



**HAL**  
open science

## Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel

Pierre-Alexis Delhaye

► **To cite this version:**

Pierre-Alexis Delhaye. Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel. *Translatio et histoire des idées*, Institut de Linguistique appliquée, Faculté de Linguistique appliquée de l'Université de Varsovie, Oct 2017, Varsovie, Pologne. pp.107-115, 10.3726/b14875 . hal-02052112

**HAL Id: hal-02052112**

**<https://uphf.hal.science/hal-02052112>**

Submitted on 13 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

**Pierre-Alexis Delhay**

**Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis - CALHISTE**

**padelhay@gmail.com**

## **Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel**

### **RESUME**

Les comics de super-héros ont une part socio-politique reconnue depuis presque un demi-siècle. Pourtant, celle-ci demande encore à être analysée, en particulier dans la réalité du transfert culturel. En nous concentrant sur le déplacement de ces publications entre les États-Unis et la France, nous verrons la nature des altérations subies et leurs conséquences.

La part socio-politique des comics de super-héros et son importance dans le discours social sont reconnues et analysées depuis plusieurs décennies, avec l'ouvrage fondateur d'Umberto Eco, *De Superman au surhomme* publié en 1978. Toutefois, l'analyse se fait le plus souvent dans le champ d'origine de cette médiaculture, les États-Unis, et très peu dans les différents champs d'accueil. Lorsque ceux-ci sont utilisés dans l'analyse, notamment pour le contexte éditorial comme c'est le cas dans les travaux de Federico Zanettin, ils viennent pour appuyer un travail traductologique le plus souvent disciplinaire. Nous voulons ici étudier le cas des comics de super-héros publiés par Marvel et DC Comics aux États-Unis ayant fait l'objet d'un transfert culturel vers la France dans la seconde moitié du XXe siècle et au début du XXIe siècle afin d'identifier les altérations induites par celui-ci. Nous verrons donc comment se traduit cette présence de la part socio-politique des comics américains, quelles sont certaines des problématiques induites par la traduction de ces publications en France, et quelques exemples des diverses altérations des produits francophones en comparaison aux comics originaux.

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

## **1. Identifier la part socio-politique des comics américains**

Produits suivant les codes de la culture populaire, les comics font partie intégrante de ce que Marc Angenot qualifie de discours social. En tant que tel, ils sont « un conservatoire mémoriel » (cf. Angenot, 1988 : 92) et s'inscrivent à ce titre dans un processus de mémoire collective, élément au cœur de l'idée de Nation pour le philosophe Paul Ricœur. Puisqu'ils sont une part de la *doxa*, les comics servent à fixer des légitimités mémorielles, assurant une symbolique à certains pouvoirs sociaux. Malgré leur manque de légitimité souvent mis en avant, les comics restent socialement puissants pour leurs lecteurs, leurs représentations ont donc un effet. On retrouve dans les comics le concept de hantise développé par Jacques Derrida (1993) et Paul Ricœur (2003) associé à la représentation politique. Domaine du symbolique, les comics de super-héros ont particulièrement utilisé la figure présidentielle pour incarner le pouvoir politique dans son ensemble. En jouant avec la représentation et l'absence, à la fois pendant et après les mandats présidentiels, les auteurs font un travail mémoriel essentiel dans la mémoire collective américaine. L'usage de figures présidentielles réelles associées à des histoires imaginaires mais offrant une vision du monde contemporain est un moyen contribuant à faire de ces figures des lieux de mémoire, des monuments au cœur de la pensée populaire. Les comics suivent et contribuent à la mythification de certains personnages historiques dans le discours social, et donc dans la mémoire collective. Les spectres de ces grandes figures, à l'exemple de Georges Washington, Abraham Lincoln ou Franklin Roosevelt resurgissent régulièrement, liés à une mythologie nationale qui devient pour le lecteur une herméneutique du politique. L'association de ces présidents avec les figures super-héroïques n'est pas innocent, et il produit un effet qui renvoie nécessairement au mythe du Sauveur tel que l'a théorisé Raoul Girardet (1986). La représentation d'hommes politiques du passé, mythifiés comme figures rassurantes, suit un processus similaire au besoin de super-héros dans le monde des comics. Dans ce média de la répétition que pointait déjà Umberto Eco, l'action du super-héros est connue d'avance, il est rassurant. Les anciens présidents représentés sont des hommes à l'action déjà connue et jugés par l'histoire comme étant à même de sortir le peuple d'une incertitude, une insécurité ressentie. Lorsque ce sont les présidents en fonction qui sont représentés dans les comics, ils sont une figure plus ambivalente, à la fois incarnations de l'État fédéral et donc garants d'une forme d'unité nationale, mais aussi danger toujours actuel d'un abus de pouvoir, d'une transgression de la démocratie. Le président peut alors devenir incarnation de la Conspiration, autre mythe politique de la démocratie, et ses représentations en tant qu'antagoniste ou en tant que

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

surhomme deviennent autant de moyens d'une vigilance populaire à l'égard de la sphère politique.

Le cas de la représentation présidentielle dans les comics est un élément de la part socio-politique de cette médiaculture parmi d'autres. S'il nous intéresse ici, c'est qu'il renvoie à la fois à un processus mémoriel essentiel à la construction nationale, une symbolique culturelle et liée à la forme des comics, et une incarnation qui ne peut être appréciée, à défaut d'une analyse poussée, que par une connaissance vécue de la culture américaine. La masse des lecteurs américains ne théorise donc pas autour de cette incarnation, mais elle la comprend de manière sensible car elle existe en corrélation avec son contexte. Cette compréhension n'est toutefois pas possible pour un lecteur n'ayant pas intégré le discours social contemporain aux publications. De la même manière qu'un décalage chronologique peut se créer entre une œuvre et son lecteur, un décalage culturel s'opère entre les comics et les lecteurs de leurs traductions.

## **2. Un transfert culturel problématique : Le champ d'accueil et ses règles**

Il ne nous est possible de livrer ici qu'un rapide aperçu des points les plus essentiels de ce que l'arrivée des comics de super-héros dans le champ d'accueil français implique comme règles à suivre, tant la situation a été variable en presque quatre-vingts ans de publications. Publié aux États-Unis en 1938, Superman, le personnage de Jerry Siegel et Joe Shuster, arrive en France dès janvier 1939 dans la publication *Aventures* de la Librairie Moderne, et en Belgique dans *Le Journal de Spirou*. Sous la forme des strips destinés aux journaux quotidiens, le super-héros le plus célèbre du monde fait son entrée dans le monde francophone et prend tout de suite deux noms différents : Yordi dans l'hexagone, et Marc l'Hercule moderne dans le plat pays. Dès cette première publication, on retrouve en francophonie une volonté de naturalisation qui perdure encore aujourd'hui, bien que de manière moins systématique. Le succès du personnage est immédiat, et il est rapidement rejoint par d'autres publications américaines, à tel point que les parlementaires français commencent à mettre en place des projets de lois régulant cet afflux de narrations graphique étrangères jugé massif. Dans le mouvement international d'actions destinées à placer les comics sous l'égide des pouvoirs publics, c'est en juillet 1949 que la loi se concrétise, avec la mise en place d'une Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, un organe sans pouvoir de censure réel mais qui opère par un jeu d'influence et de menace des éditeurs durant plusieurs décennies. Dans sa vision de la jeunesse comme objet potentiellement dirigeable, la Commission se charge

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), *«Translatio» et Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

de juger de la moralité des comics publiés en France. Composée de représentants issus de divers milieux, elle est dominée par le lobby catholique d'une part et les élus communistes d'autre part. Cette étrange alliance voit d'un mauvais œil la concurrence des publications étrangères envers ses propres journaux destinés à la jeunesse et cherche donc à en minimiser l'importance, à défaut de pouvoir les faire disparaître complètement. Le transfert culturel n'est plus perçu comme un échange culturel mais comme une menace, à la fois concurrence économique et potentiel vecteur de changement du rapport de force dans le jeu politique.

Mesure protectionniste qui ne dit pas son nom, la loi du 16 juillet 1949 et la Commission qu'elle met en place vont agir de différentes manières sur les comics publiés en France. Par l'intimidation, la Commission oriente les politiques éditoriales des éditeurs des années 1950 au début des années 1990. La peur de la corruption morale, c'est-à-dire, selon les différents membres, l'orientation de la jeunesse vers le libéralisme, l'irréligiosité ou la délinquance, justifie d'empêcher la publication de certaines histoires. Ainsi, Lug, le principal éditeur de comics Marvel des années 1970 et 1980 en France, s'autocensure pour minimiser les risques et refuse de publier certains épisodes trop monstrueux, mettant en scène des personnages à l'allure de démons ou montrant le bloc soviétique sous un mauvais jour. Les éditeurs se réfugient dans un système d'autocensure devenu nécessaire pour perpétuer la publication des comics de super-héros en France, utilisant différents moyens tels que l'euphémisation de certaines traductions, la modification de dessins ou la suppression complète de certaines planches. Malgré les changements de la politique intérieure en France et la perte de pouvoir des organisations représentées dans la Commission, son influence perdure durant plusieurs décennies, les éditeurs de comics évoluant peu jusqu'aux années 1990. Certaines affaires de censure marquantes et la force de l'habitude suffise à créer une fixité transhistorique constituant un obstacle dans le transfert culturel. Au début des années 1990, les éditeurs familiaux disparaissent, subissant un mouvement de concentration éditoriale que l'on constate à l'échelle internationale sur le marché du livre. Dès lors, les licences Marvel et DC Comics sont récupérées par de grands groupes comme le suédois SEMIC ou l'italien Panini. Depuis 2012, c'est le label Urban Comics, filiale de Média-Participations, un des groupes éditoriaux les plus importants, qui publie les comics DC Comics, tandis que Panini conserve la licence Marvel. Si la censure politique n'a plus cours de manière officielle, la rentabilité économique, les liens intermédiaires avec le cinéma et la télévision et l'appréciation par l'éditeur de son public motivent des choix de publications qui pèsent sur les produits d'origine. L'influence de Lug, éditeur historique des comics Marvel en

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), *«Translatio» et Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

France bénéficiant d'une mythification de la part des fans, est encore soutenue. On ne peut dissocier l'analyse du contenu socio-politique de la théorie de la réception. Ce contenu, nous l'avons vu, nécessite une compréhension spécifique et une interprétation liées à un jeu de connaissances, il ne peut donc être complet qu'avec le lecteur.

### **3. Quelques exemples d'altérations**

De la même manière que les traductions d'œuvres cinématographiques, les narrations graphiques nécessitent un travail d'adaptation particulier en raison de la nature double des signes, à la fois textuels et graphiques. Le besoin d'adapter certaines images au contexte culturel, mais aussi politique et social, tend à démontrer que l'image est moins universelle qu'il n'y paraît. Il y a une dépendance au contexte culturel d'origine pour que le message véhiculé fasse sens. Si la présence de l'image comme moteur de la narration est souvent perçue comme une contrainte, il nous semble que cette vision n'est pas une nécessité. À la suite de Nadine Celotti (2008 : 34), nous considérerons que l'image peut au contraire aider à la préservation du sens dans le processus de traduction et que, peut-être, malgré la difficulté apparemment plus grande de la traduction des comics, celle-ci implique au final une perte de sens moins importante que pour un texte seul. Il s'agit dès lors d'approcher l'adaptation en tant que message multimodal, combinaison de deux systèmes sémiotiques, de voir comment ils se complètent, se répètent, et ce que la traduction peut corriger, conserver, supprimer dans ce rapport entre les systèmes. Lorsque le dialogue entre texte et image n'est pas perçu par le traducteur, il peut y avoir apparition d'une incohérence entre les deux, qui vient enrayer leur complémentarité. La traduction du texte implique la préservation d'une cohérence avec l'image, sans oublier que le texte lui-même est un objet graphique sur la planche.

Si les modifications graphiques sont plus réfléchies car plus longues, et donc rarement réalisées sans justification, la traduction du texte est systématique. Elle peut donc faire l'objet, au-delà du changement de langue, d'une adaptation culturelle involontaire difficile à discerner dans le produit fini. Les traducteurs sont des êtres sociaux, qui agissent dans un contexte déterminé et déterminant pour eux. Le contexte culturel étant particulièrement prégnant sur les choix d'adaptation, le produit qui résulte de ces choix est révélateur d'une société dans une période donnée. Certaines références vieillissent plus vite que d'autres, notamment sur le plan technologique, comme l'indique Teresa Tomaskiewicz (2011 : 58). On en voit l'exemple avec la référence à la conquête de l'espace et aux vols spatiaux habités dans le premier épisode des

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

Quatre Fantastiques, lointains en 1963 aux États-Unis, beaucoup plus concrets, et donc relevant moins de la Science-Fiction, lors de l'édition dans *Fantask* en 1969. Le quatorzième épisode de la série est encore plus parlant. Publié en mai 1963 aux États-Unis, il évoque l'exploit de faire le tour de la Lune. Dans l'adaptation française de juin 1969, une actualisation est indispensable pour le lectorat régulier, puisque l'exploit a déjà été réalisé par la mission Apollo 8. Le satellite terrestre est donc remplacé par Mars. Le choix de la traduction, en visant plutôt à l'éphémère ou à l'intemporel, est révélateur de la place que l'éditeur perçoit dans le champ éditorial pour ses publications.

Pour le personnage d'Iron Man, présent dans la revue *Strange*, la transformation de Tony Stark en super-héros est le résultat de la lutte armée contre le communisme au Vietnam, lutte qu'il poursuit durant ses premières années de publication dans la série *Tales of Suspense*. À part pour la première apparition du personnage dans *Tales of Suspense* n°39 (mars 1963), la série n'est pas publiée par Lug. L'éditeur lyonnais fait le choix de passer directement à la série *Iron Man*, qui débute en mai 1968 aux États-Unis. Nous pouvons expliquer ce choix par deux raisons. D'une part, ne pas publier cette série, c'est éviter les épisodes les plus ouvertement anti-communistes, par crainte de l'action de la Commission, d'autre part les références à l'actualité de la politique internationale, et plus particulièrement à la Guerre du Vietnam, sont nombreuses, et devraient subir une traduction complexe, parfois en décalage de plusieurs années. Le sujet de la guerre du Vietnam étant particulièrement sensible politiquement, la traduction de la première histoire du super-héros déplace l'action en Corée du Sud, et l'antagoniste devient alors un rebelle du Nord. La guerre de Corée étant plus ancienne et moins polémique, l'éditeur considère que cette traduction permet de publier l'histoire avec un contexte crédible pour la naissance d'Iron Man. Le décalage temporel entre la publication originale et la traduction par Lug est ici mis à profit. L'auto-censure pratiquée par Lug est un motif de ne pas publier certaines séries en particulier. Le personnage de Captain America et sa lutte contre l'idéologie communiste dans la période de la Guerre Froide auraient demandé de ne pas publier un bon nombre d'épisodes de sa série, ou des retouches importantes sur celle-ci. C'est ce même motif qui interrompt la publication de certaines séries.

Face aux exigences des commissaires, et par crainte des répercussions judiciaires si celles-ci n'étaient pas contentées, les dirigeants de Lug font retoucher de manière importante les comics, avant de les publier dans leurs revues. Ces exigences, présentées comme des recommandations par la Commission, sont présentées par Thierry Crépin et Anne Crétois

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

comme

« une véritable intrusion dans le processus de création des auteurs et des éditeurs. Elles définissent les limites acceptables de " l'affabulation " et décrivent non seulement la représentation souhaitable des personnages en général, mais aussi plus précisément du " héros " et du " personnage malhonnête ". Elles encouragent les éditeurs à recourir à un texte soigné et à la conception de publications équilibrées selon les critères de la Commission, y compris dans le choix des traits et des couleurs. »(2001 : 79)

Par cette intrusion, la Commission est un obstacle dans l'adaptation. Alors que cette dernière doit être théoriquement cohérente à la fois avec le genre, le discours et le texte d'origine, les recommandations de l'organisme empêche parfois d'atteindre ce triple but.

La Commission se montre plus sensible à certains motifs que d'autres, ce qui peut s'avérer problématique s'ils sont courants dans une publication. La censure du motif démoniaque n'est pas une marque propre aux exigences de la Commission de contrôle, on la retrouve aussi avec la *Comics Code Authority* aux États-Unis. Utiliser une nouvelle couverture, même si cela implique un coût de production supplémentaire, est un moyen de gommer ce qui pourrait poser problème. Dans le cas de ce motif du diable, on peut le constater avec la couverture réalisée par Jean Frisano pour le n°38 de la revue *Strange*, en février 1973, où les cornes présentes sur le masque de Daredevil disparaissent. Si cette censure n'est pas constante, en particulier sur les couvertures, et bien que sur ses œuvres précédentes mettant en scène le super héros les cornes soient présentes, le fait que le visage du héros soit ici particulièrement visible et de face a peut-être incité le peintre à réaliser cette modification du costume original. Une modification temporaire, puisque le héros retrouve son costume intégral sur la couverture du n°42 de la revue, en juin 1973. Dans les pages intérieures, ce motif n'est pas toujours censurable. Si les épisodes dont l'antagoniste porte ce motif, comme Mephisto, ou les créatures d'*Uncanny X-Men* n°96 de décembre 1975 intitulé « Night of the Demon », sont parfois évités, une censure constante sur un personnage comme Daredevil ou Diablo demanderait probablement trop de retouches. Pour ce dernier, membre de l'équipe des X-Men, une forme de subterfuge est trouvé puisque la série est publiée dans *Special Strange* qui, avec son rythme bimestriel, est moins surveillée par la Commission.

Nous ne pouvons qualifier, sur le plan légal, l'action de la Commission de censure



Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

politique, dans le sens où s'il y a effectivement acte assimilable à la censure pour Fantask, il n'est pas directement justifié par des motifs politiques, mais plutôt moraux. Une auto-censure politique est bien pratiquée sur la représentation des communistes, par crainte plus que par obligation juridique réelle. Notons que cette pratique n'est pas limitée à la France, mais existe aussi en Italie à la même période :

*« Political censorship tends to obliterate the presence of political elements and references, from the text as well as from the graphics of comics. In the first issue of The Amazing Spider-Man (March 1963), the villain named Chameleon steals some top secret plans and consigns them to the occupants of a " red sub ", with a clear symbol of hammer and sickle on it, which surfaces on the waterfront to meet him. [...] In the first Italian edition of that story by Editoriale Corno (April 1970), however, the symbol of hammer and sickle was erased from the picture of the submarine, thus avoiding political references in an entertainment comic. » (cf. Rota, 2008 : 87).*

Ce même épisode, publié par Lug dans *Fantask* n°5 de juin 1969, ne subit pas beaucoup de modifications lors de son adaptation. Les symboles communistes sont même laissés sur le sous-marin, probablement plus par erreur que pour une prise de risques volontaire. L'erreur est d'autant plus crédible lorsque l'on sait que ce même numéro de la revue aurait dû contenir le *Fantastic Four* n°13 d'avril 1963, épisode qui ne fut pas publié en raison de son contenu évoquant la Guerre Froide par la course à l'espace, et dont le super-méchant, Red Ghost, est un scientifique fou au service des soviétiques. L'importance de cet épisode dans l'histoire des Fantastiques pose problème par la suite. Le n°13 voit la première apparition d'un personnage secondaire relativement important dans la mythologie Marvel, le Gardien (*The Watcher* en version originale), prénommé Uatu. Il appartient à une race entièrement dédiée à la connaissance de l'univers, absolument non-interventionniste. Le personnage revient par la suite dans les comics Marvel lorsqu'un événement d'importance est sur le point de se produire, ce qui est un moyen pour le scénariste d'augmenter le suspense. Son apparition suivante se trouve dans la même série, *Fantastic Four*, au n°20 de novembre 1963. L'épisode est adapté par Lug dans *Marvel* n°2, en mai 1970, et un nouveau dialogue doit être écrit pour faire passer cette seconde rencontre entre les personnages pour une première.

Si les éléments absents dans les versions françaises des comics évoqués ici sont

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

particulièrement liés au contexte historique et aux tensions internationales qui le caractérisent, certains éléments plus légers disparaissent également. Dans l'album *Une Aventure de l'Araignée* n°2 publié par les éditions Lug en 1978 et reprenant les épisodes 100 à 102 de la série *Amazing Spider-Man*, une référence à la « Spiro Agnew wristwatch » de Peter Parker disparaît, d'une part parce que l'objet, conséquence d'une blague purement états-unienne, est inconnu du public français, d'autre part parce que l'ancien Vice-président de Richard Nixon a démissionné cinq ans avant la publication de cet album en France. Le décalage culturel et temporel est trop grand pour que la référence conserve sa valeur à l'adaptation, et son absence ne pose pas de problème particulier dans la narration.

Dans la majorité des cas, les traducteurs de comics francophones font le choix d'adapter les publications au contexte culturel du destinataire, ce qui passe par l'explication ou le remplacement des références socio-politiques, et parfois, lorsque le manque n'est pas perçu, par une aporie à la lecture. La traduction de l'imaginaire est à faire dans tous les textes, mais dans le cas des narrations graphiques, les spécificités du média imposent de prendre en compte la cohérence de l'ensemble forme par les images et les textes. Les recommandations de la Commission proscrivent toute ambiguïté dans les publications destinées à la jeunesse, quelle que soit son origine. L'imaginaire du comics, profondément inscrit dans le champ culturel américain, n'est pas sans impact sur les récepteurs.

« *In conjunction with Hollywood movies, the American comics have been the medium most instrumental in forging Frenchmen's perceptions, apprehensions, and misconceptions of American society, institutions, and mores.* » (cf. Horn, 1981 : 56)

Le cinéma et les narrations graphiques partagent une même problématique à l'adaptation. L'image témoigne de ce qui est le contexte culturel de départ, ce qui peut nécessiter des modifications plus ou moins lourdes. L'exemple de la une d'un journal est le plus évident, tant les liens entre les comics et le journalisme sont importants. Montrer la une du *Daily Bugle* dans les séries *Spider-Man* est un lieu commun, Peter Parker y étant employé en tant que photographe, et le super-héros étant l'obsession du rédacteur en chef de ce quotidien. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la traduction du contenu des textes introduits par ce biais, qui est faite, mais plutôt la façon dont elle est faite. L'adaptation est incomplète, la police d'écriture et l'agencement de la une étant souvent perdus. Or, il y a la une référence culturelle essentielle aux organes du quatrième pouvoir. Le *Daily Bugle* est à rapprocher du *Washington Post* sur le plan

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

esthétique, mais aussi de *The World*, dans sa période la plus poussée du *yellow journalism*, sous l'égide de Joseph Pulitzer, rôle repris par J. Jonah Jameson, qui n'hésite pas à dire « *the best thing about being a publisher is that you can write what you please about yourself!* » La perte dans le processus d'adaptation de la mise en page des unes représentées est une perte de sens issue de la difficulté, voire l'impossibilité, à importer le contexte culturel.

Malgré des mesures coercitives mises en place par l'État qui influent particulièrement sur la part socio-politique des comics en provenance de l'étranger, les processus de naturalisation qui sont encouragés durant plusieurs décennies, une part idéologique propre à la nature des comics subsiste dans le produit traduit et adapté, dans son contenu comme dans sa matérialité. Cette part peut mener à des incompréhensions ou des représentations erronées des éléments socio-politiques de la culture américaine. Si l'on reprend un instant notre premier élément identifié, l'incarnation du champ politique par le personnage d'un Président unique et possédant un grand pouvoir, on peut aisément se rendre compte que ce qui est une exagération repérable pour le citoyen des États-Unis connaissant le fonctionnement de sa propre démocratie, pourrait induire le lecteur étranger en erreur, laissant croire que c'est le fonctionnement effectif du système politique américain qui est représenté.

## Bibliographie

ANGENOT M. (1988), « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n°70, Paris, Larousse, pages 82-98.

CELOTTI N. (2008), « The Translator of Comics as a Semiotic Investigator », dans Zanettin F. (éd), *Comics in Translation*, Londres, Routledge Publishing, pages 33-49.

CREPIN T. et CRETOIS A. (2001), « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950- 1952) », *Quaderni*, n°44, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pages 73-88.

CREPIN T. et CRETOIS A. (2003), « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », *Le Temps des médias*, n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, pages 55-64.

Version finale avant publication de « Altérations de la part socio-politique des comics de super-héros dans le transfert culturel » in Anna Kukulka-Wojtasik, Eryk Stachurski, Magdalena Dobrowolska de Tejerina (éds.), «*Translatio*» et *Histoire des idées. Idées, langue, déterminants.*, Berlin : Peter Lang, 2019, pp. 107-115.

DERRIDA J. (1993), *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée.

ECO U. (1993), *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.

GIRARDET R. (1986), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Éditions du Seuil.

HORN M. (1981), « American Comics in France : A Cultural Evaluation » in Davis A. (ed.), *For Better or Worse : The American Influence in the World*, Westport, Greenwood Press, pages 49-60.

MONOD J.-C. (2012), *Qu'est-ce qu'un chef en démocratie ? Politiques du charisme*, Paris, Éditions du Seuil.

RICOEUR P. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.

ROTA V. (2008), « Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats », dans Zanettin F. (éd), *Comics in Translation*, Londres, Routledge Publishing, pages 79-98.

TOMASKIEWICZ T. (2011), « Les limites ou manque de limites de l'adaptation des dialogues filmiques », dans Serban A. et Lavaur J.-M., *Traduction et médias audiovisuels*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pages 51-68.

ZANETTIN F. (2008), « Comics in Translation : An Overview », dans ZANETTIN F. (éd), *Comics in Translation*, Londres, Routledge Publishing, pages 2-32.

ZANETTIN F. (2014), « Visual adaptation in translated comics » [en ligne], *InTRAlinea*, Vol.16, Université de Bologne, <http://www.intralinea.org/archive/article/2079>, consulté le 31 janvier 2018.