

Comparative Study of Captain Haddock's Expressive Register in Two Persian Translations: Between Domestication and Performativity, Before and After the Iranian Revolution

Nosrat Hejazi ¹ 

1. Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran . E-mail: nos_hej@modares.ac.ir;

Article Info	ABSTRACT
<p>Article type : Research Article</p> <p>Article history : Received: 22 September 2025 Received in revised form : 29 October 2025 Accepted : 28 December 2025 Published online: December: 2025</p> <p>Keywords : <i>speech register, Captain Haddock, discourse pragmatics, erudite-coarse style, triadic tension of language, authority, and vocality</i></p>	<p>This study offers a contrastive analysis of Captain Haddock's linguistic register in two Persian translation series of <i>The Adventures of Tintin</i> and <i>Red Rackham's Treasure</i>, representative of two key moments in Iranian publishing history: the pre-revolutionary period (1971–1976) and the post-revolutionary period (from 2002 onward). Based on a corpus of 28 emblematic expressions _ baroque curses, absurd neologisms, pseudo-scientific insults _ and adopting a theoretical framework articulated around four axes: a stylistic analysis of rhythm and voice (Hamon), an examination of deformational tendencies (Berman), a tension between domestication and foreignization (Venuti), and a study of linguistic performativity (Austin, Searle), the research explores how Haddock's comic and expressive idiolect is recreated, softened, or transformed according to the linguistic and cultural norms of each era. Pre-revolutionary translations favor cautious domestication, neutralizing stylistic roughness in favor of readability and social acceptability. In contrast, post-revolutionary translations embrace bold lexical recreation, preserving verbal scansion and reactivating the character's illocutionary force. This contrast reveals a profound shift in Iranian translation thought: from a normative and protective model to a more expressive, embodied approach that remains faithful to stylistic otherness. Translation thus becomes a space of negotiation between linguistic fidelity, cultural constraints, and sociolinguistic imaginaries_ a situated, poetic, and political act where the tension between language, power, and ideology is replayed.</p>

Cite this article: Hejazi, Nosrat. " Comparative Study of Captain Haddock's Expressive Register in Two Persian Translations: Between Domestication and Performativity, Before and After the Iranian Revolution ". Plume, Revue semestrielle de l' Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21, 42, 617-655. DOI: <http://doi.org/doi: 10.22129/plume.2025.548676.1346>



Étude comparative du registre langagier du capitaine Haddock dans deux traductions persanes : entre domestication et performativité, avant et après la révolution iranienne

Nosrat Hejazi 

1. Département de français, Faculté des sciences humaines, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran - E-mail : nos_hej@modares.ac.ir

Article Info	Résumé
<p>Type d'article : Recherche originale</p> <p>date de réception : 22 September 2025</p> <p>date de révision : 29 October 2025</p> <p>date d'approbation : 28 December 2025</p> <p>Publié en ligne : décembre 2025</p> <p>Mots-clés : <i>registre langagier,</i> <i>capitaine Haddock,</i> <i>pragmatique du discours,</i> <i>style savant-ordurier,</i> <i>tension langue-pouvoir- idéologie</i></p>	<p>Cette étude propose une analyse contrastive du registre langagier du capitaine Haddock dans deux séries de traductions persanes des <i>Aventures de Tintin</i> et <i>le Trésor de Rackham Rouge</i>, représentatives de deux moments clés de l'histoire éditoriale iranienne : la période pré-révolutionnaire (1971-1976) et la période post-révolutionnaire (à partir de 2002). À partir d'un corpus de quatorze expressions emblématiques composé de jurons baroques, néologismes absurdes, insultes pseudo-scientifiques, nous analysons tout en optant une approche théorique articulée en trois volets (une mise en tension entre domestication et étrangéisation venutienne, une analyse stylistique du rythme et de la voix hamonienne et une étude de la performativité linguistique dans l'optique austinienne/ searlienienne), comment l'idiolecte comique et expressif de Haddock est recréé, atténué ou transformé selon les normes linguistiques et culturelles de chaque période. Les résultats démontrent que les traductions pré-révolutionnaires privilégient une domestication prudente, neutralisant les aspérités stylistiques au profit de la lisibilité et de l'acceptabilité sociale. En revanche, les traductions post-révolutionnaires assument une recreation lexicale audacieuse, conservant la scansion verbale et réactivant la force illocutoire du personnage. Ce contraste révèle une évolution profonde dans la pensée traductive iranienne qui part d'un modèle normatif et protecteur pour se virer dans une approche plus expressive, plus incarnée et plus fidèle à l'altérité stylistique dans la période post-révolutionnaire. Cette mise en comparaison souligne que la traduction s'avère comme un espace de négociation entre fidélité linguistique, contraintes culturelles et imaginaires sociolinguistiques de chaque période. Elle est avant tout « un acte situé », poétique et politique, où se rejoue la tension entre langue, pouvoir et voix.</p>

Cite this article: Hejazi, Nosrat. "Étude comparative du registre langagier du Capitaine Haddock dans deux traductions persanes : entre domestication et performativité, avant et après la révolution iranienne". *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21, 42, 617-655. DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2025.548676.1346>



1. Introduction

Dans l'univers de la bande dessinée francophone, rares sont les personnages dont l'identité verbale est aussi reconnaissable que celle du capitaine Haddock dans *Les Aventures de Tintin*. Son registre langagier, foisonnant d'invectives baroques, de jurons pseudo-scientifiques et de néologismes absurdes, constitue une signature stylistique à la fois comique, expressive et culturellement marquée. Bien qu'exempt de vulgarité explicite, ce langage repose sur une inventivité lexicale qui transgresse les normes linguistiques conventionnelles et représente un défi majeur pour tout traducteur. Comme le souligne Hamon, le style en bande dessinée ne se limite pas à une fonction esthétique : il incarne une idéologie, un rythme et une voix propre (Hamon, 1984). Le cas de Haddock illustre ce que Barthes nomme une "langue seconde", où le lexique devient un système autonome de signification (Barthes, 1970).

Dans le contexte iranien, la réception et la traduction de la série *Tintin* ont connu des mutations significatives (Kenevisi & Sanatifar, 2016). Deux séries de traductions persanes, chacune représentative d'un moment distinct de l'histoire éditoriale nationale, permettent d'en observer l'évolution. La première, réalisée par Khosrow Sameei et publiée par Universal Publications entre 1971 et 1976, s'inscrit dans la période pré-révolutionnaire. Ces treize titres ont contribué à faire de *Tintin* la bande dessinée la plus populaire de l'époque, introduisant le genre dans un paysage littéraire encore peu familier avec la narration graphique. Le style adopté, marqué par une prudence lexicale et une adaptation culturelle, reflète les normes éditoriales et les sensibilités linguistiques de l'Iran des années 1970.

La seconde série, publiée à partir de 1381 H.S. (2002) par la maison d'édition Râyehe-ye Andisheh, appartient à la période post-révolutionnaire, caractérisée par une réouverture partielle du champ

éditorial à la bande dessinée francophone. Ces traductions, plus audacieuses sur le plan stylistique, témoignent d'une volonté de recréation lexicale et d'une restitution plus incarnée du registre haddockien. Elles s'inscrivent dans une dynamique de réinvention du genre, où la traduction devient un espace de jeu linguistique et de transgression maîtrisée.

Le choix de ces deux corpus permet d'observer l'évolution des stratégies traductives en persan, ainsi que les transformations des normes discursives et des sensibilités sociolinguistiques dans le contexte iranien. Comment les choix traductifs opérés sur le registre langagier du capitaine Haddock, dans deux contextes éditoriaux distincts, révèlent-ils – à travers leurs effets intratextuels – des sensibilités culturelles et des normes discursives propres à chaque époque ?

Pour y répondre, cette étude s'appuie sur une approche théorique mixte, articulée autour de trois volets complémentaires :

- Une analyse stylistique, envisageant le registre haddockien comme un idiolecte comique et expressif, porteur de rythme et de voix propre (Hamon, 1984) ;
- Une lecture des tendances déformationnelles dans la traduction, selon les catégories proposées par Antoine Berman (1984), telles que la clarification, la destruction des rythmes ou l'effacement de l'oralité complétée par une mise en tension entre domestication et étrangéisation, à la lumière des travaux de Lawrence Venuti (1995), pour interroger les choix de visibilité du traducteur et les stratégies d'adaptation culturelle ;
- Une étude de la performativité linguistique, fondée sur les cadres pragmatiques d'Austin (2024/ version originale 1962) et Searle (1970), afin d'évaluer la force illocutoire et conative du langage dans les traductions persanes.

Ce travail propose une analyse contrastive des versions iraniennes, en comparant les choix opérés par deux traducteurs issus de contextes éditoriaux et idéologiques distincts. À partir d'un corpus de vingt-huit expressions emblématiques, nous étudierons les stratégies traductives mobilisées – adaptation, invention, atténuation, substitution – et les effets produits sur la réception du personnage. Elle s'inscrit donc dans une double perspective : linguistique, en examinant les procédés de transposition stylistique et socioculturelle, en interrogeant les normes et les imaginaires qui sous-tendent les choix traductifs.

Notre objectif est de mettre en lumière la manière dont le registre langagier de Haddock, en tant que vecteur d'identité et d'humour, est réinventé en langue persane selon les contraintes et les horizons d'attente propres à chaque époque. Il s'agira également de réfléchir à la place du traducteur comme médiateur culturel, capable de recréer un idiolecte tout en négociant les sensibilités du lectorat iranien.

2. Littérature de la recherche

Le *registre langagier* désigne la manière dont un locuteur adapte son langage en fonction du contexte de communication, du destinataire et de l'intention discursive. Il s'agit d'un concept central en sociolinguistique, qui permet d'analyser les variations de ton, de vocabulaire et de syntaxe selon les situations.

Selon Gadet et Blanche-Benveniste (1997), le registre est « *une modalité de la compétence linguistique qui permet au locuteur de choisir, parmi les ressources de la langue, celles qui conviennent à une situation donnée* ». Le dictionnaire *Le Robert* précise que le registre est « *un mode d'expression variant selon les caractéristiques socioculturelles du locuteur et les circonstances de la communication* ».

Quant à l'*idiolecte* elle est définie comme « *l'ensemble des traits linguistiques propres à un locuteur donné, qui reflètent son histoire, ses habitudes discursives, ses appartenances sociales et ses choix stylistiques* » (Gadet, 2021). Il ne s'agit pas simplement d'une variation personnelle, mais d'un système cohérent, souvent observable dans les productions écrites ou orales d'un individu.

Selon Cuq et Gruca (2005), l'*idiolecte* est « *la langue d'un individu, qui se distingue par des particularités lexicales, syntaxiques, phonologiques ou pragmatiques, et qui peut être étudiée comme une forme de style personnel* ».

Dans le cas du capitaine Haddock, son *idiolecte* est intentionnellement construit par Hergé pour produire un effet comique et expressif. Il mêle des termes scientifiques, historiques, exotiques et inventés, souvent détournés de leur sens original. Ce langage constitue une signature linguistique, qui participe pleinement à la caractérisation du personnage. Traduire Haddock revient donc à transposer une voix unique, saturée de références culturelles et de jeux de langage ; une tâche qui exige une sensibilité stylistique et une créativité traductive.

Mais, toute analyse du registre langagier du capitaine Haddock gagne à s'ancrer dans une typologie rigoureuse des insultes et de leurs fonctions sociales. Les travaux dirigés par Dominique Lagorgette (2011) et ceux publiés dans *Langue française* (2004) offrent un cadre théorique précieux pour comprendre l'insulte comme acte de langage, porteur de tension, d'identité et de comique. Loin d'être de simples grossièretés, les jurons de Haddock relèvent d'un rituel verbal codifié, où l'exagération lexicale, la créativité sémantique et la mise en scène de l'agression participent à la construction d'un *idiolecte* expressif. Ces études permettent ainsi de relier les choix traductifs à des enjeux sociolinguistiques plus larges,

notamment dans le contexte iranien où la réception des insultes est culturellement encadrée.

Dans son ouvrage majeure, Rollo (2017) analyse la bande dessinée *Agrippine* de Claire Bretécher et introduit la notion de « langage hybride » pour décrire un registre linguistique à la fois inventé et ancré dans des usages sociaux réels. Il s'agit d'un argot composite, mêlant des éléments authentiques de la langue familière française avec des créations lexicales propres à l'univers de Bretécher. Ce langage est à la fois reconnaissable par les lecteurs (car il s'inspire de la langue des jeunes, des médias, des milieux urbains) et fictionnel, car il est stylisé, exagéré, et parfois totalement inventé :

Le langage d'Agrippine est un argot hybride, en partie vrai, en partie inventé, qui reflète une réalité sociolinguistique tout en la caricaturant. Cette hybridité rend la traduction particulièrement complexe, car elle exige de recréer un effet de reconnaissance sans perdre la charge comique ni l'ancrage culturel. (Rollo, 2017, p. 183)

Ce mélange de lexique authentique et de créations stylistiques propres à l'univers de l'auteur rend la traduction particulièrement complexe, car elle exige de recréer un effet de reconnaissance sans perdre la charge comique ni l'ancrage culturel. Cette réflexion s'applique pleinement au langage de Haddock, surtout, Traduire ce registre en persan implique de restituer une hybridité équivalente, capable de préserver à la fois l'identité du personnage et la dynamique humoristique du texte source.

Parmi d'autres études récentes consacrées au langage dans *Les Aventures de Tintin*, celle de Samuel Bidaud (2018 a) se distingue par son approche poétique et sémiotique du personnage du capitaine Haddock. Dans son article « Pour une poétique de la mer dans *Tintin* » (2018 b), l'auteur explore la manière dont le langage de Haddock est indissociable de son identité maritime. Il montre que les

invectives du capitaine, loin d'être de simples jurons, relèvent d'un lyrisme marin, où la parole devient souffle, cri, rythme – une forme de chant brut qui épouse la temporalité suspendue de la mer (Bidaud b, 2018, pp. 178–184). Cette lecture permet de considérer le registre langagier de Haddock comme une extension de son univers symbolique : ses insultes, souvent absurdes ou pseudo-savantes, traduisent une tension entre héroïsme et grotesque, entre noblesse et dérision. Pour Bidaud, Haddock incarne une figure ambivalente du marin, dont le langage reflète à la fois la grandeur épique et le comique de situation. Cette perspective éclaire les enjeux traductifs liés à la restitution de ce registre en persan, où le traducteur doit non seulement recréer l'effet stylistique, mais aussi transposer une culture maritime codifiée et expressive.

Une autre étude pertinente pour éclairer les enjeux traductifs liés au registre insultant et expressif est celle de Nicolas Téterchen et al. (2022) dans laquelle les stratégies de traduction des insultes dans le doublage français de séries américaines, italiennes et allemandes, et les phénomènes de sous-traduction, de neutralisation et de reformulation sont mise en évidence. Les auteurs montrent que certaines insultes sont atténuées ou omises pour des raisons culturelles, sociales ou éditoriales, notamment lorsqu'elles touchent à des domaines sensibles tels que le racisme, la sexualité ou le handicap (p. 16-27). Cette réflexion rejoint notre propre corpus, dans la mesure où le langage de Haddock, bien que comique, repose sur une intensité verbale et une expressivité qui peuvent être perçues comme transgressives dans certains contextes culturels. L'étude de Téterchen et al., permet ainsi de mieux comprendre comment les traducteurs, confrontés à des expressions fortement marquées, doivent arbitrer entre fidélité au texte source et acceptabilité dans la

langue cible qui est en fait un dilemme particulièrement aigu dans les traductions iraniennes pré- et postrévolutionnaires.

3. Cadre théorique

L'idiolecte du capitaine Haddock, fondé sur une profusion d'invectives absurdes, pseudo-savantes et souvent inventées, constitue un défi traductif qui ne peut être abordé par une seule grille théorique. La recreation stylistique, telle qu'elle se manifeste dans les procédés de modulation ou d'équivalence, ne suffit à elle seule à restituer la dynamique verbale du personnage. Ce langage, qui relève d'une expressivité exacerbée, exige une stratégie traductive capable de préserver sa rugosité lexicale et son rythme discursif. Or, comme l'a montré Antoine Berman, toute tentative de clarification ou d'homogénéisation stylistique risque d'anéantir les réseaux de signifiante propres à l'idiolecte haddockien. Dans les traductions persanes que nous étudions ici, certaines occurrences illustrent ces tendances déformationnelles (telles que la substitution de « Bachi-bouzouk » par des termes génériques ou l'effacement des néologismes). Ce n'est pas seulement le lexique qui est altéré, mais la fonction même du langage, sa capacité à construire une identité discursive singulière.

Cette altération est d'autant plus significative qu'elle s'inscrit dans une tension entre domestication et étrangéisation, telle que formulée par Lawrence Venuti. Le traducteur, confronté à un langage volontairement dissonant, doit choisir entre l'intégrer dans la norme linguistique de la langue cible ou en préserver l'étrangeté stylistique. Dans les contextes iraniens pré- et postrévolutionnaires, ce choix est souvent contraint par des normes éditoriales ou idéologiques. Pourtant, le langage de Haddock n'est pas seulement un style : il est un acte. D'où en mobilisant la notion de performativité nous comprenons que ses jurons ne décrivent pas ; ils agissent. Ils

expriment la colère, provoquent le rire, rythment le récit. Traduire Haddock, c'est donc traduire une parole qui fait quelque chose. Toute neutralisation de cette force illocutoire – par atténuation, euphémisation ou simplification – revient à priver le texte cible de sa charge pragmatique. Ainsi, les quatre volets du cadre théorique ne s'additionnent pas : ils s'entrelacent pour éclairer les choix traductifs, les effets discursifs, et les enjeux culturels de la transposition du registre haddockien.

Nous allons voir dans la section suivante, la traduction de ce discours « particulier » dans la perspective du traducteur de la pré-Révolution iranienne (T1) et Post-Révolution (T2) pour saisir leur caractéristiques stylistiques, déformationnelles, performatives et de constater dans quelle mesure ces variétés peuvent traduire les spécificités socio-culturelles de leur époque.

4. Analyse des données

4.1. L'analyse venutienne: *domestication* vs *étrangéisation*

Le projet venutien ne se limite pas à une simple typologie des procédés traductologiques ; il propose une véritable herméneutique de la traduction comme pratique culturellement située, où les choix linguistiques deviennent les symptômes d'une relation de pouvoir entre cultures source et cible. À travers l'examen détaillé de quatorze paires d'exemples qui s'en suivent, nous verrons comment la traduction des jurons maritimes, des références à l'alcool, des insultes animalières ou des constructions syntaxiques spécifiques participe d'une reconfiguration plus large de l'identité du personnage.

Exemple 1 du texte source: "*Espèce de Bachi-bouzouk ! Regardez ce que vous avez fait !*"

et ses traductions persanes :

T1 : پروفیسور سه کله، دیدی چه بلایی سر اون بدبختها آوردی؟

T2 : تو کله پوک باشی! ببین حالا، چه بلایی سر اون بیچاره‌های بدبخت آوردی؟

La traduction pré-révolutionnaire T1, «پروفیسور سه کله», témoigne d'une approche créative de la domestication. Nous observons que le traducteur substitue la référence historique obscure du "Bachi-bouzouk" par une insulte inventée, "Professeur trois-cerveaux". Ce choix semble privilégier l'esprit comique et absurde du personnage plutôt que la lettre de l'original. Cette invention lexicale, bien que fluide en persan, conserve une dimension ludique analogue à celle des jurons d'Haddock. Elle reflète peut-être une certaine liberté prise par le traducteur pour réinterpréter l'humour occidental dans un contexte culturel alors plus ouvert aux expérimentations linguistiques.

La version post-révolutionnaire T2 «تو کله پوک باشی!», illustre une domestication plus conventionnelle. Nous constatons le remplacement du terme source par "crâne-vide", une insulte courante et immédiatement compréhensible pour le lectorat iranien. Cette option efface toute trace d'étrangeté au profit d'une transparence maximale et d'une accessibilité immédiate. Le texte s'ancre résolument dans le registre familier de la langue persane, gommant la spécificité culturelle de l'invective originale. Nous pouvons y percevoir une volonté d'adapter le texte de manière plus directe, possiblement influencée par un environnement culturel valorisant une clarté sans équivoque et l'usage d'expressions immédiatement identifiables.

Ainsi, bien que les deux traductions aient opté pour la stratégie de la domestication plutôt que de l'étrangéisation aucune n'a tenté de préserver le mot "Bachi-bouzouk" par une transcription ou une note, elles le font avec des nuances significatives. La version T1, pré-révolutionnaire, témoigne d'une liberté et d'une créativité qui réinterprètent l'humour original, tandis que la version T2, post-révolutionnaire, semble privilégier une accessibilité immédiate et un ancrage plus conventionnel dans le langage quotidien, reflétant peut-être une évolution des attentes du lectorat ou des impératifs culturels vers une plus grande clarté et une intégration linguistique sans aspérités.

Exemple 2 du texte source : *Mille millions de mille sabords !*

T1 : لعنت به این بدجنس های حقه باز :

هزار، هزار بار لعنت به این بدجنس‌های شیطان‌صفت : T2

Dans cette traduction pré-révolutionnaire une stratégie de domestication s'avère nettement prononcée. Le traducteur opère un transfert complet de l'expression nautique et numérique originale, "Mille millions de mille sabords !", vers le registre moral et social. La malédiction, au lieu de porter sur des éléments de marine, est dirigée contre des « بدجنس‌های حقه‌باز » (méchants tricheurs). Ce choix ancre l'invective dans un cadre de référence immédiatement compréhensible pour le lectorat, évoquant la malhonnêteté et la ruse. Nous constatons que la saveur unique du juron d'Haddock, construit sur une absurdité maritime, est sacrifiée au profit d'une colère générique et socialement codée. Cette approche reflète une liberté prise avec le texte source pour en capter l'intention émotionnelle plutôt que la lettre, privilégiant une résonance culturelle directe au détriment de son excentricité étrangère.

Dans la version post-révolutionnaire avec « هزار، هزار بار لعنت به این بدجنس‌های شیطان‌صفت », nous percevons une tentative de restitution partielle de la structure originale, tout en maintenant une forte domestication sémantique. La traduction conserve le motif numérique par la répétition de « هزار، هزار بار » (mille, mille fois), évoquant l'hyperbole de "Mille millions". Cependant, l'objet de la malédiction est à nouveau déplacé du domaine maritime vers un champ moral et religieux avec l'expression « بدجنس‌های شیطان‌صفت » (méchants à la nature diabolique). Nous interprétons ce choix comme un effort pour trouver un équivalent culturel fort, la référence au diable offrant une intensité comparable à l'original sans en conserver l'étrangeté. Cette solution hybride montre une volonté de coller à la forme tout en adaptant radicalement le fond, aboutissant à une naturalisation de l'invective en un registre moralisateur qui en conditionne la réception.

Exemple 3 du texte source : *Vous êtes peut-être sourd, mille sabords ! mais vous n'êtes sûrement pas aveugle.*

آنیش بچون گرفته، ممکنه کر باشی، کور که نیستی، بله؟!...دیگه : T1

لعنتی آتیش به جون گرفته! ممکنه که کر باشی، ولی دیگه کور که نیستی، مگه نه؟ حالا : T2
!ببین چی مینویسم

Nous constatons dans cette traduction pré-révolutionnaire une domestication très marquée qui opère une transposition culturelle complète. L'expression nautique "mille sabords" est remplacée par l'imprécation courante « آتیش بجون گرفته » (que le feu prenne ta vie), immédiatement compréhensible dans le registre familier persan. La structure de la phrase originale est profondément modifiée : l'interpellation directe et le ton emphatique d'Haddock sont transformés en un questionnement rhétorique plus nuancé, terminé par « بله؟!...! (n'est-ce pas ?!... Alors). Cette reformulation atténue la violence du propos original au profit d'une expressivité plus conforme aux codes langagiers locaux. Le traducteur s'éloigne délibérément du texte source pour créer une réplique qui sonne juste et naturelle à l'oreille du lectorat iranien, privilégiant l'effet émotionnel sur la fidélité littérale.

Dans la version post-révolutionnaire (لعنتی آتیش به جون گرفته! ممکنه که کر) («! باشی، ولی دیگه کور که نیستی، مگه نه؟ حالا ببین چی مینویسم»), nous observons l'utilisation d'une approche différente bien que tout aussi domesticatrice. La traduction renforce d'abord l'intensité de l'imprécation en ajoutant l'adjectif « لعنتی » (maudit) au juron existant. Elle conserve ensuite plus fidèlement la structure logique de l'original avec l'utilisation de « ولی » (mais), tout en développant considérablement la phrase par des ajouts explicites comme « مگه نه؟ » (Si/n'est-ce pas ?) et surtout l'injonction finale « حالا ببین چی مینویسم! » (Maintenant regarde ce que j'écris !). Ces additions transforment le sous-entendu de l'original en une directive claire et moralisatrice, comme pour lever toute ambiguïté. Cette tendance à l'explicitation et à l'intensification du propos pourrait refléter une volonté d'adapter le texte dans un registre plus direct et plus immédiatement pédagogique, correspondant peut-être à une évolution des attentes du lectorat ou des normes éditoriales.

Exemple 4 du texte source : *Il y a, mille sabords ! que ma bouteille de whisky a disparu !...*

T1 : چی می خواستی بشه؟! بطری ویسکی من گم شده!

T2 : میخواستی چی شده باشه؟ شیشه‌ی نوشابه‌ی من ناپدید شده! غیبش زده! گم شده!

Nous observons ici une domestication qui procède par restructuration complète de l'énoncé. Le juron caractéristique "mille sabords" est supprimé au profit d'une interpellation rhétorique et accusatrice, « چی می خواستی بشه؟! » (Qu'est-ce que tu voulais qu'il arrive ?!). Cette transformation substitue l'exclamation maritime par une question indignée, ancrant le discours dans un registre de querelle courante. La mention du whisky est conservée sous sa forme transcrite « ویسکی », préservant ainsi la spécificité culturelle de l'objet. Le traducteur opère un rééquilibrage en gommant la référence nautique tout en maintenant l'élément occidental, créant un effet de naturalisation partielle qui semble caractéristique des libertés prises durant cette période.

La version post-Révolutionnaire « میخواستی چی شده باشه؟ شیشه‌ی نوشابه‌ی من » « manifeste une domestication plus poussée, notamment par la substitution de "whisky" en « نوشابه » (soft drink, soda). Cette altération significative atténue la connotation alcoolisée de l'original pour l'adapter à des normes culturelles ou censoriales différentes. La structure est également renforcée par une accumulation de synonymes « ناپدید شده! غیبش زده! گم شده! » qui amplifient le caractère dramatique de la disparition. Nous percevons dans ces choix une volonté d'explicitation et d'adaptation morale du texte, où la fidélité au détail réaliste cède le pas à une conformité contextuelle plus stricte, tout en maintenant une expressivité verbale typique du personnage.

Exemple 5 du texte source : *Mais regardez donc, bougre d'olibrius !*

T1 : مگه کلهات خرابه، چرا این بیچاره‌ها روله و لوردشون کردی!

T2 : تو کله خراب پر مدعا. نگاه کن له و لورده شون کردی.

Nous observons ici une domestication complète de l'invective originale. L'expression "bougre d'olibrius", pourtant centrale dans le texte source, est entièrement occultée au profit d'une insulte commune en persan, «کلهات» «کله خرابه (ta tête est cassée). Le traducteur comble ensuite l'ellipse de l'original ("Mais regardez donc") en inventant une suite explicative qui contextualise la scène : «چرا این بیچاره ها رو له و لوردشون کردی!». Cette reformulation intégrale témoigne d'une grande liberté prise avec le texte source, privilégiant la création d'une réplique cohérente et immédiatement compréhensible dans l'économie du dialogue, au détriment de la fidélité littérale et de la saveur de l'insulte originale.

Quant à la version T2 («تو کله خراب پر مدعا. نگاه کن له و لورده شون کردی»), elle conserve la structure binaire de l'original, mais opère un remarquable travail de condensation et de renforcement sémantique. L'insulte «کله خراب پر مدعا» («toi, à la tête cassée et pleine de prétention) condense l'interpellation et l'injure en une formule percutante, plus brève et plus directe que le T1. Là-encore, l'ajout de «پر مدعا» (plein de prétention) introduit une nuance morale absente de l'original, renforçant le caractère réprobateur du propos. Finalement, l'impératif «نگاه کن» traduit littéralement "regardez" mais dans un registre plus familier, achevant de naturaliser la réplique dans le cadre d'un échange vif et courant, conformément à une stratégie de domestication qui cherche à la fois l'efficacité et la densité expressive.

L'exemple suivant n'est plus "bougre d'olibrius" qui se répète dans cet énoncé, mais plutôt la traduction d'une proposition qui paraît simple de prime abord "comme ça, j'aurai la paix" :

Exemple 6 du texte source : *C'est moi qui vais pomper, bougre d'olibrius ! ... comme ça, j'aurai la paix.*

T1 : کله پوک! حالا من ناچارم تلمبه بزیم! پوستی ازت بکنم که کیف کنی!

T2 : کله پوک ساده لوح، من خودم پمپ رو می چرخونم!... این طوری حداقل می دونم که اون :
احمق دومی نمی میره. ولی پوست شما دو تا رو بالاخره می کنم.

Nous constatons une divergence fondamentale dans la traduction 1 (« کله پوک! ») par rapport au texte source. La proposition "comme ça, j'aurai la paix" est totalement éclipsée au profit d'une menace physiquement très imagée, « پوستی ازت بکنم که کیف کنی ». Le traducteur substitue ainsi l'idée de tranquillité personnelle par une logique de vengeance punitive et presque sadique. Ce glissement sémantique opère une domestication radicale, ancrant la réplique dans un registre de menace concrète et violente, immédiatement compréhensible, mais qui dénature la résignation exasperée du capitaine Haddock pour la transformer en une agression active.

En revanche, dans la deuxième traduction post-Révolutionnaire (« کله پوک ساده لوح، من خودم پمپ رو می چرخونم!... این طوری حداقل می دونم که اون احمق دومی نمی میره. « ولی پوست شما دو تا رو بالاخره می کنم. ») une stratégie différente, mais tout aussi domesticatrice est recrutée. La traduction ne restitue pas non plus l'idée de paix ; elle la remplace par une logique de contrôle et de responsabilité assumée : « این « comme ça au moins je sais que cet autre idiot ne mourra pas »). Le traducteur invente un sous-texte et une justification narrative qui sont absents de l'original, cherchant à rationaliser l'action du personnage pour le lecteur. La menace finale est maintenue, mais son exécution est reportée (« بالاخره »), créant une tension différée témoignant ainsi d'une volonté d'explicitement les motivations et de moraliser l'intrigue.

Exemple 7 du texte source : *Mon whisky, misérable !... Qu'avez-vous fait de mon whisky ?... Répondez, tonnerre de Brest !... Où est mon whisky ?...*

T1 : بگو ببینم همبوتہ ی لعنتی، ویسکیمو چکار کردی؟ ویسکی من کو؟ حرف بزن، مات ماتی : T1 : جان! ویسکی من کجاست؟

T2 : نوشیدنی‌ها و خوراکی‌های کشتی رو چه کار کردی؟ حرف بزن، وگرنه خفہات می کنم. T2 : لعنتی کله پوک، پروفیسور دیوونه چه بلایی سر آذوقه‌ی کشتی آوردی؟ مگه بهت نگفته بودم که پاتو اینجانذاری؟ هان؟

Nous remarquons que le T1, dans un souci de fidélité relative à l'objet du désir d'Haddock, conserve le mot « ویسکی » (whisky). Cependant, il ne s'agit pas d'une

étrangéisation passive, car le traducteur compense cette conservation par une domestication vigoureuse du registre linguistique. En effet, les injures purement françaises comme “misérable” et “tonnerre de Brest” sont habilement transposées en des insultes puisant dans le réservoir familial persan, telles que « همبوتنه‌ی لعنتی » et l'étonnant « ماتماتی جان ». Ce dernier, mêlant une insulte inventée à une terminaison feutrée (« جان »), crée un effet de contraste comique qui, sans être identique à l'original, capture son absurdité caractéristique. Ainsi, nous observons que le traducteur T1 ne cherche pas une copie conforme, mais bien une récréation équilibrée, préservant un élément culturel central tout en réinventant la verve du capitaine dans une palette sonore persane.

En revanche, le T2 opère un glissement sémantique et moral significatif, que nous pouvons interpréter comme une domestication plus interventionniste. Le “whisky” spécifique, chargé de connotations culturelles fortes, est systématiquement généralisé en “provisions du bateau” (« آذوقه‌ی کشتی »). Cette dilution de l'objet du conflit dans une catégorie plus vague et fonctionnelle atténue la dimension de vice personnel pour la transformer en un problème de gestion des ressources. Par ailleurs, nous constatons que le texte s'enrichit considérablement par des ajouts qui n'existaient pas dans l'original, comme la menace physique explicite (« خففات می کنم ») ou le rappel à l'ordre rétrospectif (« ...مگه بهت نگفته بودم »). Ces développements inscrivent la scène dans un cadre plus normatif, où la colère d'Haddock semble moins émaner d'une frustration individuelle que d'une violation claire de consignes préétablies. Par conséquent, cette traduction ne se contente pas de traduire les mots ; elle re-contextualise la situation et re-cadre moralement les actions des personnages pour les aligner sur un autre horizon d'attentes socioculturelles.

Exemple 8 du texte source : *Misérable !... Analphabète !... Crétin des Alpes !...*

T1 : بدبخت! بی سواد! حقه‌باز!

T2 : بدبخت فلک زده! نادون احمق! کچل موفر فری!...

Dans la première version traduite, nous témoignons une forme de domestication par réduction. Le traducteur opère un tri dans les insultes du capitaine Haddock, sélectionnant des termes génériques et immédiatement compréhensibles. “Misérable” devient « بدبخت » (malchanceux) et “Analphabète” est traduit littéralement par « بی سواد ». Cependant, l’insulte imagée et culturellement située, “Crétin des Alpes”, est remplacée par « حقه‌باز » (tricheur), un terme qui relève du registre moral et social plutôt que du folklore géographique. Cette substitution évacue la saveur exotique et absurde de l’original pour lui préférer une faute plus conventionnelle. Le traducteur semble ainsi privilégier une efficacité communicative immédiate, au détriment de la richesse culturelle et de l’humour surréaliste du personnage.

Nous observons au contraire dans la deuxième version (« بدبخت فلک‌زده! نادون (احمق! کچل موفر فری...! ») une stratégie de surenchère et de recréation inventive. Le traducteur ne se contente pas de traduire les insultes ; il les amplifie et en invente de nouvelles, en puisant dans un registre typiquement persan. “Misérable” est intensifié en « بدبخت فلک‌زده » (malchanceux) et “Analphabète” est élargi en « نادون احمق » (ignorant et idiot). Le chef-d’œuvre de cette adaptation est la transformation de “Crétin des Alpes” en « کچل موفر فری » (chauve aux cheveux frisés), une insulte absurde et visuelle qui capture parfaitement l’esprit comique d’Haddock. Cette approche ne cherche pas la fidélité littérale, mais bien une fidélité à l’énergie inventive du personnage, en domestiquant son discours dans un univers linguistique familier au lecteur tout en préservant, voire en exagérant, son absurdité fondamentale.

Exemple 9 du texte source : l’un des plus connu de Haddock :

Moule à gaufres, vous-même, espèce d’ectoplasme !...

T1 : مضحک قلمی خودتی! بدجنس موذی!

T2 : بوزینه خودتی، روح وروروی جیغ جیغوا!

Alors que la première version traduite (« مضحک قلمی خودتی! بدجنس موذی! ») présente une forme de domestication par atténuation des images originales, le traducteur renonce aux métaphores très spécifiques de Haddock (le “moule à

gaufres” et l’“ectoplasme”) pour leur substituer des insultes plus génériques relevant du caractère moral. « مضحك قلمی » (ridicule en forme de crayon) tente, sans en avoir l’éclat, de conserver une certaine absurdité visuelle, tandis que « بدجنس مودی » (méchant et sournois) traduit l’animosité mais aplatit complètement la référence surnaturelle et comique de l’ectoplasme. Cette approche privilégie une compréhension immédiate et un registre conventionnel, au détriment de la créativité linguistique et de l’humour absurde qui définissent le personnage.

Toutefois, nous décelons dans la deuxième version («بوزینه خودتی، روح وروروی) (جینگ جینغوا» une stratégie opposée de recréation audacieuse et culturellement ancrée. Le traducteur ne cherche pas à traduire littéralement les termes, mais à en capter l’esprit fantaisiste et injurieux en puisant dans l’imaginaire persan. Ainsi, “moule à gaufres” devient « بوزینه », une insulte efficace. Le véritable coup de génie réside dans la traduction d’“ectoplasme” par « روح وروروی جینگ جینغو» (esprit/âme frémissante et criarde). Cette expression invente une image à la fois absurde, visuelle et sonore, qui restitue parfaitement l’énergie grotesque et spectrale de l’original. Il s’agit d’une domestication par équivalence créative, qui préserve la vigueur comique du capitaine en la transposant dans un registre culturellement vif et compréhensible pour le lectorat cible.

Il est encore plus intéressant ce neuvième exemple du registre haddockien qui captive à la fois typographiquement les yeux et se retentit dans les oreilles :

Exemple 10 du texte source : *QUE LE GRRRAND CRRRIC ME CRRROQUE!*

T1 : لعنت بر شیطان!

T2 : عصاره‌ی نیشکر کرکر منو بدیدا!

Cette fois-ci s’annonce une forme de domestication radicale où la traduction opère un remplacement complet de l’imaginaire original. L’expression “QUE LE GRRRAND CRRRIC ME CRRROQUE”, qui mêle sacre médiéval et onomatopées animalières, est réduite à une imprécation générique : «لعنت بر شیطان» (Malédiction sur Satan). Le traducteur évacue la dimension sonore et visuelle si

tout en en modifiant les termes. Le traducteur fait ainsi le choix d'une récréation contextuelle plutôt que d'une fidélité littérale, cherchant à provoquer un effet équivalent par des moyens linguistiques différents.

Toutefois, la traduction post-révolutionnaire («بله چرکی!... جاروکش ناشی!... قلدر») laisse s'infiltrer une domestication plus agressive et moralisatrice, qui semble répondre à une sensibilité culturelle distincte. Les insultes originales sont non seulement remplacées, mais également multipliées et intensifiées. Des qualificatifs comme «بله چرکی» (idiot crasseux) et «دزد نامرد» (voleur sans honneur) injectent une dimension de saleté et de malhonnêteté absente du texte source. La traduction de "Marin d'eau douce" en «جاروکش ناشی» (balayeur maladroit) opère un glissement social significatif, remplaçant une métaphore nautique par une insulte de classe. Cette profusion d'injures, plus directes et moralement chargées, suggère une adaptation qui ne se contente pas de traduire la colère, mais qui cherche à la cadrer dans un registre de condamnation explicite, reflétant possiblement une approche éditoriale plus interventionniste ou une perception différente de ce qui constitue une insulte efficace dans le contexte culturel de réception.

Exemple 12 du texte source : *Paltoquet !... Maraud !... Sapajou !...*

T1 : دست و پا چلفتی... مضحک! مسخره...!

T2 : من قلدر گردن کلفتیم؟ توبه من گفتم قلدر گردن کلفت، آره؟ من دزد نامردم؟

Nous remarquons dans la première traduction («دست و پا چلفتی... مضحک!») «Paltoquet», «Maraud» et «Sapajou», qui possèdent dans l'original une précision historique et zoologique caractéristique du répertoire d'Haddock, sont réduits à des qualificatifs génériques. «دست و پا چلفتی», «مضحک» et «مسخره» capturent l'intention insultante mais évacuent la richesse culturelle et la saveur surannée des injures originales. Cette approche, que nous pourrions qualifier de domestication par appauvrissement sémantique, privilégie la fonction communicative au détriment de la personnalité

linguistique du capitaine, gommant la dimension à la fois historique et animalière qui fait le charme de ses emportements.

Or, nous observons dans la deuxième traduction post-Révolutionnaire un cas de divergence créative particulièrement frappant. Le traducteur abandonne complètement le contenu littéral des insultes pour développer une réplique entièrement nouvelle, construite comme une répartie agressive : «من قلدِر (C'est moi le brute au cou épais ? [...] C'est moi le voleur sans honneur ?)». Cette réorientation transforme le monologue insultant en un dialogue imaginaire, déplaçant l'effet comique de l'inventivité verbale vers la confrontation théâtrale. Ce choix, s'il s'éloigne radicalement de la lettre du texte source, témoigne d'une interprétation audacieuse qui cherche à restituer l'énergie conflictuelle de la scène par des moyens narratifs différents, ancrant l'affrontement dans un registre de reproches moralisateurs plus conforme aux attentes du lectorat cible.

Exemple 13 du texte source : *Cornichons !... marins d'eau douce !... ectoplasmés !... Bachi-bouzouks !*

T1 : لعنتی‌ها، آتیش به جون گرفته‌ها، بی‌عرضه‌ها، رقاصا...!

T2 : خیارشورهای دریایی!... جارو کش‌های ناشی! احمق‌باشی‌ها!... جونورهای تک‌سلولی...!

Dans la première traduction persane une domestication complète du discours par la substitution systématique des références culturelles spécifiques se voit nettement sentir. Les "cornichons" et "Bachi-bouzouks" disparaissent au profit d'insultes génériques comme «لعنتی‌ها» (maudits) et «آتیش به جون گرفته‌ها» (que le feu prenne leur âme), tandis que la tournure péjorativement connotée «رقاصا» vient curieusement remplacer le registre nautique et surmatériel original. Cette approche uniformise le texte en gommant délibérément les saillies culturelles et historiques qui font le caractère unique des jurons d'Haddock, privilégiant une compréhension immédiate mais appauvrie pour le lecteur persan.

Au contraire, dans la deuxième version traduite une tentative remarquable de l'étrangéisation contrôlée est saillante. Le traducteur conserve la structure inventive de l'original en créant des équivalents persans qui en préservent l'esprit

absurde et technique : «خيارشورهای دریایی» (cornichons marins) pour “cornichons”, et surtout «جانورهای تک سلولی» (animaux unicellulaires) pour “ectoplasmes”. Cette dernière transposition replace l’insulte dans un registre scientifique plutôt que fantomatique, tout en maintenant son caractère étrange et précis. Le choix de «جاروکش های ناشی» (balayeurs maladroits) pour “marins d’eau douce” opère cependant une domestication partielle, ancrant l’image dans un contexte professionnel plus familier. L’ensemble révèle une stratégie de compromis qui cherche à préserver l’étrangeté poétique du capitaine tout en la rendant accessible par des images alternatives.

Exemple 14 du texte source : *Espèce de babouins !... sajous !... sapajous !... macaques !... rendez-nous cette carabine, cercopithèque !...*

T1 : بدجنس های موذی لعنتی، آتیش جهنم به جونتون بیفته! زود تفنگو بندازین پایین

T2 : لعنت خدا بر هرچی مردم آزاره!... میمون های لعنتی!... حیوون های تخس!... اورانگوتان های !
!نسناس، اون تفنگو برگردونید، انترهای نامرد

La première traduction persan pré-Révolutionnaire reflète une domestication radicale qui dissout entièrement l’univers sémantique de l’original. Le registre zoologique si caractéristique des injures d’Haddock – cette énumération de primates allant du babouin au cercopithèque – disparaît complètement au profit d’imprécations génériques et religieuses. Des termes comme «بدجنس های موذی» ou «آتیش جهنم به جونتون بیفته» transposent la colère dans un cadre moral et eschatologique plus conventionnel pour le lectorat persan. Cette substitution opère un double effacement : celui de la référence naturaliste, pourtant essentielle à l’imaginaire du capitaine, et celui de l’humour absurde né de l’accumulation d’espèces simiennes. La traduction réduit ainsi la verve inventive d’Haddock à une colère ordinaire, certes efficace mais dénuée de sa saveur unique.

Nous découvrons au contraire, dans la deuxième version post-Révolutionnaire un effort remarquable pour préserver la cohérence thématique du discours tout en l’adaptant avec une créativité digne de l’original. Le traducteur conserve résolument le champ lexical primate en utilisant aussi bien des emprunts directs

(«اورانگوتان») que des termes persans («ميمون», «انتر»). L'ajout d'insultes inédites comme «حيوون های تخس» relève d'une stratégie de surenchère assumée qui cherche à égaler l'exubérance verbale d'Haddock. Si certains choix comme «تسناس» pour "sapajou" montrent une recherche de précision zoologique, l'ensemble crée une étrangéisation maîtrisée : le texte persan sonne à la fois familier par sa structure accumulative et étrange par sa faune verbale, restituant cette folie taxonomique qui fait le charme des emportements du capitaine.

4.2. Analyse stylistique du rythme et de la voix dans l'optique Hamonienne

Pour saisir les transformations stylistiques des jurons d'Haddock en persan, nous avons trouvé précieux de relier les concepts de Venuti à l'analyse du rythme et de la voix selon Hamon. Cette articulation nous révèle en effet comment les choix du traducteur modifient l'incarnation même du personnage. De là, les quatorze paires d'exemples que nous avons précédemment exposés, vont être auscultés de même ordre de présentation dans cet article sous l'optique rythmique et tonale, vue par Philippe Hamon.

Pour Hamon, l'analyse stylistique ne saurait se réduire à un inventaire de figures ou de procédés ; elle doit capturer la manière dont la matérialité langagière – notamment le rythme et la voix – participe à la construction d'une posture énonciative et d'un ethos. Il reconnaît ainsi trois axes indissociables :

1. La corporalité du langage : le rythme (syllabes, pauses, accents, répétitions) n'est pas un ornement, mais une dimension incarnée du discours, qui modèle l'expérience du lecteur et porte une part essentielle de la signification.

2. La voix comme présence : la « voix » chez Hamon désigne moins le timbre ou le ton qu'une position énonciative complexe, façonnée par des marques linguistiques (modalisations, interjections, ruptures syntaxiques) qui simulent une présence et caractérisent un locuteur.

3. L'effet-personne : le style, en particulier dans le discours romanesque ou théâtral, vise à créer l'illusion d'une personne qui parle. Le rythme et la voix concourent ainsi à construire un personnage crédible et reconnaissable, doté d'une physicalité et d'une interiorité.

Exemple 1

Dans T1, on sent tout de suite un rythme binaire, assez sec, qui s'organise autour d'une chute interrogative du type « به!؟...دیگه ». Ce genre de structure casse la tension initiale et donne au juron une tournure presque moqueuse. L'on n'est plus dans la colère explosive d'Haddock, mais dans une forme d'ironie tranquille, comme si le personnage levait un sourcil en coin plutôt que de hurler. Le traducteur semble avoir choisi de désamorcer l'agressivité pour créer une connivence avec le lecteur, un clin d'œil complice, un ton qui amuse plus qu'il ne foudroie. Le rythme court, syncopé, donne l'impression d'un souffle retenu, d'un personnage qui préfère piquer subtilement plutôt que d'exploser.

T2, en revanche, prend une autre direction. Le rythme devient ternaire, plus ample, plus structuré : on a une sorte de montée en trois temps ; d'abord une insulte, ensuite un constat, puis un ordre. Et ce n'est pas anodin. Ce schéma donne au personnage une voix plus posée, presque professorale. On n'est plus dans l'élan spontané, mais dans une parole qui s'installe, qui veut faire comprendre, expliquer, remettre les choses à leur place. L'ordre final, souvent sec, tranche avec le reste et donne un effet d'autorité. On entend presque un capitaine qui sermonne son équipage plutôt qu'un homme qui perd les pédales. Du coup, l'effet-personne change du tout au tout. T1 nous donne un Haddock plus rusé, plus joueur, un peu cabotin. T2, lui, construit un personnage plus grave, plus théâtral, presque moralisateur.

Exemple 2

Si l'on observe T1 de près, on remarque que son rythme est marqué par une série de ruptures : les interjections dispersées et l'ellipse finale (« ...دیگه ») donnent au discours une allure hachée, presque saccadée. Ce découpage rythmique n'est pas gratuit : il restitue avec justesse la respiration d'un personnage pris dans l'urgence de l'émotion. Autrement dit, la voix semble jaillir sans préparation, comme si elle était arrachée au corps du personnage sous le coup de l'exaspération. Ce jaillissement immédiat crée une présence vive, nerveuse, qui mime le souffle court et les gestes brusques d'un Haddock en colère.

En revanche, T2 adopte une logique tout à fait différente. Le rythme y devient incantatoire, porté par la répétition obsessionnelle de « هزار », qui installe une forme de solennité. Cette insistance rythmique donne à la voix une densité nouvelle, presque cérémonielle. De plus, l'introduction du terme « شیطان صفت » transforme radicalement le registre : on passe d'une colère personnelle à une dénonciation quasi métaphysique. Ce glissement lexical et tonal élargit le champ de la parole, comme si le traducteur cherchait à inscrire l'emportement du personnage dans une vision du monde plus vaste, voire religieuse.

De ce fait, nous pouvons affirmer que la différence entre T1 et T2 ne se joue pas seulement sur le plan du rythme, mais sur celui de la voix et de l'effet-personne. Tandis que T1 nous donne à entendre un Haddock à vif, pris dans l'instant, T2 construit une figure plus grave, plus prophétique, dont la parole semble dépasser le cadre immédiat pour toucher à l'universel.

Exemple 3

Dans T1, un rythme d'accumulation désordonnée est observé, marqué par une absence de hiérarchie entre les éléments du discours. Cette organisation chaotique donne lieu à une voix instable, constamment tirillée entre la question rhétorique et l'affirmation péremptoire. Par cette oscillation tonale, une tension expressive est générée, qui mime l'agitation intérieure du personnage. À travers cette fragmentation, une spontanéité brute est restituée, comme si la parole surgissait sans filtre, portée par l'urgence de l'émotion.

En contraste, T2 se distingue par une structuration beaucoup plus rigoureuse du flux verbal. Cette progression logique est rendue visible par l'usage de connecteurs tels que « ولی » et « مگه نه », qui balisent le discours et lui confèrent une cohérence argumentative. Grâce à cette organisation, nous pouvons ressentir une voix plus posée qui rappelle celle d'un professeur impatient, scandant sa démonstration avec une certaine autorité. Ce ton explicatif, bien que clair, atténue la spontanéité du personnage original et transforme l'élan impulsif en discours maîtrisé.

Exemple 4

Le rythme binaire de T1 (question → constat) génère une voix particulière qui semble osciller entre l'interrogation sincère et l'accusation voilée. Cette ambiguïté vocale confère au discours une épaisseur psychologique certaine. Alors chez le traducteur pré-Révolutionnaire, nous pouvons pressentir une hésitation dans la posture énonciative : la parole semble chercher à la fois à comprendre et à condamner, sans jamais trancher complètement. C'est précisément cette indécision qui rend la voix si chargée d'affects contradictoires.

Avec T2, tout change de registre. Le rythme s'élargit, s'installe dans une cadence ternaire qui ne laisse plus place à l'hésitation. Grâce au triplet synonymique, chaque mot semble rebondir sur le précédent, comme un tambour qui martèle une annonce grave. Ce n'est plus une voix qui parle, mais celle qui tonne, s'élève, s'impose, et transforme la colère en proclamation. La parole ne cherche plus à convaincre ni à partager un trouble intérieur ; elle cherche à dominer, à occuper l'espace, à faire taire toute réponse.

Ce basculement rythmique entraîne une métamorphose complète de la posture énonciative. Là où T1 laissait filtrer des doutes, des tensions, une parole intérieure en suspens, T2 projette une voix tournée vers l'extérieur, plus assurée, plus performative. Le personnage ne parle plus depuis ses émotions, il parle depuis une scène. Et cette scène, c'est celle du pouvoir, de l'autorité, de la démonstration. Ce n'est plus une colère qui déborde, c'est une colère qui s'organise, qui s'orchestre, qui se donne à voir. Et dans ce geste, c'est tout l'*ethos* du personnage qui se redessine.

Exemple 5

Dans cet exemple, deux effets-personne distincts sont façonnés. Alors que chez T1, une figure sarcastique et spontanée est mise en scène, T2 dessine un personnage plus posé, plus professoral. En effet, le rythme de T1 repose sur une antithèse structurelle claire (« کر باشی، کور که نیستی ») qui installe d'emblée une tension verbale entre deux pôles opposés. Ce contraste, à la fois net et piquant, donne naissance à une voix chargée de sarcasme, où l'ironie affleure à chaque tournant. Ce ton, à la fois frontal et joueur, crée une proximité immédiate avec le

lecteur, qui est invité à partager l'irritation du personnage sans jamais sombrer dans le pathos.

Chez T2, nous remarquons une construction rythmique plus complexe. Le discours se densifie par l'ajout d'incises telles que « ولی دیگه » et par l'enchaînement de plusieurs questions rhétoriques qui ralentissent le flux, le structurent, et lui confèrent une logique argumentative plus marquée. Ce changement de rythme transforme la voix du personnage, qui devient moins impulsive et plus démonstrative. Une autorité didactique s'installe, comme si le personnage cherchait à convaincre plutôt qu'à s'emporter. La parole ne surgit plus dans l'instant ; elle se construit, se pose, s'explique.

Exemple 6

Dans T1, un rythme descendant est mis en place, marqué par une ellipse finale (« ...دیگه... ») qui donne à la voix un souffle court, presque épuisé. Cette chute progressive atténue la tension et installe une forme de résignation, en net contraste avec l'énergie brute du texte source. À l'opposé, T2 clôt sa phrase sur une injonction véhémement (« !حالا ببین چی مینویسم ») dont le rythme impératif et la voix autoritaire inversent totalement le mouvement : la fatigue devient menace, la passivité se mue en action. Par ce basculement, une posture énonciative plus offensive est construite, redéfinissant le personnage dans un registre de puissance affirmée.

Exemple 7

Encore une fois, dans cet exemple nous décelons deux effets-personne très contrastés : T1 crée une voix troublée, nerveuse, et profondément humaine est donnée à entendre. T2 nous offre en revanche une voix plus contrôlée, plus distante, qui cherche à reconstruire ce qui a été perdu dans la traduction culturelle.

Dans T1, un rythme haché et déséquilibré est mis en place, principalement à travers la répétition obsessionnelle du mot « ویسکی » qui agit comme un point d'ancrage fixe autour duquel le reste du discours semble graviter. Ce martèlement lexical ne relève pas d'un simple effet comique : il traduit une fixation mentale, une sorte de court-circuit émotionnel qui brouille la logique du propos. La voix qui

en émerge est traversée par une tension palpable comme si le personnage lui-même ne parvenait pas à digérer ce qu'il vient d'apprendre. Il s'agit donc d'une parole qui trébuche, qui se répète, qui cherche à reprendre pied.

À l'inverse, T2 repose sur un rythme circulaire, presque hypnotique, où les reproches sont repris, amplifiés, et redistribués sans véritable progression qui contribue à créer une tonalité plus lourde et plus démonstrative, comme si le traducteur tentait de compenser l'absence des références culturelles originales par une surenchère verbale.

Exemple 8

Les choix rythmiques et vocaux dans cet exemple aussi, contribuent pareillement à construire deux effets-personne radicalement opposés. Dans la première version traduite, l'invective reste contenue, structurée avec suffisamment de retenue pour éviter tout débordement. Une forme de maîtrise se fait sentir dans le rythme, qui permet au personnage de conserver une posture de contrôle, voire une certaine lucidité dans son irritation. Par cette économie verbale, la tension est maintenue sans basculer dans l'excès, ce qui donne à la voix une intensité mesurée, à la fois expressive et tenue. T2 en revanche, casse la stabilité de T1 en lançant une suite chaotique d'injures et de questions, sans pause ni ordre clair. Le rythme s'accélère, la voix s'emballe, et la colère devient incontrôlable. Au lieu d'être structurée, elle se dilate jusqu'à l'excès, laissant place à une forme de paranoïa où le personnage semble perdre ses repères. La parole ne s'articule plus : elle déborde, elle crie.

Nous constatons dans T2 une dynamique rythmique plus construite, fondée sur une progression en crescendo. Les insultes ne sont plus simplement juxtaposées : elles s'enchaînent selon une logique d'intensification qui donne à la voix plus de précision et de force. Ce mouvement ascendant transforme le ton général du discours. Les reproches, d'abord généraux, deviennent peu à peu des attaques ciblées, dirigées vers une personne ou une situation précise. Par cette montée en tension, une voix plus incarnée se fait entendre plus personnelle et plus engagée.

Le personnage ne se limite plus à exprimer son agacement : il accuse, désigne et prend position.

Exemple 9

Nous remarquons chez T1 un style effacé par un rythme figé et par une voix désincarnée. La colère devient malédiction, mais perd sa charge comique لعنت بر شیطان :

À l'inverse, T2 déploie un style expressif, où le rythme devient un véritable moteur de sens. L'allongement vocalique de « یی یی » et le bégaiement de « کر کر کر » injectent dans la phrase une énergie sonore qui mime le roulement des "R" dans l'original. Ce jeu rythmique transforme la voix en corps sonore : elle trébuche, elle s'emballe, elle performe. Le personnage ne parle plus, il éructe. L'effet-personne devient survolté, grotesque et la colère se donne à voir autant qu'à entendre. Le style ici est incarné, burlesque et la parole devient spectacle. Ce choix traduit fidèlement l'excès comique de l'original, tout en l'adaptant aux ressources phonétiques du persan.

À travers les exemples 10 à 14, nous observons deux dynamiques traductives distinctes, portées par des choix rythmiques et vocaux contrastés. T1 privilégie des structures simples, binaires, syncopées, fragmentées ou litaniques qui donnent naissance à une voix spontanée, humaine, souvent marquée par l'émotion brute. Le rythme y fonctionne comme révélateur d'une parole intérieure : hésitante, obsessionnelle, décousue ou collective, mais toujours incarnée.

T2, en revanche, opte pour des constructions plus élaborées. Le rythme y devient ternaire, proliférant, incantatoire ou heurté, et la voix se transforme en instrument de démonstration. Elle gagne en systématisme, en emphase, en autorité, parfois jusqu'à basculer dans la performance ou la distanciation. Là où T1 restitue l'élan affectif du personnage, T2 tend à rationaliser, classifier, ou théâtraliser l'emportement.

Ces contrastes révèlent deux conceptions de la traduction comme recreation : l'une fondée sur la restitution d'une voix vive et immédiate, l'autre sur une

reconfiguration stylistique plus construite où le traducteur devient metteur en scène du discours.

4.3. Actes de langage dans les quatorze paires de traductions persanes

Nous engageons cette analyse en posant le postulat que la traduction, en tant qu'acte de réénonciation, reconfigure inévitablement la force illocutoire des énoncés. De ce fait, l'examen des quatorze paires sous le prisme des théories d'Austin et de Searle nous révèle une transformation pragmatique systématique entre les versions T1 et T2.

En premier lieu, considérons la traduction des jurons et insultes, qui forment le cœur de la performativité haddockienne. L'invective "Bachi-bouzouk !" se voit transformée en T1 par une insulte inventée (« پروفسور سه کله »), un acte expressif qui, bien que domestiqué, conserve une part de créativité absurde. En revanche, T2 (« تو کله پوک باشی! ») lui substitue une insulte générique et immédiatement compréhensible, accomplissant un acte expressif certes efficace, mais dénué de la singularité culturelle de l'original. Cette tendance à la standardisation de l'expressivité se confirme dans la traduction de "Mille millions de mille sabords !". Là où T1 (« لعنت به این بدجنسهای حقه باز ») opère un glissement de l'acte expressif vers un acte commissif de malédiction, T2 (« هزار، هزار بار لعنت ») renforce cette dimension commissive par la répétition incantatoire et l'ancrage religieux, ritualisant ainsi la colère et lui conférant une portée quasi-liturgique.

Par ailleurs, l'analyse des actes directifs et interrogatifs est tout aussi éloquent. Prenons l'exemple de la réplique "regardez ce que vous avez fait !". T1 la transpose en une question rhétorique (« دیدی چه بلایی سراون بدبختها آوردی؟ »), un acte de langage qui, tout en maintenant une force directive atténuée, bascule vers un registre plus expressif d'indignation. T2, en contrepoint, ajoute une injonction explicite et théâtrale (« حالا ببین چی مینویسم! »), transformant la remarque en un acte directif fort et scénique. Cette propension à l'explicitation des enjeux pragmatiques se retrouve dans la traduction de "comme ça, j'aurai la paix". T1 évacue complètement l'acte représentatif de constatation pour le remplacer par une menace physique (« ...پوستی ازت بکنم »), un acte commissif de violence promis. T2,

quant à lui, substitue à la paix espérée, une logique de responsabilité assumée (« « حدافل می دونم که اون احمق دومی نمی میره » »); un acte représentatif qui rationalise l'action et en modifie profondément la motivation.

De même, l'étude des accumulations d'injures révèle des stratégies de performativité distinctes. La série "Cornichons !... marins d'eau douce !... ectoplasmes !..." se voit réduite en T1 à une litanie d'imprécations génériques (« «لعنتی ها، آتیش به جون گرفته ها...»), une succession d'actes expressifs qui, bien que véhéments, manquent de précision et d'inventivité. T2, au contraire, s'efforce de recréer l'absurde taxonomique par des équivalents persans inventifs (« «خیارشورهای») préservant ainsi la fonction expressive tout en lui conservant son étrangeté caractéristique. Cette différence d'approche est encore plus frappante dans la traduction de la tirade simiesque "babouins !... sajous !... sapajous !... macaques !...". Alors que T1 l'évacue au profit d'une menace religieuse (« «آتیش جهنم به جونتون...»), un acte commissif qui déplace la colère du domaine zoologique vers le domaine moral, T2 assume pleinement le registre animalier en l'enrichissant (« «میمون های لعنتی!... اورانگوتان های نسناس...») réalisant ainsi un acte expressif complexe qui recopie la créativité verbale du capitaine.

En outre, les actes de langage impliquant des questions et des réponses subissent des métamorphoses significatives. La réplique "Vous êtes peut-être sourd [...] mais vous n'êtes sûrement pas aveugle" est transformée en T1 en un questionnement sarcastique (« «ممکنه کر باشی، کور که نیستی، بله؟...»), un acte directif qui cherche moins une réponse qu'il n'exprime un mépris. T2 y adjoint une logique démonstrative et une menace (« «ولی دیگه کور که نیستی، مگه نه؟»), combinant ainsi un acte directif (répondre) à un acte commissif (la menace implicite). Cette complexification des forces illocutoires dans T2 est un phénomène récurrent.

Enfin, et pour conclure cette analyse, nous observons que la transformation la plus profonde concerne le statut même de la parole haddockienne. De manière systématique, T1 tend à préserver la spontanéité et la fonction expressive primitive des jurons, quitte à en atténuer la singularité culturelle. T2, en revanche, opère une recontextualisation pragmatique souvent plus interventionniste, transformant les

actes expressifs en actes directifs, argumentatifs ou commissifs plus élaborés socialement, plus explicites dans leur intention, et souvent ancrés dans un cadre moral ou religieux plus conforme aux normes de la société cible.

5. Résultats

5.1. Stratégies stylistiques : entre neutralisation et recréation inventive

Les traductions T1 et T2 révèlent deux postures stylistiques distinctes face à l'idiolecte explosif du capitaine Haddock. T1 privilégie des procédés de simplification, d'atténuation et d'adaptation linéaire, souvent au détriment de la densité lexicale et de la variation des registres. Les insultes sont traduites par des équivalents familiers, mais perdent leur incongruité, leur absurdité et leur rythme verbal. En revanche, T2 adopte une stratégie de recréation stylistique plus audacieuse : néologismes inventifs, oxymores visuels, insultes zoologiques et titres pseudo-ottomans viennent enrichir le lexique cible. Cette approche permet de restituer non seulement le contenu sémantique, mais aussi l'effet stylistique, la voix du personnage et la dynamique discursive. T2 ne traduit pas simplement les mots – il recrée l'univers verbal de Haddock.

5.2. Tendances déformationnelles : clarification, homogénéisation et perte de rugosité

Les choix traductifs de T1 illustrent plusieurs tendances déformationnelles identifiées par Antoine Berman. La clarification excessive, la rationalisation discursive et l'homogénéisation stylistique sont récurrentes : les insultes rares deviennent des termes génériques, les exclamations rituelles sont remplacées par des malédictions familières, et les jeux de langage sont neutralisés. Cette approche, bien que culturellement prudente, détruit les réseaux de signifiante propres à l'idiolecte haddockien. T2, en revanche, résiste à ces tendances en introduisant des formulations rugueuses, des

ruptures de registre et des scansion verbales qui conservent la texture du style original. Même lorsque le lexique est adapté pour des raisons culturelles, T2 compense par une intensification stylistique qui préserve la tension discursive. La rugosité du langage, sa capacité à heurter, à surprendre, à provoquer est mieux maintenue dans T2.

Quant à la domestication *vs* étrangéisation, la comparaison entre T1 et T2 révèle une tension fondamentale entre domestication et étrangéisation. T1 adopte une posture de domestication marquée : les références culturelles sont effacées, les insultes sont intégrées dans un registre iranien familier, et la lisibilité prime sur la fidélité stylistique. Cette approche vise l'acceptabilité sociale, mais au prix d'une perte de singularité. T2, au contraire, assume une étrangéisation d'effet : les insultes sont recréées avec inventivité, les références zoologiques et scientifiques sont conservées ou transposées, et la voix du capitaine reste dissonante. Venuti nous aide ici à comprendre que T2 ne cherche pas à rendre le texte familier, mais il cherche à faire entendre l'étrangeté, à préserver la dissonance, à respecter l'altérité du style. C'est une posture éthique où la traduction devient un acte de résistance à la normalisation.

5.3. Vers une poétique de performativité

Finalement, pour la part de la performativité, il est à rappeler que le langage de Haddock n'est pas seulement expressif, mais il est performatif. Chaque juron, chaque exclamation, chaque interpellation est un acte de parole : il désigne, il provoque, il menace, il rythme. T1, dans sa volonté de lisibilité, transforme souvent ces actes en constats : les insultes deviennent des étiquettes, les exclamations deviennent des malédictions, et les injonctions perdent leur force illocutoire. La parole devient descriptive, et l'interaction est affaiblie.

T2, en revanche, réactive la performativité du langage : les insultes sont des actes d'humiliation, les exclamations sont des cris

incarnés, et les injonctions sont des ordres directs. Les fonctions du langage, à savoir : expressive, conative, phatique, illocutoire sont pleinement mobilisées. La parole agit, elle transforme la scène, elle crée du conflit, elle incarne la voix du capitaine. T2 ne traduit pas seulement ce qui est dit, il traduit ce que la parole fait.

6. Conclusion

Le registre langagier de Haddock, dans sa transposition persane, agit comme un révélateur textuel des normes discursives et des imaginaires linguistiques qui traversent les contextes éditoriaux iraniens. La traduction, en tant qu'acte situé, devient ainsi un lieu d'observation privilégié des tensions entre fidélité, expressivité et acceptabilité culturelle.

Dans les traductions pré-révolutionnaires (T1), la stratégie dominante est celle de la domestication prudente. Le registre haddockien est souvent aplani, les insultes sont traduites par des équivalents familiers, et les références culturelles ou lexicales trop exotiques sont neutralisées. Cette approche vise la lisibilité, l'acceptabilité sociale, et une certaine conformité aux normes éditoriales de l'époque. Mais elle engendre aussi des tendances déformationnelles marquées : clarification excessive, homogénéisation stylistique, et destruction des réseaux de signification. La performativité du langage – sa capacité à agir, à provoquer, à incarner une voix – est souvent affaiblie, et la parole du capitaine devient descriptive plutôt que dramatique.

Les traductions post-révolutionnaires (T2), en revanche, adoptent une posture plus audacieuse, fondée sur l'étrangéisation d'effet. Les insultes sont recréées avec inventivité, les néologismes sont assumés, et la scansion verbale est conservée. Même lorsque le lexique est adapté pour des raisons culturelles (euphémisation du whisky, par exemple), la tension discursive est maintenue par une intensification

stylistique. T2 résiste aux tendances déformationnelles en réactivant la rugosité du style, la variation des registres, et la performativité du langage. La parole de Haddock redevient un acte : elle insulte, elle menace, elle interpelle. D'où la voix du personnage devient pleinement audible.

Ce contraste révèle une évolution profonde dans la manière dont la traduction est pensée en Iran partant pour ainsi dire d'un modèle normatif et protecteur à une approche plus expressive, plus incarnée, et plus fidèle à l'altérité stylistique. Il ne s'agit pas seulement d'une différence de technique, mais plutôt d'une différence de rapport à la langue, à la culture et au « poly-système littéraire ».

Finalement, à la lumière de cette étude comparative entre les traductions pré-révolutionnaires (avant 1979) et post-révolutionnaires (après 1999) du langage de Haddock, nous pouvons suggérer plusieurs pistes de recherche pour les travaux futurs. D'une part, la mise en évidence de deux régimes traductifs l'un normatif et domestiquant, l'autre expressif et étrangéisant invite à construire une typologie des postures traductives dans le champ iranien francophone, en croisant les choix stylistiques avec les contextes éditoriaux et idéologiques.

D'autre part, l'évolution des normes de performativité verbale et de recreation stylistique soulève des questions sociolinguistiques plus larges : comment les contraintes culturelles, religieuses ou politiques façonnent-elles la voix traduite ? Et comment la traduction devient-elle un espace de négociation entre fidélité linguistique et acceptabilité sociale ? Enfin, la confirmation que les deux corpus étudiés relèvent de traductions directes du français (et non *via* un relais anglais) ouvre la voie à une exploration comparative des traductions indirectes dans la bande dessinée traduite, afin d'évaluer les effets de médiation linguistique sur la performativité, l'idiolecte

et la charge comique. Ces perspectives, à la fois critiques et méthodologiques, invitent à penser la traduction non comme un simple transfert de sens, mais comme une poétique incarnée, un acte de recréation culturelle, et un révélateur des tensions entre langue, pouvoir et voix.

Bibliographie

- Austin, J. L. (2024)(Ouvrage original 1970). *Quand dire, c'est faire* (B. Ambroise, Trad.). Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Éditions du Seuil.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard.
- Bidaud, S. (2018 a). Tintin et le langage. *Études Romanes*, 26, 143–158. Consulté à l'adresse <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/311031>
- Bidaud, S. (2018 b). Pour une poétique de la mer dans Tintin. *Études romanes de Brno*, 39(2), 177-185. <https://doi.org/10.5817/ERB2018-2-12>
- Cuq, J.-P., & Gruca, I. (2005). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Gadet, F. & Blanche-Benveniste C. (1997). Approches de la langue parlée en français. In: *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle, n°17*, 1998.
- Gadet, F. (1997). *Le français ordinaire*. Armand Colin.
- Gadet, F. (2021). Variété. *Langage et société*, Hors-série (HS1), 337–340. <https://doi.org/10.3917/ls.hs01.0338>
- Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Presses Universitaires de France.
- Hergé, (1945). *Les Aventures de Tintin, Le trésor Rackham le rouge*. Casterman.
- Hergé, (1963). *Les Aventures de Tintin, Les bijoux de la Castafiore*. Casterman.

- Hergé (1974/1353 H.S.). *Les trésors de Rackham*. [Gandjhâ-ye Rakham]. Trad. Khosrow Sameei. Téhéran, éditions Universal.
- Hergé (1974/1353 H.S.). *Les bijoux de la Castafiore*. [Djavâherât-e Castafiore]. Trad. Khosrow Sameei. Téhéran, éditions Universal.
- Hergé (2002/1381 H.S.). *Le trésor de Rackham le rouge*. [Gandj-e Rakham-e sorkhpoush]. Trad. Équipe de la maison d'édition Râyehe-ye Andisheh. Téhéran, maison d'édition Râyehe-ye Andisheh.
- Hergé (2002/1381 H.S.). *Les bijoux de la Castafiore*. [Djavâherât-e Castafiore]. Trad. Équipe de la maison d'édition Râyehe-ye Andisheh. Téhéran, maison d'édition Râyehe-ye Andisheh.
- Kenevisi, M. S., & Sanatifar, M. S. (2016). Comics polysystem in Iran: A case study of the Persian translations of Les Aventures de Tintin. *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 8(2), 174–204. <https://doi.org/10.21992/T9DK98>
- Lagorgette, D. (dir.)(2011). *Insults in French: from basic research to its applications (linguistics, literature, history, law)*. Chambéry, University of Savoy, 335 p.
- Peeters, B. (2012). *Hergé : fils de Tintin*. Paris : Flammarion.
- Rollo, A. (2017). Aspects linguistiques et idéologo-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée Agrippine. *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 181-18, <https://raco.cat/index.php/MonTI/article/view/338772>.
- Searle, J. R. (1970). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge University Press.
- Téterchen, N., Bardonnnet, B., Lefebvre, M., Cazalis, A.-L. & Cinotti, J. (2022). Insultes et mafia : étude socioterminologique de la traduction des insultes lors du doublage en VF des séries TV étrangères. *Sciences de l'Homme et Société*. [. \(dumas-04240895\)](https://doi.org/10.1017/dumas-04240895)

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*.
Routledge.