

Tintin et le Temple du Soleil et ses deux doublages suédois

Författare: William Warg

Nivå: Grundnivå

Kursnamn: Franska III: Examensarbete för kandidatexamen

Kurskod: GFR3CZ

Högskolepoäng: 15

Handledare: Linnéa Gunnarsdotter Koré

Institution: Institutionen för språk, litteratur och lärande

Examinator: Monika Stridfeldt

Examinationsdatum: 2026-01-14

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (öppet tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja ☒

Nej ☐

Resumé

Le but de ce mémoire est d'analyser les stratégies utilisées dans les deux doublages suédois, parus en 1971 et 1991 respectivement, de *Tintin et le Temple du Soleil* dans la perspective de synchronie et d'équivalence, ainsi que les stratégies pour traduire les jeux de mots. La théorie de synchronie et d'équivalence, basée sur des études antérieures, portent primordialement sur les aspects pertinents quant au processus de la traduction audiovisuelle (TAV) d'une manière structurée : les mouvements de lèvres (équivalence phonétique), le nombre de syllabes (équivalence syntaxique) les gesticulations et accentuations des personnages (équivalence artistique).

Nous avons choisi trois scènes pour l'analyse, où nous avons transcrit la version originale française (VF), ainsi que la première (VS1) et la seconde (VS2) version suédoise. En ce qui concerne les résultats nous avons trouvé que, dans les deux doublages, l'équivalence phonétique était la plus respectée et l'équivalence syntaxique était assez respectée. Cependant, l'équivalence artistique était moins respectée, vu que plusieurs gestes et accentuations étaient mal placées. De plus, la VS2 était généralement traduite plus littéralement que la VS1. Finalement, le besoin d'études supplémentaires dans ce domaine a été identifié.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the strategies used in the two Swedish dubs, released in 1971 and 1991 respectively, of *Tintin and the Temple of the Sun* from the perspectives of synchrony and equivalence, as well as the strategies used to translate puns. The theories of synchrony and equivalence, based on prior studies, refer primarily to aspects relevant to the audiovisual translation (AVT) process in a structured way: lip movements (phonetic equivalence), the number of syllables (syntactic equivalence), the characters' gestures and emphases (artistic equivalence).

We selected three scenes for the analysis, in which we transcribed the original French version (VF) as well as the first (VS1) and second (VS2) Swedish versions. Regarding the results, we found that in both dubs phonetic equivalence was the most respected and syntactic equivalence was fairly well respected. However, artistic equivalence was less respected, since many gestures and emphases were poorly timed. Additionally, VS2 was generally translated in a more literal manner than VS1. Finally, the need for further studies in this area was identified.

Table des matières

1. Introduction	3
1.1. L'histoire et le processus de doublage	4
1.1.1. L'histoire du doublage	4
1.1.2. Le redoublage	5
1.1.3. Le processus de doublage	5
1.2. Recherches antérieures	6
1.2.1. Recherches antérieures sur les doublages suédois	9
1.3. Le but et les questions de recherche	12
2. Théorie	13
2.1. Synchronie	13
2.2. Théorie des jeux de mots	13
3. Matériel et Méthode	15
3.1. Tintin et le temple du Soleil	15
3.2. Matériel	15
3.3. Méthode	16
4. Résultat et Analyse	18
4.1. Synchronie cinétique	18
4.1.1. Équivalence phonétique	19
4.1.2. Équivalence syntaxique	20
4.1.3. Équivalence artistique	22
4.2. Synchronie de personnages	24
4.2.1. Équivalence vocale	24
4.3. Synchronie de contenu	25
4.3.1. Jeux de mots	26
4.3.2. Erreurs éventuelles	28
5. Synthèse	31
 Bibliographie	 32

1. Introduction

Le doublage est, selon Larousse (2025), le « remplacement de la bande sonore originale d'un film par une autre bande sonore, qui donne le dialogue des personnages dans une autre langue, tout en s'efforçant de respecter le mouvement de leurs lèvres », une définition qui décrit le phénomène de doublage brièvement, tout en mentionnant un aspect qui complique le processus, c'est-à-dire, la cinétique des lèvres. Cependant, il y a beaucoup de perspectives additionnelles que le traducteur doit prendre en considération en adaptant le texte original à une langue cible, ce que nous discuterons dans cet article.

La vaste majorité des films distribués en France, au cinéma ou même en ligne, en sont fournis d'une version française (VF), et en ce qui concerne la Suède, de nombreux Suédois sont aussi familiers du phénomène de doublage grâce aux films et séries pour enfants – qui sont habituellement doublés dans le contexte suédois. Ce mémoire aborde le sujet des doublages français-suédois. Le sujet de la traduction audiovisuelle (TAV) est relativement peu recherché, même s'il ne s'agit pas d'une forme de traduction rare. Une raison pourrait être le fait que la traduction audiovisuelle soit difficile à saisir et à analyser, vu que le traducteur doit aussi respecter la bande visuelle, avec toutes les exigences supplémentaires. Une autre explication pourrait être que traditionnellement, le doublage n'est pas considéré comme une forme de traduction prestigieuse, en particulier dans un contexte suédois où les doublages sont presque exclusivement réservés aux films pour enfants. De plus, les études qui traitent des doublages de films animés sont encore moins nombreuses. En outre, nous n'avons trouvé aucune étude concernant la traduction audiovisuelle du français au suédois ; ceci peut probablement être expliqué par le faible nombre de TAV dans cette catégorie. Encore plus faible est le nombre de redoublages français-suédois. Les redoublages sont généralement limités aux films relativement anciens, notamment les grands films animés par Walt Disney Animation Studios, parmi lesquels presque chaque œuvre avant les années 60 a reçu un redoublage – ceci est le cas pour la France, ainsi que la Suède. Dans le contexte de l'absence relative de recherches antérieures, nous avons choisi d'utiliser quelques revues de vulgarisation ainsi que des mémoires dans l'introduction.

Par conséquent, le cas de *Tintin et le Temple du Soleil* (1969) constitue un cas intéressant et même assez rare – un film animé, avec le français comme langue originale, qui a aussi reçu deux doublages suédois : 1971 et 1991 respectivement. Nous discuterons dans ce mémoire les

deux TAV suédoises en les comparant l'une à l'autre, ainsi que la version originale française, tout en appliquant les notions de synchronie et d'équivalence, qui décrivent les perspectives pertinentes pour les TAV, mais aussi la taxonomie du jeu de mots de Delabastita (1996).

1.1. L'histoire et le processus de doublage

1.1.1. L'histoire du doublage

Depuis l'arrivée du film sonore dans les années 20, il fallait résoudre le problème de la barrière de la langue. Auparavant, les films muets avaient été relativement faciles à adapter pour une audience étrangère ; chaque réplique était présentée comme un texte après le tournage en question, on n'avait qu'à le remplacer par une traduction dans la langue cible. Cependant, avec le film *The Jazz Singer* (1927) par la compagnie Warner Brothers, on a introduit des passages parlés et chantés. En outre, le premier film entièrement audiovisuel a été distribué en 1928 – *Lights of New York*, aussi par Warner Brothers. Selon Desroches (1984), ce sont les profits qui ont provoqué la naissance du doublage. Pour éviter de perdre les revenus des spectateurs hors du monde anglophone, on devait trouver une solution.

Premièrement, on a essayé d'utiliser des sous-titres. Cette expérience n'était pas du tout appréciée par l'audience française. La réception publique était la même pour les productions françaises qui étaient distribuées aux États-Unis. Deuxièmement, on a envisagé les multiples versions, c'est-à-dire qu'on a tourné chaque scène plusieurs fois – un tournage par langue cible. Les acteurs pouvaient être remplacés entre les tournages, tout en conservant la même scénographie. Alternativement, comme dans le cas de Laurel et Hardy, un pair de comédiens des années 20 et 30, les acteurs pouvaient apprendre à prononcer le scénario dans les différentes langues en question – naturellement avec des accents notables à l'audience. Ce processus était pourtant très coûteux, prolongeant le temps d'enregistrement sept ou huit fois ; de plus, le résultat n'était pas nécessairement réussi. (Saint-Amand, 2020)

Le doublage a été inventé par Jakob Karol en 1930 ; il voulait présenter un film américain à l'audience française. Ce processus était considérablement moins cher. De plus un doublage pouvait être produit plus facilement, on n'avait pas besoin de refaire le film entier, il fallait seulement un studio pour enregistrer l'audio, et les acteurs pouvaient être essentiellement quiconque du même sexe et âge. Grâce aux bénéfices économiques de cette nouvelle option,

le doublage est devenu populaire pour les distributeurs dans les années 30. En outre, le technicien français Charles Delacommune a inventé la bande *rythmo* qui permettait aux acteurs de voix de voir le texte se dérouler au bas de l'écran en enregistrant leur propre réplique – Cette technique est toujours utilisée pour le doublage aujourd'hui, cependant avec des outils numériques. (Desroches, 1984)

La Suède était aussi face au problème de la barrière de langue dans les années 20 et 30, mais contrairement à la France, on a choisi l'alternative de sous-titres. Hermansson et Persson (2012) soulignent que la raison pour cette voie différente est simplement l'argent. Il est notable que les nations avec de grandes populations, par exemple l'Allemagne, l'Italie et bien sûr la France, privilégient le doublage, alors que le Portugal, le Danemark et la Suède ont choisi le sous-titrage. En effet, l'audience doit être assez grande pour que le plus coûteux processus de doublage, dix à quinze fois plus que le sous-titrage, selon Hermansson et Persson (2012), soit choisi. Ils ajoutent aussi que pendant cette ère les nations d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne étaient toutes des dictatures avec des politiques linguistiques protectionnistes, où le doublage était aussi utilisé pour la censure. L'exception est la France qui exerçait une telle politique protectionniste sans avoir un régime totalitaire. En tout cas, depuis l'arrivée du film sonore, la Suède réserve les doublages presque exclusivement pour des productions pour enfants. (Hermansson et Persson, 2012)

1.1.2. Le redoublage

Le phénomène de redoublage n'est pas considérablement rare; presque tous les dessins animés de Walt Disney Animation Studios plus anciens que les années 60 sont redoublés aussi bien en français qu'en suédois. La raison pour un redoublage est pourtant très rarement confirmée, c'est aussi le cas pour *Tintin et le temple du soleil*, mais quelques raisons possibles sont : pauvre qualité du 1er doublage, langue archaïque, pauvre qualité de son, manque de bande voix séparable, problèmes judiciaires. Cependant, la majorité des redoublages sont souvent associés à une nouvelle édition. (Hofverberg, 2011)

1.1.3. Le processus de doublage

Un doublage est commandé par un distributeur, et la société de doublage coordonne le processus. Un traducteur est employé, alternativement une entreprise de traduction est chargée de créer le scénario en langue cible. Ensuite, le réalisateur embauche des acteurs, qui

enregistrent leurs répliques indépendamment l'un de l'autre. Finalement, quand toutes les phrases sont enregistrées, la bande sonore est mixée par un technicien. (Schröter, 2008)

1.2. Recherches antérieures

En premier lieu, nous traiterons trois différents articles abordant la traduction audiovisuelle (TAV) : l'article de Brisset (2017) donne une perspective générale introduisant le sujet, puis celui de Tatcha (2009) décrivant la notion d'*équivalence*, enfin l'article de Ramière (2004) montrant les effets du doublage sur la représentation des personnages. En second lieu, nous discuterons de leurs résultats en les comparant.

Tout d'abord, dans l'article « Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ? » Frédérique Brisset (2017) pose la question de la nature de la traduction audiovisuelle (TAV), concernant son placement entre l'oral et l'écrit et même entre la traduction et l'adaptation. La méthode n'est pas clairement expliquée, cependant Brisset (2017) utilise une cinquantaine de références pour soutenir le raisonnement dans l'article – parmi lesquelles des études antérieures et des citations de professionnels. Il constate que la TAV efface la frontière traditionnellement conçue entre l'oral et l'écrit, car il faut synchroniser les remises en langue cible avec la bande-image. Il examine aussi l'aspect des différentes cultures entre les publics cibles : « ... entre tentation ethnocentrique et respect de l'original, la rhétorique dialogique impose aux traducteurs-adaptateurs un exercice subtil afin de livrer une VD pertinente au public » (Brisset, 2017, p. 3). De surcroît, il conclut que le traducteur possède une relative autonomie et que la TAV est plutôt à considérer comme une « zone de contact et d'ouverture » (Brisset, 2017, p. 12), et que ce domaine a ainsi développé une propre approche de pratique traductive, avec très peu de transitions directes.

En ce qui concerne l'article « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens » C. S. Tatcha (2009) utilise principalement deux grands films, *Gone with the Wind* et *All Saints*, pour exemplifier les différents aspects d'équivalence qui sont mis en pratique lors du processus de TAV. Le but du doublage n'est pas de traduire les répliques de la version originale (VO) à des correspondances ponctuelles en la langue ciblée :

... l'équivalence [...] prend en compte la créativité du traducteur et intègre le génie de la langue qui fait qu'il 'fabrique' des phrases dans sa langue de façon intuitive et naturelle au fil des exigences de la communication... (Tatcha, 2009, p. 505).

Premièrement, il décrit l'*équivalence phonétique*, c'est-à-dire l'exigence des mouvements de lèvres. Deuxièmement, il y a l'*équivalence syntaxique*, qui concerne la recherche du traducteur pour le même nombre de syllabes que dans l'original ainsi que les moindres pauses des acteurs. Il élève aussi l'*équivalence artistique*, c'est-à-dire la prise en compte de toutes les communications non-verbales (mimiques, hésitations, etc.) mais aussi les règles de la société. Finalement, il décrit l'*équivalence vocale* qui comporte la vraisemblance de la voix doublée en relation avec l'image ainsi que le début (le nombre de mots prononcés par minute) et l'intonation. Il conclut que la TAV, étant donné la complexité des équivalences décrites au-dessus et leurs interactions, est surtout une question de « différents compromis » (Tatcha, 2009, p. 517).

Quant au troisième article, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan *A Streetcar Named Desire* (1951) » Nathalie Ramière (2004) s'intéresse à la manière dont la version française (VF) du film mentionné ci-dessus a été modifiée par rapport au film original quant à la présentation des personnages principaux et leurs relations. Elle fait aussi des comparaisons avec les sous-titrages. En outre, elle examine les adaptations culturelles entre la VO, qui est en anglais, et la VF. Le but est de « ... montrer que les jugements de valeur souvent élitistes portés sur le sous-titrage ou le doublage, doivent sérieusement être remis en question » (Ramière, 2004, p. 102). L'auteur a trouvé que le doublage français a généralement égalisé la représentation des personnages. Elle note, de plus, que tous les changements en dialogue qui contribuent à cet écart ne peuvent pas être expliqués par la contrainte de synchronisation. Par exemple, le personnage de Blanche est rendu « plus sûre d'elle et moins fragile » (Ramière, 2004, p. 110). En revanche, les sous-titres omettent souvent les marqueurs de courtoisie, d'incertitude etc. En ce qui concerne les marqueurs culturels, ils sont partiellement effacés par le doublage. Cependant, elle constate, en s'appuyant sur des critiques du film, qu'ensemble avec la bande-image la VF donne une perception suffisamment proche de la VO du film.

Il est notable que ces trois articles prennent de très différents points de vue sur le sujet de TAV, illustré par l'utilisation des notions uniques. Par exemple, Tatcha (2009) utilise fréquemment la notion d'« équivalence », alors que Brisset (2017) discute « l'adaptation », même si ces deux concepts désignent partiellement la même question – celle des contraintes

compétitives dans le processus de TAV et les diverses stratégies pour les manier dans la production. Cependant, quelque chose de similaire entre les trois études est la conclusion de la complexité de la TAV, étant donné la multicanalité d'un film sonore.

Les deux premiers articles, écrits par Brisset (2017) et Tatcha (2009), semblent atteindre la même conception du déroulement de base du traducteur doubleur. Tatcha (2009) décrit le processus comme une fabrication de nouvelles répliques dans la langue cible, en respectant toutes les contraintes, alors que Brisset (2017) prétend que :

... le doublage est devenu vecteur de transition, dans le sens étymologique de ce vocable. C'est l'une des façons d'échapper à la binarité, pour accéder à une nouvelle approche du processus traductif, loin des dérives totalitaristes... (p. 14)

Au fond, il paraît qu'ils discutent, tous les deux, le même phénomène : les correspondances ponctuelles ne sont pas prioritaires dans la TAV, mais il s'agit plutôt de créer une illusion que la version doublée (VD) pourrait en effet être la version originale, ce qui exige une spontanéité dans le dialogue. Cependant, ils ne discutent guère quels effets concrets pourraient se produire en raison de ce procédé.

En revanche, l'article de Ramière (2004) a probablement la perspective la plus appliquée, se concentrant sur un seul film, et les effets mesurés étant la perception de la culture représentée et les personnages spécifiques. Ceci constitue un complément intéressant aux autres articles, que nous pouvons considérer comme une exploration des effets d'adaptation et d'équivalence sur la perception de la VF. Comme mentionné ci-dessus, Ramière (2004) est arrivé à la conclusion :

La version doublée, par certains choix linguistiques, en particulier des décalages de registre de langue et de ton comparé aux complexités des personnages dans la version originale, semble avoir nivelé les personnages. (Ramière, 2004, p. 12)

Puis elle donne quelques exemples. Pourtant, la validité externe reste faible, car l'auteur l'a conclu seulement sur la base d'une seule VD. De surcroît, Ramière (2004) a discuté les résultats en relation de genre du film, elle mentionne que le sous-titrage serait un meilleur choix pour « ce type de film » (p. 12), c'est-à-dire que le déroulement de l'histoire est

largement dépendant du discours et pas de l'action. En d'autres termes, il est difficile de conclure que les VDs auraient cet effet d'égalisation des personnages pour tous les films ou même la majorité des films.

Nous pouvons voir comment la multicanalité du film sonore cause un processus de traduction spécifique concernant la TAV, laissant considérablement d'espace pour la créativité du traducteur-adaptateur. De surcroît, Ramière (2004) a proposé que les changements dans la VD mènent à portraiturer les personnages comme plus nivelés. Il serait donc intéressant d'explorer davantage la perception des doublages dans plusieurs genres de films afin de confirmer ou rejeter cette proposition – par exemple dans les dessins animés, un sujet très peu étudié dans ce domaine.

1.2.1. Recherches antérieures sur les doublages suédois

La vaste majorité des études qui analysent des doublages suédois sont écrites en suédois par des Suédois, ce qui n'est guère étonnant. Une revue des recherches antérieures dans ce domaine est aussi indiquée afin d'établir le contexte de ce mémoire. Le nombre d'études et de mémoires dans cette catégorie est aussi assez limité, et les auteurs focalisent primordialement sur des doublages spécifiques contrairement aux études de Brisset (2017) et Tatcha (2009). Cependant, nous pouvons noter une diversité considérable dans les choix de méthode ; les auteurs s'appuient sur des théories diverses, ce qui entraîne des méthodes et conclusions innovantes, selon nous.

Elisabet Landgren (2013) discute dans son mémoire « Gör om, gör bättre. En jämförelse mellan den svenska originaldubbingen och omdubbingen av Disneys *Alice i Underlandet* » les deux doublages suédois d'*Alice aux pays de Merveilles* (1951) par Walt Disney Animation Studios en utilisant la théorie de synchronie de Schwarz (2011) – elle se concentre sur trois scènes du film en comparant les trois bandes sonores. Landgren conclut surtout que le deuxième doublage est nettement de meilleure qualité que le premier, et que le film avait besoin d'une nouvelle version suédoise – ce que l'on peut lire dans le titre, traduit en français, « refaites, faites mieux ». Elle soutient sa position en s'appuyant sur quelques résultats. Premièrement, le dialogue du 1er doublage utilise plus de syllabes au total que le 2ème, même si tous les deux dépassent l'original anglais en ce qui concerne le nombre de syllabes, – elle donne quelques exemples où le 1er doublage a traduit la réplique littéralement, tandis que le 2ème a reformulé la réplique afin d'atteindre une longueur de phrase plus courte,

pourtant au détriment de la fiabilité à l'original. Deuxièmement, elle note que le 1er doublage utilise des localisations, ce qui veut dire que l'on ajoute des références culturelles et dialectales que seulement un Suédois comprendrait. Par exemple, pendant la fête du Chapelier fou, ils mangent des tartines à la confiture, à savoir *jam* dans la version anglaise. Le 2ème doublage l'a traduit directement à *sylt* mais le 1er doublage a choisi *marmelad* – vu que c'est ce que les Suédois utilisent traditionnellement pour donner du goût à leurs tartines. Landgren soutient que ce fait rend le 2ème doublage plus intemporel.

Une vaste étude, basée sur sa thèse de doctorat, est celle de Torsten Schröter (2005) « På spaning efter den *wit* som flytt: dubbing och textning av språklekar i film » dont le corpus comporte 791 jeux de mot de 18 films, incluant toutes les bandes sonores et tous les sous-titres, 5500 solutions dans la langue cible. Schröter (2005) fait la distinction entre les jeux de mot et les jeux de langue – cette dernière catégorie comporte par exemple les rimes, les allitérations, les jeux de grammaire, les néologismes, les mots étrangers, les expressions idiomatiques etc. Cependant, pour les jeux de mot, Schröter crée des catégories supplémentaires pour son analyse : les jeux de mot verticaux / horizontaux, où la première catégorie signifie que le jeu est situé dans une seule expression, et la deuxième que les structures similaires sont dans une succession, et les différents types de jeux. Pour plus d'information considérant la théorie des jeux de mots, veuillez voir la partie 2. *Théorie*. De plus, il analyse la fréquence de traduction de jeux de mot entre les différentes versions sonores et les sous-titres dans les versions suédoises, allemandes et norvégiennes. Il a trouvé que la moyenne de fréquence de traduction était 51 % pour les jeux de mots verticaux, et 53 % pour les horizontaux. Il compare aussi les différentes catégories de jeu de mots et conclut que les polysèmes étaient notablement plus fréquemment traduits que les autres. Finalement, il discute des stratégies utilisées pour effectuer ces traductions.

Enfin, Madeleine Samuelsson (2013) présente une étude qui examine le doublage sous un autre angle, en effet une observation dans un studio de doublage, Dubberman AB à Stockholm, qui inclut une interview avec un traducteur et un acteur de voix. Dans “Översättningsprocessen: Att översätta till resultatet dubbing samt en diskussion gentemot att översätta till resultatet undertextning” Samuelsson (2013) analyse le processus de TAV en utilisant des interviews non structurées avec un traducteur dans le cadre d'un projet de doublage pour *Sveriges Television* (SVT). En outre, elle observe aussi le travail en place dans le studio pendant la majorité du temps du processus. Elle discute les rôles des différents

opérateurs impliqués dans la production – le traducteur, le technicien, l’acteur et le client. Elle conclut que la voix la plus forte est celle du client, vu que c’est lui qui paie pour le doublage. Additionnellement, elle décrit que les répliques dans le scénario, créé par le traducteur, peuvent être remplacées par une traduction improvisée par l’acteur en consultation avec le technicien. Elle note des difficultés pour les acteurs de voix de convertir l’écrit à l’oral, et quand ils ont choisi d’utiliser le scénario, ils ont souvent rencontré des problèmes en ce qui concerne la synchronisation des lèvres. Qui plus est, elle décrit aussi que le traducteur et le technicien étaient conscients que l’on ne peut pas simplement traduire directement, il faut une connaissance du contexte et des personnages.

Nous pouvons conclure que le phénomène de doublage a été examiné de plusieurs angles dans ces textes. Selon nous, ils montrent tous la complexité et le besoin de prioriser les différents aspects dans la TAV, comprenant les synchronies. Landgren (2013) soutient que les deux doublages suédois contiennent plus de syllabes que l’original, un problème qui peut partiellement être résolu en reformulant les phrases, au détriment de la fidélité à l’original. En outre, nous notons un parallèle entre le raisonnement de Landgren et les notions de Tatcha (2009) – celui d’équivalence syntaxique et d’équivalence de contenu. Qui plus est, Schröter (2005) montre que seulement la moitié des jeux de mots sont traduits dans les doublages – donnant un autre aspect complexe au TAV. Finalement, Samuelsson (2013) donne encore une autre perspective, celle qu’il y a plus de personnes que le traducteur qui peuvent influencer le texte cible final: l’acteur, le réalisateur et le client.

1.3. Le but et les questions de recherche

Nous trouvons que le doublage est un processus peu recherché, et certaines parties de ce sujet ne sont pas du tout examinées - par exemple les doublages français-suédois. Qui plus est, le sujet de redoublage est seulement analysé dans une des études, celle de Landgren (2013).

Donc, le film de *Tintin et le temple du Soleil* (1969) constitue un cas assez rare et intéressant – c'est un dessin animé franco-belge qui a reçu pas moins de deux doublages suédois. Le but de cette étude est ainsi d'examiner les deux doublages en les comparant l'un à l'autre à la version originale française, et comment les traducteurs ont choisi de satisfaire les critères de synchronie et d'équivalence. Quelques jeux de mots seront aussi sélectionnés pour une analyse approfondie. Veuillez voir la section 2. *Théorie* pour plus d'information sur ces notions.

Questions de recherche :

- Quelles stratégies ont été utilisées dans les deux doublages de Tintin et le temple du soleil dans la perspective de synchronie et d'équivalence ?
- Quelles stratégies ont été utilisées pour traduire les jeux de mots ?
- Dans quelle mesure les deux doublages sont-ils fidèles au texte source ?

2. Théorie

2.1. Synchronie

Schwarz et Barbara (2011) décrivent dans leur article « Translation for Dubbing and Voice-Over », cité dans Landgren (2013), trois genres de synchronie que l'on doit respecter dans le processus de doublage. Premièrement, la « synchronie de cinétique » prend en compte les exigences de tous les mouvements qui sont présents dans l'image, comprenant le rythme et l'accentuation des syllabes, et également les gestes des personnages. Si un personnage souligne une syllabe par exemple en la prononçant très clairement, cela devrait être synchronisé dans la version doublée. Donc, les différences de syntaxe entre différentes langues peuvent décaler la syllabe accentuée dans une traduction directe. La notion de « synchronie de cinétique » peut être comparée à la notion « d'équivalence » par Tatcha (2009). Deuxièmement, la « synchronie de contenu » signifie, simplement, que la traduction doit correspondre à la source autant que possible, en respectant les autres aspects de synchronie. Finalement, le personnage dans l'image doit avoir une voix qui ne rappelle pas le téléspectateur que la version actuelle est, en effet, un doublage – l'âge et le sexe de l'acteur sont des exigences centrales.

2.2. Théorie de jeux de mots

Encore un aspect significatif dans la TAV apparaît quand on parle des jeux de mots. Un jeu de mots est, selon Larousse, une « équivoque, plaisanterie fondée sur la ressemblance des mots », un sujet sur lequel Schröter (2008) et Delabastita (1996) ont fait des recherches. Schröter (2008) divise additionnellement les jeux de mots dans cinq catégories :

Homonymie : prononciation et orthographe identique; association étymologique inexistante où pas apparente.

Polysémie : prononciation et orthographe identique; association étymologique claire

Homophonie : prononciation identique

Homographie : orthographe identique

Paronymie : prononciation et orthographe similaire, mais pas identique

En outre, les jeux de mots peuvent être verticaux ou horizontaux (Lundsgård, 2013). Le premier signifie que le jeu est situé dans une seule expression, et le dernier que les structures

similaires sont dans une succession. Par exemple “Curl up and dye”, où le mot “dye” constitue une homophonie, contre “L’evien – Live young”, où le jeu de mot est constitué par deux phrases qui sont, dans cet exemple, des paronymies.

De plus, Schröter présente une taxonomie concernant la traduction de jeux de mots dans un article (1996) cité dans Lundsgård (2013). La taxonomie peut être résumé ainsi :

PUN – PUN : Le texte cible contient un jeu de mots dans la même place que le texte source.

PUN – NON PUN : Le texte cible contient une proposition qui n’est pas un jeu de mots.

PUN – RELATED RHETORICAL DEVICE : Le jeu de mots est traduit en utilisant une autre notion rhétorique.

PUN – ZERO : Le passage contenant le jeu de mots est effacé.

PUN SOURCE TEXT – PUN TARGET TEXT : Le jeu de mots est traduit mot à mot.

NON PUN – PUN : Un jeu de mots dans le texte cible sans équivalent dans le texte source.

ZERO – PUN : Une phrase entière, contenant un jeu de mots, est ajoutée dans le texte cible.

EDITORIAL TECHNIQUES : Le traducteur utilise une note en bas de page afin d’expliquer le jeu de mots.

Finalement, Delabastita (1996, cité dans Lundsgård 2013) souligne que les nombreux défis et limitations dans le texte rendent la procédure de traduction de jeux de mots exceptionnellement exigeante, et pourtant il ne prend pas en compte les aspects additionnels de la TAV, tels que les contraintes de la synchronie et l’équivalence, vu que ses théories sont surtout basées sur la traduction textuelle.

3. Matériel et Méthode

3.1. Tintin et le temple du Soleil

Tintin est le protagoniste d'une série de bandes dessinées, originalement conçue par le dessinateur belge Hergé en 1929, qui a été distribuée dans le monde entier et qui a acquis une vaste popularité, entre autres en Suède. *Les aventures de Tintin* a aussi reçu quelques films au fil des années, parmi ceux-ci *Tintin et le Temple du Soleil* sorti en 1969, et basé sur deux bandes dessinées – *Les sept boucles de cristal* (1948) et *Le temple du soleil* (1949). Ce long métrage d'animation a aussi été distribué en Suède au cinéma en 1971, avec un doublage suédois, intitulé *Tintin i Solens tempel* – ce premier doublage a uniquement été utilisé pour les projections au cinéma. En 1991 le film est sorti en film VHS, cette fois avec une toute nouvelle bande sonore suédoise. La raison pour ce redoublage spécifique n'a pas été trouvée et n'est pas publiquement connue, c'est aussi le cas pour la majorité des redoublages suédois. Pour plus d'information sur les redoublages en général, voir les sections 1.1 à 1.2.

3.2. Matériel

Le corpus de ce doublage est constitué de trois scènes sélectionnées de trois versions sonores du film animé *Tintin et le Temple du Soleil* (1969) : la version originale française, le 1er doublage suédois de 1971, et finalement le 2ème doublage de 1991. Le 1er doublage a été réalisé et traduit par Lasse Swärd et Filmmakarna AB, tandis que le redoublage a été traduit par Olof Skeppholm et produit par Studio 19. Ce matériel a été choisi principalement à cause de sa rareté et la possibilité de l'utiliser pour combler un déficit de connaissance. Comme mentionné, le doublage est un sujet peu recherché, c'est encore plus le cas pour les doublages suédois, sans oublier les recherches analysant les doublages français-suédois – qui sont en fait zéro. En outre, il s'agit ici de deux doublages d'un film français, ce qui rend ce cas considérablement rare – seulement *Tintin et le lac aux requins* satisfait ces critères selon Hofverberg (2011). Ceci donne aussi la possibilité d'évaluer comment deux traducteurs, probablement indépendants l'un de l'autre, ont choisi de résoudre des problèmes de synchronie, d'équivalence et de jeux de mot. Trois scènes de ce corpus ont été choisies pour l'analyse par manque de temps – le processus pour cette sélection est décrit ci-dessous.

3.3. Méthode

En fonction du matériel indiqué ci-dessus, trois scènes ont été choisies : celle dans la maison du capitaine Haddock (S1), celle dans le port (S2), et celle dans laquelle Tintin et Haddock sauvent Sorino des Autochtones (S3). Nous avons tout d'abord regardé le film dans les trois versions en notant des perspectives qui seraient intéressantes à analyser dans le contexte de la traduction audiovisuelle. Les raisons de la sélection de ces trois scènes en particulier sont multiples. Premièrement, nous avons considéré dans quelle mesure les scènes sont primordialement conduites par le dialogue ou bien l'action. Comme proposé par Ramière (2004), les doublages peuvent être un choix moins convenable que des sous-titres pour les films dans lesquels le discours est dominant, ainsi impliquant que le résultat du doublage peut être dépendant du genre du film. *Tintin et le temple du soleil* s'appuie à la fois sur le dialogue et l'action, donc nous avons choisi des scènes complémentaires, où S2 est plutôt orienté vers le discours, S3 sur l'action, et S1 une combinaison des deux. Deuxièmement, S1 et S2 sont intéressantes car nous y avons noté quelques jeux de mots, principalement prononcés par le duo comique des Dupont. De plus, les expressions caractéristiques du capitaine Haddock sont aussi rigoureusement représentées dans les trois scènes – les stratégies utilisées pour les traduire seront aussi examinées. Finalement, S2 et S3 contiennent des aspects pertinents à discuter sous l'angle de synchronie de caractère. Comme nous le verrons, les dialectes et accents seront des sujets de discussion ici. Ensuite, le scénario des trois versions de S1, S2 et S3 a été transcrit par nous.

Nous analysons les doublages des trois scènes en nous appuyant sur les notions et modèles de *synchronie*, *équivalence* et *jeux de mots*, comme décrits dans les sections 1.1 *Introduction* et 2. *Théorie*. L'analyse est principalement divisée en trois parties, selon les trois formes de synchronie : synchronie cinétique, synchronie de personnage, et synchronie de contenu. Dans la section de synchronie cinétique nous examinons les mouvements de lèvres en rapport avec le dialogue suédois, ainsi que le nombre de syllabes totale dans les deux doublages. Pour cette section, nous utilisons additionnellement les différents types d'équivalence proposés par Tatcha (2009) afin de préciser et approfondir l'analyse davantage – donc des aspects comme l'intonation et les mimiques sont aussi inclus. La partie de synchronie de personnages aborde l'usage d'accent et de dialecte, ainsi que comment la perception des personnages peut être altérée en raison de la TAV. Enfin, la section de contenu examine comment les doublages traitent l'information dans l'originale en incluant des ressemblances et des différences – dans

quelle mesure ont-ils été fidèles à l'original par rapport à l'exigence de respecter la synchronie cinétique et l'équivalence ? Les jeux de mots, selon la taxonomie de Delabastita, ainsi que quelques erreurs dans la traduction, seront également soulevés dans cette partie.

4. Résultat et Analyse

Nous avons choisi de présenter les résultats et l'analyse dans la même section pour montrer plus clairement les connexions entre les deux, vu que qu'il est assez difficile de se référer exactement aux résultats précédents. Les résultats et l'analyse sont en gros divisés en trois parties après les trois types de synchronie. Cependant, parfois les aspects de deux ou bien tous les trois types de synchronies doivent être mentionnés dans la même section afin de permettre des comparaisons entre les trois types, vu que l'analyse se concentre partiellement sur la priorité donnée aux différents types de synchronie et d'équivalence dans les traductions. Nous finissons par une brève synthèse, répondant aux questions de recherche.

4.1 Synchronie cinétique

Avant tout, en analysant les trois scènes choisies nous avons noté que la synchronie vocalique n'est pas tout à fait nécessaire pour assurer l'illusion de doublage. Les modèles de personnages dans *Tintin et le temple du soleil* sont relativement simples, vu qu'ils sont modélisés après les dessins d'Hergé, ce qui fait que leurs bouches et lèvres sont assez petites. Qui plus est, les gros plans, qui augmentent l'exigence de synchronie exacte puisque les lèvres sont plus visibles, sont très rares dans ce film. En totalité, les cas où la manque d'une équivalence vocalique parfaite détériore la perception du film pour le spectateur sont peu nombreux. Un autre résultat général est que la synchronie des mouvements de lèvres sont faits professionnellement dans les deux doublages, c.-à-d. que les voix suédoises commencent et terminent leurs répliques exactement en même temps que les personnages commencent et finissent de bouger leurs lèvres, au moins quand le personnage en question est visible pendant toute la réplique – ceci devrait être l'aspect le plus important afin d'atteindre l'illusion de doublage concernant la synchronie cinétique.

La notion de synchronie cinétique, comme décrite dans la section 2. *Théorie*, peut selon nous être complémentée par le concept d'équivalence décrit dans *l'introduction*. Tatcha (2009) présente quatre formes d'équivalence, parmi lesquelles trois peuvent être considérées comme des sous-divisions de synchronie cinétique : l'équivalence phonétique, syntaxique et artistique. Nous les utilisons pour présenter plus clairement l'analyse des résultats.

4.1.1. Équivalence phonétique

L'équivalence phonétique se réfère à l'exigence de mouvement de lèvres, ainsi qu'à la période de temps pendant laquelle le personnage parle, et la voyelle spécifique qui peut donner au personnage une forme de bouche distincte. Comme décrit ci-dessus, la première, c'est-à-dire la période de temps, est pratiquement toujours atteinte pour les deux doublages, et la dernière, la voyelle spécifique, ne constitue pas une exigence exacte dans ce film, considérant que l'animation des lèvres n'est pas souvent très détaillée. Cependant, un cas où la syllabe en question est clairement animée est l'exemple suivant, où les syllabes en gras signifient que le personnage est visible en parlant.

EX 1 (Scène 1)

VF : Tintin : **Et toujours aucun indice ?**

Dupont : **Si !** Ca ! Des débris de cristal.

VS1 : Tintin : **Några ledtrådar?**

Dupont : **Ja!** Det här! Kristallskärvor.

VS2 : Tintin : **Fortfarande inga spår.**

Dupont : **Jo!** Det här! Kristallskärvor.

Il est notable que VS2 est plus fidèle à l'original, utilisant le mot affirmant “jo” au lieu de “ja”. Cependant, Dupont accentue cette syllabe clairement pour signaler qu'il y a en effet un indice, il lève aussi la main pour souligner l'importance de cette découverte. Lors de l'énonciation de cette syllabe, la bouche est animée comme assez ouverte et large, plus proche d'un *a* qu'un *o*. Possiblement, le traducteur de VS1 a décidé de changer cette interaction, la réplique de Tintin à une question affirmative, et la réponse de “ja” au lieu de “jo”, pour plus satisfaire l'équivalence phonétique. Cependant, ceci est au détriment de la fidélité et peut-être aussi de la dramaturgie ; cette discussion est dans le contexte d'une situation grave dans laquelle Tintin et les autres personnages se trouvent face à un mystère d'une léthargie, et cet indice constitue un moment décisif dans l'intrigue. VS2 transmet plus clairement la difficulté de la situation. Comme nous en discuterons sous la rubrique 4.3 *Synchronie de contenu*, VS1 est généralement plus libre dans sa traduction que VS2, avec quelques exceptions.

4.1.2. Équivalence syntaxique

Quant à l'équivalence syntaxique nous avons compté toutes les syllabes de chaque version des trois scènes, et les résultats sont comme présentés dans le tableau 1.

Tableau 1. Le nombre de syllabes de chaque version des trois scènes.

	<i>VF</i>	<i>VS1</i>	<i>VS2</i>
<i>Scène 1</i>	441	432	427
<i>Scène 2</i>	235	243	226
<i>Scène 3</i>	525	506	478
<i>Total</i>	1201	1181	1131

Il est notable que, avec l'exception de VS1 de scène 2, les deux versions suédoises semblent utiliser moins de syllabes que la version originale. Nous voulons ajouter que les résultats de la scène 2 sont assez incertains car presque la moitié du dialogue comporte le dialogue d'un homme bégayant dont les répliques dans VS1 et VS2 semblent être plus improvisées par les acteurs de voix suédois. Les syllabes supplémentaires du bégaiement n'ont pas été incluses dans la somme – donc les versions suédoises ont pu utiliser plus ou moins syllabes “uniques” dans leur dialogue.

EX2.

VF : Le professeur, dans un (6 syllabes)

VS1 : Ja men professorn i den (7 syllabes)

VS2 : Professorn (3 syllabes)

L'exemple 2, dans lequel toutes les répliques sont caractérisées par le bégaiement fort du locuteur, montre comment les mouvements de lèvres ne doivent pas nécessairement être remplis par des syllabes uniques, VS2 en a seulement trois, en revanche l'acteur bégaye plus fort dans cette version comme compensation. Cependant, le nombre total des trois scènes de VF dépasse VS1 ainsi que VS2. Nous pouvons comparer ces résultats à ceux de Landgren (2013) qui a trouvé, en analysant les deux doublages suédois de Walt Disney's *Alice au pays de merveilles* (1951), que l'original contient toujours moins de syllabes que les deux versions suédoises. Ceci soulève la question s'il y a une discrédance structurelle entre les trois langues

concernant le nombre de syllabes nécessaire pour des énonciations équivalentes, pourtant nous n'avons pas pu trouver des preuves définitives de cette hypothèse.

Dans le plan de répliques individuelles, nous n'avons pas trouvé de grandes différences concernant l'équivalence syntaxique : les VS1 et VS2 contiennent presque toujours une somme de syllabes équivalant à l'original – un nombre assez réduit. Une exception notable est quand les lèvres ne sont pas visibles pendant la majorité ou bien la totalité de la réplique, dans ce cas on peut trouver quelques différences considérables.

EX3.

VF : Eh, qu'est-ce qui se passe là-bas ?

VS1 : –

VS2 : Vad försiggår där nere?

Dans cet exemple du scène 3 on ne voit pas la bouche du locuteur, qui est un membre d'un groupe d'autochtones qui menace le capitaine Haddock – il réagit probablement du son de Tintin attaquant un autre individu de la bande. En effet, ils ont pris la décision de ne pas doubler cette réplique dans VS1. Il n'est pas exclu que le traducteur de VS1, Lasse Swärd, ne l'a pas trouvée suffisamment importante pour la compréhension de la scène, d'un autre côté ce manque rend éventuellement la scène moins palpitante, contenant moins de réactions des personnages impliqués.

Dans un autre exemple de la même scène, Haddock essaie de retarder la conversation des autochtones qui le menacent avec des fusils, espérant que Tintin les attaque du derrière.

EX4.

VF : **Mon ami, quel ami**, j'ai beaucoup d'amis, **les amis de mes amis sont-** (19 syllabes)

VS1 : **Min kamrat, vilken då**, jag har så många- (**murmurs**) (11 syllabes)

VS2 : **Öh, min vän, äh vilken vän**, jag har så många vänner. **Vilken av dem menar du, huh-** (22 syllabes)

Particulièrement VS1 contient considérablement moins de syllabes que l'original. Ce que nous voulons montrer avec cet exemple c'est que l'équivalence syntaxique peut parfois être satisfaite par les sons comme des murmures. Nous devons prendre en considération que le

point le plus important pour la synchronie de contenu, celle de transmettre l'essence de la réplique, n'est pas nécessairement le traduire mot à mot. VS1 a choisi de murmures, et VS2 une traduction libre, mais ils montrent tous les deux le désespoir de Haddock dans cette situation grave. Veuillez voir la section de 4.3 *Synchronie de contenu* pour plus de raisonnement sur ce sujet.

4.1.3. Équivalence artistique

L'équivalence artistique comporte les mimiques, les hésitations mais aussi les règles de la société – ces dernières permettent une analyse contrastive prenant en compte les différences des coutumes françaises et suédoises. Tout d'abord, nous avons trouvé que l'équivalence artistique n'est pas toujours atteinte par les deux doublages, éventuellement les autres facteurs d'équivalence ont eu la priorité par les traducteurs. Ce n'est pas évident si on voit un des doublages individuellement, mais à côté de l'original, des mimiques et gestes ne sont toujours pas pris en compte d'une manière satisfaisante, ceci peut être partiellement dû aux différences syntaxiques entre les deux langues.

EX5.

VF : Oui, oui, je sais. L'ennui c'est qu'ils sont *toujours* fâchés.

VS1 : Ja, ja, jag vet. Det retfulla är att de jämt är uppretade.

VS2 : Ja, jag vet. Men de är ju jämt arga (murmure).

Dans l'exemple 5 Haddock est le locuteur, et il exprime son irritation envers les lamas qui lui crachent souvent dessus. Dans l'original, le mot "toujours" est accentué, et Haddock lève un doigt pour le marquer encore. Cependant, ce geste n'est pas synchronisé avec la bande sonore de VS1 ni de VS2, même si le mot "jämt" est accentué dans les deux versions. Une raison à cette discrédance peut être la morphosyntaxe suédoise, où le mot équivalent de "toujours" doit être placé avant le verbe dans une traduction directe, ce que VS1 manifeste. VS2 a choisi de reformuler cette réplique en ajoutant des murmures à la fin pour satisfaire l'équivalence syntaxique, cependant aucune de ces versions semble avoir trouvé une solution qui satisfait tous les aspects d'équivalence. Une autre explication pourrait être que, contrairement à l'anglais, la langue d'origine de la majorité des doublages en Suède, le français n'est pas compris par la majorité des personnes en Suède, ce qui inclus les acteurs. Selon le dernier rapport de l'organisation internationale de la francophonie, l'OIF (2023), seulement 8 % de la population suédoise ont suivi des formations en français. Ceci soulève la question si les

acteurs de voix ont eu des problèmes pour comprendre la prosodie française et de l'interpréter d'une manière convenable en suédois. De plus, le fait que le geste de Haddock est lié au mot accentué "toujours", et que le mot signifie "jämt" en suédois, n'est pas apparent à quelqu'un qui ne comprend pas le langage – par conséquent, il serait possiblement difficile pour un acteur suédois de trouver une équivalence artistique sans une direction raffinée par un réalisateur franco- et suédophone.

Dans la même scène, Haddock devient considérablement stressé par les autochtones armés qui le menacent. Après avoir encore reçu la question d'où ils peuvent trouver Tintin, il ne peut répondre qu'avec des interjections :

EX6.

VF : Zut ! Zut ! Et encore zut !

VS1: (murmures) Äh, dra åt skogen!

VS2: Essike, dessike, luntan!

Pour chaque *zut* la caméra fait un panoramique vers un autre autochtone qui recule à cause des hurlements de Haddock – les réactions sont quasiment mélodiques; ceci constitue une situation délicate quant à l'équivalence artistique. Selon nous, VS1 n'a pas réussi à atteindre une équivalence complète. La première moitié du passage est remplacée par des murmures, et les réactions des autochtones deviennent presque cryptogènes. En revanche, VS2 a développé l'idée de la mélodie et a interprété ce passage en incorporant une comptine suédoise bien connue. Bien sûr, l'aspect de la colère de Haddock est en partie perdu, mais on a obtenu une équivalence artistique contrairement à VS1. Possiblement, il a été difficile de trouver une interjection convenable, mais toujours adapté aux enfants, en suédois. Cependant, le mot *tusan* aurait pu être implémenté, même s'il contient deux syllabes, notamment puisque la bouche de Haddock n'est pas visible pendant la plupart de la réplique. La raison pour laquelle aucun des doublages suédois ont choisi cette solution, visiblement simple, n'est pas directement claire. Cela nous amène à la question si les passages qui peuvent être considérés comme des remplissages sont plutôt improvisés par les acteurs suédois, au lieu d'être écrits dans le scénario. Samuelsson (2013) montre que les acteurs et les réalisateurs ont la possibilité de changer le texte en enregistrant les répliques, possiblement ceci est un cas de ce phénomène, les passages suédois donnent certainement une impression d'improvisation, selon nous.

4.2 Synchronie de personnage

Selon la théorie de synchronie de Schwarz (2011) la synchronie de personnage se réfère aux voix dans la version doublée – ils doivent être synchronisés avec ce que l’audience peut s’attendre au personnage, et pas détruire l’illusion de doublage. Nous pouvons comparer cette notion à celle de Tatcha (2009), c’est-à-dire l’équivalence vocale. La différence est que l’équivalence tient aussi compte de l’intonation de l’acteur, que nous avons partiellement déjà couvert dans la section d’équivalence artistique.

4.2.1. Équivalence vocale

La vraisemblance des voix suédoises par rapport à ce qu’on voit sur l’écran reste un peu difficile à analyser profondément sans incorporer des opinions de l’auteur, vu que la perception d’une voix peut différer considérablement entre les spectateurs. Cependant, nous pouvons constater que le sexe et l’âge de la plupart des acteurs dans les deux versions suédoises sont équivalents aux personnages respectifs. VS1 comprend huit acteurs, tandis que VS2 en a cinq – qui doivent incarner une trentaine de personnages. Probablement, ceci ne pose pas de gros problème, puisque les acteurs sont assez capables de changer de voix.

Une exception significative est celle de Sorino, un garçon autochtone qui accompagne Tintin et Haddock pour l’aventure dans la dernière moitié du film. Dans l’original français, il est interprété par un jeune homme du même âge et il parle avec un accent espagnol, aidant à rendre des caractéristiques à ce personnage. Pourtant, dans VS1 Sorino est joué par un enfant, mais il manque d’accent – il n’est pas exclu que son jeune acteur, Sven-Erik Öström, n’avait pas l’expérience nécessaire pour inclure cet aspect dans son interprétation de personnage. En revanche, Sorino parle effectivement avec un accent espagnol dans VS2, mais il est aussi apparent qu’il est joué par une femme adulte – Irene Lindh. Entre ces deux alternatives, nous déterminons que VS1 réussit mieux à satisfaire l’équivalence vocale. Vu que tous les personnages au Pérou sont visiblement capables de parler français, ou bien suédois, couramment avec Tintin, bien qu’avec des accents, il n’est pas si surréaliste que l’un des autochtones aussi le parle sans accent du tout. Quant à VS2, la discrédence qu’un garçon parle comme une femme adulte, est immédiatement évidente aux spectateurs, et ce phénomène devient vite ennuyant – notamment vu que Sorino est attribué beaucoup de

répliques dans la seconde moitié de la durée du film. En plus de Sorino, les autres autochtones parlent avec accent dans les deux versions suédoises.

4.3 Synchronie de contenu

Généralement, les deux versions doublées réussissent à transmettre le contenu de texte de la version originale. Les traductions ne changent pas le scénario significativement, ce que nous pouvons constater. Cependant, ils ont pris quelques libertés dans les traductions de temps en temps, changeant le contenu d'une réplique individuelle considérablement, provoquant éventuellement une perception différente à l'audience.

Un exemple récurrent est celui des interjections de capitaine Haddock. Il exprime souvent des interjections liées à son expérience marine, ces expressions n'ont pas été traduites de manière conséquente dans les deux versions suédoises.

EX7.

VF: Ouais, nous veillerons d'un œil. Mille sabords.

VS1: Ja, vi håller ett öga på er, för tusan.

VS2: Ja, vi ska minsann hålla ögonen på er.

EX8.

VF: Mille milliards de mille sabords!

VS1: Miljoner bomber och granater!

VS2: Na, såna förgrymmade landkrabbor!

EX9.

VF: Le temps de le rattraper il sera sorti des eaux territoriales. Mille milliards de mille sabords!

VS1: De hinner ut på internationellt vatten innan vi är där. För tusan, det är som man kan krevera!

VS2: Innan vi hinner upp dem är de utanför territorialgränsen. Anfäkt och anamma!

Ce que nous pouvons tirer de ces trois exemples est le fait que les interjections de Haddock ne sont pas toujours traduites, ce que montre VS2 dans l'exemple 7. De plus, aucune des trois versions n'a réussi à traduire cette expression (mille sabords) cohérente, malgré que ceci fait un aspect significatif du caractère de Haddock, quasiment un mot d'ordre. En outre, pas toutes les traductions sont liées à la vie navale. L'effet est un manque de fidélité à l'original, ainsi que, éventuellement, une dilution du personnage d'Haddock.

La dernière réplique de la scène 3 constitue aussi un exemple intéressant, vu que les deux versions l'ont traduite librement, mais de différentes façons. Elle est prononcée par Tintin après avoir glissé dans une montagne en tenant les pattes d'un condor (l'utilisant comme parachute), une solution pas attendue et sensiblement curieuse, ce qui est aussi apparent à Tintin.

EX10.

VF: Je n'ai jamais cru qu'on s'en sortirait comme ça.

VS1: Jag trodde aldrig att jag skulle klara mig.

VS2: Ah, det var en snygg landning va?

Dans l'original Tintin commente sur la curiosité de la situation. À première vue VS1 peut sembler plus proche à l'original, pourtant il n'exprime guère le même sens. Dans VS1 Tintin exprime qu'il ne croyait pas qu'il survivrait son escapade, ajoutant un sens de désespoir qui n'était pas là dans l'original. Ceci contredit aussi un peu le personnage de Tintin, vu qu'il est plutôt astucieux et courageux, et a réussi à sortir des situations encore pires auparavant. VS2 est, selon nous, effectivement plus proche à l'originale, vu que le caractère de Tintin reste consistant et il réussit aussi à commenter sur la bizarrerie de la situation.

4.3.1. Jeux de mots

Quant aux jeux de mots, nous en avons choisi trois pour illustrer quelles stratégies peuvent être utilisées pour résoudre les problèmes qui apparaissent souvent en essayant d'en traduire un. Vu que les jeux de mots se basent sur des similarités de prononciation entre des mots, ils sont rarement possibles à traduire mot à mot. Une stratégie peut être de ne pas le traduire du tout, ce qui est le cas pour VS1 dans l'exemple suivant dont le contexte est l'absence de prof Charlé dans S1, les Duponts sont juste en train d'expliquer ce qui s'est passé.

EX11.

VF : Dupond : Il lui est arrivé...

Dupont : ...qu'il n'est pas arrivé.

VS1 : Dupond : Jo, det har inträffat...

Dupont : ... att han inte inträffat.

VS2 : Dupond : Det hände att...

Dupont : ...nånting hände, öh, ah, va.

Après ce passage Dupont sourit, assez fière de sa plaisanterie, puis Dupond le regarde strictement, vu que ceci n'est pas le temps pour faire des blagues. Finalement, Dupont arrête de sourire et il baisse son chapeau comme signe de gravité. Cependant, le jeu de mot ici se base sur la polysémie du verbe *arriver*. Ceci est un cas où le jeu de mot peut, en effet, être traduit directement en suédois, ce qu'a fait VS1. Pourtant, le verbe *inträffa* peut être défini, selon Svensk Ordbok (2021) comme : « 1. komma att äga rum [...] 2. <något högtidligt> infinna sig » – en effet, l'usage de *inträffa* dans le sens dernier est vu comme assez solennel, ce qui peut rendre la réplique un peu non naturelle aux spectateurs, ce qui est un aspect très prioritaire dans l'artisanat de doublage – qu'on ne révèle pas l'illusion du doublage à l'audience. VS2 utilise une langue plus quotidienne, mais en revanche elle utilise la stratégie de PUN-NONPUN, on a omis le jeu de mot, vu que le mot *hände* ne comprend pas un double sens, rendant ainsi l'interaction muet suivant des Duponts visiblement inexplicable. Nous voulons aussi noter que VS2, contrairement à l'original et VS1 a spontanément ajouté quelques réactions de voix de Dupont après sa réplique, soulevant sa réaction du regard strict de son collègue. Ceci peut être considéré comme un essai de compensation pour le manque de blague, cependant nous devons noter que ceci n'est pas le seul exemple où VS2 a ajouté quelques sons de marmonnement, c'est effectivement un thème récurrent dans VS2.

Additionnellement, la scène 2 contient un jeu de mot, encore représenté par les Duponts. Un homme bégayant essaye de communiquer qu'il est témoin du kidnapping du professeur Tournesol, pourtant les Duponts le comprennent mal et deviennent considérablement irrités de son ardeur de leur parler.

EX12.

VF : Homme : Je suis té, je suis té-

Dupont : Je ne sais pas où vous avez été, mais si vous vous taisez pas bientôt, vous irez dans un endroit ombragé.

VS1 : Mannen : Jag är vi-, jag är vivi-

Dupont : Ni är en liten fågel: kvidevitt. Men om ni inte slutar kvittra snart hamnar lilla fågeln snart i buren.

VS2 : Mannen : Jag är vi-, jag är vivitt-

Dupont : Nu ska vivitt hålla klaffen, ja. Annars ska ni se på annat, ja, från oss, ja.

Nous pouvons le considérer comme une paronymie, vu que *j'ai été* n'est pas identiquement prononcé comme *je suis té*-. Cependant, la séquence contient des hésitations et des murmures subtiles, difficiles à transcrire – éventuellement, l'homme dit plutôt, dans une des répétitions *je suis e- té*, et que nous pouvons le considérer comme une homonymie. La VS2 a encore choisi d'utiliser la stratégie PUN-NONPUN, qui peut être considérée comme la moins satisfaisante. Nous notons aussi que le mot de remplissage *ja* est utilisé trois fois, rendant cette réplique un peu forcée – probablement ils les y ont ajouté afin d'atteindre l'équivalence syntaxique. En revanche, VS1 réussit à traduire le jeu en utilisant PUN-PUN, notamment ils ont trouvé une autre paronymie qui fonctionne en suédois. Éventuellement, ils utilisent aussi PUN-RELATED RHETORICAL DEVICE, vu qu'ils incorporent aussi une métaphore, traduite en français par nous : *Mais si vous n'arrêtez pas à siffler bientôt, le petit oiseau ira dans la cage*. L'effet de cette métaphore supplémentaire est que le jeu de mots semble plus cohérent dans ce contexte, cela fonctionne comme une compensation pour le fait que le malentendu en suédois soit un peu tiré par les cheveux.

4.3.2. Erreurs éventuelles

Un autre aspect pertinent de mentionner concernant la synchronie de contenu est celui des erreurs éventuelles dans les deux versions suédoises. Pour illustrer ce phénomène nous avons choisi quelques exemples où toutes les deux versions suédoises ont échoué à transmettre le sens de l'original.

EX13.

VF : Mais non. Le voilà votre ami.

VS1 : Nej då. Där kommer ju vår vän.

VS2 : Äsch nej. Här kommer våra vänner.

Dans cet exemple Tintin essaie de rassurer professeur Bergamotte qui est inquiet pour son ami, et après avoir entendu une klaxonne il suppose que c'est en effet son collègue professeur Charlé qui est arrivé. Pourtant, dans le tournage prochain ils notent que c'est en réalité les Duponts. Les versions VS1 et VS2 contiennent tous les deux des discrédances visiblement pas nécessaires contre l'original. Il se pourrait que VS1 puisse être considérée comme correcte si le traducteur voulait encore renforcer la relation entre le professeur Charlé et les autres personnages, cependant Bergamote semble être le seul qui l'a certainement rencontré auparavant – ce choix peut aussi édulcorer l'angoisse présenté par Bergamotte, si on suppose que les autres personnages sont également des amis de Charlé. En outre, nous ne trouvons que VS2 peut être quelque chose d'autre qu'une erreur - vu que c'est en effet une seule personne qu'ils attendent. La réalité, que la voiture arrivée appartient aux Duponts, n'est pas encore révélée à Tintin et les autres, ce ne serait donc pas une explication raisonnable pour cette discrédance.

Si l'exemple A montre une erreur qui pourrait créer de la confusion, la raison pour l'erreur dans l'exemple suivant illustre la difficulté des homonymes dans l'artisanat de traduction, car il en contient en effet deux.

EX14.

VF : Nous avons raté notre entrée.

VS1 : Vi kommer visst lite för sent.

VS2 : Vi missade entrén!

Elle est prononcée par les Duponts après avoir glissé sur les escaliers et tombé par terre en entrant dans la maison de Haddock. Même “raté” et “entré” peuvent signifier des phénomènes différents et nous croyons qu'aucune des traductions n'a saisi le sens de cette réplique correctement. Il est montré, comme décrit dans l'exemple 13, que l'arrivée des Duponts étaient en effet une surprise pour Tintin, Haddock et les autres. Donc, la VS1 ne peut pas être correcte, car il n'était jamais prévu qu'ils arrivaient, de plus, la VS1 ne réussit pas à transmettre les réflexions des Duponts sur l'humiliation de la situation. Le problème est que *rater* peut, selon Larousse (2025) : « Ne pas atteindre à temps quelqu'un, quelque chose » alors que « Ne pas mener quelque chose à bien, ne pas réussir ce qu'on entreprend ». Dans ce cas, le signifié dernier devrait être considéré comme correct, vu que les Duponts n'avait l'intention d'entrer en tombant. Ceci nous mène à la deuxième homonymie *entrer* qui

signifie, selon Larousse (2025) : « Action d'entrer, de passer de l'extérieur à l'intérieur » ou « Possibilité d'entrer dans un lieu ; accès » – le premier et plus convenable dans l'exemple. Alors, le traducteur de VS1 semble d'avoir mal compris la signification de l'énoncé en l'interprétant que les Duponts seraient en retard pour un rendez-vous. De plus, le traducteur de VS2 semble avoir traduit ce passage très directement, sans aucune réflexion du contexte car la réplique de VS2 n'a présentement aucun sens en suédois. Une traduction plus pertinente pourrait être « Vi misslyckades med vår entré », comme suggéré par nous.

5. Synthèse

Pour conclure, nous avons vu comment les trois types de synchronies et les quatre formes d'équivalence ont été satisfaits dans les deux versions suédoises. Premièrement, nous pouvons constater que l'équivalence phonétique est, visiblement, la plus respectée, vu qu'aucun personnage ne parle quand ses lèvres ne bougent pas, et vice-versa. Pourtant, la voyelle exacte n'est souvent pas synchronisée, hormis possiblement quand l'exacte formation des lèvres est particulièrement claire aux spectateurs. Deuxièmement, l'équivalence syntaxique peut être considérée comme relativement respectée compte tenu que la somme des syllabes était dans la même grandeur dans toutes les versions, même si l'original surpasse les deux doublages à cet égard. En outre, les doublages semblent avoir des problèmes à atteindre une équivalence artistique, les mal placements d'accentuations reste récurrent – vu que ceci est représentée dans tous les deux doublages, la question de la problématique éventuelle pour un acteur suédois de comprendre et interpréter la prosodie française a été soulevée, mais rien de définitif peut être dit sur le sujet. Quant à la synchronie de contenu, nous avons noté un petit nombre d'erreurs. Comme les deux versions ont échoué à traduire les mêmes répliques, elles sont possiblement difficiles à comprendre, la confusion à cause des polysémies a été proposée. Une différence appréciable entre VS1 et VS2 est que la traduction dans VS2 est généralement plus textuelle, ceci satisfait plus la fidélité à l'original, pourtant on ne réussit pas aussi bien que VS1 à transmettre des jeux de mots. Finalement, il est difficile de conclure quelque chose de général sur les doublages français-suédois, vu qu'on n'a gardé qu'un seul film, et que ce mémoire semble être le premier texte académique qui aborde ce sujet – il faut des études supplémentaires et plus grands pour atteindre un plus grand corpus. De même, il n'est pas possible de dire quelque chose de définitif sur les doublages anglais-suédois contre français-suédois, cependant, nous avons pu formuler quelques hypothèses sur le sujet de ce corpus, parmi elles le nombre de syllabes, qui peuvent être utilisées comme des questions de recherche dans des études à venir.

Bibliographie:

- Brisset, F. (2017). Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ? *Transcultural*, Vol. 9(no. 2), p. 32–46. <https://doaj.org/article/24dd154b718648089b3bf958de058dc6>
- Delabastita, D. (1996). Introduction. *The Translator*, Vol. 2(no. 2), p. 127–139. Manchester: St. Jerome.
- Desroches, Y. (1984). La petite histoire du doublage. *Circuit*, Vol. 7(no. 7), p. 9. <https://open.unive.it/hitrade/books/DesrochesDoublage.pdf>
- Hermansson, A., & Persson, A. (14 novembre 2012). Därför hör du inget dubbat. *Språktidningen*. <https://spraktidningen.se/artiklar/darfor-hor-du-inget-dubbat/>
- Hofverberg, D. (1 septembre 2019). Dubbningshemsidan. <https://www.dubbningshemsidan.se/omdubbningsar.php>
- Landgren, E. (2013). *Gör om, gör bättre. En jämförelse mellan den svenska originaldubbnings och omdubbnings av Disneys Alice i Underlandet* [Mémoire, Lunds Universitet]. LU. <https://www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/4016763>
- Ramière, N. (2004). Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. *Meta*, Vol. 49(no. 1), p. 102–114. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009026ar.pdf>
- Saint-Amand, F. (9 juin 2020). Laurel et Hardy, l'histoire de la rencontre d'un des plus grands duos de cinéma. *RTBF Actus*. <https://www.rtbf.be/article/laurel-et-hardy-l-histoire-de-la-rencontre-d-un-des-plus-grands-duos-du-cinema-10518608>
- Samuelsson, M. (2013). *Översättningsprocessen Att översätta till resultatet dubbnings samt en diskussion gentemot att översätta till resultatet undertextning* [Mémoire, Linköpings Universitet]. DIVA. <http://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:631354>
- Schröter, T. (2008). På spaning efter den wit som flytt: dubbnings och textning av språklekar i film. *Litteratur och språk*, Vol. 1(Nr. 4), p. 119–157. DIVA. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-1462>

Schwarz, B. (2011). Translation for Dubbing and Voice-over. I *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 396–409.

Tatcha, C. S. (2009). Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens. *Meta*, Vol. 54(no. 3), p. 503–519.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2009-v54-n3-meta3474/038311ar.pdf>