de voler* (2011) n'a pas de préface, contrairement à la version espagnole de 2009. Il est possible que Denoël ait opté pour sa suppression en 2011 à cause de l'approche plus personnelle qu'historique du livre. En 2016, Norma lance une nouvelle édition de *El arte de volar* et insère un nouveau texte d'Antonio Martín intitulé « *El arte de volar, mucho más allá de la memoria histórica* »¹⁷. Ce prologue de six pages non numérotées possède quatre parties : « *Por una lectura correcta de El arte de volar* », « *El arte de volar, reflejo de la mediocridad y el miedo* », « *El antes y el después de El arte de volar* » et « *El precio de la libertad total* »¹⁸. De son côté, Denoël édite à nouveau la traduction en 2016 et y ajoute cette fois-ci un texte introductif – « *Prélude au décollage* » – rédigé par Altarriba, mais à la fin de l'œuvre et sous forme d'épilogue (pp. 217-231). Cela met en évidence un changement de politique éditoriale par rapport à la version précédente de 2011 et confirme sûrement le succès de la première édition de la traduction en France, même si l'emplacement du texte d'Altarriba à la fin de celle-ci reflète peut-être l'importance limitée que Denoël a donnée à ce paratexte, ou bien le souhait de la part de Denoël de l'ajouter à la fin en forme de conclusion et d'explication de texte et de contexte.

Dans *Los surcos del azar* (2013) et dans *La Nueve* (2014) c'est le cas contraire qui se produit : ainsi, Delcourt décide tout de suite d'ajouter une préface dans la traduction, tandis qu'il n'y en a aucune dans la version originale. Dans cette préface d'une page, Anne Hidalgo, maire de Paris d'origine espagnole et appartenant au Parti socialiste, introduit l'histoire de *La Nueve* au lectorat français, où elle explique que Paco Roca « en a fait un très beau roman graphique » et qu'il s'agit d'une épopée de la mémoire, puisque les soldats de « *La Nueve* » ont pu intégrer la 2^e division blindée du général Leclerc et ont été parmi les premiers à entrer dans Paris le 24 août 1944. Elle rappelle que, même si le général de Gaulle avait exigé que ce soit des troupes françaises qui libèrent Paris, il ne faut pas oublier qu'il y avait parmi eux des républicains espagnols. Quelques mois après la publication de cette préface, le 25 août 2014, Hidalgo a participé, en présence de l'ancien président François Hollande, à la cérémonie du 70^e anniversaire de la Libération de Paris.

Le fait d'avoir sélectionné cette femme politique comme préfacière n'est pas anodin. De fait, avec ce choix, Delcourt mène probablement la traduction vers un public déterminé – français, parisien, d'origine espagnole, sympathisant socialiste, etc. –, susceptible de lire ce type d'ouvrage. Delcourt fait de nouveau usage d'une paratraduction comme stratégie commerciale afin d'attirer un public spécifique. En outre, le point de vue d'Hidalgo où elle explique qu'il s'agit d'« un très beau roman » fait également partie de cette stratégie commerciale.

Nous devons aussi signaler un épilogue se trouvant dans la version espagnole *Los surcos del azar* (pp. 322-323) et traduit dans *La Nueve*. Il a été écrit par Robert S. Coale, professeur des universités en France et spécialiste de l'histoire contemporaine espagnole, où il explique

¹⁵ « Sans travail, sans pain et sans toit ».

¹⁶ « Marque une étape importante dans le développement de notre bande dessinée. »

¹⁷ « *El arte de volar*, bien au-delà de la mémoire historique. »

¹⁸ « Pour une lecture correcte de *El arte de volar* », « *El arte de volar*, reflet de la médiocrité et de la peur », « L'avant et l'après de *El arte de volar* » et « Le prix de la liberté totale ».

ses débuts en matière de recherche au sujet des républicains espagnols pendant la Seconde Guerre mondiale. Il remercie Paco Roca d'avoir choisi ce thème et d'avoir été attentif aux petits détails historiques fournis par Coale.

Paco Roca consacre enfin les trois dernières pages de sa bande dessinée aux remerciements (pp. 324-326). Néanmoins, dans *La Nueve*, Boschet les traduit mais oublie de manière vraisemblablement accidentelle de faire paraître les cinq derniers paragraphes (p. 326 de *Los surcos del azar*). Dans cette partie supprimée, Roca tient à remercier, entre autres, son père, Héloïse Guerrier, Fernando Tarancón, Javier Zalbidegoitia, José Luis Munuera et enfin le capitaine Dronne et ses cosaques, « *que hicieron de la lucha antifascista algo tan necesario como el respirar* »¹⁹.

Dans le cas de *El arte de volar* (2016) et de *L'Art de voler* (2017), les deux maisons d'édition décident d'ajouter un épisode inédit en couleur à la fin de l'œuvre. Dans la version originale, il s'intitule « *La casa del Sol Naciente - Manosque (Francia), verano 2012* » (pp. 207-223). En revanche, il s'appelle « *L'épilogue imprévu* » (pp. 201-216) dans la traduction, et ne fait allusion ni à la ville française, ni à la date de l'événement. De plus, dans *El arte de volar*, Altarriba détaille l'histoire de cette anecdote, où il raconte qu'en réalité la dame qui est arrivée dans la salle ne s'appelle pas Chantal et qu'il sait seulement qu'elle est venue vers lui pour demander sa signature ; elle est restée cinq minutes et puis elle est partie. Selon lui, elle est arrivée pour confirmer ce qu'il croyait : son père a passé toute sa vie en apprenant le difficile art de voler. Ensuite, il explique qu'il avait vu les photos de son père, écrasé dans une flaque de sang, lorsqu'il est allé à la résidence qui l'hébergeait ; ces images montraient le fait qu'il n'avait pas réussi à voler.

En effet, il avait écrit ce livre pour refuser la mort de son père, en pensant qu'en vérité tout était littérature. Il répète qu'il ne sait pas comment cette femme s'appelait et qu'elle ne voulait pas non plus lui raconter sa vie ; il a seulement appris que tout s'est passé il y a longtemps et que c'était une affaire de femmes. Elle est partie sans dire au revoir et sans qu'il ne lui dédicace son roman. Grâce à cette anecdote, il a pu élaborer cette histoire.

Néanmoins, dans la traduction, ce fragment n'est pas signé par Altarriba, il est beaucoup plus court et il adopte un ton plus romanesque. L'auteur explique même que la femme lui a raconté son histoire, alors que dans le texte en espagnol il affirme qu'elle n'a pas voulu le faire et que la narration est, *grosso modo*, inventée :

C'est le plus beau cadeau qu'on pouvait me faire. L'image de mon père fracassé contre le sol me poursuivait et, malgré mes efforts pour me convaincre de sa capacité à l'envol, je savais que ce n'était qu'une métaphore. Elle est venue, les yeux transparents, me raconter son expérience extraordinaire. D'un ton calme, comme si de rien n'était, elle m'a offert une formidable paire d'ailes. Maintenant, je sais que mon père a volé pour de vrai.

Elle est partie sans attendre mes remerciements, sans même me dire son nom. Mais la familiarité immédiate qui s'est établie entre nous me le fait deviner..

Elle s'appelle Chantal...

Ce changement de style dénote peut-être un souhait de la part de Denoël de faire de l'épilogue une sorte de biographie parallèle à celle du père d'Altarriba, interpellant ainsi davantage le lectorat français. De même, le fait de décider d'imprimer cet épisode en couleur, tout comme la version originale, montre sûrement le succès de l'édition précédente du livre en Espagne et

¹⁹ « pour qui il était aussi indispensable de lutter contre le fascisme que de respirer ».

en France – étant donné le coût additionnel important généré par l'impression en couleur, par rapport à une impression en noir et blanc –, ainsi que l'intention de la part de Norma et de Denoël d'attirer davantage l'attention du public et de situer l'histoire dans l'actualité.

L'utilisation des préfaces et des épilogues dans un texte traduit facilite donc la contextualisation des traductions pour une culture cible différente du texte original et l'emploi de ces paratextes diffère alors d'une maison d'édition à l'autre, cela pouvant dépendre du lectorat ciblé.

Comme l'indique avec justesse Valero Garcés (1995, p. 25), les traductions, ainsi que la critique littéraire (commentaires, préfaces, épilogues), participent à la création d'un canon²⁰, puisqu'avec elles, une œuvre produite dans un système donné commence à en intégrer un autre.

2.2.3. Notes du traducteur et de l'éditeur

Un autre périphrase important que nous examinons dans cet article est constitué des notes du traducteur, puisqu'elles sont des lieux dans lesquels le traducteur – ou l'éditeur – laisse entendre sa voix de manière explicite et ouverte (Toledano, 2010, p. 639). Lorsque le traducteur – ou la maison d'édition – décide de mettre une note, il se propose d'ajouter des informations pour que le lecteur de la traduction comprenne l'œuvre de la meilleure manière possible. Esther Morillas (2005) considère que le traducteur ou la traductrice se met en avant quand il écrit ces notes et que c'est à ce moment que nous pouvons voir ses convictions et ses opinions. Comme Venuti l'a exposé dans sa théorie de l'invisibilité (1995), le traducteur adapte le texte original aux circonstances historiques de la culture cible. C'est pourquoi ces notes peuvent être intéressantes « *para conocer las distintas políticas y normas de traducción vigentes en un momento histórico concreto* » (Toledano, 2002, p. 1)²¹. Par conséquent, afin de les analyser, nous prendrons en compte la division réalisée par María Luisa Donaire (1991) entre notes culturelles et notes linguistiques.

Pour ce qui est des notes du traducteur – ou de l'éditeur – dans *L'Art de voler*, il y en a 12 au total, dont 4 linguistiques et 8 culturelles (tableaux 1 et 2) :

Page	Mot(s) noté(s)	Note de traduction
13	« Peñaflor »	Peña, grosse pierre ; flor, fleur.
58	Dante	Forme inversée de « te dan », te donnent.
73	<i>Les vaches à gauche</i>	Les répliques en italiques sont en français dans le texte.
134	A los caídos por Dios y por España	Aux morts pour Dieu et pour l'Espagne.

Tableau 1. Notes de traduction linguistiques dans *L'Art de voler* (2011)

²⁰ Selon Cristófol y Sel (2008, p. 190), le canon est « une série d'œuvres – les classiques – qui sont restées sur les autels littéraires au cours des siècles en raison de valeurs esthétiques soi-disant universelles, mais aussi en raison du don romantique – imposé anachroniquement – d'originalité ou de son traitement exceptionnel de sujets considérés comme universellement humains » (ma traduction).

²¹ « pour connaître les différentes politiques et normes de traduction en vigueur à un moment historique spécifique ».

Page	Mot(s) noté(s)	Note de traduction
38	Azaña	Leader de gauche, président de la République (1936-1939) et initiateur du Front populaire espagnol.
41	Leciñena	Localité d'Aragon où eut lieu une escarmouche dont les franquistes firent grand cas.
42	Durruti	Buenaventura Durruti (1896-1936), héros anarchiste, chef de la colonne portant son nom qui s'illustra dans la lutte contre les troupes fascistes.
43	« Cara al sol »	Hymne des phalangistes.
47	UGT	Union Générale des Travailleurs.
62	Negrín	Juan Negrín (1892-1956) chef du gouvernement de la 2 ^e République espagnole (1937-1945).
128	José Antonio	José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange en 1933.
175	Deniers / coupes	Couleurs des cartes espagnoles

Tableau 2. Notes de traduction culturelles dans *L'Art de voler* (2011)

Dans la première note linguistique (tableau 1), la traductrice décide d'expliquer au lectorat français la signification du nom du village « Peñaflores », puisqu'Altarriba rapporte que ce nom lui a « paru étrange, une sorte d'aberration » (p. 13). Un cas similaire se trouve dans la deuxième note linguistique, car le lecteur français ne va pas forcément comprendre pourquoi le prénom « Dante » est « le nom le plus générique » (p. 58). Cela n'est pas non plus évident pour le natif, puisque la langue espagnole n'a pas l'habitude d'inverser les syllabes des mots comme c'est parfois le cas en français avec le verlan. De toute façon, Altarriba considère qu'il ne faut pas ajouter de note en bas de page, en espérant que le public espagnol comprenne la vignette.

La note linguistique numéro trois, quant à elle, est très intéressante dans la mesure où Altarriba écrit dans la version originale la phrase en français « Les vaches à gauche » prononcée par un militaire (p. 81) et ensuite ce même militaire dit « *vacas izquierda... capras pog aquí...* ». Altarriba garde ainsi l'accent du militaire pour que le lectorat espagnol comprenne qu'il est français. La traductrice éclaircit dans la note que la phrase « les vaches à gauche » est en français dans le texte original mais après, contrairement à ce qu'Altarriba fait, elle neutralise l'accent du militaire (« *vacas izquierda... capras [sic] por aquí* »)²² en laissant toutefois une coquille, car au lieu d'écrire « *cabras* »²³, elle met « *capras* », comme dans l'œuvre originale. Cette caractéristique linguistique soulignée par Altarriba se perd dans le texte traduit, puisque Carrasco préfère neutraliser la phrase au lieu de compenser ce manque dans une autre partie de la page. Dans la dernière note linguistique, c'est sûrement l'éditeur français qui a décidé de garder « *a los caídos por Dios y por España* » en espagnol et c'est Carrasco – ou la maison d'édition – qui a placé la traduction littérale de la phrase en note de bas de vignette afin que le lectorat français ait toujours en tête que l'histoire se déroule en Espagne et que ce roman graphique est une traduction.

²² « les vaches à gauche, les chèvres par ici », en espagnol.

²³ « chèvres », en espagnol.

Quant aux notes culturelles (tableau 2), elles sont de type historique, sauf la deuxième, qui est plutôt géographique, et la dernière, qui concerne la culture populaire. La note numéro 4 concernant « Negrín » nous semble ambiguë, puisque la traductrice a placé la date « 1937-1945 » juste après « la 2^e République espagnole », en laissant peut-être entendre qu'elle a commencé en 1937 et a fini 1945. Cette date ne correspond pas à cette période historique, mais au moment où Negrín a été chef du gouvernement de la 2^e République espagnole, puis du gouvernement en exil. Il est possible que la maison d'édition Denoël n'ait pas de relecteurs pour ses traductions et qu'elle a décidé de faire confiance à la traductrice. C'est la raison pour laquelle la note n'a pas été corrigée.

Dans *la Nueva*, en revanche, nous trouvons moins de notes : une linguistique, qui pourrait également être culturelle, et trois culturelles – dont une aussi linguistique (tableau 3). De plus, Delcourt opte pour l'insertion de toutes les notes à la fin du livre dans une liste spécifique, contrairement à Denoël pour *l'Art de voler*, qui préfère les placer à l'intérieur de l'histoire :

Page	Mot(s) noté(s)	Note de traduction
106	Lily Marlène	Version française des paroles de la célèbre chanson allemande Lili Marleen, d'après un poème de Hans Leip écrit en 1915, interprétée par Lale Andersen dès 1938 et diffusée sur tous les fronts. Elle fut traduite en 43 langues et resta un succès mondial jusqu'à 1944.
178	La cucaracha... la cucaracha... ya no puede caminar... porque le faltan... porque no tiene...	« Le cafard, le cafard, Ne peut plus marcher ; Parce qu'il n'a pas, parce qu'il lui manque De la marijuana à fumer ». Paroles d'une chanson espagnole du XV ^e siècle (reprise par les révolutionnaires mexicains partisans de Pancho Villa). Il est possible aussi que ce texte fasse référence au président mexicain Huerta – dont le surnom était « la Cucaracha » – qui se compromit en 1914 avec les Allemands.
273	Ay, Carmela... ay, Carmela	Paroles de <i>L'Armée de l'Èbre</i> , chant anarchiste espagnol composé en 1808 contre l'envahisseur français pendant la guerre d'indépendance espagnole et réactualisé par les soldats républicains pendant la guerre civile.

286	Comme mon ami José Belmonte, j'ai coupé ma tresse.	José Belmonte était un célèbre toréador. Les toréros avaient coutume de couper leur tresse lors qu'ils prenaient leur retraite.
-----	--	---

Tableau 3. Notes de traduction dans *La Nueve* (2014)

Dans le tableau 3, nous remarquons que les notes de *La Nueve* sont plus détaillées et encyclopédiques que celles de *L'Art de voler* et que la moitié de celles de *La Nueve* peuvent être à la fois linguistiques et culturelles. C'est pourquoi nous avons décidé de les mettre toutes dans un seul tableau. La première (p. 106), concernant Lily Marlène, est clairement culturelle, tout comme la troisième (p. 273) sur « *Ay, Carmela* ». La deuxième (p. 178), quant à elle, est linguistique et culturelle, puisque Boschet traduit d'abord littéralement les paroles de « *La cucaracha* » vers le français et après il explique l'origine de la chanson. Nous trouvons une situation similaire dans la dernière note (p. 286) concernant le monde taurin : d'une part, le traducteur détaille qui était Belmonte et d'autre part il éclaircit l'expression « couper sa tresse ».

Nous pouvons donc conclure que les notes ne sont pas toujours complètement de type culturel ou de type linguistique, comme nous l'avons vu dans la division réalisée par Donaire. Parfois, il s'agit de notes « mixtes », comme dans *La Nueve*, où dans la même note se mêlent les deux catégories. L'emplacement de ces notes diffère aussi d'une maison d'édition à l'autre, puisque Delcourt les insère à la fin de la bande dessinée et Denoël à l'intérieur de l'histoire. De plus, le fait d'en mettre pourrait être perçu comme un intérêt de la part des maisons d'édition de captiver un public spécifique, apte à lire ce genre d'informations.

Dans toutes ces notes, rédigées par Carrasco et par Boschet, mettent en évidence le travail conséquent de documentation qu'implique le métier de traducteur ; celui-ci ne se limite pas seulement à la transposition de mots d'une langue à une autre mais surtout à l'analyse minutieuse de chaque terme linguistique et culturel.

3. En guise de conclusion

L'analyse des paratraductions de *El arte de volar* (2009) et de *Los surcos del azar* (2013), deux romans graphiques espagnols de type historique, permet de confirmer l'importance de la paratraduction dans la réception de bandes dessinées historiques traduites dans un pays déterminé, dans ce cas, la France. Même si les deux livres sont historiques, l'utilisation de la paratraduction diffère d'une BD à l'autre selon la maison d'édition, le public cible de l'éditeur, ou encore le succès du livre. Comme l'explique Genette, les paratextes peuvent évoluer selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les éditions d'une même œuvre, avec des différences de pression considérables (1987, p. 9).

Dans certains cas, par exemple, les éditeurs – ou les traducteurs – décident d'expliquer des termes ou des noms historiques dans leurs notes, mais pas dans d'autres, ce qui montre le degré de subjectivité de la part des responsables de l'édition : pourquoi, dans *L'Art de voler*, Carrasco explique qui était Azaña, Durruti, etc., mais n'éclaire pas les sigles « CNT-FAI » (p. 51) ou la devise « *una grande libre* » (p. 135) ? Dans ce sens, il faudrait se poser les questions suivantes : les notes culturelles sont-elles vraiment essentielles dans une traduction ? Le lectorat étranger est-il ignorant et ne peut-il chercher autre part le sens de ces termes comme le fait le lecteur natif ? Ici, c'est la question de la « supériorité » du traducteur vis-à-vis du

lecteur cible qui est posée. Le traducteur prend en effet une place supérieure à celle du public cible, puisque c'est le premier qui possède théoriquement plus de connaissances culturelles et linguistiques que le second.

Après cette étude, nous pouvons donc conclure que les paratraductions – terme forgé par Yuste Frías – non seulement introduisent et contextualisent le roman graphique traduit mais deviennent surtout de précieux instruments commerciaux pour les maisons d'édition. Dans le cas de *L'Art de voler* et de *La Nueve*, les notes de traduction facilitent la lecture ; les titres, couvertures, préfaces et épilogues attirent le lectorat étranger – et plutôt de gauche – intéressé par les romans graphiques espagnols de type historique. Elles sont essentielles afin de faciliter l'entrée de ces œuvres dans le canon littéraire français.

4. Références bibliographiques

Sources primaires

- Altarriba, A. & Kim. (2009). *El arte de volar*. Edicions de Ponent.
 Altarriba, A. & Kim. (2011). *L'Art de voler* (A. Carrasco, trad.). Denoël.
 Altarriba, A. & Kim. (2017). *L'Art de voler* (A. Carrasco, trad.). Denoël.
 Roca, P. (2013). *Los surcos del azar*. Astiberri.
 Roca, P. (2014). *La Nueve* (J.-M. Boschet, trad.). Delcourt.

Sources secondaires

- Cristófol y Sel, M. C. (2008). Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación. *TRANS*, 12, 189-210.
 Donaire, M. L. (1991). (N. del T). Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural. Dans M. L. Donaire & F. Lafarga (dir.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 79-91). Universidad de Oviedo.
 Enríquez Aranda, M. M. (2003). Descripción y naturaleza del prólogo en la traducción literaria. *Interlingüística*, 14, 331-340.
 Even-Zohar, I. (1990). The literary system. *Poetics Today*, 1, 27-44.
 Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
 Morillas, E. (2005). N. de la T. *El Trujamán*. Consulté sur http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_05/30062005.htm
 Ordóñez López, P. & Sabio Pinilla, J. A. (2015). *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
 Pons, A. (2011). La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad? *Arbor*, 87, 265-273.
 Rolland-Lozachmeur, G. (2010). Les aspects dialogiques de la préface: de la revendication de la subjectivité à l'effacement énonciatif. *Annales de l'Université de Craiova*, VI(1-2), 276-290.
 Toledano, C. (2002) Uso de las notas del traductor. Dans M. Falces, M. Díaz & J. M. Pérez (dir.), *Actas del XXV Congreso AEDEAN* (pp. 1-8). Universidad de Granada.
 Toledano, C. (2010). ¿Qué hay tras las notas del traductor? Dans M. Fernández, T. Guzmán & R. Rabadán (dir.), *Lengua, traducción, recepción: en honor a Julio César Santoyo* (pp. 637-662). Universidad de León.
 Valero Garcés, C. (1995). *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Universidad de Alcalá de Henares.
 Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
 Yuste Frías, J. (2010). Au seuil de la traduction: la paratraduction. Dans T. Naaijken (dir.), *Event or incident. Événement ou incident. On the role of translation in the dynamics of cultural exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels* (pp. 287-316). Peter Lang.
 Yuste Frías, J. (2015). Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. *D.E.L.T.A*, 31(especial), 317-347.



 Marian Panchón Hidalgo

Universidad de Granada
Facultad de Traducción e Interpretación
C/Buenucesos, 11
18071 Granada
Spain

mpanchon@ugr.es

Biographie : Marian Panchón Hidalgo a soutenu en 2018 une thèse intitulée « Traduction, censure et réception de la littérature surréaliste française en Espagne (1959-1975) », qui a donné lieu à plusieurs contributions.

Elle a travaillé à l'Université de Nîmes, à l'Université de Franche-Comté et à l'Université de Tours et travaille actuellement à l'Université de Grenade, où elle donne des cours de traduction et d'interprétation.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.