

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

DE *SEINFELD* À *HOW I MET YOUR MOTHER* EN PASSANT PAR *FRIENDS* :
LES EFFETS DE LA RÉDUCTION TEXTUELLE SUR L'ÉQUIVALENCE
ET LA QUALITÉ DES SOUS-TITRES INTERLINGUISTIQUES
DES SITCOMS AMÉRICAINES

MÉMOIRE DE MAÎTRISE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LANGAGIÈRES,
PROFIL RECHERCHE

PAR
JESSICA FOURNIER

JUILLET 2019

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux	iv
Liste des figures	vi
Liste des abréviations, sigles et acronymes.....	vii
Résumé.....	viii
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Problématique.....	4
1.1 État de la question.....	5
1.2 Problématique.....	12
1.3 Objectifs de la recherche.....	13
Chapitre 2 : Cadre théorique et conceptuel.....	14
2.1 Multimodalité et cohésion audiovisuelle.....	15
2.2 Équivalence	16
2.3 Contraintes spatio-temporelles.....	18
2.4 Réduction textuelle.....	21
2.5 Humour	23
2.6 Éléments culturels communs et spécifiques.....	25
2.7 Qualité.....	25
Chapitre 3 : Méthodologie	27
3.1 Corpus	27
3.2 Collecte des données	31
3.3 Analyse des données	34
Chapitre 4 : Résultats	41
4.1 Dimension technique.....	41
4.1.1 <i>Seinfeld</i> (1989-1998).....	41
4.1.2 <i>Friends</i> (1994–2004).....	43

4.1.3 <i>How I Met Your Mother</i> (2004–2014)	46
4.1.4 Tendances observées	49
4.1.5 Qualité technique	51
4.2 Dimension pragmatique	51
4.2.1 <i>Seinfeld</i> (1989-1998)	52
4.2.2 <i>Friends</i> (1994–2004)	59
4.2.3 <i>How I Met Your Mother</i> (2004–2014)	67
4.2.4 Tendances observées	74
4.2.5 Qualité pragmatique	75
4.3 Dimension culturelle	76
4.3.1 <i>Seinfeld</i> (1989-1998)	76
4.3.2 <i>Friends</i> (1994–2004)	77
4.3.3 <i>How I Met Your Mother</i> (2004–2014)	78
4.3.4 Tendances observées	80
4.3.5 Qualité culturelle	80
4.4 Dimension communicative	81
4.4.1 <i>Seinfeld</i> (1989-1998)	81
4.4.2 <i>Friends</i> (1994–2004)	82
4.4.3 <i>How I Met Your Mother</i> (2004–2014)	83
4.4.4 Tendances observées	84
4.4.5 Qualité communicative	85
Chapitre 5 : Interprétation des résultats	86
Conclusion	93
Bibliographie	97

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Durée en secondes selon le nombre de caractères et de lignes	19
Tableau 2 : Épisodes sélectionnés au hasard.....	31
Tableau 3 : Couleurs associées aux éléments d'analyse	40
Tableau 4 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de <i>Seinfeld</i>	42
Tableau 5 : Nombre d'erreurs de segmentation par type d'erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de <i>Seinfeld</i>	43
Tableau 6 : Nombre de manques de synchronisme par épisode en fonction du type pour les épisodes sélectionnés de <i>Friends</i>	44
Tableau 7 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de <i>Friends</i>	45
Tableau 8 : Nombre de sous-titres ayant des caractères en trop sur une ligne par épisode pour <i>Friends</i>	45
Tableau 9 : Nombre d'erreurs de segmentation par type d'erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de <i>Friends</i>	46
Tableau 10 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de <i>HIMYM</i>	47
Tableau 11 : Nombre de sous-titres ayant des caractères en trop sur une ligne par épisode pour <i>HIMYM</i>	48
Tableau 12 : Nombre d'erreurs de segmentation par type d'erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de <i>HIMYM</i>	49
Tableau 13 : Nombre d'occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour <i>Seinfeld</i>	52
Tableau 14 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour <i>Seinfeld</i> avec une répartition par épisode analysé.....	54
Tableau 15 : Nombre d'instances pour les cinq principales catégories d'humour relevées dans <i>Seinfeld</i> , par épisode analysé et par stratégie traductive.....	57
Tableau 16 : Nombre d'occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour <i>Friends</i>	60

Tableau 17 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour <i>Friends</i> avec une répartition par épisode	62
Tableau 18: Nombre d'instances pour les cinq principales catégories d'humour relevées dans <i>Friends</i> , par épisode analysé et par stratégie traductive	65
Tableau 19 : Nombre d'occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour <i>HIMYM</i>	67
Tableau 20 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour <i>HIMYM</i> avec une répartition par épisode	69
Tableau 21 : Nombre d'instances pour les cinq principales catégories d'humour relevées dans <i>HIMYM</i> , par épisode analysé et par stratégie traductive	71

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Extrait de la transcription multimodale	32
Figure 2 : Instances de la catégorie d'humour des éléments collectifs de l'épisode 16 de la saison 7 de <i>Seinfeld</i>	57
Figure 3 : Exemple d'une instance d'humour reposant sur un élément collectif dans l'épisode 9 de la saison 1 de <i>HIMYM</i>	71
Figure 4 : Exemple d'une instance d'humour adaptée qui repose sur des éléments collectifs de l'épisode 18 de la saison 9 de <i>HIMYM</i>	72

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

ECC : élément culturel commun

ECS : élément culturel spécifique

HIMYM : How I Met Your Mother

RE : référence externe

RI : référence interne

TAV : traduction audiovisuelle

VO : voix off

RÉSUMÉ

La réduction textuelle, la principale stratégie traductive en sous-titrage interlinguistique en raison des contraintes spatio-temporelles, entraînerait une importante perte informationnelle qui nuirait à la compréhension et au divertissement du spectateur. La perte serait encore plus importante en présence d'humour puisque celui-ci repose bien souvent sur des éléments culturels et linguistiques. Néanmoins, les études du domaine de la traduction audiovisuelle se concentrent souvent sur un seul aspect du transfert tel que la réduction textuelle, l'humour ou les éléments culturels. L'objectif de cette recherche est donc de déterminer si la réduction textuelle a un effet sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines, un genre audiovisuel dont l'intention humoristique s'appuie sur des éléments culturels et linguistiques. Par l'entremise d'une transcription multimodale et d'une analyse comparative détaillée des dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative du sous-titrage en français de quinze épisodes des sitcoms américaines, *Seinfeld*, *Friends* et *How I Met Your Mother*, nous avons déterminé que les sous-titres ont une qualité globale satisfaisante puisqu'ils reflètent adéquatement les aspects sémantique, humoristique et culturel de l'original et qu'ils rendent les variations linguistiques de manière passable. Donc, bien que les sous-titres soient condensés et qu'ils utilisent des termes différents, ils réussissent à transmettre le message et l'humour du dialogue original en tenant compte de l'importance informationnelle des différents éléments du contenu audiovisuel.

MOTS-CLÉS : sous-titrage, réduction textuelle, équivalence, qualité, traduction de l'humour

INTRODUCTION

En sous-titrage interlinguistique, la stratégie traductive principale est la réduction textuelle. En effet, afin d'être lisibles, les sous-titres doivent respecter des contraintes spatio-temporelles ayant une incidence sur leur apparence, leur format et leur temps d'affichage, ce qui rend impossible la transposition intégrale du dialogue en sous-titres. L'équivalence entre le dialogue original et les sous-titres traduits est d'une grande importance puisque tous deux se côtoient dans le même environnement audiovisuel. Comme la priorité serait souvent accordée aux contraintes spatio-temporelles plutôt qu'à l'équivalence de sens, certains auteurs affirment que la perte informationnelle est suffisamment grande pour nuire à la compréhension du public tandis que d'autres arguent que seuls les éléments non pertinents sont omis et que tous les éléments signifiants sont habilement conservés ou reformulés. La recherche de l'équivalence se complique lorsque l'œuvre audiovisuelle comporte de l'humour puisque le sous-titreur doit aussi tenir compte des éléments humoristiques qui reposent bien souvent sur des aspects culturels ou linguistiques. En effet, dans les œuvres audiovisuelles comiques, comme les comédies de situation (sitcoms), le sous-titreur doit à la fois respecter les contraintes spatio-temporelles, rendre un contenu narratif culturellement marqué et reproduire l'intention humoristique pour que la traduction soit équivalente et que le sous-titrage soit de qualité satisfaisante.

Cette étude de cas vise à déterminer si la réduction textuelle a un effet sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines, un genre audiovisuel caractérisé par une intention humoristique qui s'inscrit dans une culture précise et une langue donnée. Afin d'atteindre ce but, il faut déterminer si les contraintes spatio-temporelles sont respectées, si les sous-titres sont équivalents aux dialogues du point de vue sémantique malgré la réduction textuelle, si les omissions du discours verbal sont compensées par l'audiovisuel, si les énoncés humoristiques sont

conservés ou adaptés afin de rendre l'humour, si les éléments culturels et les références intertextuelles sont conservés ou adaptés pour soutenir cet humour, et si des tendances se dessinent. Toutes ces étapes d'analyse permettront de déterminer si la réduction textuelle a eu une influence sur la qualité du sous-titrage interlinguistique.

Pour ce faire, nous avons effectué une transcription multimodale, soit la notation du dialogue, des sous-titres et des éléments audiovisuels dans un tableau, ainsi qu'une analyse comparative détaillée des sous-titres interlinguistiques français d'un épisode de chaque saison impaire de trois sitcoms américaines, soit *Seinfeld*, *Friends* et *How I Met Your Mother (HIMYM)*. Notre méthodologie s'inspire du modèle d'analyse de la traduction audiovisuelle (TAV) d'Agost tel qu'il a été employé par Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003) dans une étude de cas sur le doublage en espagnol des *Simpsons*. L'analyse porte sur les dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative du sous-titrage et se termine par une comparaison des résultats qui permet de relever les tendances en ce qui concerne la relation entre la réduction textuelle, l'équivalence, le respect des contraintes spatio-temporelles et la qualité afin d'obtenir une vue d'ensemble du sous-titrage interlinguistique de ce genre télévisuel. Bien que cette recherche se fasse sur un corpus réduit, notamment en raison du temps requis pour le dépouiller, elle permettra d'éclairer plusieurs questions traductologiques liées à la traduisibilité de l'humour ainsi qu'à l'équivalence et à la qualité des sous-titres en présence de contraintes spatio-temporelles et de réduction textuelle.

Ce mémoire se divise en cinq chapitres. Le premier présente l'état de la question, la problématique et les objectifs de la recherche. Le deuxième expose le cadre théorique et conceptuel qui est composé de sept sections correspondant aux principaux aspects de cette recherche, soit la multimodalité et la cohésion audiovisuelle, l'équivalence, les contraintes spatio-temporelles, la réduction textuelle, l'humour, les éléments culturels communs et spécifiques et la qualité. Le troisième chapitre, qui correspond à la méthodologie, décrit le corpus ainsi que la collecte et l'analyse des données. Le

quatrième chapitre expose les résultats de la recherche en fonction des quatre dimensions à l'étude : les dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative. Nous présentons d'abord les résultats pour chacune des sitcoms et puis les tendances observées pour chaque dimension. Le cinquième et dernier chapitre comprend l'interprétation des résultats et les conclusions de la recherche.

CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE

Les sous-titres font désormais partie intégrante de notre vie quotidienne puisque les industries du divertissement, dont la télévision, le cinéma et les jeux vidéo, cherchent constamment des progrès technologiques pour attirer de nouveaux publics et ainsi augmenter leurs revenus (Kuo, 2014 : 15). L'avancée technologique la plus notable est le DVD, qui a rendu les sous-titres accessibles dans l'ensemble des pays où sont distribués les longs-métrages et les séries télévisuelles, et ce, même s'il s'agit de pays dont la méthode traditionnelle de TAV était le doublage (Georgakopoulou, 2003 : 21 et 25). En d'autres mots, grâce à la révolution numérique et à la mondialisation, le sous-titrage interlinguistique est devenu l'un des types de traduction les plus répandues.

Le sous-titrage interlinguistique est présenté comme une traduction diagonale par Gottlieb (1994) puisque le texte de départ passe de l'oral à l'écrit et d'une langue à une autre, mais aussi comme une traduction soumise à des contraintes par Titford (1982) puisque des limites sont imposées par le médium. En effet, l'interaction entre l'écrit et le visuel impose un resserrement de l'espace et du temps de lecture ainsi que des contraintes linguistiques, qui sont inhérentes à tout type de traduction, puisque l'objectif est de créer des sous-titres cohérents et cohésifs, soit un tout conséquent (Gambier, 2007 : 52-53). Le sous-titrage serait également une traduction subordonnée selon Mayoral et al. (1986; 1988, cités dans Gambier, 2007) puisque le traducteur doit prendre en considération plusieurs codes de signification, soit les signes verbaux, visuels et auditifs, séparément et conjointement pour rendre le sens de l'original (Gambier, 2007 : 53). Un texte audiovisuel correspond à toutes les combinaisons possibles de ces trois types de signes (Zabalbeascoa, 2008 : 25). En tenant compte de ces considérations, il y aurait deux types de traits qui déterminent la qualité des sous-titres : 1. les traits spatio-temporels (caractères typographiques, nombre de caractères par ligne, nombre de lignes, position des sous-titres, vitesse de défilement et pauses

entre les sous-titres) et 2. les traits textuels et paratextuels (densité informationnelle, sens ou respect des codes de signification et cohérence formelle et sémantique) (Gambier, 2007 : 57). Bien que Mayoral et al. (1986; 1988, cités dans Gambier, 2007) qualifient le sous-titrage de traduction « subordonnée » et que Titford (1982) utilise l'appellation « traduction soumise à des contraintes », Gambier (2007), pour sa part, le qualifie de « traduction sélective » puisqu'il correspond à une traduction mitoyenne permettant de rendre le sens et de respecter les contraintes spatio-temporelles :

Le sous-titrage est une traduction qu'on dira sélective [...] dans ce qu'elle représente des dialogues originaux, dans ce qu'elle présuppose du bagage cognitif et linguistique des récepteurs [...], dans le jeu constant qu'il y a entre contraintes et créativité [...], dans les manières de mettre en œuvre et de combiner plusieurs tactiques. (Gambier, 2007 : 66)

Bogucki (2013 : 83) corrobore cette dernière définition puisqu'il perçoit le sous-titrage comme un processus décisionnel où il faut trouver un équilibre entre le but principal de toute traduction, soit la restitution du message, et le respect du format des sous-titres, soit les contraintes spatio-temporelles, tout en demandant un effort de traitement minimal au public.

1.1 ÉTAT DE LA QUESTION

Selon le tour d'horizon fait par Gambier (2007), il existerait plusieurs ensembles de stratégies à promouvoir en sous-titrage interlinguistique afin d'atteindre l'équilibre entre les exigences de la traduction et du format, et seule la nécessité de condenser l'information les relierait. En effet, comme le mentionne Pedersen (2011 : 20), la condensation est tellement commune qu'il est presque impossible de parler du processus de sous-titrage sans en faire mention puisque les contraintes permettent rarement de rendre tous les éléments verbaux du texte source dans les sous-titres. Par conséquent, les sous-titres conventionnels se distinguent surtout par la présence des traits spatio-temporels : les guides stylistiques de bon nombre de compagnies de sous-

titrage se basent librement sur le *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson et Carroll (1998) qui présentent des recommandations selon l'idée que les sous-titres doivent se fondre au film (Foerster, 2010 : 82), c'est-à-dire qu'ils ne doivent pas distraire le spectateur de l'histoire en cours. Bien que ce code largement accepté et employé dans de nombreuses recherches ait été créé en 1998 dans le but d'établir des normes auxquelles les professionnels, les professeurs et les étudiants du domaine de la TAV pourraient se référer, il ne parvient pas à faire taire les discussions sur la prétendue mauvaise qualité des sous-titres (Kuo, 2014 : 16-17 et 65). En effet, en donnant la priorité aux traits spatio-temporels, l'impératif de l'équivalence (soit la nécessité d'exprimer de manière similaire le même sens que l'original) n'est souvent pas respecté (Kruger, 2001 : 185 et 194). Le sous-titrage est aussi considéré comme un mal nécessaire puisque les efforts fournis pour suivre une version sous-titrée seraient plus grands que pour une version doublée, et ce, pour obtenir une compréhension moindre (Gambier, 2007 : 53-54). Gambier (2007 : 54) avance même ce qui suit :

Rares sont les chercheurs ou même les praticiens qui osent [...] affirmer que le sous-titrage est « une solution intelligente » pour permettre la circulation de films et de programmes télévisés, pour aider le spectateur à appréhender un autre univers.

La grande difficulté du sous-titrage s'explique par la nécessité de condenser le contenu du dialogue afin que tous les éléments de l'intrigue soient traduits, mais sans porter atteinte aux caractéristiques de l'œuvre audiovisuelle telles que présentées par Georgakopoulou (2003 : 114) : « *style, personality, clarity, dramatic progression of the plot, rhythm, equilibrium between image and sound* ». En fonction du taux moyen de condensation, qui est d'environ un tiers, le public cible manquerait une bonne partie de ce qui est dit dans le texte source (Pedersen, 2011 : 20). Cette idée est corroborée par Kruger (2005 : 439) : lorsque l'aspect formel du sous-titre (la durée, le formatage et la lisibilité) l'emporte sur le contenu et le sens, le sous-titre devient une version appauvrie du texte source, ce qui nuit à la compréhension par le destinataire. Toutefois,

selon d'autres auteurs tels que Gottlieb (1997, cité dans Pedersen, 2011 : 21) et De Linde (1995, cité dans Pedersen, 2011 : 21), la perte d'information ne serait pas le résultat du taux de condensation, puisque les propos condensés ne sont pas choisis de manière aléatoire : ils correspondent fréquemment à des répétitions et à de faux départs, qui sont souvent contrebalancés par les informations auditives et visuelles. Ces contradictions au sujet des effets de la condensation sur l'équivalence mettent en évidence la nécessité d'entreprendre des études supplémentaires pour vérifier s'il y a une perte de sens due à la condensation du texte verbal source.

Lorsque le texte audiovisuel comporte des procédés humoristiques, le processus de sous-titrage interlinguistique se complexifie, en raison des caractères linguistique et culturel de l'humour et de ses ambiguïtés (Laurian, 1989; Landheer, 1989). En effet, plusieurs auteurs du domaine de la TAV se sont avancés sur ces aspects qui représentent de grands défis. Tout d'abord, selon Chiaro (2012 : 1-2), bien que toute traduction doive faire face aux spécificités culturelles et linguistiques des langues cible et source, la traduction de l'humour est particulièrement difficile, puisque celui-ci joue fréquemment sur les ambiguïtés linguistiques, parfois jusqu'à l'extrême, et qu'il les combine souvent à des références culturelles très précises. Il ajoute que cette traduction se complique lorsque les blagues sont liées aux signes visuels, car le jeu langagier doit, dans cette situation, correspondre à l'image en plus de fonctionner dans la culture et la langue cibles (Chiaro, 2012 : 5). Compte tenu de ces facteurs, lors de la traduction d'une blague, l'atteinte d'une équivalence formelle (soit la reproduction d'un jeu grammatical, orthographique, phonétique ou syntaxique) est souvent impossible. Il faut donc se tourner vers une traduction qui se concentre sur l'effet, c'est-à-dire remplacer une blague par une autre afin de reproduire le rire (Chiaro, 2012 : 2).

Pour Antoine (2001 : 19) aussi, l'humour n'est pas qu'une affaire de mots, mais aussi de contexte, de ton, de structure et de culture, ce qui fait que lorsqu'un traducteur traduit de l'humour, il « traduit l'au-delà des mots ». Bianchi (2014 : 477) corrobore

également cette vision de l'humour en le présentant comme un événement complexe comportant une ou plusieurs composantes linguistiques, sémantiques, pragmatiques, culturelles et contextuelles. Il avance même que le vrai problème résiderait dans les textes d'humour qui reposent sur les jeux de mots puisque la traduction doit minimiser la perte de sens et d'effet en rendant « jeu pour jeu, quitte à diluer ici, concentrer là, compenser ou contourner ailleurs » (Antoine, 2001 : 21). Antoine (2001 : 31) croit donc que c'est l'intention et l'effet qui priment dans les textes d'humour, et que sa traduction est un processus global où des stratégies d'adaptation ponctuelles rendent l'effet humoristique sans pour autant perdre de vue l'ensemble. En somme, le traducteur-adaptateur ne doit pas seulement se concentrer sur les procédés humoristiques et leur traduction, mais aussi sur le contexte global, c'est-à-dire l'ensemble du produit audiovisuel.

Par ailleurs, Chile (1999 : 168) note que l'étude des sitcoms du point de vue de l'humour permet d'observer les différentes sources du rire résultant des aspects audio et visuel ainsi que des éléments culturels du document source. Ce point de vue est corroboré par Mansfield (2014 : 140) puisqu'il décrit les sitcoms comme des documents audiovisuels de 30 minutes qui font appel à la plupart des procédés humoristiques : monologues comiques, blagues ainsi que jeux sur la langue et la réalité. Tous ces procédés font appel aux connaissances générales et linguistiques des spectateurs, sans toutefois dénaturer l'histoire puisque l'humour des personnages semble naturel. Chile (1999 : 179) mentionne également un élément extralinguistique qui influence la traduction et le public : les rires préenregistrés ou les réactions du public lors du tournage. Ceux-ci permettent d'attirer l'attention des téléspectateurs (ainsi que du traducteur) sur les éléments humoristiques. Dans de tels cas, si le traducteur ne parvenait pas à rendre l'intention humoristique, les téléspectateurs pourraient ressentir de la frustration ou juger qu'il s'agit d'une mauvaise traduction. Pour rendre l'intention humoristique, le traducteur est autorisé jusqu'à un certain point à être créatif, mais cette reproduction de l'humour est parfois limitée par ses

compétences, les normes de sous-titrage, ainsi que par les conditions de travail telles que le salaire et les délais (Chile, 1999 : 180). Le sous-titreur, comme tout traducteur, cherche à garder l'essence du message, mais comme il est limité par les contraintes spatio-temporelles, il doit sélectionner les éléments nécessaires à la compréhension. De plus, s'il traduit des sitcoms, il doit traduire les sources de l'humour et choisir les moyens de rendre cette intention (Chile, 1999 : 174).

Les auteurs susmentionnés s'entendent donc sur le type d'équivalence à privilégier lors de la traduction de l'humour : l'équivalence fonctionnelle, c'est-à-dire la recreation de l'expérience ou de l'effet du texte source dans le texte cible, potentiellement à l'aide d'autres moyens que ceux employés dans le dialogue original. En d'autres mots, l'énoncé du texte source peut être traduit par un énoncé analogue et le traducteur-adaptateur peut employer une stratégie différente de l'original pour rendre l'effet communicatif. Selon Landheer (1989 : 41), un effet analogue convenable peut être obtenu « en changeant légèrement la forme linguistique et même le contenu du message ». Fuentes Luque (2003 : 305) avance même en citant Delabastita que malgré les nombreuses stratégies de traduction disponibles, « *the only way to be faithful to the original text (i.e. to its verbal playfulness) is paradoxically to be unfaithful to it* ».

Dans le domaine de la TAV, de nombreuses recherches au sujet de la traduction de l'humour ont été menées au cours des dernières années. Elles abordent, entre autres, la réception de l'humour original et traduit, les stratégies de traduction de l'humour ainsi que la qualité du transfert de l'humour. Même si certaines de ces recherches appartiennent au domaine du doublage, elles peuvent servir à mieux comprendre le phénomène de l'humour et à développer une méthodologie rigoureuse dans un autre domaine de la TAV tel que le sous-titrage. Par exemple, Rossato et Chiaro (2012) ont mené une étude visant à déterminer à quel point le succès de la traduction de l'humour lors du doublage était lié aux choix linguistiques du traducteur et au bagage cognitif du public. Au moyen d'un questionnaire spécialement conçu pour évaluer le niveau de

plaisir, de familiarité et de compréhension des éléments culturels sur lesquels reposaient les instances d'humour, les chercheuses ont observé les réactions à l'humour de spectateurs qui regardaient un film en allemand, leur langue maternelle, pour la comparer à celles d'un groupe d'origine italienne qui regardaient le même film, mais en version doublée en italien. Dans cette étude, les répondants de la version originale et de la version doublée ont majoritairement obtenu des réponses différentes aux mêmes stimuli humoristiques, et ce, peu importe s'ils reposaient sur le verbal, le visuel ou des éléments socioculturels tels que des faits historiques ou des stéréotypes. Par ailleurs, les instances qui ont provoqué un effet semblable sont celles qui avaient été adaptées pour le public étranger. Ces résultats s'expliqueraient par le fait que les deux groupes de répondants ne partageaient pas les mêmes connaissances culturelles, les mêmes expériences, la même distance émotionnelle, ni les mêmes préjugés. Les résultats de leur recherche ont donc montré que le succès de la traduction de l'humour réside dans une traduction-adaptation qui tient compte des connaissances culturelles et du bagage émotif du public cible et qui est susceptible d'améliorer sa perception du film et ainsi son plaisir. Cette recherche souligne également que l'humour n'est pas universel : une instance humoristique pourrait ne pas être drôle pour certaines personnes en raison de leurs bagages différents.

Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003) ont quant à elles effectué une étude de cas sur le doublage en espagnol de la sitcom américaine *The Simpsons*. Les chercheuses ont analysé 1. la dimension pragmatique, soit le contexte et l'intention, d'un certain nombre de calembours et de jeux de mots, 2. l'aspect sémiotique, qui regroupe les éléments culturels et idéologiques propres à une société donnée et l'intertextualité, ainsi que 3. la dimension communicative, à savoir les variations linguistiques dues à divers facteurs socioculturels tels que la classe sociale et l'âge. En ce qui concerne la dimension pragmatique, elles ont constaté que la traduction était équilibrée puisque les pertes étaient compensées ailleurs par des ajouts. Du point de vue sémiotique, elles ont noté que les références culturelles et intertextuelles étaient majoritairement conservées bien

qu'elles aient parfois été adaptées pour conserver l'effet humoristique. En ce qui a trait à la dimension communicative, elles ont observé des modifications notables de la tonalité qu'elles jugent injustifiées. En effet, certaines variations de registre ont été neutralisées alors qu'elles révélaient certains traits caractéristiques des personnages. Toutefois, les variations dialectales et géographiques ont selon elles été bien rendues puisqu'elles ont souvent été préservées, voire parfois accentuées, pour participer à l'effet humoristique. Par exemple, les termes étrangers qui participent à l'humour sont conservés ou adaptés selon les connaissances présumées du public cible. De plus, des références culturelles, telles que des lieux précis et des paroles de chansons typiques, sont parfois ajoutées pour renforcer l'origine étrangère d'un personnage et, du même coup, ses traits humoristiques. Elles ont donc conclu que le traducteur intervenait de manière active et créative dans le texte afin de conserver la fonction humoristique.

Pour sa part, Martinez Sierra (2014) a comparé, grâce à la taxonomie des éléments potentiellement humoristiques qu'il a mise au point, la version originale de quatre épisodes des *Simpsons* et leur doublage espagnol. L'étude visait à déterminer s'il y avait une différence marquée dans la traduction de l'humour. L'auteur conclut qu'il n'y a aucune différence significative et affirme qu'il faut absolument considérer l'audio et le visuel lors de la traduction puisqu'ils créent conjointement le sens.

Enfin, Zhao (2009) a analysé les sous-titres chinois de 30 épisodes de la sitcom *Friends* en se concentrant sur les références culturelles et les stratégies traductives employées. Il conclut que les sous-titres ont privilégié la conservation des références culturelles originales alors qu'il aurait été, selon lui, préférable de les remplacer (ou de les omettre) pour qu'elles soient comprises par les téléspectateurs, ceux-ci n'étant pas familiers avec la réalité occidentale. En d'autres mots, Zhao montre l'importance de la prise en compte du spectateur pour la compréhension et l'appréciation maximales d'un produit audiovisuel, puisque celles-ci reposent sur le bagage cognitif du public.

1.2 PROBLÉMATIQUE

Comme nous avons pu l'observer dans les recherches susmentionnées, le point de mire des chercheurs porte souvent sur un aspect particulier des sitcoms, l'humour, et parfois même sur un seul de ses éléments humoristiques, comme les références culturelles. Pourtant, les sitcoms ne comportent pas que des traits humoristiques : elles présentent également des situations de la vie quotidienne, souvent drôles, mais parfois dramatiques, et elles sont le reflet d'une société à un moment donné et en un lieu précis puisqu'elles sont imprégnées de références culturelles et intertextuelles (Arampatzis, 2012 : 70). Il semble donc pertinent d'étudier les sitcoms dans leur ensemble en se penchant sur les problèmes induits par le sous-titrage interlinguistique et ses exigences particulières. Voilà pourquoi cette étude vise à déterminer si les contraintes spatio-temporelles ont un impact sur l'équivalence et la qualité des sous-titres (puisque les auteurs ne semblent pas s'entendre sur ce sujet). Pour atteindre ce but, notre recherche s'intéresse au respect des contraintes spatio-temporelles, à l'équivalence de sens des sous-titres, à la traduction de l'humour, la pierre angulaire de ce genre audiovisuel, ainsi qu'aux éléments culturels et linguistiques qui sous-tendent cet humour, tout cela dans le but de juger de la qualité du sous-titrage interlinguistique. L'analyse des sous-titres de plusieurs sitcoms permet d'apporter un nouvel éclairage sur des sujets récurrents en traductologie, soit la traduisibilité de l'humour, la qualité des traductions audiovisuelles et la notion floue de l'équivalence. Elle permet aussi de relever des tendances concernant les éléments réduits textuellement, les stratégies traductives employées en présence d'instances humoristiques, d'éléments culturels et de variations linguistiques ainsi que le respect des contraintes spatio-temporelles et ainsi d'obtenir une vue d'ensemble du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines.

1.3 OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

L'objectif de cette recherche est d'étudier l'effet de la réduction textuelle résultant des contraintes spatio-temporelles sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms, un genre caractérisé par son intention humoristique. Pour ce faire, nous avons procédé à l'analyse comparative détaillée des sous-titres interlinguistiques français de quinze épisodes des trois sitcoms américaines suivantes : *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM*. Cette analyse porte sur les aspects linguistiques et techniques du sous-titrage, et prête une attention particulière aux instances humoristiques ainsi qu'aux éléments culturels et aux variations linguistiques du corpus. Afin d'atteindre notre objectif, nous avons répondu à plusieurs questions :

- Les contraintes spatio-temporelles sont-elles toujours respectées?
- Lorsque la réduction textuelle est employée, les sous-titres sont-ils équivalents au texte source du point de vue du sens?
- Lorsque les sous-titres ne sont pas équivalents au texte source, un élément audio ou visuel permet-il de compenser la perte?
- La majorité des éléments potentiellement humoristiques sont-ils conservés ou adaptés pour maintenir l'intention humoristique?
- Les éléments culturels et les variations linguistiques sont-ils majoritairement conservés ou adaptés?
- Des tendances dans le sous-titrage des sitcoms américaines se dégagent-elles?

À partir de ces questions et de notre objectif de recherche, nous avons établi les concepts à la base de notre recherche. Ils sont définis dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2 : CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

Notre recherche se base sur le cadre théorique général des études descriptives en traductologie, sur une recension des écrits du domaine de la TAV, ainsi que sur certaines études interdisciplinaires concernant la TAV et les études cinématographiques (voir bibliographie). Notre méthodologie s'inspire du modèle d'analyse de la TAV d'Agost tel qu'employé par Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003). Nous utilisons également des concepts préexistants afin de poser les bases de notre recherche : 1. la **multimodalité** et la **cohésion audiovisuelle** de Baumgarten (2008) puisque ces deux concepts interreliés caractérisent tout document audiovisuel, 2. l'**équivalence** de la théorie interprétative de la traduction telle qu'établie par Lederer et Seleskovitch (1984; 1989) et reprise en TAV par Kruger (2001; 2005), Díaz Cintas (2008), Soh Tatcha (2009) et Zabalbeascoa (2008) puisqu'il s'agit du concept à la base de toute traduction, mais dont la définition est propre à cette étude, 3. les **contraintes spatio-temporelles** selon les recommandations du *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson et Carroll (1998, cité dans Foerster, 2010) et de plusieurs auteurs plus récents (Borowczyk, 2016; Cornu, 2008; Díaz Cintas, 2010; Foerster, 2010; Georgakopoulou, 2003; González-Iglesias González, 2015; Hussain et Khuddro, 2016; Jaki, 2016; Kuo, 2014; Orero, 2008; Pérez-González, 2014) puisqu'elles sculptent les sous-titres, 4. la **réduction textuelle** (condensation et omission) de Gambier (2007) et Pérez-González (2014) puisqu'il s'agit de la principale stratégie traductive en sous-titrage en raison des contraintes spatio-temporelles, 5. l'**humour** selon les théories de l'incongruité, de la supériorité et de la libération (Chile, 1999; Di Giacomo, s.d.; Vandaele, 2010), la taxonomie des éléments potentiellement humoristiques de Martinez Sierra (2014) et les stratégies de traduction de l'humour de Chiaro (2012) et de Zabalbeascoa (2005) puisque l'humour complexifie n'importe quel processus de traduction, et surtout le processus de sous-titrage en raison de la cohésion audiovisuelle et des contraintes spatio-temporelles. Nous avons également dû définir deux concepts

propres à notre étude : 6. les **éléments culturels communs et spécifiques** puisqu'ils sont souvent à la base de l'humour et qu'ils forment un problème traductif propre à notre objet d'étude, et 7. la **qualité** puisqu'elle repose dans le cadre de cette recherche sur l'adéquation aux normes professionnelles découlant des contraintes spatio-temporelles ainsi que sur le maintien des caractéristiques du genre des sitcoms, soit l'intention humoristique, les éléments culturels et le langage familier.

2.1 MULTIMODALITÉ ET COHÉSION AUDIOVISUELLE

Les documents audiovisuels tels que les films ou les émissions de télévision sont le résultat d'une combinaison d'éléments auditifs et visuels. Le texte audiovisuel est donc plus complexe qu'un texte écrit, car il exige le traitement de plusieurs codes de signification pour être cohérent et cohésif. Lavour (2008 : 113) décrit très bien les informations visuelles et auditives qui forment le texte audiovisuel :

Les informations visuelles résultent de plusieurs procédés cinématographiques, dont de nombreux éléments de style et de forme (décors, costumes, maquillage, jeux des acteurs, éclairage), et incluent bien évidemment d'autres éléments essentiels à la construction même du film (cadrage, montage, enchaînement des plans). Sur le plan auditif, un film est composé d'éléments non linguistiques (bruits et musique) et linguistiques (paroles, dialogues) qui constituent un environnement sonore particulièrement complexe auquel doit faire face le spectateur.

La combinaison de ces informations auditives et visuelles constitue la multimodalité du texte audiovisuel et du même coup sa principale caractéristique. En effet, les couches verbale et visuelle ne peuvent pas raconter de manière autonome le récit :

Both the visual and the verbal layers are of equal importance because it is only their combination which results in the fabrication of a more or less convincing illusion of reality onscreen for the extramedial audience. That is to say, the visual information does not merely serve as a backdrop in front of which the onscreen characters interact. Rather, their

communicative interaction is firmly situated in the depicted extralinguistic reality onscreen. (Baumgarten, 2008 : 10)

Les textes audiovisuels sont donc multimodaux, car leurs sens résident dans plusieurs codes sémiotiques. L'ajout de sous-titres au document audiovisuel complexifie donc ce « tout inséparable » (Borowczyk, 2016 : 5), cohérent et cohésif, puisqu'un élément linguistique s'ajoute aux informations auditives et visuelles. Il ne s'agit plus seulement de deux couches parallèles d'information, mais bien d'un « lieu de rencontre entre l'oral (le texte d'origine), l'image et les sous-titres » (Borowczyk, 2016 : 6). Selon lui, il reviendrait « au traducteur de veiller à ne pas rompre le lien entre les sous-titres et les informations [audibles ou] visibles sur l'écran » (Borowczyk, 2016 : 4), c'est-à-dire la cohésion audiovisuelle du document. Les informations auditives et visuelles et leurs liens peuvent donc guider les choix du sous-titreur :

Le sous-titreur modifie la traduction en fonction 1. des signes visuels, 2. du savoir acquis par les spectateurs durant la projection du film et 3. de la présence d'autres éléments verbaux pour omettre certains fragments du discours oral. Tous ces facteurs peuvent guider le traducteur dans ses choix linguistiques. (Borowczyk, 2016 : 8)

C'est donc au sous-titreur de décider des éléments qui assurent la communication du message audiovisuel et de ceux qui sont déductibles des informations auditives et visuelles. En bref, « le sous-titreur vise une certaine logique, une cohérence qui tient compte de l'interaction entre l'image et le langage, entre les divers éléments du texte multimodal qu'est le texte audiovisuel » (Petit, 2008 : 110).

2.2 ÉQUIVALENCE

Les nombreuses définitions du concept d'équivalence varient selon les domaines. En TAV, et plus précisément en sous-titrage interlinguistique, les définitions de l'équivalence telles que présentées par Kruger (2001; 2005), Díaz Cintas (2008), Soh Tatcha (2009) et Zabalbeascoa (2008) s'inscrivent dans le contexte de la théorie

interprétative de la traduction puisque l'accent est mis sur le sens ou le message plutôt que sur les mots ou la forme. Selon Seleskovitch et Lederer (1984; 1989), les auteures de cette théorie, il ne faut pas chercher des correspondances linguistiques, mais plutôt essayer de faire en sorte que le message traverse les barrières linguistiques et culturelles d'une situation de communication donnée. Plus précisément, elles perçoivent la traduction comme une activité discursive dont le but est la réexpression du sens du texte source et dans laquelle des connaissances linguistiques et extralinguistiques interviennent. Elles ajoutent que ce sens a un caractère dynamique, c'est-à-dire qu'il se construit constamment dans le contexte du discours, et qu'il doit donc être compris par le traducteur avant d'être déverbalisé puis réexprimé avec les moyens de la langue cible. En d'autres mots, Delisle (2003 : 57) définit le sens comme une « idée intelligible qui se dégage d'un contexte donné et qui se construit à partir des significations pertinentes des mots et des énoncés auxquelles s'ajoutent des compléments cognitifs et émotifs pertinents [en précisant que] le sens n'existe pas a priori [et que] le traducteur doit le construire en analysant le texte de départ et en dégageant les relations intratextuelles et extratextuelles » (Delisle, 2003 : 57). Dans le cadre de la théorie interprétative, l'équivalence est donc la conformité au sens du texte source selon son contexte et l'interprétation du traducteur. Par conséquent, « deux traductions faites par deux traducteurs différents peuvent ne pas être identiques sur le plan des mots, tout en étant équivalentes sur le plan du sens » (Soh Tatcha, 2009 : 507).

Dans le domaine du sous-titrage, Díaz Cintas (2008 : 100) précise que l'équivalence consiste à rendre l'essentiel du message du texte source selon les normes et le style de la langue d'arrivée tout en respectant l'audio et le visuel. Donc, en vertu de la multimodalité et de la cohésion audiovisuelle, il faut aussi tenir compte des éléments visuels et sonores lors de la création des sous-titres. Par conséquent, plusieurs sous-titres différents sont possibles puisque certains éléments du dialogue peuvent être omis pour éviter la redondance et mettre l'accent sur les éléments narratifs importants. Kuo (2014 : 61) va même jusqu'à dire que le sous-titrage est souvent plus près de l'écriture

que de la traduction puisque les sous-titreur agissent parfois comme des poètes « *who in search of an appropriate translation have some margin of manoeuvre to deviate from linguistic norms at all levels and in different forms, yet not arbitrarily* ».

2.3 CONTRAINTES SPATIO-TEMPORELLES

Le sous-titreur cherche à atteindre l'équivalence telle que définie précédemment, mais il doit aussi se conformer aux normes qui ont été établies en fonction des contraintes spatio-temporelles du médium. Ces contraintes sont liées au concept de lisibilité (Sanchez, 2015 : 145) : les spectateurs doivent avoir le temps nécessaire pour lire les sous-titres et regarder les images (Díaz Cintas, 2010 : 28). Avec le temps, les contraintes sont devenues des normes à respecter qui correspondent essentiellement aux recommandations du guide de la pratique conventionnelle du sous-titrage, le *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson et Carroll (résumé par Foerster, 2010 : 82) :

This conventional subtitling practice recommends that subtitles occupy a maximum of two lines at the bottom of the screen and are either centre or left aligned. [...] Most subtitles consist of a maximum of some 37 to 40 characters per line, staying on screen for a minimum of one second and a maximum of six seconds [...]. Subtitles appear generally when someone starts to speak and disappear when the speaker stops completely.

Plusieurs auteurs comme Borowczyk (2016), Foerster (2010) et Jaki (2016) répètent tout simplement les recommandations de ce code. En effet, Kuo (2014 : 68-69) explique que la norme du point de vue de la vitesse de lecture pour les DVD serait de 180 mots par minutes. Cette mesure concorde avec la vitesse maximale du *Code* (150 à 180 mots par minute) et correspond à la limite de 37 à 40 caractères par ligne pour un maximum de deux lignes. Le tableau de la page suivante présente un résumé du temps d'affichage en fonction du nombre de lignes et de caractères.

Tableau 1 : Durée en secondes selon le nombre de caractères et de lignes

Nombre de caractères	Nombre de lignes	Temps devant être accordé
1 à 20 caractères	1	1 seconde
1 à 20 caractères	2	2 secondes
21 à 40 caractères	1	2 secondes
21 à 40 caractères	2	2 à 3 secondes
41 à 60 caractères	2	3 secondes
60 à 80 caractères	2	4 à 6 secondes

Il ajoute également que les sous-titres peuvent se retrouver ailleurs qu'au bas de l'écran afin de ne pas cacher des éléments importants à l'écran, mais que ces déplacements ne doivent pas être trop fréquents afin de ne pas déranger le spectateur et de ne pas affecter la lisibilité des sous-titres (Kuo, 2014 : 80-81). Toutefois, d'autres proposent quelques modifications. Georgakopoulou (2003 : 48) mentionne qu'il y a une différence entre la théorie et la pratique pour la durée des sous-titres : il recommande que ceux-ci soient laissés à l'écran pendant une seconde au minimum et quatre secondes au maximum (au lieu des six secondes recommandées). De son côté, Díaz Cintas (2010 : 345) explique que bien que la référence aux paramètres du *Code* soit encore monnaie courante dans l'industrie audiovisuelle, l'exposition accrue des spectateurs à la lecture à l'écran et les formidables avancées techniques des dernières décennies ont entraîné des changements considérables. González-Iglesias González (2015 : 48) ajoute d'ailleurs que le nombre maximum de caractères varie de 35 à 42 selon les experts, les entreprises et les traducteurs. En effet, la restriction du nombre de caractères par ligne à 35, 39 ou même 43 n'est plus aussi importante qu'avant puisque « *most professional subtitling programs work now with pixels, allowing for proportional lettering, which means that subtitlers can write as much text as possible, depending on the font size being used and the actual space available on screen* » (Díaz Cintas, 2010 : 345). Aucune nouvelle recherche n'a été effectuée au sujet des habilités de lecture des spectateurs afin de rectifier les limites, même si les professionnels du sous-titrage jugent que la règle des six secondes impose une vitesse de lecture assez basse (Díaz Cintas, 2010 : 345). Il faut également noter que l'arrivée du DVD et de la technologie mobile ont fait en sorte que

les spectateurs d'aujourd'hui lisent mieux et plus rapidement que leurs prédécesseurs, car ils sont plus souvent en présence de texte à l'écran :

Alors que la lecture des intertitres et sous-titres sur écran était une activité peu habituelle au 20^e siècle, car elle était liée au fait de regarder des films, de nos jours, grâce à Internet, la lecture sur écran est devenue une forme de lecture à part entière, devenant notamment pour les personnes travaillant sur ordinateur, une forme prédominante de lecture (Orero, 2008 : 55).

Par conséquent, le *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson et Carroll (1998) est une base pouvant subir de légères variations. Dans le cadre de cette recherche, nous acceptons donc jusqu'à 43 caractères comme maximum pour chacune des lignes d'un sous-titre.

Il faut ajouter qu'une pause de deux à quatre images est également nécessaire entre des sous-titres consécutifs pour marquer le passage entre les deux. Si l'on tient compte que tout produit audiovisuel comporte un code temporel composé de huit chiffres qui indiquent les heures, les minutes, les secondes et les images, et qu'une seconde contient 24 images, il est évident que plusieurs images sont nécessaires entre les sous-titres pour que le spectateur puisse percevoir la transition. De plus, un sous-titre ne devrait pas s'étendre sur deux plans, car « en cas de chevauchement, le spectateur se met à relire le sous-titre avant d'avoir eu le temps d'achever sa première lecture, pensant qu'avec le nouveau plan est apparu un nouveau sous-titre » (Cornu, 2008 : 11). Finalement, il y a également des recommandations sur le plan de la segmentation des sous-titres puisqu'une mauvaise segmentation, c'est-à-dire une fragmentation qui ne tient pas compte des unités syntaxiques, entraînerait des difficultés de compréhension chez les spectateurs et donc un plus grand effort cognitif (Kuo, 2014 : 97). En effet, de récentes études sur le mouvement oculaire corroborent le rôle que joue la segmentation dans l'accélération de la compréhension des sous-titres : la division d'un texte en segments ou phrases réduit le temps passé sur les sous-titres puisque le texte est présenté de manière à être traité plus facilement (Pérez-González, 2014 : 101). Si l'idéal d'une

phrase complète par sous-titre est impossible, Orero (2008 : 63) recommande de fragmenter le sous-titre « à un endroit logique, où le locuteur fait normalement une pause, à moins que cela n'excède le nombre de caractères requis ». Il faut donc diviser le texte en unités de sens, c'est-à-dire en ensemble d'éléments ayant des traits sémantiques communs (par exemple, une phrase ou un groupe de la phrase tel que le groupe du verbe et le groupe nominal), afin que chaque ligne soit autonome (Hussain et Khuddro, 2016 : 54). Selon Orero (2008 : 64), il faut couper les lignes du sous-titre logiquement, soit à l'endroit habituel d'une pause, afin de ne pas séparer, par exemple :

1. un mot de son modificatif,
2. le nom d'une personne et son titre,
3. l'auxiliaire du verbe qu'il modifie,
4. un nom de sa préposition et
5. le nom propre d'une personne.

Toujours selon lui, il ne faudrait jamais couper une ligne après une conjonction ou terminer une phrase et en commencer une autre sur la même ligne à moins qu'il s'agisse de très courtes phrases liées. Bref, il ne suffit pas d'ajuster le nombre de caractères, il faut faire des phrases courtes et simples qui produisent une adaptation naturelle et correcte du texte source (Borowczyk, 2016 : 7).

2.4 RÉDUCTION TEXTUELLE

Plusieurs techniques sont employées en sous-titrage, mais la plus commune en raison des contraintes spatio-temporelles serait la réduction textuelle. En effet, selon Pedersen (2011 : 20), il est impossible d'appréhender le processus de sous-titrage sans mentionner la réduction textuelle puisque le contenu verbal ne peut être représenté en totalité en raison des contraintes spatio-temporelles, ce qui fait qu'il faut modifier le texte de départ pour essayer de communiquer la même chose, mais en moins de mots. Hussain et Khuddro (2016 : 54) ajoutent que le caractère compact des sous-titres ne devrait pas être atteint au détriment du sens ou de la qualité de la langue cible. Selon les observations empiriques faites par De Linde et Kay (1999, cités dans Pérez-González, 2014 : 16), les sous-titres ne peuvent contenir que 60 % du texte source afin de correspondre aux temps de parole et de lecture. Toutefois, le taux de réduction

textuelle varie selon les auteurs. Il est de 30 à 40 % pour Borowczyk (2016 : 8). Selon Harris et coll. (2016 : 32), les textes des dialogues sont réduits de 20 à 40 %. En ce qui concerne Kuo (2014 : 96), 25 à 50 % des informations originales sont omises. Et finalement, selon les études de Pedersen (2011 : 21), le taux de condensation moyen est de 31 %, ce qui correspond aux données norvégiennes et à la généralisation d'un tiers que l'on retrouve dans la littérature sur le sous-titrage. Dans le cadre de notre recherche, à la lumière des écrits de Bogucki (2013), Borowczyk (2016), Díaz Cintas (2008), Gambier (2007) et Pérez-González (2014), la réduction textuelle englobe la condensation, une « transformation condensatoire qui permet de sauvegarder les contenus, mais de manière concise » ainsi que l'omission, « la suppression totale de certains éléments, ayant [souvent] une valeur secondaire dans la transmission du sens » (Tomaszkiewicz, 1999, cité dans Borowczyk, 2016 : 8). Selon Gambier (2007 : 64), la condensation consiste à **résumer** les redondances lexicales, morphosyntaxiques ou phrastiques, à fusionner des répliques ou à les réduire en une ou deux lignes, et l'omission consiste à **couper** les parties non pertinentes en éliminant « certaines répétitions, faux départs, auto- et hétéro- corrections, questions rhétoriques, termes d'adresse, appellatifs » et les éléments compensés par l'audiovisuel. Nous avons décidé d'inclure l'implication dans l'omission, car lorsqu'un élément constitutif du dialogue, tel qu'un marqueur de discours¹, n'est pas transcrit dans les sous-titres, mais laissé à l'interprétation du spectateur, il pourrait être oublié ou mal compris. Selon Pérez-González (2014 : 113), il est possible de réduire textuellement en utilisant, entre autres, les stratégies suivantes : simplifier les périphrases verbales; généraliser les énumérations; utiliser des quasi-synonymes ou des expressions équivalentes; utiliser des temps de verbes simples; changer les classes de mots; utiliser des contractions; employer des phrases affirmatives ou simples; transformer les questions indirectes en questions directes; transformer les discours indirects en discours directs; remplacer les

¹ Les mots ou les phrases qui permettent de gérer le débit du discours, de lier ses composantes et de les structurer.

noms ou groupes nominaux par des pronoms pour ce qui est de la condensation; et escamoter des mots ou parties de phrases et même des phrases complètes en ce qui concerne l'omission. Toutefois, ces modifications sont toujours effectuées en tenant compte des objectifs de la stratégie de réduction textuelle, soit l'élimination de ce qui n'est pas pertinent à la compréhension du message et la synthèse de ce qui est pertinent (Pérez-González, 2014 : 113). En d'autres mots, il faut conserver d'une manière concise les éléments pertinents en éliminant les éléments non pertinents à la compréhension de l'histoire.

2.5 HUMOUR

En raison des contraintes spatio-temporelles et de la réduction textuelle, le plus grand défi auquel doit faire face le sous-titre est l'humour. Dans le cadre de cette recherche, l'humour est « un acte social, propre à chaque culture, qui provoque une sensation de plaisir » (Florentin, 2010 : 6) au moyen de jeux sur la langue et la réalité (Laurian, 1989; Landheer, 1989). L'humour repose sur des connaissances préalables, communes et implicites qui varient selon chaque groupe, culture ou société, car leur réalité, leurs conventions et ce qui peut être perçu comme drôle ne correspondent généralement pas (Laurian, 1989 : 6 et 11-12; Rossato et Chiaro, 2012 : 121; Vandaele, 2010 : 149-150). Bien que les sujets humoristiques soient souvent spécifiques à un groupe ou une culture, les trois sources du rire selon les différentes théories demeurent les mêmes : un sentiment d'incongruité, de supériorité ou de libération (Chile, 1999 : 168; Di Giacomo, s.d. : 7, 10-11 et 17; Vandaele, 2010 : 149-150). Une incongruité survient lorsqu'il y a une contradiction entre les attentes et ce qui est perçu (Di Giacomo, s.d. : 7). Un sentiment de supériorité est éprouvé lorsqu'une émotion telle que la jubilation ou l'allégresse est ressentie lorsque l'on se moque de certains individus ou de certaines situations, que l'on comprend l'incongruité à la base d'une blague ou que l'on reconnaît un élément institutionnellement établi comme étant drôle (Chile, 1999 : 168). Finalement, un sentiment de libération est ressenti lorsque l'on s'attaque à ce qui est

jugé offensant, moralement néfaste ou dangereux politiquement dans le but de relâcher des énergies psychiques ou de se libérer de contraintes ou d'obligations sociales en parlant de sujets tabous ou censurés ou en employant des propos racistes, des insultes, des injures, des jurons ou des jargons (Di Giacomo, s.d. : 7, 10 et 17). Toutes ces incidences à l'origine du rire (et donc de l'humour) sont étroitement liées à la culture et au bagage cognitif qui les sous-tendent.

Pour être en mesure de déterminer si les énoncés humoristiques sont conservés dans les sous-titres, il faut pouvoir identifier et analyser les éléments humoristiques du texte source et les comparer à ceux du texte cible en faisant état des stratégies employées lors de la traduction-adaptation. Afin d'identifier les composantes de l'humour, nous employons la taxonomie des éléments potentiellement humoristiques de Martínez Sierra (2014) qui est composée des huit catégories suivantes : 1. les éléments culturels tels que les célébrités et les organisations; 2. les éléments de sens de l'humour collectif, soit les sujets d'humour populaires dans une société donnée (par exemple, le non-respect des conventions sociales); 3. les éléments linguistiques; 4. les éléments visuels; 5. les éléments graphiques; 6. les éléments paralinguistiques tels que les accents, les tons ou les imitations; 7. les éléments sonores comme les effets spéciaux ou la musique; ainsi que 8. les éléments non catégorisés, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas inclus dans les catégories précédentes. Il faut aussi comprendre qu'une occurrence humoristique peut être composée de plusieurs de ces éléments. Pour ce qui est des stratégies de traduction de l'humour, Chiaro (2012) en propose quatre : conserver, remplacer/adapter, compenser et omettre. Quant à lui, Zabalbeascoa (2005) propose les mêmes solutions, à cela près qu'il suggère d'expliciter l'humour au lieu de l'omettre. Dans la présente recherche, l'explicitation fait partie de l'adaptation puisque la technique consiste à apporter un changement afin d'assurer la compréhension du public cible. Il est donc entendu que les éléments potentiellement humoristiques sont soit conservés (même élément ou élément de même catégorie), soit adaptés (élément d'une autre catégorie), soit compensés (ajout d'un élément) ou omis (aucun élément).

2.6 ÉLÉMENTS CULTURELS COMMUNS ET SPÉCIFIQUES

L'humour prend racine dans une culture donnée et est étayé par le bagage cognitif de l'individu : il repose donc souvent sur des éléments culturels. Les sitcoms ont pour contexte la culture source qui les a produites et réalisées, ce qui génère de grands défis traductifs puisque de nombreux éléments culturels, linguistiques et extralinguistiques doivent être compris par le public cible tels que des références artistiques, culturelles, géographiques, historiques, intertextuelles, littéraires ou politiques, qu'elles soient explicites ou implicites (Georgakopoulou, 2003 : 128-129). Lorsqu'il s'agit de références propres à une culture telles qu'une institution, une célébrité ou un emplacement géographique, nous parlons dans cette recherche d'éléments culturels spécifiques (ECS). Par exemple, l'*Empire State Building* est un ECS de la culture new-yorkaise et américaine. Dans le cas de références partagées par plusieurs cultures, nous parlons d'éléments culturels communs (ECC). Par exemple, le train est un ECC, car ce moyen de transport fait partie de nombreuses cultures.

2.7 QUALITÉ

Dans le cadre de notre recherche, la qualité du sous-titrage interlinguistique dépend de l'ensemble des concepts décrits précédemment. En effet, tous ces concepts doivent en grande partie être considérés pour que le sous-titrage soit jugé de qualité. Le plus important est l'adéquation aux normes professionnelles découlant des contraintes spatio-temporelles. En effet, les sous-titres interlinguistiques doivent être lisibles pour que le public cible puisse apprécier l'œuvre audiovisuelle tout comme le public source a pu apprécier l'œuvre originale. Pour ce faire, les sous-titres doivent pour la grande majorité respecter les contraintes spatio-temporelles liées au rythme, à la durée, au format et à la segmentation logique. D'abord, si le spectateur ne peut pas lire tous les sous-titres, il ne peut pas comprendre l'œuvre audiovisuelle ni l'apprécier à sa juste valeur, et ce, même si le contenu sémantique du dialogue se retrouve intégralement

dans les sous-titres. Ensuite, les éléments à la base du succès des sitcoms, soit l'intention humoristique et ses aspects culturels et linguistiques, doivent être majoritairement conservés. En d'autres mots, les éléments potentiellement humoristiques, les ECC, les ECS, les références intertextuelles et les variations linguistiques constituant l'œuvre audiovisuelle originale doivent pour la plupart avoir été reconstitués dans l'œuvre audiovisuelle sous-titrée. Si la majorité de ces éléments sont transposés dans les sous-titres, la réduction textuelle est susceptible de n'avoir causé qu'une légère perte de contenu : seuls des éléments secondaires ou de moindre importance sont omis et les éléments pertinents sont condensés. Par conséquent, si le contenu dans son ensemble est reproduit, la cohésion audiovisuelle et la multimodalité du texte source sont également reproduites, ce qui signifie que les sous-titres interlinguistiques sont de qualité satisfaisante.

Afin de répondre aux questions du chapitre précédent et d'atteindre l'objectif de recherche, nous avons élaboré à l'aide des concepts définis ci-dessous nos propres méthodes de collecte et d'analyse de données. Celles-ci sont décrites au chapitre suivant.

CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE

Dans le cadre de cette étude de cas, le corpus est composé de trois sitcoms américaines qui sont considérées comme des séries cultes, soit *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM*. Le lecteur trouvera ci-dessous une description sommaire de ces trois séries ainsi que la méthodologie déployée dans cette étude pour recueillir et analyser les données.

3.1 CORPUS

La série *Seinfeld*, en ondes de 1989 à 1998, est sans aucun doute la sitcom américaine la plus populaire des années 90 : *Seinfeld* a gagné de nombreux prix et sa saison finale avait lors de sa diffusion la plus grande cote d'écoute de la télévision américaine (Van Cassel, 2006 : 169). Pourtant, l'émission ne serait que la longue et ennuyante histoire de la vie quotidienne de quatre personnages, soit Jerry, George, Elaine et Kramer, ou, comme le décrit Austerlitz (2014 : 227) : « *the petty annoyances, minor scuffles, and bits of personal housekeeping that form the barely audible background hum of everyday existence* ». *Seinfeld* parodie la réalité américaine en abordant des choses dont personne ne parle, mais que tout le monde connaît, et met en évidence des suppositions tacites concernant la manière dont les gens doivent agir (Van Cassel, 2006 : 175). *Seinfeld* est constitué de neuf saisons d'intrigues sans aboutissement et sans lien précis (c'est-à-dire que les épisodes peuvent être écoutés dans le désordre sans avoir d'impact sur leur compréhension) durant lesquelles les personnages ne se développent pas en raison du mantra non officiel de la série, « *no hugging, no learning* » (Austerlitz, 2014 : 227). Néanmoins, des sujets comme la bienséance, la rectitude politique, les relations sociales et amoureuses, l'actualité, la culture populaire et les tabous sont abordés sous un angle humoristique jusqu'à créer une satire ou une critique sociale (Van Cassel, 2006 : 180).

L'émission *Friends*, en ondes de 1994 à 2004, a reçu de nombreux prix et est considérée comme l'émission de télévision la plus populaire aux États-Unis et dans le monde (Quaglio 2009 : 17). Selon Ranzato (2016 : 104), *Friends* serait même « une des sitcoms américaines ayant connu le plus de succès » en raison de son traitement intelligent des situations, mais surtout parce qu'elle visait un grand public. *Friends* est un hymne à la gloire de l'amitié qui raconte l'histoire de six célibataires dans la vingtaine cohabitant à Manhattan : Joey Tribbiani, l'aspirant acteur un peu idiot, Phoebe Buffay, la massothérapeute un peu étrange, Chandler Bing, le comique, Monica Geller, la chef cuisinière maniaque du contrôle, Ross Geller, le paléontologue un peu intello et Rachel Green, la fille gâtée pourrie de Long Island (Austerlitz, 2014 : 260). L'intrigue principale repose sur l'histoire d'amour entre Ross et Rachel. Au fil de ses 10 saisons, *Friends* a abordé l'amitié, les relations, l'amour, le sexe, mais aussi la recherche constante du bonheur et du succès professionnel, et ce, d'une manière qui ressemble énormément à la réalité. Conséquemment, *Friends* est un reflet de la culture américaine de l'époque (Quaglio, 2009 : 17). En effet, cette série « *captured a generation's angst and ambition, fluid notions of family, and America's cult of youth* » (McCarroll, 2004 : para. 3). Son succès relèverait donc également de l'équilibre entre la comédie, le rire, le mélodrame et les grands moments d'émotions (Austerlitz, 2014 : 265). En effet, l'humour de *Friends* a pour toile de fond les enjeux moraux et sociaux des années 90 et 2000 tels que le mariage homosexuel, l'insémination artificielle, les mères porteuses et la différence d'âge dans les relations amoureuses (Quaglio, 2009 : 77). Malgré ces sujets parfois difficiles, la série est tout de même restée loin de la politique, de l'actualité et de la critique sociale, ce qui lui a permis de devenir une série culte, mais aussi intéressante pour des rediffusions et même des reprises (Hertzog, 2010 : 7). En effet, *Friends* a inspiré plusieurs autres sitcoms comme *HIMYM* qui est décrite ci-dessous (Austerlitz, 2014 : 267).

L'émission *HIMYM* est considérée comme une imitation ou une variation de *Friends* (Austerlitz, 2014 : 267). Cette série est néanmoins devenue un grand succès à son tour

puisqu'elle a présenté une nouvelle façon de livrer la formule habituelle des sitcoms (Weinman, 2014 : 53). *HIMYM*, c'est l'histoire de Ted Mosby qui raconte à ses enfants les événements qui l'ont amené à rencontrer leur mère (Austerlitz, 2014 : 268). Cette émission, qui a été en ondes de 2005 à 2014, se déroule durant cette même période. L'intrigue a lieu à New York et se concentre sur la vie sociale et sentimentale d'une bande de cinq amis : Ted Mosby, l'architecte, Marshall Eriksen, son meilleur ami, Lily Aldrin, la petite amie de Marshall, Barney Stinson, le séducteur impénitent et Robin Serbatsky, la journaliste d'origine canadienne (Di Giacomo, s.d. : 27). Par une narration rétrospective et labyrinthique se déroulant sur neuf saisons, plusieurs digressions et détours sont faits avant d'arriver à ce que le narrateur, Ted, avait promis de raconter (Cornillon, 2016 : 163-166). Le récit de *HIMYM* commence à l'arrivée de Robin dans la bande. L'ensemble de la narration vise tout simplement à expliquer les liens entre les personnages, comme la relation amoureuse intermittente entre Robin et Ted (Cornillon, 2016 : 169). Ce n'est qu'à la fin de la huitième saison que la fameuse « mère » du titre, Tracy McConnell, fait son apparition (Di Giacomo, s.d. : 3). Contrairement aux autres sitcoms, *HIMYM* n'a pas une fin exclusivement heureuse : des amitiés se perdent, des personnages meurent et des couples se séparent (Cornillon, 2016 : 169). Toutefois, l'effet des grands moments d'émotions est compensé par la mention d'éléments futurs dans le cadre de la narration, mais aussi par des méthodes humoristiques communes comme l'accentuation des traits stéréotypiques et prévisibles des personnages afin de détourner l'attention des événements malheureux (Di Giacomo, s.d. : 27). Cette série traite de plusieurs thèmes comme la quête du grand amour, les difficultés des relations amicales et amoureuses, la vie sociale et nocturne à New York, le moment de s'installer et de fonder une famille, l'infertilité ainsi que la réussite professionnelle (Di Giacomo, s.d. : 27).

Ces trois séries ont été choisies parce qu'elles représentent à la fois le succès mondial des comédies américaines au petit et au grand écran (Rossato et Chiaro, 2012 : 121). Bien que la Grande-Bretagne ait également une solide tradition de sitcoms, ce sont les

sitcoms américaines comme celles que nous avons choisies qui sont les plus exportées et connues, car elles jouent sur la caractérisation des personnages ainsi que sur des scénarios généralistes, mais riches en rebondissements (Chiaro, 2012 : 9-11). Étant donné que la culture américaine est la plus exportée dans le monde (Pérez-González, 2014 : 122) et que le sous-titrage est devenu l'un des types de TAV les plus populaires (Díaz Cintas, 2008 : 122), les séries cultes américaines comme ces trois sitcoms devraient présenter des sous-titres interlinguistiques d'une certaine qualité étant donné le succès qu'ils ont connu à l'étranger.

Ces trois sitcoms ont également été sélectionnées parce que leurs années de diffusion s'échelonnent sur 25 ans, soit de 1989 à 2014. L'analyse du sous-titrage de ces séries permet donc de relever des tendances en ce qui concerne le respect des contraintes spatio-temporelles, l'emploi de la réduction textuelle, l'équivalence et la qualité des sous-titres afin d'obtenir une vue d'ensemble du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines de cette période. Il est très rare que le nom du sous-titreur ou de la compagnie de sous-titrage soit mentionné dans les génériques d'une œuvre audiovisuelle (Kuo, 2014 : 232). Dans notre cas, il nous a effectivement été impossible de retracer l'identité de sous-titreur des sitcoms choisies, et ce, malgré tous les efforts déployés. Nous sommes conscientes que les sous-titres pourraient être l'œuvre d'une ou de plusieurs personnes, voire même de différentes agences de sous-titrage, et ce, au sein d'une même saison, ce qui empêche de pouvoir tracer quelque évolution que ce soit dans le travail des sous-titreur. Dans le cadre de cette recherche, nous analyserons donc la qualité des sous-titres officiels de ces trois séries dans leur version DVD en soi et pour soi, selon des dimensions préexistantes et établies dans le domaine, indépendamment des individus ayant pu y contribuer.

Comme ces trois sitcoms comportent entre 180 et 236 épisodes de 22 à 23 minutes échelonnées sur 9 à 10 saisons, il nous était impossible de toutes les analyser dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Par conséquent, seulement cinq épisodes par série ont

été analysés. Plus précisément, un épisode de chacune des saisons impaires (saisons 1, 3, 5, 7 et 9) a été choisi au hasard à l'aide du générateur de nombre aléatoire d'*InfoWebMaster*². De cette façon, les séries dans leur ensemble sont représentées et une période similaire sépare chaque épisode sélectionné. Le tableau 2 ci-dessous présente les épisodes choisis au hasard pour les trois séries. Toutefois, tous les épisodes des séries ont été visionnés, car « lors de la traduction d'une série télévisée, il faut tenir compte des épisodes précédents pour créer une continuité » (Petit, 2008 : 104).

Tableau 2 : Épisodes sélectionnés au hasard

Saisons Séries	Saison 1	Saison 3	Saison 5	Saison 7	Saison 9
<i>Seinfeld</i>	Épisode 2 : « Male Unbonding »	Épisode 8 : « The Tape »	Épisode 21 : « The Hampton's »	Épisode 16 : « The Doll »	Épisode 17 : « The Bookstore »
<i>Friends</i>	Épisode 9 : « The One with the Monkey »	Épisode 23 : « The One with Ross's Thing »	Épisode 22 : « The One with Joey's Big Break »	Épisode 11 : « The One with all the Cheesecake »	Épisode 20 : « The One with the Soap Opera Party »
<i>HIMYM</i>	Épisode 9 : « Belly Full of Turkey »	Épisode 13 : « Ten Sessions »	Épisode 12 : « Girls versus Suits »	Épisode 2 : « The Naked Truth »	Épisode 18 : « Rally »

3.2 COLLECTE DES DONNÉES

Afin de recueillir les données, les épisodes sélectionnés ont fait l'objet d'une transcription multimodale, c'est-à-dire que les différents codes de significations du texte audiovisuel ont été notés dans un tableau afin de mesurer leur contribution et de mieux comprendre leurs relations (Pérez-González, 2014 : 295). Dans le cadre de notre recherche, le tableau Excel de la transcription multimodale contient cinq colonnes, soit le code temporel, le dialogue, les sous-titres, le nombre de caractères par ligne ainsi

² *InfoWebMaster*. (2007-2019). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.infowebmaster.fr/outils/generateur-nombre-aleatoire.php>

qu'une description des éléments audiovisuels dont il faut tenir compte lors de l'analyse. La transcription multimodale se fait habituellement sous la forme d'un tableau dont le nombre et l'ordre des colonnes (ainsi que les éléments couverts par la transcription et le type de notation) dépendent des besoins de la recherche (Pérez-González, 2014 : 295). La figure 1 ci-dessous présente un extrait de la transcription multimodale de l'épisode 12 de la saison 5 de *HIMYM* afin d'illustrer la transcription multimodale finale. Plusieurs visionnements ont été nécessaires afin de relever tous ces éléments.

Figure 1 : Extrait de la transcription multimodale

How I Met Your Mother - Saison 5, Épisode 12 - Girls Versus Suits (H-5.12)				
Code temporel	Dialogue	Sous-titres	Description audiovisuelle	Nbre de car. par ligne
		<i>(ST en blanc avec contour noir)</i> "" <i>(" au début de chaque ST de la citation)</i>	[Scene: In 2030, Ted tells his children the story of how he met their mother]	
00:00:02 00:00:03	the year 2030	l'an 2030	<i>(Sous-titre affiché en haut)</i>	9
00:00:03 00:00:05	Future Ted: Kids , you never know when you will meet someone really important. It's not like life gives you a warning . You just look up and there they are.	<i>On ne sait jamais quand on va</i>	<i>(Sous-titre affiché en haut)</i> <i>YO</i>	29
00:00:05 00:00:06		<i>rencontrer un être important.</i>	<i>(Sous-titre affiché en haut)</i> <i>YO</i>	29
			[Scene: Ted comes out of his classroom and in the corridors, he sees a group of young people with packs of beer.]	
00:00:06 00:00:08		<i>La vie ne nous avertit pas à l'avance.</i>	<i>YO</i>	38
00:00:09 00:00:11		<i>On lève les yeux, et voilà.</i>	<i>YO</i>	27
00:00:12 00:00:14	Student: Come on , where going to get trashed on the roof .	Allez, on va se soûler sur le toit .	(Camera on a young man) Small canned laughter	35

La transcription multimodale n'est pas un exercice simple puisqu'il faut s'assurer de son uniformité sur le plan, entre autres, de la ponctuation, des majuscules, des pauses, des hésitations, des répétitions ainsi que des volumes et des tons de voix (Incalcaterra McLoughlin, 2015 : 155) alors qu'il n'y a aucune norme ou convention précises à cet effet (Pérez-González, 2014 : 94). Malgré ces difficultés, la transcription multimodale permet « d'accroître le degré d'attention et de sensibilité aux particularités du texte

source » (Incalcaterra McLoughlin, 2015 : 157); il ne s'agit pas seulement d'une observation des mots et des phrases prononcées puisqu'on considère aussi les facteurs pragmatiques de la conversation. Ainsi, nous obtenons une meilleure compréhension du qui, du quand et du pourquoi des paroles émises. Ce procédé permet également de relever les variations linguistiques, le volume et le ton des protagonistes ainsi que les digressions linguistiques ou narratives.

Tout d'abord, pour prendre en notes le dialogue et la description audiovisuelle, nous avons pris un raccourci afin de réduire le temps requis pour la collecte des données. En effet, nous avons cherché des transcriptions ou des scripts des trois séries que nous avons ensuite comparés aux épisodes afin de vérifier leur exactitude. Pour *Friends*, nous avons comparé les transcriptions des épisodes effectuées par différents fan-clubs. Nous avons choisi les transcriptions du site *Crazy for Friends*³, créées dans un but éducatif, car elles nous semblaient être d'une très grande qualité puisqu'elles correspondaient presque parfaitement aux dialogues en plus d'être très détaillées et assez uniformes. Pour *Seinfeld*, nous avons dû nous rabattre sur les scripts officiels trouvés sur le site *Seinfeld Scripts*⁴, que nous avons dû modifier. En effet, le script ne correspondait pas aux dialogues réels de l'épisode diffusé : il ne s'agissait que du script, c'est-à-dire qu'il ne contenait que le dialogue de base et non pas tous les ajustements et les ajouts effectués lors du tournage. Finalement, pour *HIMYM*, nous n'avons trouvé que les transcriptions du site *Forever Dreaming Transcripts*⁵, qui ont nécessité de nombreux changements et ajouts puisque leur format divergeait d'une transcription à l'autre : les changements de scènes, les personnages prononçant les répliques et les didascalies n'étaient pas toujours présents ni présentés de la même façon, et le formatage (l'utilisation des crochets, des parenthèses ou des chevrons) variait. À des

³ *Crazy For Friends*. (2004). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.livesinabox.com/friends/scripts.shtml>

⁴ *Seinfeld Scripts*. (2002-2011). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.seinfeldscripts.com/seinfeld-scripts.html>

⁵ *Forever Dreaming Transcripts*. (2001-2019) Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=177>

fins d'uniformité, nous avons choisi d'utiliser le format des transcriptions de *Friends* puisqu'elles comprenaient les répétitions, les pauses, les contractions et même les descriptions des scènes et des performances des acteurs, des informations très utiles pour la compréhension des dialogues et l'analyse.

Nous avons d'abord saisi les dialogues et les éléments descriptifs des transcriptions préexistantes (et des scripts) dans les colonnes du dialogue et de la description audiovisuelle du fichier Excel de la transcription multimodale pour chacun des épisodes sélectionnés. Ensuite, nous avons visionné les épisodes en nous assurant que les répliques et les descriptions correspondaient à la réalité, qu'elles étaient dans le bon ordre et au bon endroit et que rien ne manquait. La description audiovisuelle, quant à elle, comprend : la description des scènes, les mouvements, la gestuelle et l'accent des personnages, le ton et le volume des voix, les bruits diégétiques, les rires préenregistrés, la musique, les procédés narratifs comme les *voix off* (VO), la position des sous-titres (lorsqu'ils sont affichés en haut au lieu d'en bas de l'écran) ainsi que tout autre élément audiovisuel. Finalement, la mise en forme du dialogue et des descriptions a été vérifiée pour s'assurer de leur uniformité afin d'optimiser l'analyse.

3.3 ANALYSE DES DONNÉES

Nous avons choisi d'adapter et d'opérationnaliser le modèle d'analyse des TAV d'Agost tel qu'employé par Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003) dans leur étude sur le doublage en espagnol de l'humour des *Simpsons* pour le faire correspondre au domaine du sous-titrage et aux objectifs de notre recherche. Nous avons donc repris les trois dimensions originales, soit 1. la **dimension pragmatique** (qui tient compte du contexte et de l'intention humoristique), 2. la **dimension sémiotique** (qui concerne les éléments culturels et les références intertextuelles) et 3. la **dimension communicative** (qui a trait aux variations linguistiques). Nous avons cependant ajouté une nouvelle

catégorie, soit la **dimension technique** (qui s'intéresse aux contraintes spatio-temporelles).

Pour les fins de notre analyse, la dimension pragmatique comprend trois éléments : le contexte, la réduction textuelle et l'humour. Quant à la dimension sémiotique, nous avons décidé de l'appeler « dimension culturelle » pour faciliter la compréhension étant donné que ces deux objets d'analyse sont les éléments culturels et les références intertextuelles, c'est-à-dire des renvois ou des clins d'œil à des épisodes précédents ou à des œuvres préexistantes. Pour sa part, la dimension communicative a un seul élément d'analyse : les variations linguistiques. Pour ce qui est de la dimension technique, nous avons retenu quatre aspects correspondant à l'amalgame des critères d'évaluation des compétences techniques de Díaz Cintas, James et coll. et Kruger (Kruger, 2008 : 86) afin de déterminer s'ils correspondaient aux recommandations du *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson et Carroll (1998), ainsi qu'aux modifications apportées au *Code* en raison des avancées techniques, technologiques et sociales telles que présentées par Díaz Cintas (2010) et González-Iglesias González (2015). Ces quatre aspects sont : 1. le **rythme** (la vitesse de lecture, la synchronisation des sous-titres avec les images et le son ainsi que les pauses entre les sous-titres); 2. la **durée** (le temps de présence des sous-titres à l'écran); 3. le **format** (la longueur des lignes, le nombre de lignes par sous-titre et l'emplacement des sous-titres); et 4. la **segmentation logique** des sous-titres.

Chaque aspect comporte ses propres normes provenant des recommandations du *Code* ainsi que des méthodes d'analyse différentes. Pour le **rythme**, la vitesse de lecture doit être agréable : le spectateur doit être en mesure de lire le sous-titre et de regarder l'image sans devoir se dépêcher et sans rien manquer. Les sous-titres doivent aussi être synchronisés avec les images et le son, et ceux qui se suivent doivent être séparés de deux à quatre images. Pour évaluer la vitesse de lecture et la synchronisation, nous avons visionné à vitesse normale les quinze épisodes sélectionnés afin de repérer les

sous-titres décalés de quelques fractions de seconde ainsi que les enchaînements de sous-titres nécessitant une lecture plus rapide. Pour ce qui est des pauses, sans un lecteur DVD permettant un visionnement image par image, nous avons visionné au ralenti les épisodes sélectionnés pour observer s'il y avait des pauses entre les sous-titres consécutifs. Pour la **durée**, les sous-titres doivent être affichés durant un minimum d'une seconde et un maximum de six secondes. Pour le temps d'affichage selon le nombre de caractères et de lignes, nous avons utilisé le tableau 1 de la page 20. Grâce aux codes temporels d'entrée et de sortie des sous-titres ainsi qu'au nombre de caractères par ligne de la transcription multimodale, nous avons pu identifier tous les sous-titres qui ne respectaient pas les recommandations liées à la durée. Pour le **format**, les sous-titres doivent être composés d'un maximum de deux lignes et être affichés au bas de l'écran. En outre, chaque ligne doit contenir de 37 à 40 caractères selon le *Code*, ou jusqu'à 43 caractères selon les modifications présentées par Díaz Cintas (2010) et González-Iglesias González (2015). Grâce au nombre de caractères par ligne et aux descriptions audiovisuelles de la transcription multimodale, nous avons pu relever tous les sous-titres qui ne respectaient pas le nombre maximal de caractères par ligne et déterminer à quel moment les sous-titres étaient affichés en haut ou en bas de l'écran. Pour la **segmentation logique**, les sous-titres doivent contenir une phrase complète ou une phrase par ligne. Si cela est impossible, les sous-titres doivent être divisés en respectant les unités syntaxiques ou de sens afin que chaque ligne soit autonome. Grâce à la transcription des sous-titres, nous avons pu colliger tous les sous-titres dont la segmentation ne respectait pas les unités syntaxiques ou de sens dans un même sous-titre ou sur plusieurs sous-titres.

Nous avons dû établir un barème pour mesurer la qualité technique du sous-titrage, car, à notre connaissance, il n'en existe aucun dans les publications disponibles, qu'elles soient scientifiques ou non. Ce barème s'applique à chacun des quatre aspects analysés. Nous avons donc établi que la qualité du sous-titrage d'un épisode est insatisfaisante pour un aspect lorsque 20 % ou plus des sous-titres de l'épisode ne respectent pas les

recommandations du *Code* et de ses modifications. La qualité est satisfaisante lorsque moins de 10 % des sous-titres de l'épisode ne respectent pas les recommandations et elle est passable lorsqu'entre 10 % et 19 % des sous-titres ne respectent pas les recommandations. Nous avons établi que, pour qu'une série respecte dans son ensemble les recommandations concernant un élément d'analyse, il fallait que l'une ou l'autre des conditions suivantes soit remplie :

- les cinq épisodes analysés ont une qualité satisfaisante;
- au maximum deux des cinq épisodes analysés ont une qualité passable et les autres ont une qualité satisfaisante;
- un seul des cinq épisodes analysés a une qualité insatisfaisante tandis que les autres ont une qualité satisfaisante.

Pour la dimension pragmatique, nous avons dû effectuer trois lectures différentes de la transcription multimodale afin d'observer l'utilisation de la réduction textuelle et l'équivalence en portant une attention particulière aux instances humoristiques et aux codes de signification, soit l'audio, le verbal et le visuel. La première lecture servait à vérifier le contexte, c'est-à-dire la trame narrative et les normes linguistiques de l'épisode de la sitcom. D'une part, nous avons observé la cohérence du texte audiovisuel dans son ensemble et pour chacun des codes de signification, c'est-à-dire que nous avons vérifié si les différents messages produits par les codes de signification correspondaient et s'ils formaient un ensemble cohérent en présence des sous-titres. De l'autre, nous avons relevé tous les manquements au code écrit de la langue cible tels que les fautes de grammaire et d'orthographe, les erreurs de syntaxe qui ne représentent pas la langue orale (par exemple, l'élision de l'adverbe de négation « ne »), les erreurs de typographie, les emplois fautifs d'anglicismes (c'est-à-dire qui ne sont pas ancrés dans l'usage de la francophonie), les constructions non idiomatiques et les incohérences audiovisuelles. La deuxième lecture visait à vérifier l'utilisation de la réduction textuelle. Nous nous sommes attardées à la clarté, à l'exhaustivité et à la

pertinence de l'information présentée dans les sous-titres. Nous avons donc relevé toutes les instances de réduction textuelle et d'ajouts, et déterminé quels types d'éléments étaient omis ou condensés. La dernière lecture avait pour but de nous assurer que l'intention du texte audiovisuel était respectée, soit le divertissement, ou plus précisément l'humour. Pour ce faire, toutes les instances d'humour ont été relevées en vert dans le dialogue. Leur identification a été facilitée par la présence des rires préenregistrés dans la colonne de la description audiovisuelle de la transcription multimodale. Nous avons ensuite indiqué à quelles catégories de la taxonomie des éléments potentiellement humoristiques de Martinez Sierra (2014) elles appartenaient : les éléments culturels, les éléments collectifs, les éléments linguistiques, les éléments graphiques, les éléments paralinguistiques, les éléments visuels, les éléments sonores et les éléments non catégorisés. Il faut noter que tout ce qui était humoristique en raison de la situation a été considéré comme de l'humour collectif puisque ces situations sont jugées humoristiques selon les conventions de la société qui est représentée : dans ce cas-ci, il s'agit globalement de la société occidentale et plus particulièrement des sociétés américaine et new-yorkaise. En d'autres mots, lorsque les actions ou les réactions des personnages ne sont pas celles attendues dans des situations données en raison de la transgression ou de l'exagération de conventions tacites de la vie quotidienne, il s'agit d'humour collectif. Par ailleurs, nous avons limité le nombre de catégories par occurrence humoristique à quatre, c'est-à-dire que nous avons utilisé jusqu'à quatre des huit catégories de la taxonomie des éléments potentiellement humoristiques pour décrire chaque instance d'humour du dialogue. Cette limite permet d'assurer la pertinence de l'analyse puisque nous avons seulement conservé les catégories ayant le plus d'importance ou de signifiante. Ensuite, les sous-titres associés à chaque catégorie ont été analysés afin de déterminer quelles stratégies de traduction avaient été employées pour rendre l'intention humoristique : conservation, adaptation, compensation ou omission. Comme il est impossible de déterminer si les éléments potentiellement humoristiques produisent un effet égal, nous cherchons plutôt à savoir si la majorité d'entre eux ont été préservés afin de maintenir l'intention humoristique.

Pour sa part, l'analyse de la dimension culturelle visait à vérifier l'équivalence du contenu entre les sous-titres traduits et les dialogues originaux. D'abord, nous avons identifié tous les éléments culturels tels que les emplacements géographiques, les références historiques, artistiques et culturelles, les célébrités ou les personnages connus et les institutions, ainsi que toutes les traces d'intertextualité telles que les références internes (RI) qui concernent d'autres épisodes de la série, et les références externes (RE) liées à des œuvres (audiovisuelles, littéraires, musicales, théâtrales, etc.) préexistantes. Il faut noter la distinction entre les éléments culturels communs (ECC), soit ceux partagés par plusieurs cultures ou sociétés, et les éléments culturels spécifiques (ECS), qui sont propres à la culture source représentée dans l'œuvre audiovisuelle. D'une part, il a fallu que les ECC et les ECS ainsi que les RE et les RI soient relevés dans le dialogue. D'autre part, il a fallu analyser les sous-titres pour déterminer quelles stratégies de traduction ont été utilisées et si les sous-titres traduits avaient un sens équivalent au dialogue original, et ce, en comparant les deux versions.

Pour ce qui est de la dimension communicative, l'analyse consistait à relever les instances de variations linguistiques, c'est-à-dire les régionalismes (tel que l'usage de francismes ou de québécois) et les registres (soit les niveaux de langue technique, soutenu, familier, populaire et vulgaire, en considérant le registre standard comme la norme), ainsi que les stratégies traductives utilisées pour les rendre afin de déterminer si elles sont majoritairement conservées, compensées ou omises.

Pour chaque dimension et élément à analyser, nous avons relevé les occurrences dans le dialogue et dans les sous-titres et associé une couleur distincte à chaque élément (voir tableau 3). Ensuite, nous avons inscrit les données dans la colonne appropriée de la transcription multimodale puis indiqué les stratégies traductives employées et, au besoin, la justification de l'inclusion de l'occurrence (la description des infractions au code linguistique ou aux contraintes spatio-temporelles).

Tableau 3 : Couleurs associées aux éléments d'analyse

Couleurs	Élément d'analyse	Couleurs	Élément d'analyse
Mauve	Contexte	Brun	Variations linguistiques
Bleu pâle	Réduction textuelle	Rose	Durée
Vert	Humour	Orange	Format
Jaune	Culture et idéologie	Gris	Segmentation logique
Rouge	Intertextualité	Bleu marin	Rythme

À la toute fin, les résultats ont été compilés et comparés afin d'obtenir une vue d'ensemble du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines et de relever les tendances d'une même série. Pour ce faire, nous avons observé les différences et les ressemblances en ce qui concerne : 1. le respect des contraintes spatio-temporelles et 2. les stratégies de traduction employées pour l'ensemble du texte audiovisuel, et plus particulièrement pour les instances d'humour.

En somme, afin d'établir si la réduction textuelle qui résulte des contraintes spatio-temporelles a un effet sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage des sitcoms américaines, nous avons analysé les dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative afin de déterminer si les contraintes spatio-temporelles sont respectées, si les sous-titres sont équivalents du point de vue du sens au dialogue en dépit de la réduction textuelle, si les éléments potentiellement humoristiques sont conservés ou adaptés afin de maintenir l'intention humoristique ainsi que si les éléments culturels et les variations linguistiques sont conservés ou adaptés pour soutenir l'humour et rendre les particularités socioculturelles des sitcoms à l'étude. Par conséquent, dans le chapitre qui suit, pour chaque dimension, nous présentons les résultats par sitcom en fonction des différents éléments d'analyse avant d'exposer les tendances observées.

CHAPITRE 4 : RÉSULTATS

Grâce à notre modèle d'analyse adapté et opérationnalisé pour notre recherche, nous avons pu examiner les dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM*. La compilation des résultats pour chacun des épisodes étudiés et la compilation des résultats pour chacune des séries peuvent respectivement être consultées dans l'annexe A et l'annexe B.

4.1 DIMENSION TECHNIQUE

4.1.1 *SEINFELD* (1989-1998)

Premièrement, sur le plan du rythme, la vitesse de lecture est majoritairement agréable et le passage entre les sous-titres est adéquatement perceptible pour l'ensemble des épisodes analysés de *Seinfeld*. Certes, des manques de synchronisme entre le début des paroles prononcées et l'apparition des sous-titres ont été observés. Concrètement, 2 à 4 sous-titres par épisode comprenant de 362 à 400 sous-titres apparaissent en retard (1 %). Cela dit, étant donné la faible fréquence des retards, la qualité du sous-titrage du point de vue du rythme reste satisfaisante. La sitcom *Seinfeld* respecte ainsi les contraintes spatio-temporelles liées au rythme.

Deuxièmement, sur le plan de la durée, les sous-titres analysés des saisons 1, 3, 5 et 9 sont d'une durée de 1 à 5 secondes tandis que pour la saison 7, leur durée varie de 1 à 6 secondes, ce qui correspond dans les deux cas aux recommandations du *Code*. Pour ce qui est du temps d'affichage selon le nombre de caractères et de lignes, la majorité des sous-titres respectent les recommandations du *Code*. Toutefois, plusieurs infractions liées à la durée ont été relevées et consignées dans le tableau de la page suivante.

Tableau 4 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de *Seinfeld*

Types d'infraction	Saison 1, ép. 2	Saison 3, ép. 8	Saison 5, ép. 21	Saison 7, ép. 16	Saison 9, ép. 17
1 seconde pour plus de 20 caractères	9	13	16	14	7
1 seconde pour 2 lignes	3	8	0	4	1
2 secondes pour plus de 40 caractères	5	47	21	11	3
3 secondes pour plus de 60 caractères	5	0	3	5	2

Des cinq épisodes de *Seinfeld* analysés, c'est celui de la saison 3 qui respecte le moins les recommandations liées à la durée avec 68 sous-titres trop longs sur 391 (18 %). L'épisode de la saison 5 présente aussi un grand nombre de sous-titres avec une durée de lecture insuffisante : 40 sous-titres sur 400 (10 %). La qualité des épisodes des saisons 3 et 5 est donc passable. Quant aux épisodes des saisons 1, 7 et 9, ils comportent respectivement 22 sous-titres trop longs sur 396 (6 %), 34 sur 363 (6 %) et 13 sur 362 (4 %). Pour ces trois saisons, la qualité est donc satisfaisante en ce qui concerne la durée. En résumé, malgré les épisodes des saisons 3 et 5 qui sont de qualité passable, *Seinfeld* respecte les recommandations relatives à la durée.

Troisièmement, pour ce qui est du format, les sous-titres analysés de *Seinfeld* respectent tous la limite de 40 caractères du *Code* et par le fait même celle de 43 caractères établie pour cette recherche. Par ailleurs, les sous-titres sont majoritairement affichés au bas de l'écran comme recommandé. Pour des raisons de lisibilité et d'importance informationnelle, entre 6 et 30 sous-titres par épisode sont affichés en haut de l'écran pendant le générique du début, mais cela reste conforme à la norme. La qualité de ces cinq épisodes est ainsi satisfaisante pour cet élément d'analyse. Par conséquent, la série *Seinfeld* respecte les contraintes spatio-temporelles du format.

Finalement, du côté de la segmentation logique, les sous-titres d'un seul des cinq épisodes analysés sont adéquats : celui de la saison 7. La qualité de cet épisode à cet égard est donc satisfaisante. En revanche, 14 sous-titres sont mal-segmentés : 2 de l'épisode de la saison 1, 7 de celui de la saison 3; 5 de celui de la saison 5 et 5 aussi de

celui de la saison 9 (voir tableau 5). Dans l'ensemble, l'erreur la plus courante est la division du groupe nominal avec 6 occurrences. Nous avons aussi décelé des erreurs de séparation du contenu entre guillemets, de division du complément nominatif, de séparation du groupe conjonctif, de présence de deux phrases sur une ligne et de division du complément du verbe. Néanmoins, comme il y a en moyenne 3,6 sous-titres erronés sur 382,4 sous-titres (ce qui correspond à un taux d'erreurs de 1 %), la qualité de ces quatre épisodes est également satisfaisante. De cette manière, la série *Seinfeld* respecte les recommandations liées aux contraintes spatio-temporelles de la segmentation logique.

Tableau 5 : Nombre d'erreurs de segmentation par type d'erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de *Seinfeld*

Types d'erreurs	Saison 1, ép. 2	Saison 3, ép. 8	Saison 5, ép. 21	Saison 7, ép. 16	Saison 9, ép. 17
Division du groupe nominal	0	4	0	0	2
Division du groupe verbal	0	1	2	0	0
Séparation du contenu entre guillemets	2	0	0	0	0
Division du complément nominatif	0	2	0	0	0
Séparation du groupe conjonctionnel	0	0	1	0	0
Présence de deux phrases sur une ligne	0	0	2	0	1
Division du complément du verbe	0	0	0	0	1

Bref, la qualité du rythme, de la durée, du format et de la segmentation des sous-titres des épisodes analysés de *Seinfeld* est satisfaisante malgré la qualité passable des épisodes des saisons 3 et 5 en ce qui a trait à la durée. Ces résultats nous permettent d'affirmer que le sous-titrage interlinguistique de la sitcom *Seinfeld* respecte globalement les recommandations liées aux contraintes spatio-temporelles.

4.1.2 *FRIENDS* (1994–2004)

Premièrement, du côté du rythme, les cinq épisodes analysés de *Friends* ont une vitesse de lecture majoritairement agréable, et le passage entre les sous-titres est adéquatement perceptible. Des manques de synchronisme (avances et retards) ont été constatés dans quatre des cinq épisodes analysés (voir tableau 6). Comme l'épisode de la saison 5 ne

présente aucun problème de synchronisme, la qualité de cet épisode est satisfaisante. En fait, c'est l'épisode de la saison 1 qui respecte le moins le critère du synchronisme avec une qualité insatisfaisante : 106 des 308 sous-titres (34 %) apparaissent après le début de la réplique. Quant aux saisons 3, 7 et 9, ils présentent respectivement 1 sous-titre désynchronisé sur 351 (0 %), 7 sur 348 (2 %) et 14 sur 382 (4 %). Par conséquent, leur qualité est satisfaisante pour cet élément. La série *Friends* respecte donc dans l'ensemble les recommandations liées au rythme malgré la qualité insatisfaisante de l'épisode de la saison 1.

Tableau 6 : Nombre de manques de synchronisme par épisode en fonction du type pour les épisodes sélectionnés de *Friends*

Types de manques de synchronisme	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
En avance	0	1	0	6	7
En retard	106	0	0	1	7

Deuxièmement, tous les sous-titres des épisodes analysés de *Friends* sont d'une durée de 1 à 5 secondes, ce qui correspond aux recommandations du *Code*. Néanmoins, plusieurs infractions liées au temps d'affichage ont été relevées (voir tableau 7). L'épisode de la saison 1 s'écarte le plus des durées prescrites : 48 des 308 sous-titres (16 %) ne respectent pas les recommandations du *Code*, ce qui fait que sa qualité est passable. Cet épisode comporte également de quatre à cinq fois plus d'infractions que les épisodes des saisons 3, 5 et 7 qui ont respectivement 10 sous-titres fautifs sur 351 (3 %), 12 sur 327 (4 %) et 9 sur 382 (3 %). La qualité de ces trois épisodes est donc satisfaisante en ce qui concerne la durée. Pour ce qui est de l'épisode de la saison 9, il ne compte qu'une seule infraction et sa qualité est ainsi satisfaisante. En somme, la sitcom *Friends* semble globalement respecter les recommandations liées à la durée, en dépit de la qualité insatisfaisante de l'épisode de la saison 1.

Tableau 7 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de *Friends*

Types d'infraction	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
1 seconde pour plus de 20 caractères	9	6	7	5	0
1 seconde pour 2 lignes	2	0	1	1	0
2 secondes pour plus de 40 caractères	28	3	4	2	0
3 secondes pour plus de 60 caractères	9	1	0	1	1

Troisièmement, du point de vue du format, tous les sous-titres analysés de *Friends* sont composés d'un maximum de deux lignes. Néanmoins, seuls les épisodes des saisons 5 et 9 respectent la limite de 40 caractères par ligne du *Code*. Cela dit, si l'on tient compte de la limite de 43 caractères par ligne établie dans le cadre de cette recherche, l'épisode de la saison 3 respecte aussi les normes. Par conséquent, les épisodes des saisons 1 et 7 sont les seuls à enfreindre les règles puisqu'ils ont chacun un sous-titre avec trop de caractères (voir tableau 8). Par ailleurs, les sous-titres analysés sont majoritairement affichés au bas de l'écran, mais, pour des raisons de lisibilité et d'importance informationnelle, de 11 à 19 sous-titres par épisode sont affichés en haut de l'écran lors des génériques de début et de fin, ce qui ne déroge pas à la norme. Ainsi, comme les cinq épisodes ont une qualité satisfaisante, la sitcom *Friends* respecte dans l'ensemble les recommandations liées au format.

Tableau 8 : Nombre de sous-titres ayant des caractères en trop sur une ligne par épisode pour *Friends*

Nombre de caractères en trop	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
1	0	0	0	1	0
2	1	0	0	0	0

Finalement, pour la segmentation logique, tous les épisodes analysés de *Friends* comportent des sous-titres mal segmentés. Aucun type d'erreurs de segmentation ne se démarque puisque chaque type a très peu d'occurrences, soit jusqu'à 4 occurrences pour l'ensemble des épisodes analysés. Les erreurs décelées concernent la division du groupe verbal, la division du complément nominatif, la division du groupe nominal, la séparation du groupe conjonctionnel, la présence de deux phrases sur une ligne, la

division de la proposition complétive, la séparation du sujet et du verbe, la présence de deux lignes au lieu d'une, la division du complément de temps et la division du complément du verbe (voir tableau 9). Comme les cinq épisodes analysés comportent respectivement 8 sous-titres mal segmentés sur 308 (3 %), 8 sur 351 (2 %), 2 sur 327 (1 %), 3 sur 348 (1 %) et 3 sur 382 (1 %), leur qualité est satisfaisante. En conséquence, la sitcom *Friends* respecte les recommandations liées à la segmentation logique.

Tableau 9 : Nombre d'erreurs de segmentation par type d'erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de *Friends*

Types d'erreurs	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
Division du groupe verbal	0	2	0	1	0
Division du complément nominatif	2	1	0	1	0
Division du groupe nominal	1	0	0	0	1
Séparation du groupe conjonctionnel	2	1	1	0	0
Présence de deux phrases sur une ligne	1	1	1	0	0
Division de la proposition complétive	1	0	0	0	0
Séparation du sujet et du verbe	1	0	0	0	0
Présence de deux lignes au lieu d'une	0	1	0	0	0
Division du complément de temps	0	1	0	1	0
Division du complément du verbe	0	1	0	0	2

En résumé, la qualité du format et de la segmentation des sous-titres interlinguistiques de *Friends* est indubitablement satisfaisante alors que la qualité du rythme et de la durée s'avère satisfaisante malgré l'épisode de la saison 1, qui est d'une qualité insatisfaisante pour le rythme et d'une qualité passable pour la durée. Le sous-titrage interlinguistique de la sitcom *Friends* respecte donc globalement les recommandations liées aux contraintes spatio-temporelles.

4.1.3 HOW I MET YOUR MOTHER (2004–2014)

Premièrement, pour le rythme, tous les épisodes analysés d'*HIMYM* ont une vitesse de lecture un peu rapide, mais le passage entre les sous-titres demeure adéquatement perceptible. Les sous-titres des épisodes des saisons 1, 3, 7 et 9 sont synchrones avec les répliques tandis que les sous-titres de l'épisode de la saison 5 présentent un seul

manque de synchronisme : le sous-titre apparaît avant que la réplique soit prononcée. Comme la qualité du rythme des cinq épisodes est satisfaisante, la sitcom *HIMYM* respecte les recommandations liées au rythme.

Deuxièmement, les sous-titres des épisodes analysés de *HIMYM* sont d'une durée de 1 à 5 secondes, ce qui concorde avec les recommandations du *Code*. Toutefois, de nombreuses infractions liées au temps d'affichage ont été observées dans tous les épisodes analysés (voir tableau 10). Seul l'épisode de la saison 9 possède un nombre négligeable d'infractions : 19 des 340 sous-titres (6 %) ne respectent pas les durées prescrites. La qualité de cet épisode est donc satisfaisante. Les épisodes des saisons 1, 3, 5 et 7 comportent respectivement 108 sous-titres fautifs sur 365 (30 %), 111 sur 412 (27 %), 94 sur 383 (25 %) et 91 sur 426 (21 %). La qualité de la durée de ces quatre épisodes est donc insatisfaisante. Dès lors, la sitcom *HIMYM* ne respecte pas les recommandations liées à la durée.

Tableau 10 : Nombres d'infractions aux recommandations sur la durée selon le nombre de caractères et de lignes pour les épisodes sélectionnés de HIMYM

Types d'infraction	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
1 seconde pour plus de 20 caractères	16	21	30	9	9
1 seconde pour 2 lignes	3	11	8	4	1
2 secondes pour plus de 40 caractères	54	56	42	56	5
3 secondes pour plus de 60 caractères	35	23	14	22	4

Troisièmement, pour ce qui est du format, tous les épisodes analysés de *HIMYM* respectent le maximum de deux lignes par sous-titre. Du côté du nombre de caractères par ligne, les cinq épisodes présentent des sous-titres qui dépassent la limite de 40 caractères du *Code*, mais seulement quatre d'entre eux ne respectent pas la limite de 43 caractères par ligne établie dans le cadre de cette recherche (voir tableau 11). Seul l'épisode de la saison 9 respecte les normes, tandis que les épisodes des saisons 1, 3, 5 et 7 présentent respectivement 13 sous-titres fautifs sur 365 (4 %), 4 sur 412 (1 %), 9 sur 383 (2 %) et 1 sur 426 (0 %). Par ailleurs, les sous-titres analysés sont en grande majorité affichés au bas de l'écran, mais, pour des raisons de lisibilité et d'importance

informationnelle, de 17 à 46 sous-titres par épisode sont affichés en haut de l'écran lors du générique de début ou en présence de sous-titres intralinguistiques au bas de l'écran, ce qui respecte la norme bien que le nombre puisse être jugé élevé. Comme la qualité des cinq épisodes est satisfaisante, la sitcom *HIMYM* respecte les recommandations liées au format.

Tableau 11 : Nombre de sous-titres ayant des caractères en trop sur une ligne par épisode pour HIMYM

Nombre de caractères en trop	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
1	6	3	6	0	0
2	4	0	3	0	0
3	0	1	0	1	0
4	1	0	0	0	0
5	2	0	0	0	0

Finalement, pour la segmentation logique, tous les épisodes analysés de *HIMYM* présentent des sous-titres mal segmentés (voir tableau 12). C'est l'épisode de la saison 7 qui respecte le moins la segmentation logique avec une qualité passable : 48 des 426 sous-titres (11 %) comportent des erreurs de segmentation. Pour leur part, les épisodes des saisons 1, 3, 5 et 9 ont une qualité satisfaisante puisqu'ils présentent respectivement 5 sous-titres mal segmentés sur 365 sous-titres (1 %), 6 sur 412 (1 %), 3 sous-titres sur 383 (1 %) et 2 sur 340 (1 %). Les deux erreurs de segmentation les plus fréquentes concernent la division du groupe verbal et la division du groupe nominal, mais nous avons aussi décelé des erreurs de division du complément nominatif, de séparation du groupe conjonctionnel, de présence de deux phrases sur une ligne, de séparation du sujet et du verbe, de division du complément de lieu, de division du complément verbal et de division d'un pronom indéfini. Somme toute, malgré la qualité passable de l'épisode de la saison 7, la série *HIMYM* respecte les recommandations relatives à la segmentation logique.

Tableau 12 : Nombre d’erreurs de segmentation par type d’erreur et par épisode pour les épisodes sélectionnés de HIMYM

Types d’erreurs	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
Division du groupe verbal	3	1	3	12	0
Division du complément nominatif	1	1	0	0	1
Division du groupe nominal	0	0	0	19	1
Séparation du groupe conjonctionnel	0	0	0	3	0
Présence de deux phrases sur une ligne	0	2	0	3	0
Séparation du sujet et du verbe	0	2	0	0	0
Division du complément de lieu	0	0	0	3	0
Division du complément du verbe	1	0	0	7	0
Division d’un pronom indéfini	0	0	0	1	0

Bref, la qualité des épisodes analysés de *HIMYM* est satisfaisante pour le rythme et le format : un seul manque de synchronisme a été constaté pour l’ensemble du corpus, et moins de 4 % des sous-titres comportent des caractères en trop selon notre limite de 43 caractères par ligne. Pour ce qui est de la segmentation logique, la qualité de la sitcom est également satisfaisante en dépit de la qualité passable de l’épisode de la saison 7. Toutefois, la qualité de la durée de cette série est insatisfaisante puisque 30 % des sous-titres de l’épisode de la saison 1, 27 % de ceux de l’épisode de la saison 3, 25 % de ceux de l’épisode de la saison 5 et 30 % de ceux de l’épisode de la saison 7 ont une durée insuffisante. Par conséquent, la sitcom *HIMYM* ne respecte que partiellement les recommandations relatives aux contraintes spatio-temporelles.

4.1.4 TENDANCES OBSERVÉES

L’analyse des quinze épisodes des trois sitcoms à l’étude nous a permis d’observer certaines tendances liées à la dimension technique. Tout d’abord, le défilement des sous-titres tend à générer une accélération du rythme de lecture : les séries *Seinfeld* et

Friends ont un rythme agréable⁶ tandis que *HIMYM* a un rythme un peu plus rapide. Toutefois, le passage entre les sous-titres demeure adéquatement perceptible pour les trois séries et il ne semble pas y avoir de tendance précise pour ce qui est des manques de synchronisme. Puis, bien que les durées minimale et maximale de 1 et 6 secondes soient respectées, la durée des sous-titres semble diminuer avec le temps. *Seinfeld* et *Friends*, les deux séries les moins récentes, ont des résultats semblables, soit un épisode ayant une qualité passable sur le plan de la durée, alors que *HIMYM* comporte quatre épisodes de qualité insatisfaisante avec des taux d'infraction de 21 %, 25 %, 27 % et 30 %. Ensuite, nous avons remarqué des similarités et des tendances du point de vue du format. Les trois sitcoms affichent majoritairement leurs sous-titres au bas de l'écran et parfois en haut pour des raisons de lisibilité et d'importance informationnelle (lors du défilement des génériques ou en présence de sous-titres intralinguistiques au bas de l'écran). Le nombre de caractères par ligne tend à augmenter au fil du temps. En effet, *Seinfeld* respecte intégralement les limites de 40 et 43 caractères par ligne tandis que *Friends* présente deux sous-titres comportant des lignes avec de 1 à 2 caractères en trop et que *HIMYM* a 27 sous-titres avec de 1 à 5 caractères en trop par ligne. Il semble donc que la longueur des lignes des sous-titres augmente légèrement au fil des séries. Enfin, du côté de la segmentation logique, les trois sitcoms sont très semblables. En effet, pour 13 des 15 épisodes analysés de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM*, ce sont entre 1 et 2 % des sous-titres qui sont mal segmentés alors que, pour les deux épisodes restants, ce sont plutôt 8 % et 11 %. Par ailleurs, les types d'erreurs sont très semblables dans les trois séries : les deux erreurs les plus courantes sont la division du groupe nominal et la division du groupe verbal. En résumé, nous avons observé des tendances à l'accélération du rythme de lecture, à la réduction du temps d'affichage des sous-titres et à l'augmentation de la limite de caractère par ligne ainsi qu'au maintien des pauses d'une fraction de seconde entre les sous-titres, des durées minimales et maximales de

⁶ Comme mentionné à la p. 35, pour que le rythme soit agréable, « le spectateur doit être en mesure de lire le sous-titre et de regarder l'image sans devoir se dépêcher et sans rien manquer ».

1 et 6 secondes et de l'affichage des sous-titres en bas de l'écran sauf pour des raisons de lisibilité et d'importance informationnelle.

4.1.5 QUALITÉ TECHNIQUE

Dans l'ensemble, les séries *Seinfeld* et *Friends* respectent toutes les contraintes spatio-temporelles relatives au rythme, à la durée, au format et à la segmentation logique, soit les quatre éléments d'analyse de la dimension technique, tandis que *HIMYM* ne les respecte que partiellement. Les deux premières sitcoms ont au maximum deux épisodes de qualité passable, ou un seul épisode de qualité insatisfaisante, pour chaque élément d'analyse, ce qui se solde par une qualité globale satisfaisante pour chacune d'elles. Quant à la dernière série, elle respecte les éléments d'analyse du rythme, du format et de la segmentation logique, mais du point de vue de la durée, elle a une qualité insatisfaisante en raison des trop nombreux sous-titres ayant un temps d'affichage insuffisant. Plus précisément, quatre des cinq épisodes ont une qualité insatisfaisante puisque leur taux d'infractions liées à la durée est supérieur à 20 %. La qualité technique des trois sitcoms à l'étude est donc jugée globalement satisfaisante malgré la qualité insatisfaisante de *HIMYM* en ce qui a trait à la durée.

4.2 DIMENSION PRAGMATIQUE

Les trois sitcoms à l'étude sont des œuvres audiovisuelles dont le récit narratif est tissé de conversations qui présentent le quotidien de personnes qui vivent à New York dans une perspective humoristique. Dans ce contexte, les sous-titres sont adéquats s'ils sont équivalents aux dialogues originaux sur le plan sémantique et qu'ils rendent l'intention humoristique tout en respectant les contraintes liées au sous-titrage, soit les règles linguistiques de la langue cible et la cohésion audiovisuelle.

4.2.1 SEINFELD (1989-1998)

Lors du passage de l'anglais oral au français écrit, les sous-titres des cinq épisodes analysés de *Seinfeld* se sont parfois éloignés des règles linguistiques de la langue cible et de la cohésion audiovisuelle. Nous avons repéré des constructions non idiomatiques, des erreurs de syntaxe et de typographie, des emplois fautifs d'anglicismes, des fautes de grammaire et d'orthographe et des incohérences audiovisuelles. La répartition de ces occurrences se trouve dans le tableau ci-dessous.

Tableau 13 : Nombre d'occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour *Seinfeld*

Types d'occurrences	Saison 1, ép. 2	Saison 3, ép. 8	Saison 5, ép. 21	Saison 7, ép. 16	Saison 9, ép. 17
Construction non idiomatique	2	3	0	1	2
Erreur de syntaxe	1	0	0	1	0
Erreur de typographie	1	3	2	2	1
Emploi fautif d'un anglicisme	2	2	0	0	5
Faute de grammaire	0	0	1	0	3
Faute d'orthographe	1	0	1	0	1
Incohérence audiovisuelle	1	2	0	0	0

Dans plusieurs cas, des expressions anglophones sont traduites en français par des expressions non idiomatiques. Par exemple, dans l'épisode de la saison 3, « *in some details* » est traduit par « par le menu » alors que l'expression idiomatique serait « en détail ». Dans l'épisode de la saison 9, l'expression « *I stand up for myself* » est rendue par « je donne le change » qui a pour sens « tromper quelqu'un en lui donnant une fausse impression » alors que « je rends la pareille » ou « je prends ma revanche » rendraient mieux l'idée de défense, et même de revanche, du texte source : « *But here's the beauty part – now I stand up for myself by telling everybody I'm dumping his sorry ass [...]* ». De mauvais cooccurents et formulations ont également été relevés. Par exemple, on fait mention d'une « implantation de cheveux » (« *hair plug* »), d'une « crise de manque » (« *withdrawals* ») et de « facéties de la table » (« *subtleties of the table* ») au lieu de « greffe de cheveux », d'« état de manque » et de « facettes de la

table ». Il y a aussi « rechercher mes lunettes » (« *looking for my glasses* ») et « c'est le piège » (« *It's entrapment!* ») à la place de « chercher mes lunettes » et « c'est un piège ». Les erreurs de syntaxe, pour leur part, correspondent à une préposition manquante et un déterminant manquant. À titre d'emplois fautifs d'anglicismes, nous avons repéré le nom « show » quatre fois, le nom « boy » à deux reprises ainsi qu'une seule fois le verbe « se crasher » et l'adjectif « clean » alors qu'ils ont tous des équivalents en français : « spectacle », « garçon », « s'écraser » et « sobre ». Pour les fautes de grammaire, nous avons constaté des erreurs de temps de verbe (par exemple, l'utilisation du conditionnel à la place du futur simple ou vice-versa) et une faute d'accord du genre (par exemple, l'adjectif « associé » est au masculin alors que l'on parle d'une femme, Elaine). Quant aux erreurs de typographie, nous avons observé l'emploi des guillemets anglais au lieu des guillemets français, mais aussi l'utilisation de majuscules inutiles (dans « Clinique des Soins Capillaires » par exemple) et l'absence de guillemets pour indiquer des paroles rapportées. En ce qui a trait aux fautes d'orthographe, « talk show », « Hong-Kong », et « mn » devraient plutôt être écrits « talk-show », « Hong Kong », et « min ». Pour ce qui est des incohérences, certains éléments du contenu verbal sont changés dans les sous-titres. Par exemple, dans l'épisode de la saison 1, les personnages parlent de « *cappucino places* », mais dans les sous-titres, c'est plutôt d'un « bar » dont il est question alors qu'il aurait été préférable d'employer « café ». Le public cible va facilement se rendre compte de cette modification puisque le terme « cappucino » est également utilisé dans la langue française : les spectateurs pourraient penser qu'il s'agit d'une mauvaise traduction. Dans l'épisode de la saison 3, il y a une contradiction, car la réplique « *standing in the back* » est traduite par « assise dans le fond ». Il s'agit d'une incohérence audiovisuelle pour laquelle il n'y a pas d'explication puisque la traduction correcte ne prendrait pas plus d'espace et qu'aucune adaptation n'était nécessaire. Dans ce même épisode, « *This is wild.* » est traduit par « C'est violent. » alors que la traduction correcte aurait été « C'est fou. » ou « C'est intense. ». Il s'agit d'une incohérence audiovisuelle, car il y a un glissement de sens entre les paroles prononcées et les sous-titres écrits. Tous ces

éléments qui s'écartent du contexte linguistique et de la cohésion audiovisuelle pourraient affecter l'appréciation du spectateur et sa vision de la qualité du sous-titrage de la sitcom *Seinfeld*. Néanmoins, comme ils sont peu nombreux, soit une moyenne de 7,6 sous-titres erronés sur 382,4 sous-titres (2 %), la qualité du sous-titrage reste satisfaisante bien qu'ils puissent légèrement déranger le spectateur et amoindrir son divertissement.

Sur le plan de la réduction textuelle, les éléments omis dans *Seinfeld* n'entravent pas la compréhension du récit, puisqu'il s'agit principalement de marques d'oralité ou de répétitions dialogiques et audiovisuelles. Les dix principaux types de réduction textuelle utilisés dans *Seinfeld* sont présentés dans le tableau ci-dessous.

Tableau 14 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour *Seinfeld* avec une répartition par épisode analysé

Types de réduction textuelle	Saison 1, ép. 2	Saison 3, ép. 8	Saison 5, ép. 21	Saison 7, ép. 16	Saison 9, ép. 17
Omission d'un marqueur de discours	86	68	88	99	70
Omission d'une exclamation	19	29	39	58	32
Condensation	26	33	28	26	16
Omission d'une répétition	27	23	9	15	15
Omission d'un terme d'adresse ou d'un appellatif	6	9	22	19	18
Remplacement par un pronom	30	5	8	16	11
Emploi d'une expression équivalente	2	13	13	11	27
Omission d'un segment ou énoncé	3	12	12	26	9
Omission d'un adverbe	3	9	8	28	5
Omission d'une salutation	7	7	6	14	9

Dans *Seinfeld*, les marqueurs de discours suivants sont omis dans la plupart des épisodes analysés : « *you know* », « *no* », « *so* », « *okay* », « *yeah* », « *well* », « *come on* », « *alright* », « *because* », « *right* » et « *I mean* ». Les exclamations suivantes sont également omises dans la majorité des épisodes analysés : « *Hey* », « *Oh* », « *Ah* », « *Aww* », « *Wow* », « *My God!* » et « *Uh* ». Les condensations consistent à rendre les répliques en moins de mots, souvent grâce à des reformulations. Par exemple, dans l'épisode de la saison 1, cette partie d'une longue réplique, « *I've heard the expression "Laughing all the way to the bank." I have never seen anyone actually doing it.* », est

rendue par les deux sous-titres suivants : « Il paraît qu'on s'y amuse. » et « À voir la tête des banquiers, // j'en doute. ». La même idée, soit celle que les banques ne sont pas un endroit plaisant, est rendue différemment, c'est-à-dire adaptée, puisque l'expression n'existe pas en français : l'expression anglaise est remplacée par une mise en situation dans les sous-titres français. Les pronoms les plus employés pour remplacer des référents sont « ça », « en », « il », « y » ainsi que « le », « l' » et « la ». L'emploi d'une expression équivalente consiste à rendre le sens d'une réplique par une formule courante. Par exemple, dans l'épisode de la saison 1, la réplique « *We can only thank God for that.* » est traduite par « Dieu merci. », une interjection connue de tous les francophones pour signaler le soulagement. Les omissions de segments ou d'énoncés visent surtout les détails servant à rendre les conversations plus naturelles, tels que des questions ou des compléments de phrase : le retrait de ces éléments ne nuit pas à la compréhension de l'histoire, car ceux-ci ne servent qu'à rendre les dialogues plus réels. L'omission d'une répétition consiste à ne pas inclure les phrases et les mots répétés dans une même réplique ou dans des répliques consécutives. L'omission de termes d'adresse ou d'appellatifs concerne les noms ou les surnoms de personnages, les termes d'affection comme « *buddy* » et les titres comme « *sir* ». Quant aux omissions d'adverbes, elles visent ceux qui soulignent une incertitude (« *maybe* » et « *almost* »), qui ont une fonction emphatique ou expressive (« *really* » et « *pretty* ») et qui servent à marquer l'oralité (« *now* » et « *frankly* »). Finalement, l'omission de salutations s'applique aux formules telles que « *Hi* », « *Hey* » et « *Hello* ». Nous avons aussi relevé 11 autres types de réduction qui ne seront pas présentés en détail puisque leur nombre est très faible comparativement aux autres mentionnés ci-dessus : l'omission d'une formule d'introduction, d'une hésitation, d'un complément du nom, de temps ou de lieu, d'un adjectif, d'un terme vulgaire ou encore d'une formule de politesse; l'emploi d'une phrase simple, l'utilisation d'un adverbe de lieu ou de temps; l'utilisation d'un symbole. En contrepartie, nous avons également observé 10 ajouts au contenu verbal. De manière succincte, deux pronoms emphatiques, deux marqueurs de discours, un complément de temps, un complément de lieu, un complément de nom,

une salutation, une exclamation et un adverbe sont ajoutés aux sous-titres. En somme, la réduction textuelle, qui est la principale méthode employée dans le sous-titrage de la sitcom *Seinfeld*, touche les éléments de moindre importance pour le déroulement du récit puisque ce sont des éléments secondaires ou d'oralité qui peuvent être évacués afin de mettre l'accent sur les éléments narrativement importants.

Finalement, nous avons constaté que la majorité des instances humoristiques décelées dans les sous-titres de *Seinfeld* comportent des éléments collectifs et que la quasi-totalité des instances est conservée ou adaptée. Plus particulièrement, parmi les 758 instances d'humour relevées, 7 instances sont omises (1 %), 37 sont adaptées (5 %) et 714 sont conservées (94 %). Les instances omises font partie de la catégorie des éléments collectifs et paralinguistiques ainsi que de la catégorie des éléments paralinguistiques, avec respectivement 2 et 5 instances. Elles sont toutes liées à l'intonation : les énoncés contiennent de l'ironie, de la séduction, de la répulsion ou des allusions qui sont très difficiles à rendre à l'écrit. Néanmoins, en raison de la cohésion audiovisuelle, le téléspectateur de la langue cible peut faire le lien entre le contenu des sous-titres et la manière dont les personnages se comportent et parlent afin de comprendre la blague. Comme les sitcoms font naître l'humour en jouant sur les conventions sociales, il n'est pas étonnant que les éléments collectifs forment la principale catégorie d'humour avec 504 instances. Toutefois, nous retrouvons aussi : des éléments collectifs et paralinguistiques (114 instances); des éléments collectifs et linguistiques (43 instances); des éléments paralinguistiques (27 instances) ainsi que des éléments collectifs et culturels (23 instances). Comme les autres catégories d'humour ne comportent au total que 47 instances (6 % de toutes les instances) et qu'elles sont toutes conservées ou adaptées, elles ne seront pas analysées ici. La répartition des instances des cinq principales catégories d'humour de *Seinfeld* par épisode analysé et stratégie de traduction se trouve dans le tableau de la page suivante.

Tableau 15 : Nombre d’instances pour les cinq principales catégories d’humour relevées dans *Seinfeld*, par épisode analysé et par stratégie traductive

Catégories des éléments d’humour	Stratégies traductives	Saison 1, ép. 2	Saison 3, ép. 8	Saison 5, ép. 21	Saison 7, ép. 16	Saison 9, ép. 17
Collectif	Conserver	119	114	115	78	78
Collectif et paralinguistique	Conserver	12	27	5	22	28
	Adapter	0	12	3	1	2
	Omettre	0	1	1	0	0
Collectif et linguistique	Conserver	3	7	15	3	9
	Adapter	1	2	0	1	2
Paralinguistique	Conserver	4	1	2	3	1
	Adapter	1	3	3	1	3
	Omettre	1	4	0	0	0
Collectif et culturel	Conserver	5	3	4	4	6
	Adapter	0	0	0	0	1

Les 504 instances d’humour fondées sur des éléments collectifs sont toutes conservées : comme ce sont les situations qui sont drôles, il ne fallait que transposer les éléments généraux du dialogue dans les sous-titres pour rendre l’intention humoristique. Par exemple, dans l’épisode de la saison 7, Frank, le père de George, lui demande s’il peut transformer sa chambre d’enfant en salle de billard avec toutes les commodités : l’idée, autant que la discussion, est absurde. Cet échange est illustré dans la figure ci-dessous.

Figure 2 : Instances de la catégorie d’humour des éléments collectifs de l’épisode 16 de la saison 7 de *Seinfeld*

Seinfeld - Saison 7, Épisode 16 - The Doll (S-7.16)						
1						
	00:01:30	Frank: So, I was wondering, would it be okay if I turned your room into a	Je voudrais transformer ta chambre en salle de billard.			23
38	00:01:34	billiard parlor?		Canned laughter		31
	00:01:35	George: A billiard parlor?	Un billard.			11
39	00:01:36					
	00:01:37	Frank: Regulation table, the hi-fi, maybe	Table réglementaire, musique,	(Elaine enters. George spots her in mid-sentence)		29
40	00:01:39	even a bar.. Give it real authenticity..				
	00:01:39		peut-être un minibar,			21
41	00:01:42		pour que ça ait l’air plus vrai.	Canned laughter		32

Selon nous, les instances humoristiques adaptées constituent les plus grands défis, car elles ne pouvaient pas être transposées directement dans les sous-titres. Mise à part la catégorie des éléments collectifs, chacune des quatre autres catégories présente au

moins une instance d'humour adaptée : 17 occurrences pour les éléments collectifs et paralinguistiques; 6 pour éléments collectifs et linguistiques; 11 pour les éléments paralinguistiques et 1 pour les éléments collectifs et culturels. Nous présentons ci-dessous un exemple pour chacune de ces catégories. Pour l'adaptation de la catégorie des éléments collectifs et paralinguistiques, dans l'épisode de la saison 3, l'exclamation « *Oh, brother!* » prononcée sur un ton suggestif est traduite par « Nom d'une pipe. » : l'exclamation suggestive est rendue par un juron jugé inoffensif qui peut avoir une connotation sexuelle puisque le terme « pipe » est utilisé en langage populaire pour désigner une fellation. Un élément paralinguistique, un ton, est donc remplacé par un jeu linguistique. Pour la catégorie des éléments collectifs et linguistiques, dans l'épisode de la saison 3, l'expression familière employée par Kramer pour rire de la situation, dont Jerry souligne le caractère inusité, se voit traduite par une expression familière vieillie : les répliques « *He's a happy camper, huh?* » et « *Happy camper, I don't hear that expression enough.* » sont rendus par « Bigre, c'est un joyeux drille. » et « Voilà une expression // que je n'entends pas assez souvent ». En optant pour l'emploi d'une expression peu usitée, l'intention humoristique est reproduite adéquatement. Pour la catégorie des éléments paralinguistiques, il y a, dans l'épisode de la saison 5, une imitation humoristique que les sous-titres rendent grâce à des guillemets : « *That was two years ago, remember? Jeh-Ree, you gotta see the Bay-Bee! You gotta see the Bay-Bee!* » est rendu par « C'était il y a 2 ans. // Tu te souviens ? », « "Jerry, tu dois voir le bébé." » et « Tu dois voir le bébé." ». Par la présence des guillemets, le spectateur comprend qu'il doit porter une attention à la façon dont les paroles sont prononcées par le personnage. Il est impossible de quantifier l'effet humoristique, mais un effort est déployé pour que l'intention humoristique soit perçue par le spectateur : ce dernier a une indication de ce qui devrait être drôle. Pour la catégorie des éléments collectifs et culturels, dans l'épisode de la saison 9, un élément culturel (Xerox, une marque de commerce) à connotation sexuelle est traduit grâce à une recatégorisation : « *Ah, the drunken make-out. An office classic. Did you end up xeroxing anything?* » est rendu par « La cuite qui dégénère. Un classique du bureau. »

et « Vous avez fini à la photocopie ? ». Comme il est très probable que l'entreprise Xerox, reconnue aux États-Unis comme l'inventeur de la photocopieuse, ne soit pas aussi bien connue du public cible, son nom est remplacé par un concept plus large et général, soit la photocopie. L'élément culturel du dialogue devient un élément collectif dans les sous-titres, mais l'aspect humoristique demeure, car la même idée et la référence situationnelle sont conservées. En somme, l'intention humoristique de la sitcom *Seinfeld* dont l'humour repose principalement sur des éléments collectifs est globalement préservée puisque seulement 1 % des instances d'humour sont omises, que 5 % sont adaptées et que 94 % sont conservées telles quelles.

Tout compte fait, sur le plan de dimension pragmatique, la cohésion audiovisuelle de l'œuvre et le code linguistique de la langue cible sont respectés, la réduction textuelle tient compte de l'importance informationnelle et l'intention humoristique est maintenue dans la sitcom *Seinfeld*. Les épisodes analysés sont de qualité suffisante puisqu'en moyenne seuls 2 % des sous-titres comportent des erreurs de langue ou de cohésion audiovisuelle. Du point de vue de la réduction textuelle, ce sont les éléments de moindre importance pour le récit ou marquant l'oralité qui sont omis tandis que les éléments de la trame narrative sont condensés. L'intention humoristique de la série qui repose en grande partie sur des éléments collectifs est donc maintenue, car, sur 758 instances d'humour, 714 instances (94 %) sont conservées, 37 (5 %) sont adaptées et 7 (1 %) sont omises. Le sous-titrage de la série *Seinfeld* est donc, dans l'ensemble, équivalent à l'original du point de vue du sens et de l'intention.

4.2.2 *FRIENDS* (1994–2004)

Lors de la transition de l'anglais oral au français écrit, les sous-titres de *Friends* ont parfois dérogé aux règles linguistiques et à la cohésion audiovisuelle. Les épisodes analysés comportent en moyenne 3,2 sous-titres avec des erreurs de langue ou de

cohésion audiovisuelle sur 343,2 sous-titres (1 %). Les erreurs sont présentées par type et par épisode dans le tableau ci-dessous.

Tableau 16 : Nombre d’occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour *Friends*

Types d’erreurs	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
Construction non idiomatique	1	0	0	1	0
Erreur de syntaxe	1	0	0	0	0
Erreur de typographie	1	2	1	1	2
Faute de grammaire	1	0	0	0	0
Incohérence audiovisuelle	0	1	1	0	3

Du point de vue des constructions non idiomatiques, nous avons décelé une seule expression anglaise ayant été traduite par la mauvaise expression ainsi qu’une formulation maladroite. D’abord, dans l’épisode de la saison 1, « *it looks like* », est rendu par l’expression familière « l’un dans l’autre », plutôt rare, alors que « tout compte fait » aurait été une solution plus proche de l’anglais sur le plan du sens comme du registre. Ensuite, le sous-titre « Tu as déjà souffert, la dernière fois. » (« [...] *I remember how bummed you were the first time he left.* ») de l’épisode 7 est une formulation maladroite qui devrait être remplacée par la formulation plus courante suivante : « Tu as tant souffert la dernière fois. ». Quant à l’erreur de syntaxe, elle est liée à l’ordre des éléments dans la phrase : dans le sous-titre « quand cette femme, cette blonde // planète avec un sac à main... » de l’épisode de la saison 1, l’adjectif « blonde » devrait se trouver après le nom « planète », car le sous-titre semble être calqué sur la réplique anglais : « [...] *this blonde planet with a pocketbook* [...] ». Du point de vue des erreurs typographiques, les guillemets anglais sont utilisés au lieu des guillemets français dans tous les épisodes analysés, et, dans le sous-titre « Alors, vous faites ce genre // de choses souvent. » de l’épisode de la saison 9, le point devrait être un point d’interrogation puisqu’il s’agit d’une question. Pour ce qui est des fautes de grammaire, elles concernent les temps verbaux, plus précisément l’utilisation du présent et du conditionnel à la place du futur simple lorsque les personnages parlent d’événements futurs. Pour les incohérences audiovisuelles, nous avons observé deux

non-traductions et trois sous-traductions. Tout d'abord, dans l'épisode de la saison 9, deux « *no* » sont sous-titrés par « No. » à la place de « Non. ». Ensuite, pour les sous-traductions, ce sont des nuances qui sont évacuées alors qu'elles étaient importantes. Par exemple, dans l'épisode de la saison 9, la réplique « *Ok, then, why are you all dressed up?* » est traduite par « Et pourquoi es-tu habillée ? ». Or, ce n'est pas le fait qu'elle soit habillée (et non toute nue) qui pose un problème, mais plutôt qu'elle soit en tenue élégante alors qu'elle dit prévoir rester à la maison. Dans l'épisode de la saison 5, le sous-titre « Tu seras payé si le film marche ? » n'a pas le même sens que la réplique « *So you don't get paid unless the movie makes money?* » : il aurait fallu ajouter un adverbe comme « seulement » pour rendre la nuance. Il y a donc une omission qui entraîne un glissement de sens, ce qui constitue une incohérence audiovisuelle. Dans l'épisode de la saison 1, le nom du canard « *Dick* », qui est le résultat d'une blague au début de l'émission, est rendu par « mon p'tit canard » alors que plus tôt son nom était « Panard ». Par conséquent, un écho est perdu dans les sous-titres, ce qui a un effet sur la cohésion audiovisuelle. En somme, tous ces éléments qui dérogent au contexte linguistique et à la cohésion audiovisuelle pourraient affecter le divertissement du spectateur et sa vision de la qualité du sous-titrage. Néanmoins, comme ces erreurs ne touchent en moyenne qu'à 1 % des sous-titres, la qualité de la sitcom *Friends* demeure satisfaisante.

En ce qui a trait à la réduction textuelle, les omissions touchent surtout les éléments qui ne contribuent pas au récit, tels que les marques d'oralité et les répétitions lexicales, phrastiques ou sémiotiques. Le tableau de la page suivante présente les dix principaux types de réduction textuelle relevés dans *Friends*.

Tableau 17 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour *Friends* avec une répartition par épisode

Types de réduction textuelle	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
Omission d'un marqueur de discours	113	170	190	167	136
Omission d'une exclamation	51	50	69	65	89
Omission d'un terme d'adresse ou d'un appellatif	20	31	41	21	29
Omission d'une répétition	35	25	24	18	26
Omission d'un faux départ	20	25	19	24	13
Condensation	14	11	34	19	21
Omission d'une salutation	11	15	22	19	20
Omission d'une hésitation	20	19	18	17	7
Omission d'un adverbe	13	14	21	20	18
Omission d'un segment ou énoncé	17	7	19	17	16

Les marqueurs de discours suivants sont omis dans la majorité des épisodes analysés de *Friends* : « *well* », « *look* », « *yeah* », « *but* », « *you know* », « *no* », « *okay* », « *yes* », « *right* », « *alright* », « *so* », « *you know what* », « *like* », « *come on* », « *I mean* », « *because* », « *huh* », « *listen* », « *uh-huh* », « *and* » et « *what* ». Les exclamations suivantes sont également omises dans la plupart des épisodes analysés : « *Oh* », « *Ah* », « *Oh my God* », « *Hey* », « *Wow* », « *Ow* » et « *Woah* ». Les termes d'adresse omis correspondent à des noms ou à des surnoms de personnages, à des termes d'affection comme « *guys* », « *buddy* », « *honey* », « *man* » et « *dude* » ainsi qu'à des titres tels que « *sir* ». Les omissions de répétitions s'intéressent aux segments, aux mots ou aux phrases qui sont utilisés plusieurs fois dans une même réplique ou dans des répliques consécutives. Les omissions de faux départ touchent aux phrases incomplètes puisqu'elles sont souvent reprises ou remplacées tout juste après. Les omissions de salutations ont pour objet les formules comme « *Hey* » et « *Hi* ». L'omission des hésitations vise les interjections comme « *uh* » and « *um* ». Les omissions d'adverbes visent ceux qui ont une valeur expressive ou emphatique comme « *really* », « *just* », « *now* » et « *always* » et qui ne sont donc pas importants pour la compréhension du récit. Les omissions de phrases ou d'énoncés touchent les éléments qui ont une valeur secondaire pour le récit, c'est-à-dire ceux dont l'absence n'a pas d'incidence sur la

compréhension et le déroulement de l'histoire. En effet, les énoncés qui ne sont pas rendus dans les sous-titres contiennent souvent des détails superflus. Les passages élidés avaient souvent une fonction expressive ou emphatique qui peut être déduite grâce à la cohésion audiovisuelle. Les condensations consistent à dire la même chose en moins de mots et souvent sous autre forme. Dans l'épisode de la saison 3, la réplique « *Okay, and then this is the coffee house. This is where I play my music.* » est rendue par cette phrase bien plus courte « Voilà le café où je chante. ». Il faut noter qu'il aurait peut-être été préférable d'employer le présentatif « voici » à la place du présentatif « voilà » puisque l'on désigne quelque chose à proximité. Toutefois, comme le sous-titre sert à représenter un discours oral, le « voilà » est acceptable puisqu'il s'inscrit dans l'usage de la langue française. En effet, dans son article sur les nuances sémantiques de « Voici » et « Voilà », la *Banque de dépannage linguistique* de l'Office québécois de la langue française (2019) mentionne qu'« à l'oral, ces deux présentatifs sont souvent employés indifféremment l'un pour l'autre ». Dans l'épisode de la saison 5, la réplique « *Okay, so-so which route should I take the northern route or the southern route?* » est rendue par « Comment y aller ? // Par le nord ou par le sud ? ». Finalement, dans l'épisode de la saison 9, la longue réplique « *It's a... It's good to meet you! Thank you so much for taking the time out to show me around.* » est tout simplement traduite par « Heureuse de vous rencontrer. // Merci de me faire visiter. ». Nous avons aussi observé 11 autres types de réduction, mais ils ne seront pas présentés en détail en raison de leur faible nombre : l'omission d'une formule d'introduction, d'un complément du nom, d'un adjectif, d'un complément de temps ou de lieu, d'une formule de politesse et d'un terme vulgaire; l'emploi d'une expression équivalente, d'une phrase simple ou d'un symbole et l'utilisation d'adverbes de lieu ou de temps. En dernier lieu, un seul ajout a été constaté : un marqueur de discours. Donc, dans la sitcom *Friends*, la réduction textuelle touche principalement des éléments de moindre importance, souvent des marques d'oralité ou des détails, qui peuvent facilement être exclus sans affecter la compréhension du récit puisque l'accent reste sur les éléments pertinents.

Finalement, en ce qui concerne l'humour, nous avons constaté que toutes les instances humoristiques relevées dans les épisodes analysés de *Friends* sont conservées ou adaptées et que la majorité de ces instances sont fondées sur des éléments collectifs. Plus précisément, parmi les 562 instances humoristiques décelées, aucune n'est omise, 518 sont conservées (92 %), et 44 sont adaptées (8 %). Les cinq principales catégories d'humour sont les éléments collectifs (304 instances), les éléments paralinguistiques (74), les éléments collectifs et paralinguistiques (64), les éléments collectifs et linguistiques (47) et les éléments collectifs et visuels (19). Étant donné que l'humour des sitcoms repose sur le non-respect ou l'exagération des conventions, il est compréhensible qu'un bon nombre des instances humoristiques aient pour base des éléments collectifs et que ceux-ci forment la catégorie principale des éléments humoristiques de cette série. Un bon exemple de la conservation d'une convention bafouée se trouve dans l'épisode de la saison 9. En effet, Ross, qui est l'intellectuel du groupe, affirme, alors qu'il tente d'impressionner une future collègue de travail, que s'il n'avait rien d'autre à faire, il serait à la salle de gym : « *Oh, no, it's no big deal, I mean, if I weren't doing this I'd just, you know, be at the gym working out.* ». Cette réplique est rendue par les sous-titres « Ce n'est rien. » et « Si je n'étais pas ici, // je serais à la salle de gym. ». L'aspect humoristique réside dans les transgressions à plusieurs conventions sociales : il ne faut pas mentir, il ne faut pas mélanger amour et travail, et un intellectuel fait de l'exercice mental, et non de l'exercice physique. En effet, les spectateurs de la série rient du fait que Ross, l'intello, mente sur ses habitudes d'entraînement afin d'impressionner une collègue paléontologue qui doit elle aussi être une intellectuelle. Comme les neuf autres catégories observées correspondent à un total de 54 instances (9,6 % des instances totales), elles ne seront pas présentées en détail. La répartition des instances des cinq principales catégories d'humour de *Friends* par épisode analysé et stratégie de traduction se trouve dans le tableau de la page suivante.

Tableau 18 : Nombre d’instances pour les cinq principales catégories d’humour relevées dans *Friends*, par épisode analysé et par stratégie traductive

Catégories des éléments d’humour	Stratégies traductives	Saison 1, ép. 10	Saison 3, ép. 23	Saison 5, ép. 22	Saison 7, ép. 11	Saison 9, ép. 20
Collectif	Conserver	45	47	62	70	80
Paralinguistique	Conserver	12	14	6	4	9
	Adapter	8	2	9	5	5
Collectif et paralinguistique	Conserver	7	8	20	9	16
	Adapter	2	0	2	0	0
Collectif et linguistique	Conserver	12	14	4	9	4
	Adapter	0	2	1	0	1
Collectif et visuel	Conserver	1	0	11	2	5

Les instances d’humour reposant sur des éléments collectifs et celles fondées sur des éléments collectifs et visuels sont toutes conservées. Lorsque la situation humoristique repose sur un élément visuel qui contrevient à une convention sociale ou qui la met en valeur, il est impossible de l’éliminer du sous-titrage en raison de la cohésion audiovisuelle. En revanche, nous avons décelé des adaptations dans les catégories des éléments paralinguistiques, des éléments collectifs et paralinguistiques ainsi que des éléments collectifs et linguistiques. Ces adaptations sont, selon nous, les plus intéressantes. Pour les éléments paralinguistiques, dans l’épisode de la saison 3, alors que Joey mentionne que ce serait une bonne idée de prénommer « Ross » le problème de santé de ce dernier, Ross fait savoir son mécontentement au moyen d’une réplique sarcastique : « *Yeah, that’d be cool.* » Celle-ci est rendue par « Ce serait hyper cool. » où l’emploi de l’adverbe « hyper » permet de faire comprendre que ce ne serait pas si cool, mais bien humiliant. Pour les éléments collectifs et paralinguistiques, dans l’épisode de la saison 5, alors que Ross tente de savoir pourquoi Phœbe est fâchée contre lui, celle-ci lui dit sur un ton vindicatif que s’il ne s’en souvient pas, elle ne peut pas l’aider, bien que ce soit en fait elle qui est fâchée contre lui pour une raison précise. La traduction est particulièrement réussie, car elle rend le sens tout en offrant un double sens. En effet, le « *Well, I can’t help you.* » devient « Tant pis. », une locution ayant le sens de « c’est dommage », mais aussi de « tu l’as bien mérité » qui se prête très bien au contexte. Quant aux éléments collectifs et linguistiques, dans l’épisode de la saison 3, une métaphore filée qui repose sur des expressions liées à la nature, et même

à l'agriculture, est perdue puisqu'elle est remplacée par des images disparates afin de contester les mêmes conventions, soit la monogamie ainsi que la pudeur des femmes en opposition à la liberté sexuelle des hommes. Alors que Phœbe raconte qu'elle fréquente deux hommes en même temps, l'expression figurée « *to sow one's wild oats* » est rendue par la locution verbale « jeter sa gourme », l'expression familière « *to play the field* », presque littéralement par « explorer le terrain », et une référence à la chanson « la fille du coupeur de joints » (qui traite de cannabis) est ajoutée. Une forme différente, soit plusieurs images, a donc été utilisée pour rendre l'idée humoristique, une femme librement dévergondée. En somme, comme toutes les instances d'humour de *Friends* sont en général conservées et parfois adaptées, l'intention humoristique, qui est principalement fondée sur des éléments collectifs, est maintenue.

En conclusion, pour ce qui est de la dimension pragmatique, le code linguistique et la cohésion audiovisuelle sont globalement respectés dans la série *Friends*. De plus, la réduction textuelle s'appuie sur l'importance informationnelle, et l'intention humoristique est reproduite. Tout d'abord, les épisodes analysés de la série présentent en moyenne de 3,2 sous-titres avec des erreurs de langue ou de cohésion sur 343,2 (1 %), plus particulièrement des erreurs de typographies et des incohérences audiovisuelles, mais aussi des erreurs de syntaxe, des fautes de grammaire et des constructions non idiomatiques. Ensuite, la réduction textuelle, soit l'omission et la condensation, touche surtout les éléments ayant une moindre importance pour le récit ou servant à marquer l'oralité. Finalement, l'intention humoristique qui se fonde en majorité sur des éléments collectifs est préservée puisque, sur 562 instances d'humour, 518 (92 %) sont conservées, 44 (8 %) sont adaptées et aucune (0 %) n'est omise. Le sous-titrage de la sitcom *Friends* correspond donc à l'original du point de vue du sens et de l'humour.

4.2.3 HOW I MET YOUR MOTHER (2004–2014)

Au cours du transfert de l'anglais oral au français écrit, des erreurs de langue et de cohésion audiovisuelle se sont glissées dans quatre des cinq épisodes analysés de *HIMYM*. En effet, l'épisode de la saison 1 présente 1 sous-titre erroné sur 365 (0,3 %), celui de l'épisode 3 en comporte 1 sur 412 (0,2 %), l'épisode de la saison 5 en comprend 2 sur 383 (0,5 %), celui de la saison 7 en contient 7 sur 426 (1,6 %) et l'épisode de la saison 9 en affiche 1 sur 340 (0,3 %). Ces erreurs sont présentées par type et par épisode dans le tableau ci-dessous.

Tableau 19 : Nombre d'occurrences de non-respect des règles linguistiques et de la cohésion audiovisuelle par type et par épisode pour *HIMYM*

Types d'occurrences	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
Construction non idiomatique	0	0	0	1	0
Erreur de syntaxe	0	0	0	1	0
Erreur de typographie	1	1	1	1	0
Emploi fautif d'un anglicisme	0	0	0	2	0
Incohérence audiovisuelle	0	0	1	2	1

La seule construction non idiomatique correspond à un mauvais cooccurent. Dans l'épisode de la saison 7, « *sweeping declaration* », un segment propre à la série qui a son entrée dans le *Urban Dictionary*⁷, est traduit par « déclaration radicale » alors qu'il aurait pu être rendu par la cooccurrence « déclaration-choc » qui est beaucoup plus idiomatique et qui pourrait elle aussi devenir un memento de la série. Pour ce qui est de l'erreur syntaxique, elle est liée à l'omission d'une préposition reliant les éléments d'une phrase étalée sur deux sous-titres. Encore une fois, dans l'épisode de la saison 7, il manque un « de » avant « s'attacher » pour lier ces deux sous-titres qui forment une phrase : « Les enfants, Edward aux quarante // mains est un jeu qui implique... » et « s'attacher aux mains 2 bouteilles // d'1,13 litre de liqueur de malte. ». Pour les emplois fautifs d'anglicismes, il y a les calques « dater » (provenant du verbe « *to date*

⁷ *Urban Dictionary*. (1999-2019). Récupéré le 31 mars 2019 de <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sweeping%20declaration>

(*someone*) ») et « qui s'est fichue par terre » (provenant de l'expression figurée « *fall through* ») qui devraient être rendus par leurs équivalents français « fréquenter » et « qui est tombé à l'eau », puisqu'ils seraient plus compréhensibles pour le public cible. Pour les erreurs typographiques, les sous-titres des épisodes des saisons 1, 3, 5 et 7 affichent des guillemets anglais au lieu des guillemets français. Des incohérences audiovisuelles ont également été observées dans les épisodes des saisons 5, 7 et 9. Dans l'épisode de la saison 5, dans une phrase formée de deux sous-titres, soit « Sans le savoir, j'étais sur le point » et « d'entendre ma première description // de ma future femme. », le premier « ma » devrait être un « la » puisque la description ne lui appartient pas. Comme le sous-titre entraîne un faux sens, c'est-à-dire une mauvaise interprétation de la réplique initiale, nous obtenons une incohérence audiovisuelle. Dans l'épisode de la saison 7, dans quatre sous-titres, on retrouve « Edward aux quarante mains », mais, dans un sous-titre, on trouve plutôt « Edward aux 40 mains ». Il y a également trois sous-titres où une ellipse est introduite par un demi-cadratin, et un quatrième où c'est plutôt une virgule qui est utilisée. Dans l'épisode de la saison 9, « *Your shoes doesn't match your belt!* » est rendue par « Ton costume est froissé! », ce qui ne correspond pas du tout au sens de la réplique, mais étant donné qu'il s'agit d'un plan moyen⁸ et qu'aucune solution possible ne respecte le nombre de caractères par ligne, une réplique dans le même thème est acceptable. Comme les erreurs sont peu nombreuses, soit une moyenne de 2,4 sous-titres erronés sur 385,2 (0,6 %), elles ne devraient pas avoir une incidence sur la qualité de l'œuvre audiovisuelle sous-titrée.

Nous avons noté que la réduction textuelle touchait surtout les éléments non pertinents à la compréhension du récit, soit les traces d'oralité, les répétitions et les compléments d'information. Les dix principaux types de réduction textuelle utilisés dans les épisodes analysés de *HIMYM* sont présentés dans le tableau de la page suivante.

⁸ Selon Antidote 10, il s'agit d'une « façon de cadrer une image de manière à ce que l'on voie les personnages en pied », c'est-à-dire en entier.

Tableau 20 : Les dix principaux types de réduction textuelle pour *HIMYM* avec une répartition par épisode

Types de réduction textuelle	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
Omission d'un marqueur de discours	41	75	30	30	79
Omission d'une exclamation	19	21	25	18	38
Condensation	7	16	17	8	39
Omission d'un adverbe	7	11	3	5	17
Omission d'un terme d'adresse ou d'un appellatif	8	5	5	3	25
Omission d'une répétition	4	11	6	4	17
Omission d'une hésitation	4	10	6	9	7
Omission d'un segment ou énoncé	0	0	2	0	25
Omission d'un faux départ	1	4	3	6	10
Remplacement par un pronom	9	2	3	1	6

Les marqueurs de relation suivants sont omis dans la plupart des épisodes analysés : « *Well* », « *Look* », « *I mean* », « *So* », « *Okay* », « *Yeah* », « *Wait* », « *You know* », « *No* », « *But* », « *And* », « *Right* », « *Come on* », « *Like* », « *See* » et « *Huh* ». Les exclamations suivantes sont elles aussi omises dans la majorité des épisodes analysés : « *Oh* », « *Ah* », « *Wow* », « *Hey* », « *Mmm* » et « *Woah* ». De nombreuses répliques sont condensées pour rendre le sens grâce à des phrases plus courtes et des formulations plus simples. Les omissions d'adverbes concernent ceux qui expriment l'incertitude (« *probably* » et « *maybe* »), qui ont une fonction emphatique (« *way* », « *really* », « *just* », « *ever* », « *so* », « *real* » et « *actually* »), ou qui marquent l'oralité (« *now* » et « *seriously* »), puisqu'ils ne sont pas nécessaires pour suivre le fil narratif. Les termes d'adresse omis sont des noms ou surnoms de personnages, des termes affectueux, tels que « *guys* », « *sweetie* », « *baby* », « *honey* », « *dude* », « *kids* », « *buddy* » et « *son* », ainsi que des titres, comme « *mister* » et « *sir* ». Les omissions de répétitions touchent les mots ou segments qui sont réitérés dans une même réplique ou dans des répliques consécutives. Leur absence ne nuit donc pas à la compréhension ou au déroulement du récit. Les omissions de segments et d'énoncés touchent des éléments qui ont une valeur emphatique ou qui rendent les conversations plus naturelles. Les omissions d'hésitations s'appliquent aux interjections marquant l'incertitude telles que « *um* » et « *uh* ». Les omissions de faux départs visent les phrases incomplètes ou les mots

dédoublés (souvent en début de phrases). Les pronoms les plus employés pour remplacer des référents sont « l' » et « il » ainsi que « ça », « c' » et « en ». Nous avons relevé neuf autres types de réduction textuelle, mais en raison de leur faible nombre, ils ne seront pas présentés en détail : l'omission d'une formule d'introduction, d'une salutation, d'un complément du nom, d'un adjectif, d'un complément de temps ou de lieu et d'une formule de politesse; l'emploi d'une expression équivalente et d'une phrase simple. Quatorze ajouts ont également été observés : trois marqueurs de discours, trois répliques complètes, trois courtes phrases adjointes à des répliques existantes, deux exclamations, un adverbe, un terme d'adresse et un pronom emphatique. Dans *HIMYM*, la réduction textuelle semble surtout viser les éléments d'oralité et les détails qui ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'histoire.

Finalement, en ce qui concerne l'humour, la plupart des instances répertoriées comportent des éléments collectifs et elles sont presque toutes conservées ou adaptées. Plus spécifiquement, parmi les 631 instances d'humour relevées dans les cinq épisodes de *HIMYM*, seulement deux sont omises (0,3 %), 12 sont adaptées (2 %), et 617 sont conservées (97,7 %). Les principales catégories d'humour sont les éléments collectifs avec 357 instances (56,6 %), les éléments collectifs et paralinguistiques avec 65 (10,3 %), les éléments collectifs et linguistiques avec 61 (9,7 %), les éléments paralinguistiques avec 36 (5,7 %) ainsi que les éléments collectifs et visuels avec 33 instances (5,2 %). Comme la transgression et l'exagération des conventions sont à la base de l'humour des sitcoms, la majorité des instances humoristiques reposent sur des éléments collectifs. Dans l'épisode de la saison 1, une convention sociale est brisée : Barney, un vil personnage très égocentrique, est trouvé en train de faire du bénévolat dans un refuge ou une soupe populaire (voir figure 3 pour l'exemple complet). Cette situation est drôle, car ce sont habituellement de bonnes personnes qui font du bénévolat et de bonnes actions : Robin va même jusqu'à dire qu'il est Satan, soit l'esprit du Mal, en raison de ses actions passées.

Figure 3 : Exemple d'une instance d'humour reposant sur un élément collectif dans l'épisode 9 de la saison 1 de *HIMYM*

How I Met Your Mother - Saison 1, Épisode 9 - Belly Full of Turkey (H-1.9)					
	00:04:20				29
102	00:04:23	Ted: What are you doing here?	- Qu'est-ce que tu fais ici ? - Je me consacre aux bonnes œuvres.	Small canned laughter	35
103	Barney: Oh, just the Lord's work.				
	00:04:24				19
104	00:04:27	Ted: But you're Satan.	- Mais tu es Satan. - Écoutez, les gars.	Canned laughter	20

Les 12 autres catégories relevées ne seront pas présentées en détail puisqu'elles correspondent à 13 % de toutes les instances relevées. La répartition des instances humoristiques des cinq principales catégories d'humour de *HIMYM* par épisode analysé et stratégie se trouve dans le tableau ci-dessous.

Tableau 21 : Nombre d'instances pour les cinq principales catégories d'humour relevées dans *HIMYM*, par épisode analysé et par stratégie traductive

Catégorie des éléments d'humour	Stratégies traductives	Saison 1, ép. 9	Saison 3, ép. 13	Saison 5, ép. 12	Saison 7, ép. 2	Saison 9, ép. 18
Collectif	Conserver	58	65	65	81	85
	Adapter	0	0	0	0	4
Collectif et paralinguistique	Conserver	12	15	18	6	14
Collectif et linguistique	Conserver	15	14	9	13	8
	Adapter	0	0	0	0	1
	Omettre	0	0	0	0	1
Paralinguistique	Conserver	2	2	21	7	2
	Adapter	0	0	1	0	0
	Omettre	0	0	0	1	0
Collectif et culturel	Conserver	3	3	3	11	13

Les instances humoristiques qui comportent des éléments collectifs et paralinguistiques et qui sont fondées sur des éléments collectifs et visuels sont toutes conservées. Pour les éléments collectifs et visuels, comme la situation humoristique repose sur un élément visuel qui contrevient ou accentue une convention sociale, ils ne sont jamais complètement exclus des sous-titres en raison de la cohésion audiovisuelle. Les catégories des éléments collectifs et linguistiques et des éléments paralinguistiques comprennent chacune une omission. Dans l'épisode de la saison 9, Barney parle d'un remède contre la gueule de bois et le présente comme dans une publicité à l'aide d'une

assonance : « *The most effective post-bender, head's-too-tender ender from here to Denver.* ». Toutefois, cette figure de style est perdue en français puisque la réplique est simplement rendue par « Le remède le plus efficace // de toute l'Amérique. ». Il n'y a aucun élément potentiellement humoristique dans la traduction, ce qui en fait un véritable cas d'omission d'une instance humoristique. Pour la catégorie des éléments paralinguistiques, dans l'épisode de la saison 7, un « *Hello?* » prononcé avec un accent maniéré est traduit par un simple « - Allô ? /... ». Néanmoins, grâce à la cohésion audiovisuelle, il est probable que le spectateur comprenne l'humour derrière cette instance malgré l'absence d'indice dans les sous-titres. Les instances humoristiques adaptées sont, selon nous, les plus intéressantes puisqu'elles ont nécessité un effort supplémentaire pour rendre l'intention humoristique. Par conséquent, un exemple sera présenté pour chacune des trois catégories qui comportent au moins une adaptation. Pour les éléments collectifs, dans l'épisode de la saison 9, une anecdote de l'enfance de Marshall est complètement transformée. En effet, il maudit un ancien compagnon de classe de lui avoir fait manger des « crevettes des salines » (« *sea monkeys* » en anglais) en les faisant passer pour des champignons magiques, un mauvais tour qu'il avait rapidement compris, car ses méchants frères lui avaient déjà fait manger ce type de crevette par le passé. Dans les sous-titres, la blague est évacuée pour se concentrer sur le fait que ses frères et son ancien compagnon de classe s'entendraient bien, car ils étaient méchants. Le contexte humoristique change, mais l'intention de faire rire demeure. Le dialogue et les sous-titres connexes se trouvent dans la figure ci-dessous.

Figure 4 : Exemple d'une instance d'humour adaptée qui repose sur des éléments collectifs de l'épisode 18 de la saison 9 de HIMYM

How I Met Your Mother - Saison 9, Épisode 18 - Rally (H-9.18)					
1					
302	00:15:15 00:15:17	Marshall: Damn you, Ollie Gunderson. I knew those shrooms tasted like Sea-Monkeys.	Enfant de chienne d'Ollie Gunderson.	Canned laughter	36
303	00:15:18 00:15:20		Il s'entendrait bien avec eux.	Canned laughter	30
304	00:15:20 00:15:23	Ted: How do you know what Sea-Monkeys taste like?	- Avec qui? - Mes grands frères		11 19
305	00:15:24 00:15:26	Marshall: My older brothers are not... the best people.	- méchants. - Pourquoi tu as menti?	Canned laughter	11 23

Quant aux éléments collectifs et linguistiques, toujours dans la saison 9, un terme vulgaire et une remontrance sont remplacés par un choix contrasté plus sobre qui rend la même idée. La réplique « *Bitch? Walk out that door and I tag in Zabka as my maid of honor.* » est rendue par ces deux sous-titres : « ... // - Lily, » et « manucure ou demoiselle d'honneur? ». On comprend que la mariée, Robin, n'est pas contente de sa demoiselle d'honneur et qu'elle lui donne le choix entre aller faire ses ongles et jouer son rôle de demoiselle d'honneur sans qu'aucune discussion ne soit possible puisque le choix devrait être clair. Pour les éléments paralinguistiques, dans l'épisode de la saison 5, l'emploi des guillemets dans le sous-titre, « "C'est sexy." », sert à marquer l'imitation de la réplique « *That's hot.* » prononcée avec une voix rauque. En résumé, l'intention humoristique de *HIMYM* est préservée puisque 97,7 % des instances sont conservées et que seulement 0,3 % et 2 % des instances d'humour sont respectivement omises et adaptées.

Tout bien considéré, du point de vue de la dimension pragmatique, la sitcom *HIMYM* respecte globalement le code linguistique et la cohésion audiovisuelle, la réduction textuelle reproduit les informations importantes, et l'intention humoristique est maintenue. Les épisodes analysés présentent une moyenne de 2,4 sous-titres avec des erreurs de langue (tels que des erreurs de syntaxe et de typographie et des emplois fautifs d'anglicismes) et des incohérences audiovisuelles sur 385,2 sous-titres (0,6 %). La réduction textuelle a pour objet les éléments de moindre importance pour le récit et les marques d'oralité en ce qui concerne l'omission tandis que les éléments pertinents sont condensés. L'intention humoristique de la série qui se base majoritairement sur des éléments collectifs est rendue, car, sur 613 instances d'humour, 617 (97,7 %) sont conservées, 12 (2 %) sont adaptées et 2 (0,3 %) sont omises. Le sous-titrage interlinguistique de la sitcom *HIMYM* est donc équivalent à l'original en ce qui concerne le sens et l'intention humoristique.

4.2.4 TENDANCES OBSERVÉES

L'analyse des quinze épisodes des trois sitcoms à l'étude nous a permis d'observer certaines tendances liées à la dimension pragmatique. Du point de vue du contexte, les sitcoms les plus récentes, soit *Friends* et *HIMYM*, comportent bien moins de sous-titres avec des erreurs de langue et de cohérence audiovisuelle que la série la moins récente, c'est-à-dire *Seinfeld : Friends* a une moyenne de 3,2 sous-titres erronés sur 343,2 sous-titres (1 %), *HIMYM* de 2,4 sur 385,2 (0,6 %) et *Seinfeld* de 7,6 sous-titres erronés sur 382,4 (2 %). Les fautes de typographie sont le principal type d'erreurs pour les trois sitcoms. Elles présentent aussi des constructions non idiomatiques, des erreurs de syntaxe, des fautes de grammaire et d'orthographe et des incohérences audiovisuelles, mais seules *Seinfeld* et *HIMYM* emploient fautivement des anglicismes. Les quelques erreurs relevées ont un très faible effet sur l'appréciation du spectateur puisqu'elles ne sont pas en nombre suffisant pour créer des obstacles à la compréhension et diminuer la qualité du sous-titrage. À l'égard de la réduction textuelle, ce sont principalement des éléments d'oralité ou des détails qui ne participent pas au déroulement du récit qui sont omis tandis que les éléments ayant une importance informationnelle sont condensés. Les deux principaux types de réduction textuelle pour les trois séries sont l'omission de marqueurs de discours et d'exclamations. Les trois sitcoms ont également recours à l'omission de termes d'adresse ou d'appellatifs à divers niveaux. Pour compléter le classement des cinq principaux types de réduction textuelle, nous retrouvons l'omission de répétition pour *Seinfeld* et *Friends*, la condensation pour *Seinfeld* et *HIMYM* ainsi que l'omission de faux départs pour *Friends* et l'omission d'adverbes pour *HIMYM*. Il faut aussi ajouter que les trois séries comportent des ajouts, même si la stratégie traductive principale est la réduction textuelle. Il semble donc que le sous-titrage interlinguistique des trois sitcoms rend les informations nécessaires au déroulement du récit et à la compréhension du spectateur. L'humour, quant à lui, est presque intégralement maintenu dans les trois sitcoms puisque très peu d'instances humoristiques, qui reposent surtout sur des éléments collectifs, sont omises. Plus

précisément, aucune instance humoristique n'est omise dans *Friends* et, pour *Seinfeld* et *HIMYM*, ce sont respectivement 1 % et 0,3 % des instances qui sont omises, car elles étaient liées à la tonalité ou à un effet sonore. Par ailleurs, pour les trois séries, le nombre d'instances humoristiques adaptées est également faible avec des taux de 2 %, 5 % et 8 %. On constate aussi que les séries ayant le plus d'instances d'humour, soit *Seinfeld* et *HIMYM*, sont celles qui ont omis le plus d'instances : 7 sur 758 dans *Seinfeld*, 2 sur 631 dans *HIMYM*. Ces résultats pourraient suggérer que plus il y a d'instances humoristiques dans une série, plus les omissions tendent à être nombreuses. En somme, les trois sitcoms sont très similaires en ce qui concerne la dimension pragmatique : le sous-titrage interlinguistique de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* équivaut sémantiquement et humoristiquement à l'œuvre originale puisqu'elles comportent très peu d'erreurs de langue et de cohérence audiovisuelles, qu'elles emploient la réduction textuelle en respectant l'importance informationnelle et que presque toutes les instances d'humour sont conservées ou adaptées.

4.2.5 QUALITÉ PRAGMATIQUE

Les sitcoms *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* comportent très peu d'erreurs contextuelles, réduisent textuellement en fonction de l'importance informationnelle, et conservent ou adaptent la quasi-totalité des instances humoristiques. Pour l'ensemble des séries, nous obtenons une moyenne de 4,4 sous-titres erronés des points de vue de la langue et de la cohésion audiovisuelle sur 370,3 (1,2 %). Du côté de la réduction textuelle, les omissions touchent surtout les éléments d'oralité, tels que les marqueurs de discours, les exclamations et les termes d'adresses ou les appellatifs, ainsi que les éléments secondaires au récit, comme les répétitions et les adverbes. Ces exemples d'omissions font tous partie des principaux types de réduction textuelle observés dans les trois sitcoms. Il faut toutefois mentionner la condensation qui s'applique aux éléments ayant une incidence sur le récit. En d'autres mots, des énoncés sont formulés avec plus de clarté, de concision ou de précision afin de favoriser la compréhension de l'histoire. En

moyenne, pour les quinze épisodes analysés, sur 650,3 instances humoristiques, 3 (0,5 %) sont omises, 31 (4,8 %) sont adaptées et 616 (94,7 %) sont conservées. Face à ces résultats, la qualité pragmatique globale des trois séries à l'étude est jugée satisfaisante.

4.3 DIMENSION CULTURELLE

L'analyse de la dimension culturelle des sous-titres des trois sitcoms à l'étude vise à vérifier si les éléments culturels communs (ECC) et spécifiques (ECS) ainsi que les références externes (RE) et internes (RI) sont conservés, omis, adaptés ou compensés.

4.3.1 *SEINFELD* (1989-1998)

D'une part, la majorité des ECC et des ECS sont inclus dans les sous-titres de *Seinfeld*. Dans les dialogues des cinq épisodes analysés, nous avons relevé 794 ECC alors qu'il y en a plutôt 729 dans les sous-titres, ce qui correspond à une perte de 65 ECC (9 %) : 607 éléments sont conservés, 76 sont adaptés et 111 sont omis, mais il y a aussi 46 compensations par l'ajout d'un ECC. Nous avons aussi consigné 144 ECS dans le dialogue, alors qu'il y en a 129 dans les sous-titres, ce qui représente une perte de 15 ECS (10 %) : 111 éléments sont conservés, 19 sont adaptés et 14 sont omis, en plus des 4 compensations par l'ajout d'un ECS (des personnalités connues comme Tina Turner et Pavarotti; des emplacements de New York comme le Battery Park, l'Upper West Side et le George Washington Bridge; des marques de commerce comme Pertussin, Kleenex, Zest et Tang; et d'autres éléments plus difficiles à catégoriser, comme la chaîne de télévision CNN, le Hezbollah et l'équipe de basketball des Lakers, etc.). D'autre part, à l'égard de l'intertextualité, les épisodes analysés de *Seinfeld* ne comportent que des RE. Les 10 RE relevées étaient des références au film *Schindler's List* (*La liste de Schindler*), à la chanson *Mrs. Robinson* de Simon et Garfunkel, à la sitcom *Maude*, aux publicités d'Oradent, à *Batman* et aux formulettes d'élimination

(*Amstramgram* dans les sous-titres). Parmi ces 10 RE, 8 sont conservées (80 %) et 2 sont adaptées (20 %). Comme très peu d'éléments sont perdus dans l'ensemble des cinq épisodes analysés, on peut affirmer que les éléments culturels et intertextuels sont respectés dans le sous-titrage de *Seinfeld*.

En somme, *Seinfeld* est d'une qualité culturelle satisfaisante. D'une part, la plupart des ECC et des ECS sont rendus dans les sous-titres. En effet, ce sont 9 % des ECC et 10 % des ECS qui sont omis. De l'autre, toutes les RE sont conservées (8) ou adaptées (2). Par conséquent, le sous-titrage interlinguistique de la sitcom *Seinfeld* est globalement équivalent à l'original des points de vue culturel et intertextuel.

4.3.2 *FRIENDS* (1994–2004)

D'une part, relativement aux éléments culturels, la majorité des ECC et des ECS sont inclus dans les sous-titres interlinguistiques de *Friends*. Nous avons consigné 690 ECC dans le dialogue et 649 dans les sous-titres, ce qui revient à une perte de 41 ECC (6 %) : 493 éléments sont conservés, 118 sont adaptés et 79 sont omis, sans oublier les 38 compensations. Nous avons aussi relevé 104 ECS dans le dialogue alors qu'il y en a 94 dans les sous-titres, ce qui équivaut à une perte de 10 ECS (10 %) : 73 éléments sont conservés, 20 sont adaptés, 11 sont omis et il y a une compensation par l'ajout d'un ECS. Ces ECS sont des emplacements géographiques (tels que New York, Las Vegas, Time Square et le George Washington Bridge), des personnalités connues (telles que Dick Clark, Albert Einstein et Cameron Diaz) et bien d'autres encore (par exemple, la marque Ikea, l'art martial de la capoeira et la bourse des génies Mac Arthur). Il faut néanmoins noter que la grande majorité des ECS omis sont des emplacements géographiques ayant été préalablement mentionnés. Dans ces cas, comme les omissions sont des implications, leur effet est atténué, voire nul. D'autre part, quant à l'intertextualité, les épisodes analysés de *Friends* comportent des RE et des RI. Les RE sont des références aux films *Splash*, *Wall Street* et *An Officer and a*

Gentleman (Officier et Gentleman), aux magazines *Brides Magazine (Jeunes Mariées)* dans les sous-titres) et *Play-Boy*, à la chanson *Me, Myself and I*, à la comédie musicale *The King and I*, au roman *Le compas dans l'œil*, au feuilleton télévisé *Days of Our Lives (Des Jours et des Vies)* et à l'émission de variété *Access Hollywood (Secrets de stars)* dans les sous-titres). Nous avons observé 12 RE dans les sous-titres alors qu'il y en a 13 dans le dialogue, ce qui représente une perte d'une seule RE (8 %) : 6 références sont conservées, 5 sont adaptées et 2 sont omises, sans oublier la compensation par l'ajout d'un renvoi à la chanson *La fille du coupeur de joints* d'Hubert Félix. Il faut mentionner que les deux références omises sont des répétitions : ce sont tous des renvois à *Days of Our Lives*, nombreux dans la série où Joey est un acteur de ce feuilleton. Les deux RI, qui sont par ailleurs conservées, sont des références à des événements dans une saison précédente (la relation entre Phœbe et David) et à des événements dans un épisode précédent (le rêve amoureux de Rachel au sujet de Joey). Malgré les quelques pertes, sur les plans de la culture et de l'intertextualité, le sous-titrage de *Friends* est majoritairement équivalent à l'original.

Bref, la qualité culturelle de *Friends* est satisfaisante. D'une part, seulement 6 % des ECC et 10 % des ECS sont omises. Ces omissions touchent surtout des emplacements géographiques préalablement mentionnés. De l'autre, toutes les RI sont conservées et seulement 8 % sont omises (toujours des références ancrées dans la série). Donc, la culture et l'intertextualité du sous-titrage de *Friends* correspondent globalement à celles de l'œuvre originale.

4.3.3 HOW I MET YOUR MOTHER (2004–2014)

D'une part, pour les éléments culturels, la majorité des ECC et des ECS sont rendus dans les sous-titres interlinguistiques de *HIMYM*. Nous avons relevé 841 ECC dans les sous-titres alors qu'il y en a 850 dans le dialogue, ce qui constitue une perte de 9 ECC (1 %) : 713 éléments sont conservés, 92 sont adaptés et 45 sont omis, sans oublier les

36 compensations par l'ajout d'un ECC. Nous avons aussi recueilli 170 ECS dans le dialogue tandis qu'il y en a 159 dans les sous-titres, ce qui signifie une perte de 11 ECS (6 %) : 125 éléments sont conservés, 34 sont adaptés, 11 sont omis et aucune compensation n'a été observée. Les ECS sont des emplacements géographiques (tels que Manhattan, Upper East Side, et Minnesota), des personnalités connues (telles que Angelina Jolie, Franklin Roosevelt et Lenny Kravitz), des marques de commerce (telles que Funyuns, Sloppy Joe, Raisinet et Taco Bell,) et bien plus encore (par exemple, les fêtes de Noël, de l'Action de grâce et de la Saint-Patrick ainsi que les universités Wesleyenne, Stanford et Colombia). D'autre part, quant à l'intertextualité, les épisodes analysés de *HIMYM* comportent 21 RE et 6 RI, qui sont toutes conservées. Les RE observées sont des références aux films cultes *Plan 9 from Outer Space* et *Manos : Hands of Fate*, à la chanson *Stairway to Heaven*, à la chanson thème *Memories* de la comédie musicale *Cats*, au premier album de The Unicorns *Who Will Cut Our Hair When We're Gone?*, au roman *World's End* de T.C Boyle, aux comédies musicales *Man of La Mancha (L'Homme de La Mancha)* et *Fiddler on the Roof (Un violon sur le toit)*, au ballet *Le Lac des cygnes*, à *Batman*, au film *Weekend at Bernies (Week-end chez Bernie)*, à la Bible et à *Dumbo*. Les RI sont des références à des événements d'une saison précédente (la relation amoureuse de Ted et Robin; le parapluie jaune de la mère; la relation de Ted et Victoria; le décès du père de Marshall à la suite d'une crise cardiaque) ou à des événements d'un épisode précédent (le cours de Ted dans la mauvaise classe). En dépit de quelques pertes, le sous-titrage interlinguistique de la sitcom *HIMYM* correspond en très grande partie à l'œuvre originale en ce qui concerne la culture et de l'intertextualité.

Somme toute, les sous-titres de *HIMYM* sont de qualité culturelle satisfaisante. D'une part, la grande majorité des ECC et des ECS sont rendus dans les sous-titres. En effet, seulement 1 % des ECC et 6 % des ECS sont omis. D'autre part, toutes les RE et les RI sont conservées. Donc, vu le nombre très restreint de pertes, le sous-titrage de *HIMYM* est dans l'ensemble équivalent à l'original sur les plans culturel et intertextuel.

4.3.4 TENDANCES OBSERVÉES

L'analyse des quinze épisodes des trois sitcoms à l'étude nous a permis de dégager certaines tendances en ce qui concerne la dimension culturelle. Du point de vue de la culture, les épisodes affichent tous entre 5 et 6 fois plus d'ECC que d'ECS, mais ce sont ces derniers qui sont les plus omis. En effet, les pourcentages d'ECC omis dans *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* correspondent respectivement à 9 %, 6 % et 1 % tandis que pour les ECS omis, ils sont respectivement de 10 %, 10 % et 6 %. Selon ces taux d'omissions, c'est la série *HIMYM* qui rend le mieux les éléments culturels. La plupart des ECS des trois séries sont des emplacements géographiques et des personnalités connues. À l'égard de l'intertextualité, seule la série *Seinfeld* ne présente pas de RI, et c'est la série *HIMYM* qui comporte le plus de RE avec 21 références, ce qui est près de deux fois plus que les deux autres séries. Les RI sont tout autant conservées dans *Friends* que dans *HIMYM*. Toutefois, pour les RE, deux de *Friends* ne sont pas rendues, car ce sont des références récurrentes. En revanche, elles sont toutes rendues d'une façon ou d'une autre dans *Seinfeld* et *HIMYM*. Cela dit, il ne faut pas oublier l'ajout d'une RI dans *Friends*, ce qui fait qu'il n'y a qu'une seule perte. C'est donc encore une fois *HIMYM* qui obtient les meilleurs résultats pour cet élément d'analyse. Nous avons ainsi remarqué que les sitcoms à l'étude étaient assez semblables du point de vue de la dimension culturelle, bien que *HIMYM* se démarque davantage. En somme, en raison du nombre restreint d'ECC, d'ECS, de RE et de RI omis, le sous-titrage interlinguistique de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* est équivalent à l'œuvre originale des points de vue culturel et intertextuel.

4.3.5 QUALITÉ CULTURELLE

Dans l'ensemble, le sous-titrage interlinguistique rend bien les aspects culturels et intertextuels des séries à l'étude. En moyenne pour les quinze épisodes analysés, 38,3 éléments sur 778 ECC sont perdus (4,9 %) et 12 éléments sur 139,3 ECS sont

perdus (8,6 %). Pour les trois séries, il y a une seule perte liée à l'intertextualité : une seule RE est perdue sur un total de 44 références et aucune RE n'est omise sur un total de 8 références (0 %). En raison de ces faibles pourcentages de perte, la qualité culturelle de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* est jugée satisfaisante.

4.4 DIMENSION COMMUNICATIVE

L'analyse de la dimension communicative sert à vérifier si les différentes variations linguistiques, comme les régionalismes et les niveaux de langue, sont conservées, omises ou compensées puisque la réussite du genre télévisuel des sitcoms repose sur un lien de familiarité avec les spectateurs. En effet, un certain sentiment d'appartenance doit être créé chez les spectateurs et ces derniers doivent se sentir comme s'ils faisaient partie de la « famille » que les personnages se sont créée.

4.4.1 SEINFELD (1989-1998)

En analysant les cinq épisodes sélectionnés de la sitcom *Seinfeld*, nous avons constaté une standardisation de la langue. Les 15 américanismes⁹ du dialogue sont omis¹⁰ dans les sous-titres. Nous avons relevé dans les sous-titres 413 occurrences de niveau familier (150 conservations et 263 compensations) alors qu'il y en a 650 dans le dialogue, ce qui constitue une perte de 237 occurrences du langage familier (36 %) même si 500 des occurrences de départ sont omises. Les compensations liées au registre familier correspondent à l'ajout de mots familiers, à l'emploi d'expressions idiomatiques, d'abréviations et d'anglicismes ainsi qu'à l'absence de négation et d'inversion. Nous avons observé 2 occurrences de niveau vulgaire (1 conservation et 1 compensation) dans les sous-titres alors qu'il y en a 8 dans le dialogue, ce qui revient

⁹ Selon Antidote 10, il s'agit de « tournures, mots qui caractérisent l'anglais parlé aux États-Unis ». On aurait aussi pu les appeler des idiotismes ou régionalismes d'Amérique du Nord.

¹⁰ Dans ce contexte linguistique, l'omission consiste surtout à employer le registre courant ou standard au lieu d'un registre inférieur ou supérieur.

à une perte de 6 occurrences (75 %) bien que 7 des occurrences initiales soient omises. Nous avons consigné dans les sous-titres 11 occurrences de niveau populaire (7 conservations et 4 compensations) alors qu'il y en a 15 dans le dialogue, ce qui représente une perte de 4 occurrences (27 %) malgré les 8 omissions. Des 22 occurrences de niveau technique relevées dans les dialogues, les sous-titres en conservent 16 (73 %) et en omettent 6 (27 %). Nous avons recueilli 8 occurrences de niveau soutenu (5 conservations et 3 compensations) dans les sous-titres alors qu'il y en avait 14 dans le dialogue, ce qui équivaut à une perte de 6 occurrences (43 %) en dépit des 9 omissions. La moitié des cas de multilinguismes sont omis : sur les 2 occurrences d'italien du dialogue, une est conservée et l'autre est omise. Vu que près de la moitié des occurrences de variations linguistiques sont en moyenne omises, le niveau de langue des sous-titres est plus standard que celui du dialogue de *Seinfeld*.

4.4.2 *FRIENDS* (1994–2004)

En analysant les cinq épisodes sélectionnés de la sitcom *Friends*, nous avons remarqué une standardisation de la langue et un léger nivellement vers le haut. Les 15 américanismes du dialogue sont omis, mais une compensation par l'ajout d'un francisme¹¹ a également été constatée dans les sous-titres. Nous avons consigné dans les sous-titres 413 occurrences de niveau familier (96 conservations et 317 compensations) alors qu'il y en a 911 dans le dialogue. Cela correspond à une perte de 498 occurrences (55 %) malgré les 815 omissions. Les compensations liées au registre familier correspondent à l'ajout de mots familiers, à l'emploi d'expressions idiomatiques, d'abréviations et d'anglicismes ainsi qu'à l'absence de négation et d'inversion. Nous avons observé 8 occurrences de niveau vulgaire (7 conservations et 1 compensation) dans les sous-titres alors qu'il en a 17 dans le dialogue, ce qui

¹¹ Selon Antidote 10, il s'agit de « faits de langue propres au français parlé en France, par opposition au français parlé dans les autres régions francophones ». Nous aurions aussi pu les appeler des idiotismes ou des régionalismes de la France.

représente une perte de 9 occurrences (53 %) malgré les 10 omissions. Sur les 9 occurrences de niveau populaire du dialogue, 3 (33 %) sont conservées et 6 (67 %) sont omises dans les sous-titres. Les 9 occurrences de niveau technique du dialogue sont toutes conservées dans les sous-titres. Une occurrence du langage soutenu est par ailleurs ajoutée dans les sous-titres : il y a donc 5 occurrences de niveau soutenu (3 conservations et 2 compensations) dans les sous-titres au lieu des 4 de départ, en dépit d'une seule omission. Puisque le sous-titrage omet en moyenne un peu plus de la moitié des occurrences des registres familier, populaire et vulgaire, qu'il conserve le même nombre d'occurrences du niveau technique et qu'il ajoute une occurrence de niveau soutenu, le sous-titrage de la sitcom *Friends* correspond à un registre plus standard, voire plus soutenu, que celui du dialogue original.

4.4.3 HOW I MET YOUR MOTHER (2004–2014)

En analysant les cinq épisodes sélectionnés de *HIMYM*, nous avons observé une standardisation de la langue. Trois régionalismes sont ajoutés dans les sous-titres : 16 compensations par un québécoïsme¹² ont été relevées dans les sous-titres alors qu'il y a 13 américanimes dans le dialogue. Nous avons consigné 429 occurrences de niveau familier (180 conservations et 249 compensations) dans les sous-titres alors qu'il y en a 668 dans le dialogue, ce qui constitue une perte de 239 occurrences (36 %) même si 488 des occurrences de départ sont omises. Les compensations liées au registre familier correspondent à l'ajout de mots familiers, à l'emploi d'expressions idiomatiques, d'abréviations et d'anglicismes ainsi qu'à l'absence de négation et d'inversion. Sur les 32 occurrences de niveau vulgaire du dialogue, 8 sont conservées (25 %) et 24 sont omises (75 %) dans les sous-titres. Nous avons recueilli dans les sous-titres 6 occurrences de niveau populaire (4 conservations et 2 compensations) alors qu'il y en a 43 dans le dialogue, ce qui représente une perte de 37 occurrences (86 %) bien que

¹² Selon Antitode, il s'agit de « faits de langue propre au français québécois ». Nous aurions aussi pu les appeler des idiotismes ou des régionalismes du Québec.

39 des occurrences initiales aient été omises. Sur les 5 occurrences de niveau technique du dialogue, 3 sont conservées (60 %) et 2 sont omises (40 %) dans les sous-titres. Sur les 27 occurrences de niveau soutenu du dialogue, 10 sont conservées (37 %) et 17 sont omises (63 %) dans les sous-titres. Les 3 occurrences de langue étrangère, ici de l'espagnol, sont conservées dans les sous-titres. Comme un peu plus de la moitié des variations linguistiques sont en moyenne omises, le niveau de langue du sous-titrage est plus standard que celui du dialogue de *HIMYM*, et ce, même si des régionalismes ont été ajoutés.

4.4.4 TENDANCES OBSERVÉES

L'analyse des épisodes sélectionnés nous a permis d'observer que les résultats des trois séries en ce qui a trait à la dimension communicative sont très similaires malgré certaines divergences. Du côté des américanimes, *Seinfeld* et *Friends* les omettent presque tous tandis que *HIMYM* les remplace tous par des québécoisismes. Pour les langues étrangères, seules les séries *Seinfeld* et *HIMYM* comportent des occurrences multilingues : *HIMYM* les rend toutes alors que *Seinfeld* n'en rend que la moitié. Pour le registre familier, *Seinfeld* et *HIMYM* perdent 36 % de leurs occurrences tandis que *Friends* en perd 55 %, soit une fois et demie les pertes des deux autres séries. Il faut aussi noter que les mêmes techniques de compensation sont utilisées pour réduire les pertes du registre familier dans les trois sitcoms, soit l'ajout de mots familiers, l'emploi d'expressions idiomatiques, d'abréviations et d'anglicismes ainsi que l'absence de négation et d'inversion. Les pertes liées au registre populaire tendent à augmenter d'une série à l'autre : une perte de 25 % des occurrences du langage populaire pour *Seinfeld*, de 67 % pour *Friends* et de 86 % pour *HIMYM*. Le nombre de vulgarités dans les dialogues augmente d'une série à l'autre : *Seinfeld* en comporte 8, *Friends* en affiche 17 et *HIMYM* en présente 32. Cela dit, la majorité des occurrences vulgaires ont été omises : 53 % dans *Friends* et 75 % dans *Seinfeld* et *HIMYM*. Pour les trois séries, la majorité du langage technique est conservée : 60 % pour *HIMYM*, 75 % pour

Seinfeld et 100 % pour *Friends*. Pour ce qui est du registre soutenu, les résultats semblent indiquer que le nombre d'occurrences omises augmente avec le nombre d'occurrences totales : le taux d'omission est nul pour *Friends* qui comporte 5 occurrences de niveau soutenu, de 43 % pour *Seinfeld* qui présente 14 occurrences, et de 63 % pour *HIMYM* qui en comprend 27. À la lumière de ces résultats, nous constatons une standardisation de la langue pour l'ensemble des trois sitcoms, surtout pour les registres inférieurs au niveau standard.

4.4.5 QUALITÉ COMMUNICATIVE

Dans l'ensemble, le niveau de langue du sous-titrage interlinguistique des trois sitcoms à l'étude est plus standard que le langage employé dans les dialogues, puisque les variations linguistiques sont moindres. La perte moyenne liée aux américanimes pour l'ensemble des épisodes analysés est de 65 %. Pour les registres inférieurs au standard, les pertes moyennes sont de 42 % pour le niveau de langue familier, de 60 % pour le niveau de langue populaire et de 68 % pour le niveau de langue vulgaire. Du point de vue des registres supérieurs, les pertes moyennes sont de 36,3 % pour le niveau de langue soutenu et de 22,3 % pour le niveau de langue technique. Comme les termes des registres substandards ont la plus grande force évocatrice, leur perte a une incidence sur le sentiment d'appartenance et de familiarité des spectateurs. Toutefois, comme les occurrences ayant une importance pour le récit ou l'intention humoristique sont conservées, les effets sont mitigés. Dans ces conditions, la qualité communicative de *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM* est jugée passable, mais presque insatisfaisante.

CHAPITRE 5 : INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

L'analyse des dimensions technique, pragmatique, culturelle et communicative des quinze épisodes de *Seinfeld*, de *Friends* et de *HIMYM* suggère que la réduction textuelle résultant des contraintes spatio-temporelles n'a pas d'effet significatif sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines, un genre télévisuel ayant une intention humoristique qui repose sur des éléments culturels et linguistiques.

Tout d'abord, l'analyse technique a révélé que les trois sitcoms respectent les contraintes spatio-temporelles liées au rythme, au format et à la segmentation logique malgré quelques infractions. Seule *HIMYM* ne respecte pas les recommandations relatives à la durée en raison de son format, plus précisément du nombre de caractères par ligne. Alors que tous les sous-titres de *Seinfeld* ont moins de 40 caractères par ligne (la limite recommandée par le *Code*) et que les sous-titres de *Friends* ont au maximum 43 caractères par ligne (la limite établie dans le cadre de cette recherche) sauf pour deux lignes qui comportent 45 caractères, les sous-titres *HIMYM* présentent 27 lignes avec plus de 43 caractères, et certaines vont même jusqu'à 48. L'augmentation du nombre de caractères par ligne d'une série à l'autre pourrait être liée à l'utilisation de logiciels de sous-titrage employant un lettrage proportionnel. Ceux-ci permettent d'insérer un plus grand nombre de caractères dans un même espace puisque chaque lettre a sa propre taille en pixels (Diaz Cintas, 2010). Il faut par ailleurs noter que cet écart n'est pas très élevé, mais que l'ajout de caractères sur une ligne devrait se traduire par un plus grand temps de défilement afin de permettre aux spectateurs de lire les sous-titres, ce qui n'est pas le cas dans *HIMYM*. Par conséquent, les sous-titres de cette série ne respectent pas les contraintes spatio-temporelles pour ce qui est de la durée. En outre, vu l'absence de nouvelles recherches sur les capacités de lecture des spectateurs modernes qui permettraient de déterminer la vitesse de lecture appropriée

pour notre monde numérique, il est impossible de dire si le non-respect de ces contraintes spatio-temporelles affecte la compréhension des spectateurs et ainsi la qualité du sous-titrage.

Ensuite, l'analyse pragmatique a permis d'observer que la réduction textuelle tend à se fonder sur l'importance informationnelle, si bien que les sous-titres restent des équivalents de sens du dialogue. En effet, seuls des éléments non pertinents sont omis, tels que les marques d'oralité, les salutations, les répétitions, alors que ceux qui sont essentiels à la compréhension du récit sont condensés en tenant compte du contexte audiovisuel, lorsqu'ils ne sont pas carrément conservés. Ces résultats corroborent les propos d'auteurs comme Georgakopoulou (2003), Gambier (2007), Bogucki (2013), Pérez-Gonzalez (2014) et Jaki (2016). Selon les résultats de cette recherche, l'aspect spatio-temporel n'aurait pas préséance sur l'équivalence comme l'affirme Kruger (2001) : les sous-titres interlinguistiques ne seraient donc pas une « version appauvrie du texte source » (Kruger, 2005), mais plutôt une « solution intelligente » (Gambier, 2007) pour assurer la circulation et la compréhension des œuvres audiovisuelles. Ainsi, comme l'avance Georgakopoulou (2003), la réduction textuelle ne correspond généralement qu'à la perte du bruit, tel que les hésitations ou les redondances du discours oral. Selon lui, il serait même possible de dire beaucoup de choses en très peu de mots : « En condensant des phrases, on s'aperçoit qu'on peut presque tout dire en si peu de mots que l'exercice du langage paraît une fonction humaine pour ainsi dire superflue. Tout ce qui fait le charme de la conversation, des échanges d'idées, pourrait se réduire à quelques grognements. » (Caillé, 1960, cité dans Georgakopoulou, 2003 : 118). Il est donc clair que l'économie de mots et la dissemblance des termes ne changent pas le message, car, lors de la création d'un sous-titre, il s'effectue une sélection de mots évocateurs et complémentaires. L'analyse pragmatique a aussi permis de voir que l'intention humoristique est maintenue, puisque ce sont en moyenne 0,5 % des instances humoristiques qui sont omises. Ces quelques omissions concernent des énoncés dont l'humour repose sur la tonalité ou le son, des éléments qui sont très

difficiles à rendre à l'écrit, mais qui tendent à être compensés par les rires préenregistrés et la cohabitation de l'audio et du visuel. Par ailleurs, la majorité des instances humoristiques des trois sitcoms reposent sur des éléments collectifs, soit des situations exagérées ou des conventions non respectées, qui sont faciles à reproduire puisque le contexte est déjà en place. Il y a également quelques dizaines d'instances humoristiques adaptées afin de permettre leur compréhension par le public cible. Ces résultats corroborent ceux de Martinez Sierra (2014) qui n'avait pas trouvé de différence significative dans la traduction de l'humour du doublage et du sous-titrage de quatre épisodes des *Simpsons* et qui mentionnait l'importance de considérer l'audiovisuel lors de l'analyse. Contrairement à Chile (1999) qui avait déterminé qu'il n'y avait pas de stratégies traductives précises pour le sous-titrage de l'humour d'un épisode de la sitcom *Just Shoot me*, nous croyons que la principale stratégie traductive lors du sous-titrage de l'humour des sitcoms est la conservation. Celle-ci est toutefois accompagnée d'adaptations ponctuelles lorsque les éléments humoristiques reposent sur des éléments culturels ou linguistiques pointus. Cette constatation fait écho à Antoine (2001) qui affirme que les adaptations ponctuelles permettent de rendre l'intention humoristique sans perdre le contexte global, soit l'ensemble de l'œuvre audiovisuelle. L'analyse pragmatique a également révélé que les séries comportaient très peu d'erreurs contextuelles (liées à la langue et à la cohésion audiovisuelle) : une moyenne de 4,4 sous-titres erronés sur 370,3 (1,2 %).

En outre, l'analyse culturelle a permis de déterminer que les éléments culturels et les références intertextuelles (qui sont à l'origine de l'humour et du succès des sitcoms) sont majoritairement conservés ou adaptés. En moyenne, seuls 4,9 % des ECC et 8,6 % des ECS sont perdus dans les sous-titres. De plus, une seule RE a disparu dans l'ensemble des épisodes analysés, et il s'agit d'une référence qui est répétée dans l'épisode et récurrente dans *Friends*. Toutes les autres RE et RI sont conservées ou adaptées. Ce nombre restreint de pertes culturelles s'expliquerait par la fonction documentaire des sitcoms (Georgakopoulou, 2003). Ce genre télévisuel serait le reflet

d'une culture et d'une certaine réalité : le succès de ces séries américaines résiderait dans l'auto-identification des spectateurs aux personnages qui leur ressemblent ou qui les représentent, aux événements dramatisés, mais surtout aux représentations de leur « réalité ». *Seinfeld* est considéré comme « un pot-pourri de détails immédiatement reconnaissables » de la vie quotidienne (Austerlitz, 2014 : 227), *Friends* est perçu comme « un album photo » ou un « guide » des années 90 (Austerlitz, 2014 : 269) et *HIMYM* est décrit comme une remémoration grivoise avec une narration romanesque de la vingtaine vécue dans les années 2000 (Austerlitz, 2014 : 268-269). Comme ces séries perdraient leur couleur en l'absence de leurs éléments culturels et de leurs références intertextuelles, ces éléments et ces références sont majoritairement conservés ou adaptés. Aussi, comme *Seinfeld* est une suite d'épisodes pouvant être regardés dans le désordre, cette série ne contient pas de RI. Par contraste, *HIMYM* en contient le plus en raison de sa courbe narrative rétrospective et labyrinthique.

Par ailleurs, nos résultats ne correspondent pas aux observations faites par Zhao (2009) dans son analyse du sous-titrage en chinois des références culturelles de 30 épisodes de *Friends*. Il avait constaté que les références culturelles étaient simplement répétées dans les sous-titres au lieu d'être adaptées pour la compréhension du spectateur. Pourtant, nos résultats ont révélé qu'un certain effort a été déployé en français pour tenir compte du spectateur et de son bagage cognitif puisque près d'une centaine d'ECC et quelques dizaines d'ECS sont adaptés dans chacune des trois sitcoms. Cette adaptation est effectuée malgré le fait que le public cible ait une bonne connaissance de la réalité américaine puisque la majorité des francophones vivent en Occident, mais aussi en raison de la mondialisation et de l'hégémonie culturelle américaine. En résumé, les trois sitcoms rendent la plupart des éléments culturels et des références intertextuelles, surtout lorsqu'ils sont à l'origine d'une instance humoristique.

Finalement, l'analyse communicative a permis de déterminer qu'une bonne part des variations linguistiques étaient standardisées. Cette standardisation serait due, entre autres, à la différence entre les langues orale et écrite (Borowczyk, 2016 : 7) :

On peut noter que « plusieurs différences peuvent être relevées entre l'utilisation du langage écrit par comparaison avec l'oral. On peut par exemple remarquer qu'il y a normalement plus de redondance à l'oral, plus d'hésitations, de répétitions, de phrases inachevées, de nombreuses abréviations ainsi qu'un registre moins soutenu » (Şerban, 2008 : 92), souvent familier et même vulgaire tandis que le langage écrit est beaucoup plus soigné, correct, où les principales règles de syntaxe sont respectées.

En effet, une bonne partie du langage substandard, c'est-à-dire des registres familier, populaire et vulgaire, est omis dans les trois sitcoms à l'étude. Plus précisément, entre 42 % et 68 % des occurrences de ces différents registres ne sont pas rendues dans les sous-titres analysés. C'est *Seinfeld* qui standardise le moins avec une perte globale de 45 % des registres substandard, ce qui serait peut-être dû au fait que la série s'adresse à un public adulte. Dans ce contexte, le langage utilisé pour présenter des petits aperçus de la vie quotidienne nécessite peut-être un peu moins de censure. Pour sa part, *Friends* standardise 66 % du langage sous-standard, ce qui pourrait être le résultat de sa visée grand public, c'est-à-dire que son public est autant composé de jeunes que d'adultes. Elle cherche ainsi à choquer le moins de spectateurs possible en aplanissant le plus d'aspérités linguistiques possible. Pour sa part, *HIMYM* standardise également 66 % du langage substandard, mais elle contient plus de langage populaire et vulgaire que les deux autres séries mises ensemble en raison de son caractère plus grivois (Austerlitz, 2014). La différence entre les séries serait peut-être due au passage du temps : le rapport à la vulgarité serait différent entre les années 90 de *Seinfeld* et *Friends* et le 21^e siècle de *HIMYM*. Néanmoins, l'idée que la vulgarité est plus offensante à l'écrit qu'à l'oral expliquerait toujours la standardisation observée (Kuo, 2014). En effet, Diaz Cintas (2010) va même jusqu'à indiquer que les différents éléments vulgaires ne peuvent pas être directement transcrits à l'écrit, car ils sont d'une

nature particulièrement délicate, ce qui pourrait mener à leur suppression sans discernement. Nous avons toutefois observé que le langage vulgaire n'est pas toujours éliminé, surtout lorsqu'il a une visée humoristique. Bien qu'il y ait une certaine standardisation, tout n'est pas perdu puisque les variations linguistiques peuvent être rendues en respectant les normes linguistiques. Selon Kajzer-Wietrzny et Tymczyńska (2015), il est possible d'utiliser différents registres, des jeux syntaxiques, des expressions idiomatiques, la ponctuation et le langage courant pour passer adéquatement et sans heurt de l'oral à l'écrit. Les résultats de notre recherche vont dans ce sens puisque ces techniques sont employées dans les trois séries pour atténuer la perte du langage familier : l'ajout de mots familiers, l'emploi d'expressions idiomatiques, d'abréviations et d'anglicismes ainsi que l'absence de négation et d'inversion. Du côté des américanismes, ils sont délaissés dans *Seinfeld* et *Friends*, mais adaptés dans *HIMYM*. Ce changement de stratégie traductive semble correspondre à l'arrivée du concept de localisation, c'est-à-dire l'adaptation d'un produit à un groupe linguistique ou culturel donné afin d'améliorer son succès. En somme, les variations linguistiques sont en grande partie standardisées vers un registre standard.

Donc, dans l'ensemble, les résultats de la présente recherche sont semblables à ceux obtenus par Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003) dans l'étude qui nous a inspiré le modèle d'analyse que nous avons employé (voir p. 10-11 pour de plus amples détails). Nous croyons, comme elles, que le traducteur est intervenu activement et créativement pour produire une traduction audiovisuelle reproduisant la fonction humoristique de l'original et qu'une adaptation a été produite afin de permettre aux spectateurs d'en profiter pleinement.

En somme, nous avons observé les tendances suivantes pour chacune des dimensions d'analyse. Pour la dimension technique, nous avons constaté une propension à l'accélération du rythme de lecture liée à une réduction du temps d'affichage et à une hausse du nombre maximal de caractères par ligne. Du côté de la dimension

pragmatique, il y aurait une inclination à omettre les marques d'oralité, les répétitions et les éléments non pertinents au déroulement du récit et à conserver les instances humoristiques. Du point de vue de la dimension culturelle, il y a toujours beaucoup plus d'ECC que d'ECS et il y a une tendance à conserver ou adapter la grande majorité des éléments culturels et des références intertextuelles. En ce qui a trait à la dimension communicative, il y a une propension à la standardisation des variations linguistiques, surtout en ce qui concerne les registres substandards.

Finalement, la réduction textuelle ne semble pas avoir d'effet significatif sur la qualité générale du sous-titrage des trois sitcoms à l'étude. La qualité globale des trois séries a été jugée satisfaisante pour les dimensions technique, pragmatique et culturelle. Pour ce qui est de la dimension communicative, la qualité d'ensemble a été jugée passable en raison de la standardisation des variations linguistiques qui est effectuée en respectant l'intention humoristique et en conservant une certaine familiarité. Donc, avec trois dimensions de qualité satisfaisante et une dimension de qualité passable, il est possible d'affirmer que le sous-titrage interlinguistique de *Seinfeld*, de *Friends* et de *HIMYM* a une qualité générale satisfaisante.

CONCLUSION

La présente recherche visait à déterminer si la réduction textuelle résultant des contraintes spatio-temporelles a un effet sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines, un genre caractérisé par une intention humoristique culturellement et linguistiquement marquée. Puisque certains spécialistes, dont Kruger (2001; 2005), pensent que le sous-titrage offre une pâle version de l'original et que d'autres, comme Gambier (2007), le considèrent comme une solution ingénieuse pour une diffusion élargie de l'œuvre, il fallait vérifier plusieurs choses : 1. le respect des contraintes spatio-temporelles; 2. l'influence de l'importance informationnelle; 3. l'équivalence sémantique entre les sous-titres et les dialogues; 4. la compensation potentielle du contexte audiovisuel; 5. les stratégies de traduction des instances humoristiques, culturelles et intertextuelles ainsi que des variations linguistiques (conservation, adaptation ou omission).

Pour ce faire, nous avons procédé à une analyse comparative détaillée des sous-titres interlinguistiques de quinze épisodes choisis au hasard dans chacune des saisons impaires de trois sitcoms américaines : *Seinfeld*, *Friends* et *HIMYM*. Afin de recueillir les données, nous avons effectué une transcription multimodale et, pour les analyser, nous nous sommes inspirées du modèle d'analyse de la TAV d'Agost employé par Lorenzo, Pereira et Xoubanova (2003). L'analyse comportait quatre dimensions : technique, pragmatique, culturelle et communicative. L'analyse s'est terminée par la comparaison des résultats afin d'observer les tendances et d'obtenir une vue d'ensemble du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines.

Tout d'abord, pour ce qui est de la dimension technique qui comprend les éléments d'analyse du rythme, du format, de la durée et de la segmentation logique, la qualité des trois séries a été jugée satisfaisante en dépit de la qualité insatisfaisante de *HIMYM* pour la durée. L'arrivée du lettrage proportionnel et une possible amélioration des

capacités de lecture des spectateurs pourraient expliquer l'accélération du rythme de lecture qui résulte de la réduction du temps d'affichage et de l'augmentation du nombre de caractères par ligne.

Puis, quant à la dimension pragmatique qui comprend le contexte (soit, le code linguistique et la cohésion audiovisuelle), la réduction textuelle ainsi que l'intention humoristique, la qualité des trois sitcoms est jugée satisfaisante. Seules quelques erreurs de langue et de cohésion audiovisuelle ont été notées pour chacune des séries : en moyenne, il y a 4,4 sous-titres erronés sur 370,3 sous-titres (1,2 %). La réduction textuelle s'effectue en fonction de l'importance informationnelle afin de préserver le sens du dialogue original : l'omission touche surtout aux éléments répétés, non pertinents pour la trame narrative ou marquant l'oralité, et la condensation s'applique au reste des éléments narrativement pertinents. L'intention humoristique est préservée puisque seules quelques instances humoristiques sont omises, soit 0,5 % d'entre elles.

Ensuite, à l'égard de la dimension culturelle qui tient compte des éléments culturels et des références intertextuelles, la qualité des trois sitcoms est jugée satisfaisante. Les ECC et les ECS ont majoritairement été conservés ou adaptés avec des pertes moyennes de 4,9 % et de 8,6 % respectivement. Toutes les RI sont conservées ou adaptées, et une seule RE est perdue pour l'ensemble des épisodes analysés.

Finalement, sur le plan de la dimension communicative qui s'intéresse aux variations linguistiques, la qualité des trois séries à l'étude est jugée passable. Les différences entre l'oral et l'écrit, qui sont liées aux normes à respecter et au caractère offensant ou non de certains termes, expliqueraient la standardisation des niveaux de langue inférieurs ou supérieurs au registre standard. Il faut ajouter que des efforts ont été déployés pour conserver un certain niveau de familiarité tout en respectant les normes de la langue écrite et l'intention humoristique.

Pour ce qui est de la qualité globale des trois sitcoms américaines à l'étude, elle est jugée satisfaisante puisque la qualité des dimensions technique, pragmatique et culturelle est satisfaisante et que celle de la dimension communicative est passable. Il faut toutefois noter que certaines améliorations pourraient être apportées en ce qui concerne la durée des sous-titres et les variations linguistiques. Les résultats de la présente recherche semblent donc indiquer que la réduction textuelle résultant des contraintes spatio-temporelles n'a pas d'effet significatif sur l'équivalence et la qualité du sous-titrage interlinguistique des sitcoms américaines, un genre caractérisé par une intention humoristique qui met en évidence des faits culturels et linguistiques.

Certes, cette recherche présente des limites. Sur le plan de la collecte des données, le corpus est restreint puisque la collecte des données à partir d'œuvres audiovisuelles nécessite énormément de temps, et qu'il peut y avoir eu des erreurs lors de la transcription multimodale faite à la main. Sur le plan de l'analyse des données, les attentes de la chercheuse et son bagage cognitif ont pu influencer l'interprétation des résultats. Par exemple, l'examen de la qualité est subjectif puisque les connaissances d'un traducteur professionnel sont souvent basées sur des jugements prescriptifs acquis au cours de sa formation ou de ses expériences, ce qui fait qu'il peut avoir tendance à se fier à ses intuitions, à ses habitudes ou à ses préférences au lieu de se baser sur les recherches ou la théorie (Pérez-González, 2014). De plus, comme plusieurs traductions peuvent être considérées comme correctes, il n'y a pas de normes ou d'ensemble de critères complètement impartiaux pour évaluer la qualité d'une traduction (Robert et Remael, 2016). Un autre élément, l'humour, est teinté de subjectivité puisqu'il relève, par sa nature, de la culture : il dépend de l'éducation et de la compréhension du monde de la chercheuse, ce qui fait que l'analyse proposée contient une partie subjective. En effet, comme les instances humoristiques relevées par le chercheur dépendent de sa compréhension et donc de son bagage cognitif, il est possible que « certaines phrases qui se voulaient humoristiques aient échappé à l'analyse et qu'à l'inverse, le sens de

l'humour propre [au chercheur] ait pu permettre que soient prises en compte certaines phrases qui auraient été écartées par d'autres » (Florentin, 2010 : 20).

Cela dit, notre recherche apporte quand même un éclairage nouveau sur des sujets récurrents en traductologie tels que la notion d'équivalence, la qualité des traductions audiovisuelles et la traduisibilité de l'humour. Elle permet aussi de clarifier la perception du sous-titrage interlinguistique en suggérant que la réduction textuelle n'a pas nécessairement les effets négatifs attendus sur l'équivalence, et donc la qualité des sous-titres. Il semblerait que même si les sous-titres diffèrent des répliques, la traduction audiovisuelle n'est pas déficiente puisqu'une adaptation tenant compte des contraintes spatio-temporelles du médium et de l'importance informationnelle du contenu source a été réalisée. Ces résultats pourraient servir de point de départ à d'autres recherches en TAV, notamment sur des langues non occidentales ou sur d'autres genres télévisuels, afin de tracer un portrait global du sous-titrage interlinguistique, qui a jusqu'à maintenant été étudié de manière fragmentaire dans un contexte presque exclusivement occidental. De cette manière, nous pourrions peut-être démystifier pour de bon l'effet de la réduction textuelle sur l'équivalence et la qualité.

BIBLIOGRAPHIE

- Antoine, F. (2001). L'humoriste et le traducteur ou quand la traduction s'en mêle... Dans A.-M. Laurian et T. Szende (dir.), *Les mots du rire : comment les traduire? Essai de lexicologie contrastive* (p. 19-34). Berne, Suisse : Peter Lang.
- Arampatzis, C. (2012). Dialects at the Service of Humour within the American Sitcom: A Challenge for the Dubbing translator. Dans I. Ermida et J. Chovanec (dir.), *Language and Humour in the Media* (p. 67–82). New Castle upon Tyne, Royaume-Uni : Cambridge Scholars Publishing.
- Asimakoulas, D. (2004). Towards a Model of Describing Humour Translation: A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*. *Meta*, 49 (4) : 822–842.
- Austerlitz, S. (2014). *A History in 24 Episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago : Independent Publishers Group.
- Baumgarten, N. (2008). Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations. *Meta*, 53 (1) : 6–25.
- Bays, C. et Thomas, C. (créateurs). (2005–2014). *How I Met Your Mother* [Série télévisée]. États-Unis : CBS.
- Bianchi, F. (2014). Fostering Creativity in the Translation of Humour. The Stable Hyper-Islands Procedure. Dans A. De Laurentiis, E. Perego, G. L. De Rosa et F. Bianchi (dir.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (p. 477–495). Berne, Suisse : Peter Lang.
- Bogucki, L. (2013). *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. New York : Peter Lang.
- Borowczyk, P. (2016). L'exploitation de la multimodalité du message filmique dans le sous-titrage. *Studia Romanica Posnaniensia*, 43 (1) : 3-15.
- Chiaro, D. (2012). Translating Humour in the Media. Dans D. Chiaro (dir.), *Translation, Humour and the Media* (p. 1–16). Londres et New York : Continuum international.
- Chile, D. M. I. (1999). The Sitcom Revisited: The Translation of Humor in a Polysemiotic Text. *Cadernos de Tradução*, 1 (4) : 167-204.

- Cornillon, C. (2016). How I Met Your Mother, ou la fonction du récit. *Télévision*, 7 (1) : 163-172.
- Cornu, J.-F. (2008). Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours. Dans J.-M. Lavour et A. Serban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage* (p. 9-16). Bruxelles : De Boeck.
- Crane, D. et Kauffman, M. (créateurs). (1994-2004). *Friends* [Série télévisée]. États-Unis : NBC.
- Crazy For Friends*. (2004). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.livesinabox.com/friends/scripts.shtml>
- David, L. et Seinfeld, J. (créateurs). (1989-1998). *Seinfeld* [Série télévisée]. États-Unis : NBC.
- Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Díaz Cintas, J. (2008). Teaching and learning to subtitle in an academic environment. Dans J. Díaz Cintas (dir.), *The didactics of the audiovisual text and its parameters* (p. 89–104). Amsterdam : John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. (2010). Subtitling. dans Y. Gambier et L. van Doorslaer (dir.), *The Handbook of Translation Studies* (p. 344–349). Amsterdam : John Benjamins.
- Di Giacomo, G. (s.d.). *Challenges in the Translation of Humor: The Case of Wordplay and Vulgar Expressions in How I Met Your Mother*. Récupéré le 21 mars 2017 du site Academia : https://www.academia.edu/13480804/CHALLENGES_IN_THE_TRANSLATION_OF_HUMOR_THE_CASE_OF_WORDPLAYS_AND_VULGAR_EXPRESSIONS_IN_HOW_I_MET_YOUR_MOTHER
- Druide informatique Inc. (2018). *Antidote 10* (Version 1.1). [Logiciel]. Montréal : Druide informatique.
- Florentin, V. (2010). *L'humour verbal et sa traduction : une étude de la série télévisée française Kaamelott*. Mémoire de maîtrise : Université Laval.
- Foerster, A. (2010). Towards a creative approach in subtitling: a case study. Dans J. Neves, A. Matamala et J. Diaz Cintas (dir.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility* (p. 81–98). Amsterdam : Brill Academic Publishers.

- Forever Dreaming Transcripts*. (2001-2019) Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=177>
- Fuentes Luque, A. (2003). An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour. *The Translator*, 9 (2) : 293–306.
- Gambier, Y. (2007). Le sous-titrage : une traduction sélective. *TradTerm*, 13 : 51–69.
- Georgakopoulou, P. (2003). *Reduction Level in Subtitling. DVD Subtitling : A Compromise of Trends*. Thèse de doctorat : University of Surrey.
- González-Iglesias González, J. D. (2015). Software Tools for the Analysis of Technical Parameters of Subtitles. Dans A. Szarkowska et A. Jankowska, *New Points of view on Audiovisual Translation and Media Accessibility* (p. 47-56). Oxford : Peter Lang.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives*, 2 (1) : 101-121.
- Hertzog, H. (2010). *How did the television series Friends evolve during its ten years on the air*. Thèse de maîtrise : Kutztown University.
- InfoWebMaster*. (2007-2019). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.infowebmaster.fr/outils/generateur-nombre-aleatoire.php>
- Ivarsson, J. et M. Carroll. (1998). *Subtilting*. Simrishamn : TransEdit.
- Jaki, S. (2016). Sie Haben Feuchte Nüsse – The Translation of Verbal Humour in German Subtitles of US American Sitcom. Dans S. Knospe, A. Onysko, A. et M. Goth (Éd.). *Crossing Languages to Play with Words: Multidisciplinary Perspectives* (p. 357–378). Berlin et Boston : De Gruyter.
- Kruger, H. (2001). The creation of interlingual subtitles: Semiotics, equivalence and condensation. *Perspectives*, 9 (3) : 177–196.
- Kruger, H. (2005). Towards a curriculum for the training of subtitlers in South Africa. *Southern African Linguistics and Applied Language studies*, 23 (4) : 431–444.
- Kruger, J.-L. (2008). Subtitler training as part of a general training programme in the language professions. Dans J. Díaz Cintas (dir.), *The didactics of the audiovisual text and its parameters* (p. 71–88). Amsterdam : John Benjamins.
- Kuo, S.-Y. (2014). *Quality in subtitling: Theory and Professional Reality*. Thèse de doctorat : Imperial College London.

- Landheer, R. (1989), L'ambiguïté : un défi traductologique. *Meta*, 34 (1) : 33–43.
- Lavaur, J.-M. (2008). La compréhension des films sous-titrés. Dans J.-M. Lavaur et A. Şerban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage* (p. 113-129). Bruxelles : De Boeck.
- Laurian, A.-M. (1989). Humour et traduction au contact des cultures. *Meta*, 34 (1) : 5–14.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. New York : Routledge.
- Lorenzo, L., A. Pereira et M. Xoubanova. (2003). The Simpsons/Los Simpon : Analysis of an Audiovisual Translation. *The Translator*, 9 (2) : 269–291.
- Mansfield, G. (2014). Anything for a Laugh: Creating and Maintaining Humour from Script to Subtitling in the British TV Situation Comedy. Dans P. E. Allori, J. A. Bateman et V. K. Bhatia (dir.), *Evolution in Genre: Emergence, Variation, Multimodality* (p. 139-165). Berne, Suisse : Peter Lang.
- Martínez Sierra, J. J. (2014). Dubbing or Subtitling Humour: Does it really make any difference? Dans A. De Laurentiis, E. Perego, G. L. De Rosa et F. Bianchi (dir.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (p. 311-332). Berne, Suisse : Peter Lang.
- Mayoral, R., Kelly, D. et N. Gallardo. (1986). Concepto de traducción subordinada (comic, cine, cancióm publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción. Dans Fernandez, F. (dir.), *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España : actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada* (p. 95-195). Valence, Espagne : Université de Valence.
- Mayoral, R., Kelly, D. et N. Gallardo. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33 (3) : 356-367.
- McCarroll, C. (2004, 6 mai). A 'family' sitcom for Gen X – 'Friends' cast a new TV mold. *The Christian Science Monitor*. Récupéré le 14 janvier 2019 de <https://www.csmonitor.com/2004/0506/p01s01-ussc.html>
- Neves, J. (2008). Le sous-titrage pour sourds et malentendants : à la recherche d'une qualité possible. Dans J.-M. Lavaur et A. Şerban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage* (p. 43-54). Bruxelles : De Boeck.

- Office québécois de la langue française. (2019). Voici et Voilà. Dans *La Banque de dépannage linguistique*. Récupéré le 9 avril 2019 de http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3862
- Orero, P. (2008). Le format des sous-titres : les mille et une possibilités. Dans J.-M. Lavaur et A. Şerban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage* (p. 55-67). Bruxelles : De Boeck.
- Petit, Z. (2008). Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal. Dans J.-M. Lavaur et A. Şerban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage* (p. 101-111). Bruxelles : De Boeck.
- Quaglio, P. (2009). *Television Dialogue: The Sitcom Friends Vs. Natural Conversation*. Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam : John Benjamins.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. New York : Routledge.
- Ranzato, I. (2016). *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. New York : Routledge.
- Robert, I. et A. Remael. (2016). Quality Control in the Subtitling Industry An Exploratory Survey Study. *Meta*, 61 (3) : 578–605.
- Rossato, L. et D. Chiaro. (2012). Audiences and Translated Humour: An Empirical Study. Dans D. Chiaro (dir.), *Translation, Humour and the Media* (p. 121–137). Londres et New York : Continuum international.
- Sanchez, N. (2015). Subtitling in the Era of the Blu-ray. Dans R. Baños Piñero et J. Díaz Cintas (dir.), *Audiovisual Translation in a Global Context : Mapping an Ever-changing Landscape* (p. 140–148). Basingstoke, Hampshire : Palgrave Mcmillan.
- Seinfeld Scripts*. (2002-2011). Récupéré le 3 janvier 2017 de <http://www.seinfeldscripts.com/seinfeld-scripts.html>
- Seleskovitch, D. et Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier Érudition.

- Seleskovitch, D. et Lederer, M. (1989). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Paris : Didier Érudition.
- Soh Tatcha, C. (2009). Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens. *Meta*, 54 (3), 503–519.
- Vandaele, J. (2010). Humour in Translation. Dans Y. Gambier et L. van Doorslaer (dir.). *The Handbook of Translation Studies* (p. 147-152). Amsterdam : John Benjamins.
- Tomaszkiewicz, T. (1999). *Texte et image dans les communications aux masses*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Titford, C. (1982). Sub-titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, 27 (3) : 113-116.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam : John Benjamins.
- Vin Cassel, E. (2006). Getting the Joke, Even If It IS About Nothing: Seinfeld from a European Perspective. Dans D. Lavery et S. L. Dunne (dir.), *Seinfeld, Master of Its Domain : Revisiting Television's Greatest Sitcom* (p. 169–185). New York : Continuum International.
- Weinman, J. (2014, 31 mars), “Legen-wait for it- dary”. *Maclean's*, 127 (12) : 52-54.
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humour and Translation—an Interdiscipline. *Humour*, 18 (2), 185–207.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. Dans J. Díaz Cintas (dir.), *The Didactics of the Audiovisual Text and its Parameters* (p. 21–38). Amsterdam : John Benjamins.
- Zhao, H. (2009). *A Comparative Analysis of Subtitling Strategies: Culture Specific Items in the series Friends*. Mémoire de maîtrise : Auckland University of Technology.