

Université de Montréal

**Le sous-titrage en français
des séries télévisées américaines
Normes linguistiques et pratiques professionnelles**

par
Valérie Florentin

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de docteur en traduction

Avril 2016

© Valérie Florentin, 2016

Résumé

De nos jours, les séries télévisées américaines représentent une part incontournable de la culture populaire, à tel point que plusieurs traductions audiovisuelles coexistent au sein de la francophonie. Outre le doublage qui permet leur diffusion à la télévision, elles peuvent être sous-titrées jusqu'à trois fois soit, en ordre chronologique : par des fans sur Internet; au Québec, pour la vente sur DVD en Amérique du Nord; et en France, pour la vente sur DVD en Europe. Pourtant, bien que ces trois sous-titrages répondent aux mêmes contraintes linguistiques (celles de la langue française) et techniques (diffusion au petit écran), ils diffèrent dans leur traitement des dialogues originaux. Nous établissons dans un premier temps les pratiques à l'œuvre auprès des professionnels et des amateurs. Par la suite, l'analyse des traductions ainsi que le recours à un corpus comparable de séries télévisées françaises et québécoises permettent d'établir les normes linguistiques (notamment eu égard à la variété) et culturelles appliquées par les différents traducteurs et, subsidiairement, de définir ce que cache l'appellation « Canadian French ».

Cette thèse s'inscrit dans le cadre des études descriptives et sociologiques. Nous y décrivons la réalité professionnelle des traducteurs de l'audiovisuel et l'influence que les *fansubbers* exercent non seulement sur la pratique professionnelle, mais aussi sur de nouvelles méthodes de formation de la prochaine génération de traducteurs. Par ailleurs, en étudiant plusieurs traductions d'une même œuvre, nous démontrons que les variétés de français ne sauraient justifier, à elles seules, la multiplication de l'offre en sous-titrage, vu le faible taux de différences purement linguistiques.

Mots-clés : Traduction; sous-titrage; variété; normes; formation.

Abstract

American television series are such an integral aspect of popular culture that different audiovisual translations into French exist in various parts of the world. Not only are these series dubbed to be broadcast on television, they may be subtitled up to three times, usually in this order: by fans online; in Quebec for North American DVD sales; and in France for European DVD sales. While all subtitling endeavours face the same constraints, namely linguistic (those of the French language) and technical (for airing on the small screen), each deals with the original dialogue in its own fashion.

We will start by identifying the practices of both professional and amateur translators. Next, we will analyze a number of translations and compare them to a corpus of similar television series originally produced in France or French Quebec to establish the cultural and linguistic standards applied by different translators to determine what is known as “Canadian French.”

This thesis was written with a view to expanding descriptive and sociological studies. We will describe herein the professional reality of audiovisual translators, as well as the influence of fansubbers on not only professional translation practice, but also on new translation methods to train the next generation of translators. By studying several translations of the same work, we can demonstrate that the different varieties of French cannot, on account of the relatively few purely linguistic differences that exist, justify the proliferation of the number of subtitled versions available.

Keywords: Translation; subtitling; variety; norms; training.

Table des matières

Liste des abréviations	ix
Remerciements.....	xii
Avant-propos.....	xiii
Introduction	1
Chapitre I : L'étude.....	6
1. Les objectifs.....	6
1.1 Les normes linguistiques	6
1.1.1 Analyse qualitative des sous-titres	7
1.1.2 Analyse de la naturalisation	7
1.1.3 Essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français	8
1.1.4 Analyse de la prétention internationale des <i>fansubs</i>	9
1.2 Les pratiques professionnelles	9
1.2.1 Formation des professionnels et des <i>fansubbers</i>	9
1.2.2 Méthodes de travail des professionnels et des <i>fansubbers</i>	10
1.2.3 Établissement des normes techniques.....	10
1.2.4 Analyse critique des traductions.....	11
1.2.5 Analyse de la censure	12
2. Le cadre théorique.....	12
2.1 Le cadre de référence	13
2.2 La synergie entre modèles théoriques et études pragmatiques.....	13
2.3 Le maintien d'une attitude descriptive	14
2.4 Une approche cibliste et fonctionnelle.....	15
2.5 Une approche systémique.....	15
3. Le corpus	17
3.1 Mise en contexte : culture populaire et séries télévisées	17
3.1.1 Définition de la culture populaire	17
3.1.2 Définition d'une série télévisée.....	19
3.1.3 De la diffusion initiale au DVD	21
3.2 Le corpus parallèle	23
3.2.1 <i>Bones</i>	24
3.2.2 <i>Burn Notice</i>	25
3.2.3 <i>White Collar</i>	26

3.3	Le corpus comparable	27
3.3.1	19-2	28
3.3.2	Unité 9	29
3.3.3	Braquo	29
3.3.4	Les hommes de l'ombre	30
4.	La méthodologie	30
4.1	L'analyse de corpus.....	31
4.1.1	L'extraction du corpus	31
4.1.2	L'établissement des listes de vocabulaire	32
4.1.3	La relecture critique	35
4.2	Les sondages	35
Chapitre II : Traduction audiovisuelle et sous-titrage.....		38
1.	La traduction audiovisuelle	38
1.1	Une terminologie équivoque.....	39
1.2	Traduction ou adaptation?.....	40
1.3	Les spécificités de la traduction audiovisuelle	42
1.4	Télévision et traduction audiovisuelle	43
1.5	Le rôle du public	45
1.6	Doublage ou sous-titrage?	47
2.	Le sous-titrage	48
2.1	Le sous-titrage : un mode de traduction « unique »	49
2.1.1	Le postulat du texte source	49
2.1.2	Le postulat du transfert.....	51
2.1.3	Le postulat de la relation	52
2.1.4	Conclusion.....	53
2.2	Les avantages reconnus du sous-titrage.....	53
2.2.1	L'apprentissage d'une langue étrangère	53
2.2.2	L'acquisition de meilleures aptitudes en lecture	55
2.2.3	La préservation de langues à faible diffusion	56
2.3	Les reproches adressés au sous-titrage	56
2.3.1	La perte	56
2.3.2	La censure.....	58
2.4	La méthode de travail	59

2.5	Les normes techniques	60
3.	L'autre visage du sous-titrage : le <i>fansubbing</i>	62
3.1	Une terminologie problématique.....	62
3.2	Les origines du <i>fansubbing</i>	63
3.3	La méthode de travail	65
3.4	Le <i>fansubbing</i> et la tendance à l'externalisation ouverte.....	65
4.	Les traducteurs audiovisuels	67
4.1	La formation des traducteurs.....	67
4.2	Le rôle du traducteur audiovisuel	68
4.3	Les traducteurs français	69
4.4	Les traducteurs canadiens	70
4.5	Les <i>fansubbers</i>	71
4.6	Professionnels contre <i>fansubbers</i>	72
4.7	L'impact du <i>fansubbing</i>	74
4.7.1	L'effondrement des tarifs.....	74
4.7.2	La dévaluation de la profession.....	76
a)	La traduction et sa professionnalisation	76
b)	Le traducteur et son statut.....	78
c)	Conclusion	79
4.7.3	La pression sur les diffuseurs... et les traducteurs	79
4.7.4	Un avantage potentiel : le buzz publicitaire.....	80
5.	Conclusion	82
Chapitre III : Langue et variété.....		83
1.	La langue	83
1.1	L'Histoire du français en France.....	85
1.1.1	Sur le plan historique.....	85
1.1.2	Sur le plan juridique.....	86
1.2	L'Histoire du français au Québec	87
1.2.1	Sur le plan historique.....	88
1.2.2	Sur le plan juridique.....	90
1.3	Le cas du français est-il unique?	91
2.	La norme.....	92
2.1	Une norme plurielle	93

2.1.1	La norme syntaxique	93
2.1.2	La norme lexicale	96
2.2	Le rôle des organismes gouvernementaux	99
2.2.1	Le rôle de l'Académie française	99
2.2.2	L'Office québécois de la langue française.....	100
2.3	Le mythe du bon français	100
2.4	La notion d'erreur	104
2.5	Les normes de traduction	105
3.	La variété	107
3.1	Le mythe du français standard	108
3.2	L'idée d'une langue québécoise	109
3.3	Les facteurs de variation	110
3.3.1	La diachronie	111
3.3.2	La diatopie	112
3.3.3	La diastratie	113
3.3.4	La diaphasie	115
3.4	L'existence de variétés identifiables	116
3.4.1	Le facteur culturel	117
3.4.2	Le facteur lexical	117
4.	Conclusion	118
Chapitre IV : Les résultats.....		120
1.	Les normes linguistiques	120
1.1	Analyse qualitative des sous-titres	120
1.1.1	Les marqueurs d'oralité	121
a)	Les interjections, hésitations et répétitions	121
b)	Les pronoms	122
c)	Les négations.....	123
d)	Les idiosyncrasies	124
1.1.2	Les registres de langue	125
1.1.3	Conclusion.....	125
1.2	Analyse de la naturalisation.....	126
1.2.1	Tutoiement ou vouvoiement	126
1.2.2	Le recours aux titres professionnels.....	128

1.2.3	Les références culturelles	129
1.2.4	Conclusion.....	131
1.3	Essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français.....	132
1.3.1	La grammaire	133
a)	La ponctuation	133
b)	La syntaxe	133
c)	Conclusion	137
1.3.2	Le lexique	137
a)	Le corpus comparable	137
b)	Le corpus parallèle	139
c)	Conclusion	142
1.3.3	La désignation « Canadian French »	143
a)	Comparaison de la VOQ et de la VFQ (corpus comparable)	143
b)	Comparaison des différentes VFQ du corpus parallèle	144
c)	Conclusion	145
1.3.4	Langue naturelle et langue de traduction	145
1.3.5	Une étude complémentaire : la traduction des romans de Kathy Reichs.....	146
1.4	Analyse de la prétention internationale des <i>fansubs</i>	147
1.5	Conclusion quant aux normes linguistiques	149
2.	Les pratiques professionnelles	150
2.1	Formation des professionnels et des <i>fansubbers</i>	150
2.1.1	Les professionnels de France et du Canada.....	150
2.1.2	Les <i>fansubbers</i>	152
a)	Leur profil.....	152
b)	Leur formation.....	152
2.1.3	Conclusion.....	154
2.2	Méthodes de travail des professionnels et des <i>fansubbers</i>	155
2.2.1	Les professionnels	155
2.2.2	Les <i>fansubbers</i>	156
2.2.3	Une étude complémentaire : la vie d'une équipe	157
2.2.4	Conclusion.....	162
2.3	Établissement des normes techniques.....	165
2.3.1	La vitesse de lecture	166

2.3.2	La longueur des sous-titres	167
2.3.3	Les césures	169
2.3.4	La réduction.....	171
2.3.5	Conclusion.....	172
2.4	Analyse critique des traductions	172
2.4.1	Les traductions professionnelles	175
2.4.2	Les <i>fansubs</i>	175
2.4.3	Une étude diachronique : les saisons subséquentes	176
2.4.4	Comparaison des traductions professionnelles et des <i>fansubs</i>	177
2.4.5	Réduction et perte sémantique	178
2.5	Analyse de la censure	179
2.5.1	La version originale	180
2.5.2	Les versions professionnelles	180
2.5.3	Les <i>fansubs</i>	181
2.5.4	Une étude complémentaire : la censure dans <i>Le Loup de Wall Street</i>	182
2.5.5	Conclusion.....	184
2.6	Conclusion quant aux pratiques	184
	Conclusion	186
	Médiagraphie	192
	Annexe 1 : Représentation du polysystème retenu	i
	Annexe 2 : Questionnaire destiné aux professionnels.....	ii
	Annexe 3 : Questionnaire destiné aux <i>fansubbers</i>	v
	Annexe 4 : Description du corpus parallèle	viii
	Annexe 5 : Description du corpus comparable	ix
	Annexe 6 : Tableaux relatifs à l'analyse qualitative du corpus parallèle.....	x
	Annexe 7 : Tableaux relatifs à l'analyse du corpus comparable.....	xiv
	Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale	xv
	Annexe 9 : Tableaux relatifs aux normes techniques et à la réduction	xviii
	Annexe 10 : Tableaux relatifs à l'analyse critique et à la censure	xxi
	Annexe 11 : Les romans de Kathy Reichs.....	xxii
	Annexe 12 : Le travail en équipe	xxiii
	Annexe 13 : Une étude diachronique	xxv
	Annexe 14 : Sondage relatif au <i>Loup de Wall Street</i>	xxvi

Liste des abréviations

Ang. : anglicisme (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

Arg. : argot (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

ATAA : Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel [France]

ATAMESL : Association des travailleurs autonomes et micro-entreprises en services linguistiques [Canada]. L'Association est devenue le Carrefour des langagiers entrepreneurs/Language Entrepreneurs Forum (CLEF) au mois de mai 2015.

CRTC : Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes [Canada]

CSA : Conseil supérieur de l'audiovisuel [France]

DTS : descriptive translation studies ou, en français, études descriptives

EACEA : Agence exécutive « Éducation, audiovisuel et culture » [Europe]

Fam. : familier (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

FCC : Federal Communications Commission [États-Unis]

FIT : Fédération internationale des traducteurs

Inj. : injurieux (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

n.p. : non paginé

nb. : nombre

OQLF : Office québécois de la langue française

OTTIAQ : Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec

Péj. : péjoratif (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

s.d. : sans date

SFT : Société française des traducteurs

S.O. : sans objet

TAV : traduction audiovisuelle

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

VFF : version française de France (traduction)

VFQ : version française du Québec (traduction)

VFS : version française en *fansubs* (traduction)

VOA : version originale anglaise (non traduite)

VOF : version originale de France (non traduite)

VOQ : version originale du Québec (non traduite)

Vulg. : vulgaire (niveau de langue déterminé par *Le Robert*)

*À J.R.R. Tolkien et Peter Jackson,
qui m'ont démontré qu'un long parcours semé
d'embûches n'empêche pas une fin heureuse.*

Remerciements

Je tiens à remercier, par ordre chronologique : Guillaume, Agathe et Gauvain, qui me soutiennent (et me supportent) depuis le début; Julien-Pierre et Danielle, qui m'ont poussée, sans le savoir, vers le domaine de la traduction audiovisuelle; mes anciens collègues chez Beauvais Truchon et chez Lucas Meyer, pour m'avoir permis de poursuivre mes études tout en travaillant; Sarah Cummins, Zélie Guével, Louis Jolicoeur et Jacques Ladouceur, professeurs à l'Université Laval; Mayra, qui a donné un nouvel élan à mes études; les nombreux *fansubbers* et traducteurs professionnels qui ont accepté de répondre à mes questions; mes amis Facebook, qui m'ont encouragée tout au long de ce parcours, et plus particulièrement Madeleine, qui m'a rappelé au moment opportun que la meilleure thèse est une thèse finie; les professeurs et étudiants du département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal; mes collègues de l'Université de Hearst; les membres du jury : Charlotte Bosseaux, Hélène Buzelin et Judith Lavoie; et, le dernier, mais non le moindre, mon directeur, Georges Bastin : merci pour vos précieux conseils, votre patience et votre approche pédagogique qui souligne les points à améliorer sans jamais remettre en question la qualité du reste du travail.

Avant-propos

Avant de commencer cette étude qui traite, entre autres, des variations du français, il nous semble important de préciser que nous ne pensons pas qu'il existe un français unique. Nous reconnaissons l'existence de variétés distinctes, non seulement d'un pays à l'autre, mais également au sein d'un même pays.

Cela étant dit, le poids du nombre a dicté notre choix : les Français sont les plus nombreux francophones de langue maternelle d'Europe et les Québécois sont les plus nombreux francophones de langue maternelle d'Amérique du Nord. En effet, 86 % des francophones du Canada vivent au Québec (Statistiques Canada 2011). D'ailleurs, notre étude montre que les traductions des DVD sont confiées à des Français (pour les DVD vendus en Europe) et que la majorité des traducteurs canadiens qui traduisent vers le français (pour les DVD vendus en Amérique du Nord) vivent au Québec. De plus, les séries télévisées francophones non traduites nécessaires à notre corpus comparable étaient facilement disponibles en France et au Québec. Enfin, les ouvrages de référence sur la langue française sont majoritairement publiés en France et représentent donc avant tout la norme française plutôt que francophone dans son ensemble, et il existe plusieurs ouvrages publiés au Québec qui s'attachent à décrire les particularités du français québécois vis-à-vis de la norme hexagonale.

Pour toutes ces raisons, nous avons choisi d'apparenter les variétés à l'étude, sommairement étiquetées « French » et « Canadian French », au français de France et au français du Québec, respectivement.

Introduction

Depuis 1995, le nombre de recherches en traduction audiovisuelle (TAV) a augmenté de manière exponentielle. Premièrement, 1995 marquait le centenaire du cinéma et plusieurs études ont été réalisées à cette occasion (Gambier 2006 : 261-262). Deuxièmement, plusieurs pays et instances s'intéressent aux applications pédagogiques du sous-titrage¹, notamment afin de faciliter l'apprentissage d'une langue étrangère ou d'améliorer la littératie. Certains auteurs vont même jusqu'à avancer que les médias audiovisuels pourraient jouer un rôle similaire à celui de l'école et de la littérature (Gambier 2006 : 279; Johnson 2008 : 33), qu'« il est sûr qu'elle [la télévision] nous rend plus intelligents » (Johnson 2008 : 23), voire que les séries télévisées « s'adressent à des spectateurs intelligents et exigeants. [Par leurs trames narratives audacieuses] elles tirent leur public vers le haut » (Winckler et Petit 1999 : 4). De telles idées rejoignent celle de l'existence de natifs numériques (*digital natives*) (Prensky 2001), ces personnes nées après 1985 qui ont, dès leur enfance, été entourées d'écrans au point que leur cerveau serait différent de celui des générations précédentes. Bien que cette idée soit controversée², Prensky soutient que la lecture a perdu du terrain au profit des écrans³ (qu'il s'agisse de télévision, de jeux vidéo ou d'Internet) et que la nouvelle génération veut accéder rapidement aux informations, préfère les images au texte et est adepte du mode multitâches (2001 : 2). En somme, les écrans seraient devenus la nouvelle source d'instruction, plutôt que la lecture, d'où la complexification des intrigues et la multiplication des personnages constatées au cours des dernières décennies dans les séries télévisées (Johnson 2008 : 85-86). Troisièmement, la culture populaire, un concept évoqué dès

¹ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.2 : Les avantages reconnus du sous-titrage.

² Voir notamment Bennett et al. 2008.

³ Une prétention d'ailleurs soutenue par une étude québécoise qui démontre une baisse de dix points dans le pourcentage de lecteurs au sein de la population âgée de 25-34 ans en 2009 par rapport à la population qui était âgée de 25-34 ans en 1979 (Legault 2012 : 20).

Une autre étude, française celle-là, s'intéresse aux 15-29 ans et démontre qu'ils lisent toujours, mais moins de littérature. Ils lisent plutôt du contenu en ligne (médias sociaux, articles Wikipedia, etc.) (Octobre 2014).

les années 1960, gagne du terrain depuis les années 1980, moment où elle est acceptée comme un domaine distinct (Mukerji et Schudson 2012 : 64), et les études se multiplient, notamment sur divers aspects des séries télévisées. Ces dernières sont d'ailleurs devenues, dans les années 1970-1980 « une discipline académique majeure [...] dans le monde entier, à l'exception notable de la France, encore rétive à l'étude de la culture de masse » (Hubier et Le Vagueresse 2014 : 3).

Dans ces circonstances, pourquoi cette étude sur le sous-titrage des séries télévisées? Dans l'optique future de concilier culture populaire et avantages pédagogiques du sous-titrage. En effet, le sous-titrage pourrait encourager l'apprentissage de la deuxième langue officielle à travers le Canada anglophone (un souhait d'ailleurs émis par Fournier 2014). Plus spécifiquement, au Québec, où s'installent chaque année plus de 50 000 immigrants dont 40 % ne parlent pas français (Immigration et communautés culturelles 2013 : 9), le sous-titrage pourrait faciliter l'apprentissage du français. Par ailleurs, puisque 54 % des Québécois âgés de 16 à 65 ans ont des difficultés de lecture qui les empêchent de réaliser leur potentiel économique et social (Regroupement des groupes populaires en alphabétisation du Québec 2006 : 15-16), le sous-titrage pourrait aussi favoriser l'acquisition de la lecture (Groupe de travail francophone sur le sous-titrage 2012 : 9). Dans une optique d'éducation du public, il convient d'établir des normes et des stratégies qui permettront d'atteindre ces deux objectifs, mais aussi de proposer un cadre attrayant, ce en quoi la culture populaire apporterait un soutien significatif. En effet, les séries télévisées représentent, tant au Canada qu'en France, le type d'émissions le plus regardé à la télévision, avant les actualités et le sport. Québécois comme Canadiens anglais leur consacrent plus du tiers du temps passé devant la télévision (Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes 2013 : tableau 4.3.6), tandis qu'en France, 67 % des meilleures audiences de l'année 2013 reviennent à des séries télévisées (majoritairement étrangères) (Daragon 2013 : n.p.). De plus, en France, les chiffres de vente des séries télévisées représentaient, en 2008, plus de la moitié des ventes globales de DVD (Boutet 2009 : 58). Enfin :

[...] the power of television as a medium for the communication of ideas regarding the nature of the world, the individuals within it, and reality as a whole cannot be

overstated. It must be emphasized that the messages contained in television programming are not merely static images with no lasting impact beyond the moment of audience perception. Rather, images and portrayals which occur repeatedly and over a prolonged period of time with little variation are capable of shaping the very way in which individuals view themselves and their surroundings. (Cardiel 2012 : 7-8)

La présente étude se veut donc un premier pas dans l'exploration de la réalité du sous-titrage et s'attache, entre autres, à décrire la norme télévisuelle québécoise du français, un élément d'autant plus intéressant que les *Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française* ont été publiées en mai 2012 et seront révisées en 2017. Ce document de 30 pages indique les objectifs du sous-titrage, notamment en matière d'intelligibilité, mais demeure muet sur la norme linguistique applicable, sinon pour préciser que :

Il est essentiel que les sous-titres se reportent aux sources de référence officielles pour les règles d'orthographe et les règles grammaticales de langue française et qu'ils consultent des ouvrages de référence internationaux et spécialisés pour écrire correctement les termes de domaines précis. [...]

La qualité du français pour le sous-titrage d'émissions en différé doit tendre vers la perfection. (Groupe de travail francophone sur le sous-titrage 2012 : 19-20)

À l'heure actuelle, quelques (trop) rares séries télévisées américaines sont dotées d'un sous-titrage étiqueté « Canadian French » sans que cette norme ait fait l'objet d'études. Or, si l'on souhaite utiliser les sous-titres comme mode d'apprentissage du français, cette norme devrait être établie et appliquée de manière uniforme dans les sous-titrages subséquents.

Subsidiairement, puisque cette traduction en « Canadian French » s'oppose à une autre, laconiquement étiquetée « French » pour la vente des DVD en Europe, nous cherchons à savoir si ces deux sous-titrages coexistent pour des raisons linguistiques, ce qui sous-entendrait que les deux variétés sont suffisamment différentes pour qu'une nouvelle traduction soit nécessaire⁴; pour des raisons culturelles, la culture canadienne étant nord-américaine, donc plus proche de la

⁴ Ce sujet, fort sensible, fait couler beaucoup d'encre, mais suscite peu d'études de corpus. L'état de la situation sera dressé au Chapitre III.

culture étatsunienne qu'européenne (une idée d'ailleurs défendue par Reichenbach et al. s.d.); ou pour des raisons externes (économiques, par exemple⁵).

Cette étude s'inscrit également dans un cadre plus large. En effet, de nombreux traducteurs estiment que leur profession n'en est pas une puisqu'elle n'est pas reconnue comme telle, et que les études universitaires sont moins importantes que l'expérience et la pratique (Katan 2011). Or, le milieu du sous-titrage des séries télévisées est un bel exemple de cette dichotomie entre diplomation et formation puisque les professionnels s'opposent aux *fansubbers*, ces amateurs qui proposent gratuitement et rapidement des traductions illégales disponibles sur Internet. Nous avons donc comparé les formations, méthodes de travail et traductions des différents groupes de traducteurs afin de déterminer les similitudes et divergences et d'apporter une pierre supplémentaire à la perpétuelle question : est-ce le diplôme ou la pratique qui fait le traducteur?

En somme, la présente étude cherche une synergie entre théories et pratiques, entre culture populaire et éducation, mais aussi entre traductologie et traduction. Tout d'abord, sur le plan théorique, nous cherchons à mieux comprendre le milieu du *fansubbing*, un phénomène encore peu étudié, nous développons une méthodologie novatrice (qui dépend autant d'une analyse qualitative que quantitative), qui pourra s'appliquer à d'autres recherches en traductologie, et nous tentons d'apporter une contribution à l'enseignement de la traduction. Également, sur le plan pratique, nous analysons notamment l'efficacité des formations et des méthodes de travail des différents groupes de traducteurs, les normes techniques constatées du sous-titrage, ce qui inclut les notions de réduction et de censure. Nous tentons également, à partir d'une étude de cas, de tirer des conclusions théoriques eu égard aux différentes variétés que sont le « French » et le « Canadian French », mais aussi à l'établissement de la norme télévisuelle québécoise du français. Qu'elles soient pratiques ou théoriques, nous espérons que nos conclusions servent non seulement à la formation des futurs traducteurs (visée pédagogique), mais aident

⁵ Certains auteurs indiquent que, les tarifs étant ce qu'ils sont, il est moins cher de faire retraduire plutôt que d'acheter les droits des sous-titres déjà diffusés ailleurs (Meininger 2003 : n.p.).

aussi les traducteurs en exercice à faire des choix plus éclairés en fonction des circonstances (visée méthodologique).

Chapitre I : L'étude

La problématique relative au sous-titrage des séries télévisées américaines nous amène à aborder deux thématiques différentes : celle de la norme linguistique et celle de la formation des traducteurs.

Après la définition des neuf objectifs spécifiques retenus, soit sur le plan linguistique : l'analyse qualitative des sous-titres et leur naturalisation⁶ présumée, l'essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français, l'analyse de la prétention internationale des *fansubs*; et sur le plan des pratiques professionnelles : la formation et les méthodes de travail des professionnels et des *fansubbers*, l'établissement des normes techniques, l'analyse critique des traductions et de la censure; nous présenterons notre cadre théorique, notre corpus et notre méthodologie.

1. Les objectifs

1.1 Les normes linguistiques

Puisque notre sujet en est un de traduction, et non de linguistique, cette norme n'est pas envisagée dans l'absolu (en étudiant uniquement un corpus de séries télévisées québécoises), mais plutôt de manière contrastive, en étudiant les différentes traductions avant de comparer nos constatations à l'aune d'un corpus non traduit de séries télévisées françaises et québécoises. En effet, nous avons souhaité nous assurer que, si cette norme différait, il ne s'agissait pas d'un phénomène propre aux traductions et la présence d'un corpus comparable permet de relativiser nos résultats.

Si les normes de traduction ont déjà été détaillées (Chesterman 1997; Toury 2000)⁷, les normes inhérentes à la traduction audiovisuelle n'ont pas encore, à notre

⁶ Ce que Venuti (1995) nomme *domestication*.

⁷ À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 2 : La norme.

connaissance, fait l'objet d'une recherche approfondie (malgré le début de recherche dans Gambier 2003 et 2004a). Nous tentons donc d'établir quelles sont les normes dominantes suivies par les trois groupes de traducteurs (normes linguistiques ou culturelles, normes de la langue cible ou de la langue source, normes de la langue écrite ou orale).

1.1.1 Analyse qualitative des sous-titres

Nous avons étudié les règles de politesse observées (tutoiement ou vouvoiement, utilisation de titres professionnels), la manière dont l'oralité est exprimée (utilisation de « on » plutôt que « nous », recours aux négations entières ou tronquées⁸ ou à un registre sous-standard) et nous avons vérifié si les idiosyncrasies et autres tics de langage des personnages, le cas échéant, ont été reproduits en traduction, et de quelle manière. Cette étape nous a permis de savoir si les sous-titres suivent plutôt les normes de la langue écrite ou celles de la langue orale.

1.1.2 Analyse de la naturalisation

Plusieurs auteurs avancent l'idée que les sous-titres sont fortement naturalisés⁹ (dont Gambier 2003 : 178; Gambier 2004a : 9; Serban 2008 : 91; Chiaro 2009 : 155), une stratégie décrite, en s'appuyant sur les écrits de Schleiermacher (1798), comme : « an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home » (Venuti 1995: 20). Cette tendance a été étudiée en tenant compte des résultats de l'objectif précédent (recours à un registre sous-standard), mais aussi des formes de politesse observées (tutoiement ou vouvoiement, recours aux titres professionnels) et, enfin, du traitement des références culturelles. Cette étape nous a permis de jauger de la prépondérance des normes linguistiques ou culturelles à l'œuvre, selon les différents groupes de traducteurs.

⁸ Où une négation entière serait composée du « ne... pas », tandis que la négation tronquée perdrait le « ne », à l'instar de ce qui s'observe phonétiquement à l'oral.

⁹ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.2 : Les avantages reconnus du sous-titrage.

1.1.3 Essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français

En premier lieu, nous avons analysé le corpus comparable, afin de valider si la syntaxe du français est la même¹⁰ dans les séries télévisées écrites en langue française. Nous avons vérifié la longueur moyenne des phrases et la proportion des différentes catégories lexicales qui les composent.

Dans un deuxième temps, nous avons comparé les différents lexèmes utilisés en France et au Québec afin de dresser une liste (noms communs, adjectifs, verbes, adverbes uniquement; les articles, numéraux, conjonctions et prépositions étant fort probablement semblables) propre à chaque version.

Cette même étape a ensuite été appliquée au corpus parallèle, afin d'extraire, série par série, les éléments linguistiques propres à l'une ou l'autre version qui ont été analysés afin de savoir s'il s'agit de préférences personnelles (non marqué dans le dictionnaire), d'un registre sous-standard (familier ou argotique d'une part, injurieux, péjoratif ou vulgaire d'autre part), d'un anglicisme ou d'un régionalisme. Cela permet de vérifier si les choix sont différents pour des raisons personnelles (préférence du traducteur) ou linguistiques.

Enfin, puisque les sous-titres de deux séries (sur les trois de notre corpus) sont visiblement préparés par un groupe de traducteurs puis simplement révisés par l'autre groupe (les similitudes sont bien trop importantes pour être le fruit du hasard), nous avons appliqué la fonction Fusion de documents de Word aux sous-titres de ces deux séries, afin d'analyser plus précisément toutes les différences relevées (non seulement eu égard au lexique, mais aussi à la phraséologie). Cette étape vise la syntaxe, le lexique, le traitement des références culturelles et tout autre aspect que notre corpus a dévoilé et nous permet de savoir si les sous-titres suivent les normes de la langue cible (le français) ou celles de la langue source (l'anglais).

Les résultats observés avec le corpus parallèle ont ensuite été contrastés avec ceux du corpus comparable, et ce, dans les deux variétés. Cela permet de vérifier si la norme demeure la même, qu'il s'agisse d'un corpus traduit ou non.

¹⁰ À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 2.1.1 : La norme syntaxique.

1.1.4 Analyse de la prétention internationale des *fansubs*

Dans la mesure où le français international demeure un mythe (souvent discuté)¹¹, nous nous sommes demandé comment les *fansubbers* composent avec le fait d'avoir un public international (alors que le sous-titrage des DVD ne concerne respectivement que le public américain ou européen, selon la zone du DVD concerné). La norme linguistique se rapproche-t-elle simplement de la norme française (la majorité des *fansubbers* étant Français¹²) ou est-elle différente?

Dans cette optique, nous avons procédé aux mêmes étapes que précédemment, soit l'extraction par Antidote de listes de lexèmes et leur comparaison avec les sous-titres des deux groupes de professionnels, afin d'en dégager, si possible, une tendance. La question est d'importance puisque, si les *fansubbers* parviennent à satisfaire un public international, la coexistence de deux traductions distinctes deviendrait redondante, si tant est que celle-ci n'existe que pour des raisons linguistiques.

1.2 Les pratiques professionnelles

Ce volet s'inscrit dans l'optique plus large de la crise traversée actuellement par les traducteurs, qui s'inquiètent du manque de reconnaissance de leur profession¹³ et de l'effondrement des tarifs¹⁴.

1.2.1 Formation des professionnels et des *fansubbers*

Il serait logique de penser que tous les professionnels ont fait des études en traduction tandis que les *fansubbers* comptent dans leurs rangs principalement des gens dénués de toute formation dans le domaine, mais est-ce vraiment le portrait de ces deux groupes ou la réalité est-elle plus complexe? Subsidièrement, en dehors de la formation initiale, comment les deux groupes continuent-ils à progresser?

¹¹ À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 3.1 : Le mythe du français standard.

¹² À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 4.5 : Les *fansubbers*.

¹³ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 4.7.2 : La dévaluation de la profession.

¹⁴ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 4.7.1 : L'effondrement des tarifs.

Ce volet a été réalisé au moyen d'un sondage adressé autant aux professionnels de France et du Canada qu'aux *fansubbers*¹⁵. Les questions posées cherchent à établir leur profil démographique (sexe, âge, nationalité), leur formation et leur réalité (diplôme et domaine d'étude, nombre d'années de pratique, nombre de langues parlées, temps hebdomadaire consacré au sous-titrage, salaire) ainsi que leur degré de satisfaction par rapport à leur métier (ou loisir dans le cas des *fansubbers*).

1.2.2 Méthodes de travail des professionnels et des *fansubbers*

Selon la littérature, les professionnels travaillent seuls tandis que les *fansubbers* travaillent en équipe. Il serait donc intéressant de savoir comment est réellement divisé le travail et comment les différents groupes (professionnels et amateurs) approchent la traduction (réalisent-ils les étapes de repérage et de traduction simultanément ou successivement, sont-ils relus et, le cas échéant, par qui, etc.).

Là encore, ce volet est étayé au moyen du sondage adressé autant aux professionnels de France et du Canada qu'aux *fansubbers*¹⁶. Les questions posées concernent la formation continue, les tâches connexes qui leur incombent en plus de la traduction, leurs relations avec leur réviseur et leur client.

1.2.3 Établissement des normes techniques

Quelles sont les normes suivies par les différents groupes quant à la longueur maximale des phrases (en nombre de caractères), aux césures et autres contraintes techniques? Pour le savoir, les sous-titres du corpus parallèle ont été placés dans un tableau Excel, puisque ce tableur accomplit rapidement certaines tâches simples, notamment de compter les caractères par ligne et le nombre de lignes par sous-titre. Nous obtenons alors, en plus des normes techniques, le nombre total de sous-titres, de lignes (un même sous-titre pouvant être composé d'une ou deux lignes) et de

¹⁵ À ce sujet, voir le paragraphe 4.2 : Les sondages, ainsi que les annexes 2 : Questionnaire destiné aux professionnels et 3 : Questionnaire destiné aux *fansubbers*.

¹⁶ Idem note 15.

caractères pour chaque épisode, ce qui nous permet de savoir s'il existe une réduction puisque plusieurs études antérieures mentionnent que les sous-titres sont réduits d'un tiers par rapport au texte original¹⁷.

1.2.4 Analyse critique des traductions

L'étude du corpus a permis d'évaluer les trois traductions selon des critères stricts¹⁸ soit les fautes de français (orthographe, grammaire et syntaxe) et les erreurs de traduction (faux sens et contresens uniquement¹⁹) et de comparer les résultats des uns et des autres. Cette analyse a par contre permis d'établir si les traductions amateurs sont d'un calibre équivalent aux traductions professionnelles, ce qui donnerait du poids à l'argument que, dans le domaine, la formation sur le tas est aussi valable qu'un diplôme.

Enfin, si les traducteurs amateurs fournissent des sous-titres d'une qualité similaire à celle des professionnels, cela soulève une question intéressante eu égard à la formation des traducteurs (étudiée précédemment) : combien d'heures de pratique sont réellement nécessaires avant de pouvoir se prétendre traducteur. Si une étude bien connue²⁰, et souvent décriée²¹, prétend que 10 000 heures de pratique permettent d'accéder au statut d'expert, il est bien évident que la formation d'un traducteur (professionnel ou amateur) n'occupe pas les cinq ans à temps plein (sur la base d'une semaine de travail de 40 heures) que nécessiterait l'atteinte de ce seuil. Dans un tel contexte, l'analyse des méthodes de travail et de la formation des *fansubbers* pourrait permettre de mieux quantifier la part de la pratique adéquate dans le cadre d'un cursus universitaire en traduction.

¹⁷ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.3.1 : La perte.

¹⁸ À ce sujet, voir le paragraphe 4.1.3 : La relecture critique.

¹⁹ Nous avons retenu, pour *contresens* et *faux sens*, les définitions de Delisle (2013 : 649; 660).

²⁰ Cette théorie a été présentée pour la première fois dans l'ouvrage *Outliers*, de Malcolm Gladwell en 2008.

²¹ Notamment par l'auteur de l'étude originale, datant de 1993, sur laquelle Gladwell s'appuie (Ericsson 2012).

1.2.5 Analyse de la censure

Certains auteurs indiquent que les gros mots seraient plus choquants à l'écrit qu'à l'oral et que certains traducteurs les supprimeraient, d'autant qu'ils sont inutiles dans le récit et qu'il faut tenir compte des contraintes techniques²². Nous avons donc analysé la présence de gros mots dans la version originale et nous sommes intéressée à leur traduction.

De plus, lors de l'envoi des sondages, nous avons posé une question afin de connaître la position des différents groupes de traducteurs sur le sujet.

L'union de ces neuf objectifs²³ donne une image des mécanismes de production, de réception, des effets culturels et linguistiques des différentes traductions, ce que certains auteurs jugent souhaitable par rapport à l'angle habituellement retenu, qui est de simplement juger de la qualité d'une traduction, de chercher les erreurs, une tendance qui serait liée à la formation des traducteurs (Gambier 2006 : 292).

2. Le cadre théorique

Notre étude, de par son sujet, est profondément ancrée dans les études descriptives (DTS) (voir notamment Holmes 1972; Even-Zohar 1979; Toury 1980; Hermans 1999; Toury 2012), dont les préceptes sont : un cadre de référence complexe et dynamique; la synergie entre modèles théoriques et études pragmatiques; le maintien d'une attitude descriptive; une approche cibliste (*target-oriented*) et fonctionnelle, mais aussi systémique; et un intérêt envers les normes et contraintes qui gouvernent la production et la réception des traductions (Hermans 1999 : 32-45) (notre traduction).

²² À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.3.2 : La censure.

²³ Pour rappel, les objectifs sont les suivants : l'analyse qualitative des sous-titres et leur naturalisation présumée, l'essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français, l'analyse de la prétention internationale des *fansubs*, la formation et les méthodes de travail des professionnels et des *fansubbers*, l'établissement des normes techniques, l'analyse critique des traductions et de la censure.

L'intérêt pour les normes et contraintes, pourtant cité en dernier, est la raison d'être première de la DTS et de son approche empirique (Hermans 1999 : 44), et le seul aspect qui ne nécessite aucune explication complémentaire, d'autant qu'il est en parfaite adéquation avec plusieurs objectifs de cette étude. Par souci de clarté, nous nous proposons de nous arrêter un instant sur les cinq autres préceptes proposés, afin de mieux les définir et de discuter de leur pertinence.

2.1 Le cadre de référence

Bien que cette approche ait été initialement créée pour les études littéraires, le cadre de référence ne fait plus appel à la seule littérature depuis les années 1980 (Hermans 1999 : 32).

En l'instance, notre cadre de référence est bien documenté puisqu'il a fait l'objet de nombreuses études antérieures²⁴ et pourrait être défini comme suit : émissions de culture populaire diffusées en soirée dont le but premier est de divertir et, plus spécifiquement séries télévisées (*dramas*) des années 2000 choisies dans le sous-genre policier/espionnage.

2.2 La synergie entre modèles théoriques et études pragmatiques

La relation entre théorie et pratique doit être réciproque : les modèles théoriques doivent être validés par des études de cas, mais ces dernières peuvent également donner naissance à des modèles théoriques (Hermans 1999 : 33). De plus, les études de cas valident non seulement les théories et permettent de démontrer l'applicabilité de ces dernières à plusieurs situations, mais elles peuvent aussi convaincre d'autres pans de la communauté scientifique de la pertinence de certains modèles (Hermans 1999 : 34). La présente étude se veut donc un pont entre théories et pratiques et l'adéquation entre notre étude et le cadre théorique retenu renforce la pertinence, si tant est qu'elle doive encore être démontrée, de la DTS dans un cadre autre que la traduction littéraire.

²⁴ À ce sujet, voir le paragraphe 3 : Le corpus.

2.3 Le maintien d'une attitude descriptive

Il s'agit là du point le plus souvent critiqué de la DTS. Premièrement, le terme « descriptif » n'est pas exempt de reproches puisque, en écartant l'approche prescriptive (et normative), les descriptivistes veulent faire de la recherche pour le bien de la recherche, et non pour aider les traducteurs à mieux traduire (Hermans 1999 : 35), ce qui va à l'encontre du dernier précepte, qui est justement d'établir des normes. Il existe donc un certain antagonisme entre le terme retenu et les objectifs. De plus, puisque les normes changent en fonction des époques et de différents facteurs, et que la traduction est un phénomène complexe qui ne saurait être réduit à quelques règles immuables (Pym 1998 : 110-115; Chesterman et Arrojo 2000 : 154), certains auteurs vont jusqu'à affirmer qu'un tel but est une « chimère » (Tymoczko 1998 : 657).

Deuxièmement, l'impartialité du chercheur est également remise en question. En effet, la position du chercheur quant aux phénomènes étudiés ne peut que teinter sa perception et nuire à l'objectivité requise, et il est impossible d'avoir une opinion neutre sur la langue (Hermans 1999 : 36).

Ces deux reproches majeurs ont été fort bien résumés de la manière suivante :

Surely, statements of norms are not in themselves prescriptive but they are not merely "descriptive" either. They will inevitably reflect the viewpoint, the interests, and the perspective of those who elaborate or "describe" them and will not by any means be universally valid or applicable. (Chesterman et Arrojo 2000 : 159)

À cet égard, l'avantage de notre étude est qu'elle compare trois traductions différentes, et non une seule. Ainsi, les critères retenus, même s'ils sont teintés d'une certaine subjectivité, sont tout de même appliqués de manière uniforme. De la même manière, pour la plupart des objectifs, certains points précis ont été analysés (certes, en fonction de nos intérêts) et, pour procéder à la relecture critique des traductions, la méthode en cinq points proposée par Newmark (1988 : 186) a été retenue²⁵, afin de limiter les généralisations déplacées.

²⁵ À ce sujet, voir le paragraphe 4.1.3 : La relecture critique.

2.4 Une approche cibliste et fonctionnelle

Cet aspect de la DTS rejoint la théorie du *skopos* développée à peu près au même moment par Hans Vermeer et Christiane Nord (Toury 2012 : 19-20). Le terme *cibliste* indique que l'étude se concentre principalement sur la traduction et non sur sa relation avec le texte source (ce dernier est considéré secondaire), ce qui entraîne une multitude de changements d'approche. Notamment, en étudiant une traduction en tant que texte indépendant, les notions d'équivalence, de fidélité et d'erreur sont reléguées au second plan. Le fonctionnalisme d'une telle approche s'oppose à l'essentialisme, plus abstrait, et réfère donc au fait que la DTS cherche à faire des liens entre théories et pratiques.

Là encore, de par ses objectifs et sa méthodologie, notre étude répond aux attentes de l'approche cibliste et fonctionnelle.

2.5 Une approche systémique

Quant à l'aspect systémique, il différencie l'approche de Toury des autres approches possibles au sein de la DTS (Hermans 1999 : 41). Dans le cadre de notre étude, la théorie des polysystèmes a retenu notre attention puisqu'elle nous a permis d'une part de replacer les divers éléments à l'étude dans des cadres plus restreints et d'autre part qu'elle valide l'existence d'une culture populaire internationale.

Dans un premier temps, la théorie des polysystèmes permet de raffiner le cadre de référence (culture populaire, séries télévisées, *dramas*, années 2000, sous-genre policier/espionnage) afin d'y ajouter les nuances suivantes : culture nord-américaine/culture européenne, séries de langue anglaise/de langue française, séries traduites/non traduites. Ces choix ne sont pourtant pas innocents puisque nous aurions pu envisager plusieurs classifications (par exemple, de considérer que la culture francophone est une entité à part entière, ce qui signifierait que les traductions ou créations nord-américaines seraient considérées au même titre que leurs contreparties européennes). De la même manière, si nous donnons préséance au cadre de référence, il en résulte que la culture populaire est un élément commun aux cultures nord-américaine et européenne, qui en seraient des subdivisions.

Dans un deuxième temps, cette théorie nous permet d'étudier l'influence d'un système (celui de la culture populaire américaine) sur un autre (celui de la culture populaire française). S'il semble indéniable que la culture américaine est présente dans le monde entier grâce aux nouvelles technologies, il n'en demeure pas moins que son influence est plus profonde qu'une simple présence qui coexisterait avec une autre forme de culture populaire nationale. En effet, eu égard aux séries télévisées, il a été démontré que la durée des séries télévisées françaises actuelles a été modifiée afin de correspondre à celle des séries américaines (Colonna 2010 : 10; Esquenazi 2010 : 8; Langlais 2010d), et ce, même si elle est peu adaptée aux grilles de programmation françaises (qui diffusent plusieurs épisodes d'une même série par soirée). La modification du format des séries télévisées en France démontre que la culture populaire, notamment américaine, est un facteur ayant préséance sur d'autres éléments du polysystème, même si, notre étude ne se concentrant que sur un aspect de la culture populaire, il nous est impossible de conclure sur l'influence des autres sphères à ce stade-ci.

L'élaboration du polysystème, tant dans les termes retenus que dans leur hiérarchisation, n'est donc possible qu'après mûre considération puisqu'elle teinte nécessairement les résultats de recherche et nous proposons le modèle représenté en Annexe 1.

Notre représentation tient compte des phénomènes suivants :

- la culture populaire n'est pas un phénomène national, d'autant que la mondialisation et la communication de masse facilitent les échanges et combinaisons d'éléments culturels (Rojek 2012 : 1) et elle doit donc figurer à un niveau plus global que les cultures nationales;
- la culture canadienne francophone demeure plus proche de la culture nord-américaine (majoritairement anglophone) que de la culture européenne francophone (Reichenbach et al. s.d. : n.p.), ce que notre étude démontre en ce qui concerne la culture populaire²⁶;

²⁶ À cet effet, il aurait été intéressant de pouvoir comparer les traductions nord-américaine et européenne d'une série télévisée britannique mais cela s'est avéré impossible. Il semblerait

- le fait que la culture populaire soit traduite ou non a une influence sur sa réception, notamment eu égard au fait que les problématiques abordées ne sont pas les mêmes. Également, puisque l'un des objectifs de cette étude est de savoir si la langue utilisée est identique qu'il s'agisse ou non de traduction, la distinction était nécessaire.

L'adéquation discutée ci-haut entre les différents préceptes de la DTS et les objectifs et méthodologie de notre étude nous permettent d'affirmer que nul autre cadre théorique ne saurait convenir aussi bien. De plus, un dernier avantage est lié à la définition que Toury adopte de la traduction. En effet, si une traduction est tout ce qui est accepté comme tel dans la culture cible (Toury 2012 : 27), cela permet d'éviter un débat sur la légitimité de traductions préparées par des non-traducteurs. Étant donné que leurs sous-titres sont considérés comme des traductions par les consommateurs de *fansubs*, les *fansubbers* sont des traducteurs, certes amateurs, mais des traducteurs tout de même, ce qui valide la comparaison entre les différents groupes.

3. Le corpus

Avant de présenter nos corpus parallèle et comparable en détail, nous souhaiterions ajouter quelques éléments sur la culture populaire en général et sur les séries télévisées en particulier.

3.1 Mise en contexte : culture populaire et séries télévisées

3.1.1 Définition de la culture populaire

Si l'expression « culture populaire » est de plus en plus souvent mentionnée, il n'en demeure pas moins qu'elle demeure problématique, puisque polysémique. En effet, populaire peut être compris dans le sens de plébéien, ce qui emporte une

toutefois que la culture britannique soit considérée comme plus proche de la culture étatsunienne, entre autres pour des raisons de langue, que de la culture française (Langlais 2010d : n.p.).

distinction qualitative : il existerait alors une culture des élites qui s'opposerait à cette culture populaire (Mukerji et Schudson 2012 : 64). D'ailleurs, ces distinctions existent encore à l'heure actuelle :

Alors qu'un large pan de la culture contemporaine est partagé, les goûts et les dégoûts pourraient moins porter sur certains objets ou certaines pratiques que sur les manières de les consommer ou de les pratiquer. En la matière, les classes supérieures, qui sont parvenues à s'ouvrir aux pratiques peu légitimes tout en conservant un quasi-monopole sur la culture légitime, semblent donner encore le *la* en matière de distinction. (Molénat 2011 : n.p.)

Le phénomène lié à la culture populaire serait donc double, entre « standardisation grandissante » et « ouverture de niches inédites et de goûts diversifiés », qui mèneraient à un « individualisme de masse » (Bougnoux 2014 : n.p.), comme le confirment les chiffres de vente de livres²⁷ et albums musicaux de l'heure, par ailleurs sévèrement critiqués²⁸. Ce snobisme face à la culture populaire serait pire dans la culture francophone, longtemps marquée par les travaux de Bourdieu sur les théories de la légitimité²⁹, tandis que les travaux anglophones se montraient déjà plus ouverts (Pasquier 2005 : 62), la culture étant perçue dans un sens anthropologique, comme « ce qui constitue le lien d'une communauté sociale » (Esquenazi 2010 : 183).

²⁷ La littérature populaire a d'ailleurs un nom : la paralittérature, et elle n'est pas mieux perçue que la culture populaire : « La paralittérature est aussi légitime que le chewing-gum, lequel a ses fonctions, y compris en termes d'hygiène dentaire, sans jamais figurer sur un menu de grande cuisine. » (Eco 2007 : 140)

²⁸ L'exemple le plus flagrant est certainement le succès de *50 Shades of Grey*, vendu à plus de 125 millions de copies dans le monde entier et traduit en une cinquantaine de langues (Steadman 2015 : n.p.), mais dont Salman Rushdie disait : "I've never read anything so badly written that got published. It made 'Twilight' look like 'War and Peace'" (Irvine 2012 : n.p.). Cette opinion a d'ailleurs été partagée par de nombreux autres écrivains, critiques ou simples membres du public. Le film, tout aussi critiqué (il obtient une note de 46 % sur le site Metacritic; de 42 % sur le site Rotten Tomatoes), a tout de même engrangé plus de 500 millions de dollars au box office (Steadman 2015 : n.p.).

²⁹ Sans compter qu'André Malraux, premier ministre français des Affaires culturelles, a défini sa mission de la manière suivante : « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent » (cité dans Albanel 2009, n.p.). S'il faut remettre une telle citation dans son contexte historique (celui de l'après-guerre et du refus de l'américanisation à outrance), la culture a tout de même toujours eu, en France, une dimension élitiste.

Hormis la confusion possible avec plébéien, populaire peut également être compris au sens de national, bien que la culture populaire transcende les frontières (Rojek 2012 : 1) grâce à la multiplication des médias et à l'accessibilité aux différents contenus. En ce sens, la culture populaire est parfois confondue avec la culture de masse, celle qui touche le plus grand nombre, mais il existe des différences idéologiques entre les deux. En effet, si elles se confondent parfois puisque toutes deux font référence à la culture de consommation du plus grand nombre, il ne faut pas oublier que la culture populaire « n'est pas exclusivement rattachée à la culture industrielle comme l'est la culture de masse », ce qui explique que cette dernière soit perçue plus négativement encore. En somme, si les deux sont semblables par bien des aspects, la culture de masse « contrairement à la culture populaire » est « un instrument de conformisme et de déshumanisation » (Kando 2011 : 130).

Somme toute, la culture populaire est la culture partagée par le plus grand nombre, sans préférences nationales, sans distinction de classe sociale ni jugement de valeur.

3.1.2 Définition d'une série télévisée

Les séries télévisées jouent un rôle prépondérant au sein de la culture populaire puisqu'elles éduquent le public. En effet, d'une part elles « représentent, mieux que toute autre fiction, l'ensemble des peurs, croyances et rapports sociaux » (Hubier et Le Vagueresse 2014 : 10) et « abordent toujours, explicitement ou non, des questions morales » (Winckler 2012 : 100), mais, plus spécifiquement :

La fiction a la double vertu de nous présenter des expériences que nous n'avons pas vécues, et de nous éclairer sur celles que nous connaissons. Elle nous avertit, nous informe, nous éduque. Parfois, même, elle nous reconforte. (Winckler 2012 : 98)

À l'origine, les séries télévisées sont le prolongement naturel des récits homériques, des romans-feuilletons³⁰, des bandes dessinées des quotidiens et des feuilletons radiophoniques. Elles sont des « fictions à épisodes », des suites narratives ayant un point commun, souvent un personnage ou un groupe de

³⁰ Les premiers ont été publiés dans les journaux dès 1836 (Blum 2011 : 6).

personnages (Winckler et Petit 1999 : 4). Dans les années 1980, ces séries sont devenues un art à part entière, distinct du cinéma, notamment grâce au fait que les adultes des années 1980 avaient grandi avec un poste de télévision et formaient un public plus exigeant (Boutet 2009 : 67). Contrairement aux films qui doivent être reformatés pour diffusion à la télévision, les séries sont parfaitement adaptées à ce médium et sont considérées comme une « œuvre de télévision » (Glevarec et Pinet 2007 : 124). D'ailleurs, les séries américaines suivent toutes un rythme précis assurant la présence d'un *cliffhanger* (événement donnant envie aux spectateurs de connaître la suite) avant chacune des quatre pauses publicitaires, une contrainte d'écriture imposée aux scénaristes depuis longtemps (Winckler 2012 : 36-37)³¹. Parmi les autres contraintes, il faut tenir compte du fait que le public n'est pas captif devant son écran et que son attention est souvent dispersée : en conséquence, « [la] série télé [...] n'est pas un art visuel; elle repose beaucoup sur le discours verbal, qui y est surdéterminé » (Colonna 2010 : 26).

Les séries télévisées sont séparées en deux grands groupes distincts : *comedy* et *drama*. Le premier est composé de séries humoristiques (notamment des *sitcoms*) d'une durée d'une demi-heure, publicité comprise. L'autre, plus hétéroclite au niveau des genres (policier³², médical, judiciaire, science-fiction, fantastique, etc.), se caractérise principalement par sa durée d'une heure, là encore publicité comprise (Boutet 2009 : 145; Winckler 2012 : 87-88). Chaque décennie favorise un sous-genre parmi les *dramas*, et les deux grandes tendances des années 2000 sont le caractère scientifique des enquêtes policières et de la médecine (illustré, par exemple, par les séries *Bones*, *NCIS* ou *House*) (Boutet 2009 : 79). Cela étant dit, il existe des différences de public entre les différentes séries, même si elles appartiennent à un même sous-genre, certaines étant plus suivies par les classes supérieures (Molénat 2011 : n.p.; Glevarec et Pinet 2007 : 128-129).

³¹ Cela étant, les séries diffusées sur les chaînes câblées ne sont pas financées par la publicité (mais bien par les redevances versées par leurs abonnés) et les séries ne sont donc pas entrecoupées de publicité. Les épisodes sont donc plus longs.

³² La première série policière a été diffusée à la radio en 1949 et a été adaptée pour la télévision en 1951 (Blum 2011 : 73).

Enfin, plusieurs auteurs notent que les trames narratives des séries deviennent de plus en plus complexes et que notre cerveau doit apprendre à traiter plus d'informations que jamais auparavant (Johnson 2008 : 33; 70) et qu'elles s'adressent à un public de connaisseurs, de nombreuses références étant présentes (Jost 1999 : 119). La complexité des dialogues est également mise en avant, puisque les séries à caractère scientifique recourent à un vocabulaire extrêmement spécialisé et abrupt pour les néophytes, mais qui renforce l'illusion d'être parmi des professionnels, et non des comédiens (Johnson 2008 : 85-86).

3.1.3 De la diffusion initiale au DVD

Chaque année, quelques dizaines de nouvelles séries télévisées voient le jour sur les différentes chaînes américaines, soit 0,2 % des projets soumis aux différents diffuseurs (Boutet 2009 : 25). La sélection est donc rigoureuse. Ces nouvelles séries ne répondent pas aux mêmes critères selon qu'elles sont prévues pour un *network* (ABC, CBS, CW, Fox et NBC) ou pour une chaîne câblée. En effet, les *networks* sont disponibles gratuitement et sont financés uniquement par les revenus publicitaires. Ils doivent s'assurer d'une audience maximale pour attirer les annonceurs et sont soumis aux réglementations de la Federal Communications Commission (FCC) notamment eu égard à la nudité et aux grossièretés. À l'inverse, les chaînes câblées sont financées uniquement par les abonnements et peuvent se permettre une plus grande liberté, d'autant qu'elles ne sont pas soumises aux réglementations de la FCC. Conséquemment, si les *networks* tentent sans cesse d'attirer une plus grande part de marché, les chaînes câblées cherchent avant tout à plaire à leur public afin de continuer à toucher leur abonnement mensuel (Hubier et Le Vagueresse 2014 : 5-6). Pour ce faire, HBO a décidé d'investir dans les séries politiquement incorrectes et son succès a fait des émules (Boutet 2009 : 78).

Quelques heures après la diffusion sur les réseaux autorisés, les épisodes sont disponibles gratuitement sur Internet : en toute légalité sur les sites des chaînes télévisées pour les Américains et illégalement sur de nombreux sites permettant le

*streaming*³³ et le téléchargement. Le sous-titrage réservé aux Sourds et malentendants est disponible au même moment sur certains sites spécialisés. Les *fansubbers* se mettent généralement au travail à ce moment-là³⁴.

Quelques mois plus tard, certaines de ces séries sont diffusées sur les chaînes de France, mais aussi de Suisse, de Belgique et du Québec, en version doublée. Pour des raisons financières, cette version doublée est généralement faite en France (Carrazé 2007 : 162)³⁵. Il faut noter que la distinction entre *networks* et chaînes câblées existe, autant en France qu'au Québec, mais qu'une série américaine d'une chaîne câblée peut être achetée par une chaîne publique et vice-versa. Bien que ces deux organismes ne soient pas des censeurs, les réglementations du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) français et du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) s'appliquent à ces séries lors de leur diffusion. Certains auteurs notent d'ailleurs que les séries peuvent être édulcorées lors de la traduction (Winckler 2012 : 69-72) afin de ne pas aborder certains sujets et qu'il arrive parfois que des plans, jugés trop choquants pour l'heure de diffusion prévue, soient carrément coupés (Carrazé 2007 : 162; Winckler 2012 : 74-77)³⁶. Les chaînes câblées, elles, recourent plus rarement à ce genre de pratiques. De la même manière, étant donné que les chaînes françaises diffusent les séries à raison de trois épisodes par soirée, il arrive que l'ordre de diffusion logique ne soit pas respecté afin de passer, par exemple, un épisode délicat en fin de soirée. Pour terminer, il est également possible qu'une chaîne cesse de diffuser une série quelques épisodes

³³ Le *streaming*, ou diffusion en flux, permet de visionner les vidéos directement sur Internet, sans téléchargement. En France, le *streaming* tombe dans une zone grise de la loi puisqu'il n'y a pas contrefaçon (reproduction illégale) ou, à proprement parler, recel (en l'absence d'un enregistrement) (Dimeglio 2008 : n.p.). La situation semble identique au Québec.

³⁴ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 3.3 : La méthode de travail.

³⁵ Seul 0,34 % des séries télévisées américaines diffusées au Québec étaient doublées localement, selon les chiffres de septembre 2008 de la Régie du cinéma (Anonyme s.d.a : n.p.).

³⁶ Un autre cas de figure a été constaté lors de notre étude de corpus : le premier épisode de *Burn Notice*, d'une durée plus longue (ce qui arrive régulièrement dans le cas des pilotes), a été allongé pour diffusion en France, avec des lignes de dialogue absentes autant de la version originale que des deux autres traductions analysées.

avant la fin d'une saison, par manque de téléspectateurs, si elle pense attirer plus d'audience avec une autre émission (Mies 2015 : n.p.).

Enfin, quelques mois après la fin d'une saison, les DVD paraissent, tout d'abord dans la zone 1 (Amérique du Nord; il arrive que seule la version sous-titrée soit disponible avant que la version doublée soit mise en marché quelques mois plus tard) puis, quelques mois plus tard encore, dans la zone 2 (Europe, avec une version française disponible en doublage et en sous-titrage).

3.2 Le corpus parallèle

Notre étude repose en grande partie sur une étude de corpus composé de séries télévisées américaines traduites par trois groupes différents (*fansubbers*, traducteurs européens, traducteurs nord-américains) pour trois modes de visionnement différents (respectivement via Internet, les DVD de zone 2 et les DVD de zone 1), représentant plus de 40 000 lignes de sous-titres et plus de 340 000 mots³⁷.

L'établissement du corpus pour une telle étude s'est avéré complexe et a nécessité plusieurs critères. Dans un premier temps, nous avons décidé d'étudier les *dramas* plutôt que les *comedies* qui reposent principalement sur l'humour et posent, par conséquent, des problèmes qui leur sont propres. En effet, la traduction de l'humour demande souvent plus de créativité et contraint le traducteur à s'éloigner du texte original, car l'effet recherché (l'humour) prime sur les mots utilisés (Petit 2001 : 319), que l'humour repose souvent sur de nombreux procédés utilisés simultanément (Henry 2003 : 261) et qu'il est bien souvent culturel (Cazeneuve 1996; Davis 2005).

Au sein des nombreux sous-genres de *dramas*, nous avons choisi les séries policières/d'espionnage puisqu'il s'agit, comme nous l'avons indiqué précédemment, du sous-genre le plus populaire des années 2000. De plus, nous avons choisi de nous intéresser uniquement à des séries télévisées en cours³⁸ et dont l'histoire se

³⁷ Les données se trouvent en Annexe 4 : Description du corpus parallèle.

³⁸ Alors que cette étude était en cours, deux séries se sont terminées : *Burn Notice* le 12 septembre 2013 et *White Collar* le 18 décembre 2014.

déroule dans le présent (contrairement à la série télévisée *Mad Men* par exemple, qui dépeint les années 1960) pour éviter d'avoir à composer, entre autres, avec des expressions volontairement archaïques.

Dans un deuxième temps, comme de rares séries bénéficient de sous-titrages différents lors de leur mise en marché en DVD (souvent, les sous-titres français sont proposés même sur les DVD vendus en Amérique du Nord), plusieurs séries ont été envisagées puis rejetées pour différentes raisons (par exemple, la série *House*, malgré sa rentabilité financière avérée³⁹, ne contient pas de sous-titres en français sur les DVD vendus en Amérique du Nord, mais uniquement la version doublée; d'autres séries, fort nombreuses, ne proposent que le sous-titrage français malgré, là encore, leur rentabilité), avant d'en arriver à la sélection suivante, qui affiche clairement les mentions « French » et « Canadian French » dans le générique de fin : *Bones*, *Burn Notice* et *White Collar*.

3.2.1 *Bones*

Bones est une série télévisée américaine créée par Hart Hanson d'après les romans de Kathy Reichs. Elle est diffusée depuis le 13 septembre 2005 sur Fox aux États-Unis et simultanément sur Global au Canada. En France, la série est diffusée depuis le 19 janvier 2007 sur M6 en version multilingue; au Québec, la série est diffusée depuis le 4 septembre 2007 sur Séries+ en version doublée. En moyenne, les épisodes de la série attirent 9 800 000 téléspectateurs américains⁴⁰ (Wikipédia s.d. : n.p.).

La série s'articule autour de deux personnages principaux : Temperance Brennan (surnommée Bones, vu son domaine d'expertise), experte en anthropologie criminelle, et l'agent Seeley Booth du FBI. Bones et son équipe de spécialistes travaillent à l'institut Jefferson (fictif) et collaborent avec le FBI dans le cadre

³⁹ *House* a en effet été sacré Programme télévisé le plus regardé de l'année 2012 par le *Livre Guinness des records* (Guinness World Record News 2012 : n.p.).

⁴⁰ Aux fins de comparaison, *NCIS* était la série télévisée la plus regardée aux États-Unis en 2013 avec 14 692 000 téléspectateurs en moyenne par épisode, selon l'institut Nielsen, la référence en matière d'audiences aux États-Unis (Nielsen 2013 : n.p.).

d'enquêtes criminelles. L'intrigue secondaire (*metaplot*) s'articule davantage autour des relations entre les personnages (de nombreux couples se forment au cours des saisons).

Les deux traductions professionnelles de *Bones* sont très proches l'une de l'autre et il est évident que l'une des deux est simplement une relecture de la première, mais nous ignorons quelle est la version d'origine. De la même manière, nous ignorons combien de traducteurs travaillent sur la série : un seul nom apparaît au générique de la version française; l'information n'est pas disponible pour la version nord-américaine.

Les *fansubs* des saisons 1 à 6 ont été réalisés par une équipe qui a traduit concurremment plusieurs autres séries et comprend trois synchronisateurs, quatre traducteurs et trois relecteurs, pour un total de dix personnes⁴¹. Il s'agit d'une répartition inhabituelle⁴² puisque les relecteurs ne traduisent pas. Depuis qu'elle a abandonné la série, aucune n'a repris le flambeau (sur les sites consultés du moins).

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 6, diffusée en 2010-2011. Il s'agit des épisodes 1 (*The Mastodon in the Room*), 3 (*The Maggots in the Meathead*), 9 (*The Doctor in the photo*), 17 (*The Feet on the Beach*) et 23 (*The Change in the Game*).

3.2.2 *Burn Notice*

Burn Notice est une série télévisée américaine créée par Matt Nix. Elle a été diffusée entre le 28 juin 2007 et le 12 septembre 2013 sur USA Network. En France, la première saison a été diffusée en 2009 sur W9 (doublée); la deuxième saison en 2010 sur 13ème rue (doublée) et les autres saisons dès 2010 sur M6 en version multilingue; au Québec, la série a été diffusée dès le 4 juin 2009 sur Séries+ en version doublée, sous le titre *Agent libre*. En moyenne, les épisodes de la série attiraient 4 800 000 téléspectateurs aux États-Unis (Wikipédia s.d. : n.p.). Il s'agissait

⁴¹ Les constatations sur la composition ont été rendues possibles par les mentions faites, au moment du générique par les *fansubbers* eux-mêmes, dans les *fansubs* étudiés.

⁴² À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 3.3 : La méthode de travail.

d'une série diffusée en été sur une chaîne privée, ce qui explique en partie l'audience bien plus modeste que celle de *Bones*.

La série dépeint la vie de Michael Westen, un espion subitement mis à pied au beau milieu d'une opération. Il se retrouve à Miami sans explications, sans emploi, sous étroite surveillance d'agences fédérales et sans pouvoir quitter la ville. Les épisodes s'intéressent avant tout aux missions risquées entreprises par Michael, assisté de son ex petite amie, Fiona, ancien membre de l'IRA, et de Sam, un SEAL à la retraite, afin d'aider des particuliers aux prises avec des problèmes difficiles que la police ne saurait résoudre seule. Mais, en toile de fond, les épisodes font également progresser l'histoire centrale : Michael cherche à se venger des membres haut placés d'organisations gouvernementales qui conspirent contre leur pays et, ce faisant, l'ont fait licencier en portant atteinte à sa réputation.

Burn Notice semble avoir été traduite deux fois, par des traducteurs professionnels qui ne se seraient pas consultés. La traduction française est l'œuvre d'au moins quatre traducteurs différents (leur nom apparaît à la fin du générique); l'information n'est pas disponible pour les sous-titres nord-américains.

Quant au *fansubbing* des saisons 1 à 3, il est l'œuvre de trois personnes seulement, ce qui est peu et contraire à la méthode de travail habituelle des *fansubbers*⁴³. Les saisons 5 à 7 (personne ne s'est chargé de la saison 4) ont été traduites par une équipe de trois synchronisateurs et cinq traducteurs/relecteurs pour un total de huit personnes.

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2007. Il s'agit des épisodes 1 (*Pilot*), 2 (*Identity*), 5 (*Family Business*), 7 (*Broken Rules*) et 9 (*Hard Bargain*).

3.2.3 *White Collar*

White Collar est une série télévisée américaine créée par Jeff Eastin. Elle a été diffusée entre le 23 octobre 2009 et le 18 décembre 2014 sur USA Network. En France, la série a été diffusée sous le titre *FBI : Duo très spécial* dès le

⁴³ Idem note 42.

21 septembre 2010 sur Série Club (doublée) et dès le 9 juillet 2011 sur M6 en version multilingue; au Québec, dès le 2 septembre 2010 sur Séries+ en version doublée, sous le titre *FBI : Flic et Escroc*. En moyenne, les épisodes de la série attireraient 3 695 000 téléspectateurs aux États-Unis (Wikipédia s.d. : n.p.). Depuis sa création jusqu'en 2013, cette série était diffusée durant l'été. Son rythme de diffusion a été modifié pour les deux dernières saisons.

La série s'articule autour de Neal Caffrey, escroc, voleur et faussaire talentueux, arrêté par Peter Burke, agent du FBI, division des crimes en col blanc (d'où le nom de la série en anglais). Neal propose un marché à Peter : une remise en liberté surveillée sous la garde du FBI en échange de son aide dans leurs enquêtes. Les épisodes de la série tournent autour de deux axes distincts : premièrement, le lien amical et professionnel qui se tisse entre Neal et Peter et, deuxièmement, le besoin quasiment pathologique de Neal de poursuivre ses entreprises criminelles.

Comme pour *Bones*, les deux traductions professionnelles sont très proches l'une de l'autre et il est évident que l'une des deux est simplement une relecture de la première, mais nous ignorons quelle est la version d'origine. La traduction française est l'œuvre d'au moins quatre traducteurs différents (leur nom apparaît à la fin du générique); l'information n'est pas disponible pour les sous-titres nord-américains.

La première saison a été traduite par huit *fansubbers* (trois synchronisateurs et cinq traducteurs/relecteurs). Par la suite, de nombreux changements ont été constatés au fil des saisons, au point que les deux dernières saisons ont été traduites, sous le même nom d'équipe, par des personnes totalement différentes (à une exception près).

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2009-2010. Il s'agit des épisodes 1 (*Pilot*), 2 (*Threads*), 6 (*All in*), 10 (*Vital Signs*) et 14 (*Out of the Box*).

3.3 Le corpus comparable

En sus de ce corpus parallèle, nous avons recouru à un corpus comparable afin de vérifier si le lexique utilisé en traduction correspond à celui utilisé spontanément et ainsi valider, d'une part, si les sous-titres nord-américains répondent

à la norme du français québécois en vigueur dans l'industrie télévisuelle et, d'autre part, si les *fansubs* ont une véritable volonté internationale ou s'ils se rapprochent de la norme en vigueur dans l'industrie télévisuelle française. Ces corpus comparables sont composés de cinq épisodes de deux séries télévisées québécoises, *19-2* et *Unité 9*, et de deux séries françaises, *Braquo* et *Les hommes de l'ombre*.

Ces séries ont été choisies puisqu'elles respectent les critères de l'établissement du corpus : des *dramas* toujours en cours de diffusion, dont l'action se déroule dans le présent et dont les épisodes durent en moyenne 42 minutes. Pour les séries françaises, nous avons choisi d'étudier une série diffusée sur une chaîne publique et une autre sur une chaîne payante. Au total, ce corpus contient plus de 70 000 mots⁴⁴.

3.3.1 19-2

19-2 est une série télévisée québécoise créée par Réal Bossé et Claude Legault. Elle est diffusée depuis le 2 février 2011 sur ICI Radio-Canada Télé. Vu sa popularité, elle a été adaptée pour le Canada anglophone (tournage avec de nouveaux acteurs). Cette adaptation est diffusée depuis le 29 janvier 2014 sur Bravo!. Chaque saison (la troisième est en cours de diffusion) comprend dix épisodes uniquement. En moyenne, les épisodes durent 42 minutes et attirent 1 300 000 téléspectateurs (Wikipédia s.d. : n.p.).

La série plonge les spectateurs au cœur du quotidien de deux patrouilleurs du Service de la police métropolitaine de Montréal : Nick Berrof, de retour d'un congé après le décès en service de son coéquipier, et Benoît Chartier, nouveau venu au sein de l'unité après plusieurs années de service auprès de la Sûreté du Québec. Si la série est centrée autour de ces deux personnages, le spectateur découvre aussi, en toile de fond, le reste de leur entourage, tout le monde étant confronté à ses propres démons.

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2011. Il s'agit des épisodes 1, 3, 5, 7 et 9 (les épisodes n'ont pas de titre).

⁴⁴ Les données se trouvent en Annexe 5 : Description du corpus comparable.

3.3.2 Unité 9

Unité 9 est une série télévisée québécoise créée par Danielle Trottier. Elle est diffusée depuis le 11 septembre 2012 sur ICI Radio-Canada Télé. La première saison comprend 25 épisodes, les deuxième et troisième 24. Chaque épisode dure 44 minutes en moyenne et attire près de deux millions de téléspectateurs québécois (Wikipédia s.d. : n.p.).

La série s'articule autour de Marie Lamontagne, mère monoparentale de deux enfants, condamnée pour avoir tenté de poignarder son père. Elle vit dans l'Unité 9 de Lietteville, un pénitencier fédéral pour femmes, accompagnée d'autres détenues. La série présente leur quotidien, ainsi que celui du personnel carcéral, mais s'intéresse aussi aux familles des détenues. Au fil des épisodes, le spectateur découvre que Marie a menti afin d'être emprisonnée à la place de sa fille adolescente qui a poignardé son grand-père alors que celui-ci tentait d'abuser d'elle.

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2012-2013. Il s'agit des épisodes 1, 7, 13, 19 et 25 (les épisodes n'ont pas de titre).

3.3.3 Braquo

Braquo est une série télévisée française créée par Olivier Marchal. Elle est diffusée depuis le 12 octobre 2009 sur Canal+ (une chaîne privée à péage) et disponible au Québec depuis le 5 janvier 2012 sur TV5. Elle est également diffusée en version sous-titrée aux États-Unis. Les trois premières saisons, de huit épisodes de 52 minutes chacun, ont été diffusées et la quatrième (et dernière) est en cours de production. En moyenne, la série attire 1 200 000 téléspectateurs (Wikipédia s.d. : n.p.).

Quatre policiers apprennent le suicide d'un de leur collègue, accusé d'avoir brutalisé un suspect qu'il interrogeait, mais qu'ils croient être victime d'un coup monté. En plus de leurs enquêtes et de leur quotidien, la série montre comment leur volonté de laver l'honneur d'un des leurs les pousse à devenir des criminels (chantage, enlèvement, meurtre), chaque pas entraînant un autre en une spirale infernale. De plus, leurs agissements ne passent pas inaperçus et les affaires

internes enquêtent sur eux, renforçant leur paranoïa face aux autres, mais aussi leur méfiance envers leurs propres comparses.

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2009. Il s'agit des épisodes 1 (*Max*), 3 (*La Tête dans le sac*), 5 (*Loin derrière la nuit*), 6 (*Tarif de groupe*) et 8 (*Eddy*).

3.3.4 Les hommes de l'ombre

Les hommes de l'ombre est une série télévisée française de Dan Franck, Frédéric Tellier, Charline de Lépine et Emmanuel Daucé, diffusée à partir du 25 janvier 2012 sur France 2 (une chaîne du service public) et inédite au Québec. Les première et deuxième saisons contiennent six épisodes de 52 minutes chacun. La troisième saison est en cours d'écriture. En moyenne, la série attire 4 900 000 téléspectateurs (Wikipédia s.d : n.p.).

La série a été à l'origine conçue comme un triptyque : l'avant-pouvoir (la course à l'Élysée), le pouvoir et l'après-pouvoir. La première saison, qui est celle étudiée, commence par le décès, à la suite d'un attentat à la bombe par des grévistes, du président de la République. Si l'attentat est immédiatement attribué à des extrémistes, la réalité est tout autre, mais le remplaçant tout désigné du président choisit de cacher cette vérité, puisque cela lui attire plus de sympathie que la vérité (il s'agit de l'acte isolé d'une personne désespérée). Un attaché de relations publiques, ancien proche du président, apprend la vérité et choisit de trouver un candidat qui pourra l'emporter. La série suit donc la campagne présidentielle depuis les coulisses, où les relations personnelles et professionnelles sont mises à mal alors que pleuvent les coups bas et les tentatives de chantage.

Les épisodes analysés sont tous issus de la saison 1, diffusée en 2012. Il s'agit des épisodes 1 (*L'Attentat*), 2 (*La Candidate*), 3 (*La Conquête du centre*), 5 (*Le Ralliement*) et 6 (*Trahisons*).

4. La méthodologie

Cette étude respecte les règles d'éthique énoncées dans la *Politique sur la recherche avec des êtres humains* et a reçu le certificat d'éthique

numéro CERFAS-2014-15-050-D en date du 11 juin 2014 par le Comité d'éthique de la recherche de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal.

L'approche retenue ici est descriptive⁴⁵, puisque les données sont étudiées et comparées en contexte en privilégiant le texte et le contexte cibles, mais aussi empirique dans la mesure où nous extrayons des informations de sondages et entrevues auprès de traducteurs.

4.1 L'analyse de corpus

Nous avons retenu et étudié cinq épisodes de chacune de ces sept séries, répartis également tout au long des saisons retenues, soit 35 épisodes de 42 minutes (pour les séries américaines et québécoises, 52 minutes pour les séries françaises), ce qui représente plus de 40 000 lignes de sous-titres.

4.1.1 L'extraction du corpus

La première étape est la transcription des dialogues originaux (en anglais pour le corpus parallèle, en français pour les corpus comparables) et de leurs sous-titres (versions française et nord-américaine, *fansubs*). Pour gagner du temps, nous avons récupéré les sous-titres interlinguistiques (version originale anglaise destinée aux Sourds et malentendants) sur les DVD à l'aide du logiciel SubRip (disponible gratuitement et légalement sur Internet), qui permet d'extraire les sous-titres par reconnaissance optique de caractères et qui, ce faisant, indique également le code temporel des sous-titres précisant l'emplacement et la durée de chaque sous-titre. Outre le gain de temps, recourir aux sous-titres interlinguistiques limite le risque d'erreur de transcription (ou de compréhension). Les dialogues originaux sont ensuite contrôlés (en visionnant l'épisode sous-titré) et épurés de toute mention inutile à l'étude (soit les indications scéniques destinées aux Sourds et malentendants). La procédure est ensuite répétée pour les sous-titres français (DVD de zone 2) et nord-américains (DVD de zone 1) à l'aide du même logiciel. Enfin, nous avons

⁴⁵ À ce sujet, voir le paragraphe 2 : Le cadre théorique.

téléchargé les *fansubs* correspondants, au format .srt (format standard des sous-titres, qui s'ouvre facilement grâce au bloc-notes de tout ordinateur).

Cette méthode d'extraction des sous-titres a cependant été impossible pour les séries québécoises, puisque les DVD sont vendus sans sous-titres pour Sourds et malentendants. Nous avons donc décidé de dicter les dialogues originaux, à l'aide du logiciel Dragon Naturally Speaking.

Après cette étape, nous avons quinze VOA (version originale anglaise des épisodes de *Bones*, *Burn Notice* et *White Collar*), quinze VFQ (version traduite pour le Canada des épisodes de *Bones*, *Burn Notice* et *White Collar*), quinze VFF (version traduite pour l'Europe des épisodes de *Bones*, *Burn Notice* et *White Collar*) et quinze VFS (version traduite par les *fansubbers* des épisodes de *Bones*, *Burn Notice* et *White Collar*), le tout composant le corpus parallèle; mais aussi dix VOQ (version originale québécoise des épisodes de *19-2* et *Unité 9*) et dix VOF (version originale française des épisodes de *Braquo* et *Les hommes de l'ombre*), composant les corpus comparables.

Enfin, les quinze VOA ont été soumises à la fonction QuickStats du logiciel VisualSubSynch, un logiciel de sous-titrage (disponible légalement et gratuitement sur Internet) qui calcule, entre autres, les vitesses de lecture (minimale, maximale et moyenne), les durées minimales et maximales des sous-titres ainsi que l'espacement moyen entre deux sous-titres. Ces données sont utilisées afin de valider les normes techniques suivies par les différents groupes de traducteurs. Là encore, ces données ont été placées dans un tableur Excel afin d'effectuer les calculs rapidement.

4.1.2 L'établissement des listes de vocabulaire

Une fois les différents sous-titrages placés dans leurs colonnes respectives, nous avons procédé à l'établissement des listes de vocabulaire propres à chaque version, ce qui correspond à cinq listes (VOF et VOQ pour le corpus comparable; VFF, VFQ et VFS pour le corpus parallèle).

Dans un premier temps, le corpus comparable a été analysé à l'aide du lemmatiseur TreeTagger (disponible légalement et gratuitement sur Internet). Il s'agit

d'un extracteur qui réalise un étiquetage morphosyntaxique⁴⁶, ce qui permet de regrouper les différentes catégories lexicales et de compter les occurrences de chacune (ce qui est réalisé automatiquement grâce à une formule sous Excel), aux fins de comparaison entre les deux corpus. Un tel étiquetage a permis d'établir les différences syntaxiques potentielles entre les deux versions.

Dans un deuxième temps, les cinq listes (autant le corpus comparable que parallèle) ont été analysées à l'aide de la fonction Mots d'Antidote 8. En effet, puisqu'il ne s'agit pas ici de comparer la syntaxe, mais plutôt le vocabulaire, Antidote a été jugé plus pratique puisqu'il indique uniquement les noms (communs et propres), adjectifs, verbes, participes passés et adverbes, mais non les articles, numéraux, conjonctions et prépositions (plus que probablement identiques). Ces listes ont ensuite été relues et expurgées de tout nom propre, abréviation et doublon⁴⁷ et tous les mots appartenant à un registre sous-standard (familier ou argotique d'une part, injurieux, péjoratif ou vulgaire d'autre part), aux anglicismes ou aux régionalismes (le tout à l'aide des éditions en ligne des dictionnaires *Le Robert* [Rey-Debove et Rey 2015] et *Multidictionnaire de la langue française* [de Villers 2015]) ont été surlignés et comptabilisés.

De la même manière, à ce stade, tout le vocabulaire scientifique du corpus parallèle⁴⁸ a été repéré et comptabilisé afin de valider la prétention soulevée⁴⁹ que les séries utilisent un vocabulaire hautement spécialisé afin de donner l'impression de fréquenter des professionnels. Cela étant, le vocabulaire retenu est volontairement

⁴⁶ Par exemple, la phrase « À demain, au labo » (*Bones*, saison 6, épisode 1) sera étiquetée de la manière suivante :

À	PRP
demain	ADV
,	PUN
au	PRP:det
labo	NOM

⁴⁷ Les homographes appartenant à des classes lexicales différentes (par exemple, *adulte*, qui peut être un adjectif ou un nom) étaient listés deux fois, une fois par classe, mais, cette distinction étant inutile à ce stade, tous les doublons ont été supprimés.

⁴⁸ Seul le corpus parallèle a été considéré pour cette étape puisque *Bones* est la seule série à visée scientifique.

⁴⁹ À ce sujet, voir le paragraphe 3.1.2 : Définition d'une série télévisée.

large et inclut autant les éléments linguistiques marqués dans le dictionnaire que les mots génériques et autres hyperonymes d'usage courant. Les listes obtenues ont ensuite été exportées vers Word et comparées à l'aide de la fonction Fusion de documents⁵⁰. Cette méthode indique les modifications (ajouts et suppressions) dans le Volet Révision et permet de se concentrer plutôt sur les modifications portant sur les lexèmes surlignés. Ces modifications ont dû être comptabilisées manuellement.

Cette méthode a deux inconvénients. Premièrement, les mots ayant plusieurs acceptions n'ont été comptabilisés qu'une seule fois. Cela signifie par exemple que le verbe descendre, qui peut signifier autant « aller du haut vers le bas » que « faire tomber; abattre » (Rey-Debove et Rey 2015) a été considéré comme du vocabulaire sous-standard, ce qui peut légèrement faire augmenter le pourcentage de mots familiers et faire diminuer la richesse lexicale. Deuxièmement, le fait de s'en tenir à des listes de vocabulaire ne permet pas de tenir compte des expressions. À titre d'exemple, 90 % des occurrences de l'expression « avoir l'air fou » sont observées au Canada,⁵¹ mais « avoir », « air » et « fou » sont d'usage commun des deux côtés de l'Atlantique et certaines expressions toutes faites ont donc échappé à notre analyse.

À la conclusion de cette étape, nous étions donc en mesure de connaître la richesse lexicale de chaque version (le rapport entre le nombre de lexèmes et le nombre total de mots); le pourcentage de mots familiers/argotiques; le pourcentage de mots injurieux, péjoratifs ou vulgaires; le pourcentage d'anglicismes; et le pourcentage de termes scientifiques.

Enfin, grâce à la fonction Style d'Antidote, nous avons relevé le nombre et le pourcentage de phrases passives et négatives, autant dans le corpus comparable que dans le corpus parallèle.

⁵⁰ À cette étape, nous avons considéré la VOF comme la première version et la VOQ comme la seconde version, en nous basant là encore sur le poids du nombre de locuteurs et sur le fait que les ouvrages de référence sont majoritairement écrits en France.

⁵¹ Observation rendue possible grâce aux logiciels en ligne Le Révélateur linguistique (<http://lerevelateur.etiennelj.com>) et Diatopix (<http://olst.ling.umontreal.ca/diatopix/>). Ces deux logiciels analysent des corpus de sites Web de langue française afin de déterminer le nombre d'occurrences relatives (en fonction de la population) dans un espace géographique donné.

4.1.3 La relecture critique

Afin de jauger non seulement de la qualité des *fansubs*, mais aussi de la possible perte sémantique liée à la réduction des sous-titres par rapport à la version originale anglaise, tous les sous-titres (VFQ, VFF et VFS) ont été relus. Pour que cette analyse critique demeure la plus objective possible, nous avons décidé de respecter la démarche en cinq points suivante :

(1) a brief analysis of the SL text stressing its intention and its functional aspects; (2) the translator's interpretation of the SL's text purpose, his translation method and the translation's likely readership; (3) a selective but representative detailed comparison of the translation with the original; (4) an evaluation of the translation (a) in the translator's terms, (b) in the critic's terms; (5) where appropriate, an assessment of the likely place of the translation in the target language culture or discipline. (Newmark 1988 : 186)

Cette méthode a été choisie puisque nous connaissons plusieurs des points nécessaires : le texte initial (1) est un texte multimodal qui a pour but de divertir et les normes techniques sont analysées; la méthode de travail des traducteurs (2) est précisée par sondage et connue au moment de l'analyse; la comparaison a été effectuée (3) et la traduction évaluée (4), mais uniquement en des termes critiques (b); la destination de la traduction (5) est relativement restreinte puisque les DVD sont destinés à la vente dans des zones géographiques précises, ce qui précise également une partie du public (2).

Cela nous permet d'étudier les *fansubs* sous tous leurs aspects en plus de les mettre en relation avec les sous-titres professionnels, non pour déterminer lesquels sont les meilleurs (ce qui serait inéluctablement subjectif), mais plutôt dans une optique pédagogique, afin de jauger de l'efficacité du travail en équipe.

4.2 Les sondages

Malgré les nombreux biais potentiels liés aux réponses obtenues par sondage (Giezendanner 2012) et notamment la tendance des répondants à valoriser leur vision du sujet, nous avons procédé, au cours de l'été et de l'automne 2014, à l'envoi de deux sondages pour répondre aux deux objectifs portant sur la profession et sur la méthode de travail. Le premier s'intéressait aux profil et conditions de travail des professionnels traduisant des séries télévisées anglophones vers le français; il a été

envoyé à 34 compagnies⁵² et deux associations⁵³. Selon nos informations, environ 700 traducteurs vivraient de la traduction audiovisuelle (mais pas nécessairement du sous-titrage) en France (Fontana 2014 : n.p.) et nous estimons à un maximum de 200 le nombre d'auteurs de sous-titres au Canada (si l'on considère que 2 % des mandats adressés aux 15 000 traducteurs canadiens concernent du sous-titrage, et que tous ne sont pas des mandats de l'anglais vers le français; PwC 2012 : 12; 15). Notre échantillon maximal de 900 personnes s'est réduit au fur et à mesure de nos spécifications et nous n'avons aucun moyen de savoir quel aurait été le nombre maximal de répondants. Nous avons obtenu 21 réponses. Si ce faible taux de réponse est décevant, il n'invalide pas pour autant ce volet de l'étude dans la mesure où plusieurs articles antérieurs traitent du profil et des conditions de travail des traducteurs professionnels.

Le second sondage était adressé aux *fansubbers* par le biais de deux forums⁵⁴ : le premier comptait 276 membres en 2013 (aucun recensement plus récent n'est disponible) et 128 personnes ont pris connaissance de notre appel sur le second. Nous avons obtenu 84 réponses, ce qui a dépassé nos attentes, mais nous ignorons là encore le nombre maximal de répondants puisque les *fansubbers* s'inscrivent presque tous sur les deux sites. Cela étant, la participation importante (d'au moins 20 %) des *fansubbers* assure la fiabilité de nos résultats.

Les deux questionnaires étaient relativement similaires en ce qu'ils tentaient d'établir un profil démographique (âge, sexe, langue maternelle, pays de résidence), la formation (niveau et domaine d'étude, nombre de langues étrangères parlées, nombre d'années de pratique, moyens mis en œuvre en matière de formation continue), mais aussi la méthode de travail (logiciel utilisé, existence de contraintes

⁵² A4Traductions, ADStream, ARTE studio, ATAA, Brodkast, Captions inc., Cinekita, Cinélume, CMC, Deluxe Softitler, Digital Cut, Dubbing Brothers, Echolive, Glocalise, Innervision, LVM, Mediadub, MFPTv, Mondoagit, Orange clignotant, Premium Sound, Pulse Translations, Sonim, ST501, STC Canada, TCS, The Subtitling company, Titra films, Tongues Untied, TV5, VDM, Virtual Words, Vision globale, Viz Media, VSI Paris. Ces compagnies sont situées en Belgique, au Canada, aux États-Unis, en France, en Inde, en Suisse et au Royaume-Uni.

⁵³ L'ATAA et l'Association canadienne de traductologie.

⁵⁴ Afin de respecter l'anonymat des *fansubbers*, le nom des forums contactés, des équipes ayant traduit les séries étudiées et les pseudonymes des membres de ces équipes ne sont pas divulgués.

externes imposées par les clients) de chaque groupe. Par contre, deux questions différaient : la première, adressée aux seuls professionnels, leur demandait s'ils étaient satisfaits de leur métier; la seconde, réservée aux *fansubbers*, cherchait à savoir s'ils avaient conscience de l'existence d'un public international. Au total, les questionnaires contenaient respectivement 18 et 17 questions, la dernière étant toujours une question ouverte afin de laisser place aux commentaires. Ces deux questionnaires sont disponibles en Annexes 2 (Questionnaire destiné aux professionnels) et 3 (Questionnaire destiné aux *fansubbers*).

Ces deux sondages ont été envoyés via GoogleDoc, qui compile directement les résultats dans un tableur (semblable à Excel), ce qui rend le dépouillement plus rapide et plus fiable.

Chapitre II : Traduction audiovisuelle et sous-titrage

Bien que l'étude des normes linguistiques soit notre objectif principal, notre étude traite, avant tout, de traduction, et les normes que nous souhaitons analyser ne sauraient être envisagées autrement que dans le cadre particulier de la traduction audiovisuelle (TAV). Dans un premier temps, nous résoudrons donc quelques problèmes théoriques récurrents avant de dresser un portrait global de ce domaine de recherche. Une fois ces bases posées, nous nous intéresserons plus particulièrement aux défis, avantages et inconvénients du sous-titrage. Par la suite, nous décrirons le *fansubbing*, son pendant illégal. Enfin, nous nous intéresserons aux acteurs du domaine : les traducteurs audiovisuels.

1. La traduction audiovisuelle

L'évolution de la TAV est liée à deux facteurs principaux, qui ont une influence sur les traducteurs (Gambier 2004a et 2006) :

- la numérisation (les DVD permettent d'accéder à plusieurs pistes sonores et sous-titrages) a fait augmenter les besoins en traduction. En effet, les DVD offrent une opportunité unique aux langues qui étaient jusque-là délaissées, vu leur petit nombre de locuteurs, au profit de langues plus rentables économiquement. De fait, non seulement les programmes doivent être traduits pour publication sur DVD, mais aussi la traduction se fait vers un plus grand nombre de langues, dont certaines étaient jusqu'à présent mises au placard pour des raisons économiques (utilité restreinte vu le petit nombre de locuteurs);
- l'offre de programmes télévisés (l'augmentation drastique du nombre de chaînes disponibles et la spécialisation en découlant) entraîne la nécessité de traduire de nouveaux programmes achetés à l'étranger, mais aussi les besoins en traducteurs spécialisés dans certains domaines (chaînes économiques, sportives, etc.). Ainsi, les traducteurs œuvrant dans le domaine audiovisuel se

sont multipliés au rythme de l'augmentation de l'offre et certains ont pu se spécialiser. Par contre, l'offre de programmes est maintenant stabilisée et il en résulte que les universités forment de trop nombreux nouveaux arrivants sur un marché du travail sclérosé (ATAA s.d.b : n.p.).

Les métiers liés à la TAV sont donc en pleine évolution, mais il est encore trop tôt pour mesurer l'influence de ces facteurs sur la pratique quotidienne. Il pourrait cependant être intéressant de réaliser, dans quelques années, une étude de corpus diachronique afin de vérifier si les normes en vigueur ont changé sous l'influence notamment de la spécialisation et de la mainmise des *majors*⁵⁵ sur le processus allant de la réalisation initiale d'une œuvre à sa diffusion sur DVD, incluant la traduction.

1.1 Une terminologie équivoque

Malgré sa popularité, ce domaine de recherche souffre de plusieurs problèmes terminologiques. Le premier, et non le moindre, est la notion même de traduction audiovisuelle. En effet, il existe une douzaine de modes de TAV, allant des plus connus (doublage et sous-titrage en tête) aux moins fréquents (dont le surtitrage) (Díaz-Cintas 1999; Gambier 2003 et 2004a) qui non seulement brouillent les limites entre traduction et adaptation d'une part, mais aussi celles entre l'oral et l'écrit⁵⁶ d'autre part.

En effet, la notion d'audiovisuel est remise en question et ne fait pas l'objet d'un consensus, certains préférant parler de traduction pour écran (*screen translation*), de traduction pour les médias ou de traduction multimédia. Cette

⁵⁵ Les majors sont les plus importants studios de production américains. « Aujourd'hui, les *Big Six* qui dominent le marché du cinéma, mais aussi de la télévision, sont News Corporation (groupe de presse auquel appartient Twentieth Century Fox), Viacom (groupe de médias qui possède Paramount), Sony Pictures (qui possède également MGM et United Artists), Time Warner, NBCUniversal et Disney » (Mingant 2013 : n.p.).

⁵⁶ Quel que soit le mode de TAV retenu, il persiste une certaine confusion entre les codes de l'oral et de l'écrit, qui s'explique par plusieurs facteurs. Dans un premier temps, toute œuvre audiovisuelle dépend de plusieurs passages de l'oral à l'écrit. En effet, l'idée germe souvent d'une histoire entendue (oral) ou lue (écrit) et un scénariste est mandaté pour rédiger un scénario, dans lequel se trouveront les dialogues (écrit/oral). Ensuite, un script sera préparé (écrit) puis joué par les acteurs (oral) parfois à plusieurs reprises avant la prise finale. Enfin, une fois l'œuvre terminée, la TAV vient ajouter une nouvelle couche d'oralité (doublage) ou d'écriture (sous titrage) (Gambier 2004a : 1).

dernière appellation est fortement contestée étant donné que, même hors du domaine audiovisuel, de très nombreuses œuvres combinent plusieurs médias à l'heure actuelle (texte et images dans les brochures publicitaires ou les bandes dessinées, texte et son dans les livres lus, etc.). Malheureusement, ces appellations excluent toutes une ou plusieurs des formes possibles de TAV : à titre d'exemple, traduction pour écran et traduction pour les médias ne tiendraient pas compte du surtitrage pour l'opéra. L'expression « traduction audiovisuelle » est donc la plus fréquemment utilisée, mais en aucun cas la seule.

1.2 Traduction ou adaptation?

Il s'agit du second problème terminologique (soulevé dans Gambier 1992 et synthétisé dans Díaz-Cintas et Remael 2007 : 9), et qui n'est toujours pas véritablement réglé. En effet, malgré l'intitulé générique de traduction audiovisuelle, les contraintes propres à ce mode de traduction font en sorte qu'il est considéré comme une adaptation (Wildblood 2002 : 41), alors que l'adaptation est encore souvent perçue de manière négative, puisqu'elle est parfois qualifiée d'extrême limite de la traduction (Ladmiral 1979 : 20; Vinay et Darbelnet 1984 : 52), voire de trahison (Berman 1984 : 15). Pourtant, dans certains cas, l'adaptation est considérée comme la meilleure solution, notamment dans le cas du sous-titrage (Bastin 2009 : 4)⁵⁷, du théâtre (Brisset 1986 : 10) ou de la publicité (Guidère 2010 : 86).

Le débat concernant la limite entre traduction et adaptation n'est pas récent et serait né de la fidélité nécessaire lors de la traduction de textes sacrés, reflétant la parole de Dieu, qu'il était inconcevable de modifier :

Tout au long de l'histoire, la manière de traduire a été dictée en fonction de deux pôles conflictuels : le premier opposant la traduction littérale, donc fidèle, à la traduction libre ou aux « belles infidèles »; et le second, la primauté du fond sur celle de la forme. (Larose 1989 : 4)

⁵⁷ D'ailleurs, les traducteurs audiovisuels, qu'ils fassent du doublage ou du sous-titrage, portent le nom d'adaptateurs (Paquin 1998 : n.p.; Meininger 2003 : n.p.). Relativement au sous-titrage, si Meininger indique que : « Le véritable nom de cette profession c'est "adaptateur sous-titreur" », l'appellation *sous-titreur* est rejetée par plusieurs, qui la jugent réductrice (Langlais 2010b : n.p.), et lui préfèrent *auteur de sous-titres* ou *traducteur*.

Ce second pôle, la primauté du fond sur la forme, donne naissance à l'appellation d'adaptation dans le cas de la TAV dans la mesure où, quel que soit le mode de traduction audiovisuelle retenu (doublage ou sous-titrage), la forme change (remplacement de la bande sonore ou des voix des acteurs, insertion de lignes de texte). Il s'agit là d'un faux problème. Premièrement, Gambier met en garde les traducteurs contre la « fétichisation » du texte original, contre l'obsession pour la littérarité, alors que toute traduction est nécessairement médiation, dans la mesure où chacune s'inscrit dans un contexte et cherche à satisfaire son public (Gambier 1992 : 424; une idée reprise par Díaz-Cintas et Remael 2007 : 11, qui mentionnent une plus grande « flexibilité » de la notion de traduction). Dans un second temps, Gambier postule qu'adaptation filmique (donc le passage à l'écran d'une œuvre écrite, qu'il s'agisse d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un script) et TAV ne sont que deux visages d'une même réalité, soit l'adaptation à un nouveau public, la notion de texte source n'étant qu'un « leurre » dans les deux cas, la priorité ontologique du texte laissant croire à la linéarité du processus texte/transfert/traduction audiovisuelle. Or, en adaptation filmique comme en traduction audiovisuelle, il y a circulation textuelle et synergie entre les systèmes sémiotiques (Díaz-Cintas 1999 : 33; Gambier 2004b : 179-180). En somme, le passage d'une œuvre originale à une œuvre filmique, tout comme le passage d'un texte audiovisuel d'une langue vers l'autre, dépend de trop de facteurs et subit trop de manipulations pour être considéré comme linéaire. Adaptation filmique comme traduction audiovisuelle ne sont donc que des reformulations destinées à un nouveau public (ce que Toury [1986] nomme la transposition d'un cœur invariant). Puisque les termes d'adaptation et de traduction demeurent ambigus et polymorphes, d'autant que l'adaptation est toujours définie par rapport à autre chose, Gambier propose de reprendre « tradaptation » – proposé par le poète, dramaturge et traducteur québécois Michel Garneau (Delisle 1986 : 4) – ou « transadaptation » (Gambier 2003 : 178).

1.3 Les spécificités de la traduction audiovisuelle

Qu'il s'agisse de doublage ou de sous-titrage, les modifications rendues nécessaires par les contraintes liées à la traduction audiovisuelle peuvent être présentées ainsi :

With the dubbed versions, changes are made to help the new soundtrack "ring true" and match the screen image. This is not always achieved [...]. Similarly, the subtitler alters the original utterance according to the gestures and the action. [...] The audio-visual genre does seem to affect the transposition of the dialogues. In essence, when transposing a film or television series, the translators tend to portray to their audience the spirit and heart of the work, rather than striving to provide a pure literal translation of the spoken words. (Pettit 2004 : 37)

Malgré cela, la TAV n'est pas plus contrainte que d'autres types de traduction, mais il s'agit d'une « traduction sélective » (Gambier 2004a : 5) et les problèmes fondamentaux dans les transferts linguistiques audiovisuels sont au nombre de trois :

- la relation entre images, sons et paroles dans un contexte multimodal (ce qui inclut la synchronisation labiale dans le cas du doublage, la vitesse de lecture dans celui du sous-titrage, mais aussi la sélection de l'information à traduire, parmi les différents canaux sémiotiques possibles);
- la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d'arrivée;
- la relation entre code oral et code écrit (Gambier 2004a : 1).

De fait, la TAV impose des stratégies différentes et un grand nombre d'études de cas s'attachent à la démonstration de leur existence (Gambier 2003 : 183). Par contre, il est possible d'établir les normes génériques qui régissent l'accessibilité de la TAV, soit sa conformité aux attentes du public qui en a besoin, indépendamment du médium et du genre concernés :

- l'acceptabilité (soit le respect de normes linguistiques cibles établies, ces normes dépendant du code oral ou écrit retenu);
- la lisibilité (positionnement sur l'écran, taille et couleur des polices, vitesse de lecture);

- le synchronisme (qu'il s'agisse de doublage ou de sous-titrage, un certain synchronisme doit être respecté);
- l'adéquation de l'information (notion qui pourrait être rapprochée de l'équivalence traductionnelle); et
- la naturalisation des éléments culturels (l'étrangeté doit être suffisamment familière pour être acceptée) (Gambier 2003 : 178; Gambier 2004a : 9).

En conséquence, de manière générale, les traductions audiovisuelles seraient fortement naturalisées, normalisées et simplifiées (Serban 2008 : 91; Chiaro 2009 : 155). Si les deux derniers font partie des universaux de la traduction (tels que décrits dans Laviosa 2009), la naturalisation serait, quant à elle, un phénomène propre à la TAV.

1.4 Télévision et traduction audiovisuelle

La multiplication des chaînes télévisées fait en sorte que la télévision n'est plus un média de masse : le *broadcasting* est devenu *narrowcasting* (Gambier 2006 : 182). La fragmentation des marchés ne se fait plus selon les pays, mais est devenue une question transnationale, les chaînes spécialisées étant accessibles dans tous les pays parlant une même langue, selon un mode de visionnement (Gambier 2003 : 182; Csorgo et Munro 2011 : n.p.). Et, en effet, les enregistreurs numériques, Internet (qui facilite l'accès à un contenu piraté) et la multiplication des tablettes (dont l'iPad) permettent de regarder des émissions n'importe où et n'importe quand, de sorte que les marchés ne sont plus aussi précisément définis qu'autrefois. Les spectateurs ne se laissent plus dicter leur comportement par les diffuseurs, mais peuvent accéder au contenu qu'ils désirent au moment et à l'endroit de leur choix. Cet état de fait a d'ailleurs été récemment reconnu par la haute direction de Fox qui, le 20 novembre 2015, décidait de ne plus tenir compte des seules audiences lors de la diffusion puisque le tiers de son public regarde les émissions dans les sept jours qui suivent et que l'audience double à 30 jours, vu notamment l'offre légale sur différentes plateformes (Adams 2015 : n.p.).

Vu cette fragmentation des marchés, les traductions deviennent de plus en plus spécialisées et ghettoïsent le public, le réduisent à des catégories hermétiques (Gambier 2004a : 9). En effet, l'explosion du nombre de chaînes, mais aussi des modes de diffusion, fait en sorte que les spectateurs (dont le nombre n'augmente pas aussi rapidement que l'offre télévisuelle) choisissent, selon leurs préférences, les programmes qu'ils apprécient et leur mode de visionnement préféré; en quelque sorte, le public se spécialise. Cet état de fait peut cependant avoir des effets pervers, notamment sur la création de nouveaux contenus, puisque la parcellisation du public peut entraîner une baisse du financement disponible pour les nouveautés, délaissées au profit de produits télévisuels au succès assuré (Lafrance 2006 : n.p.). De plus, l'effet de cette parcellisation du public, de cette trop grande attention à ses besoins au mépris d'une traduction plus accessible, est que la traduction efface « toute trace de l'Autre » surtout dans le cas du doublage où la bande-son originale est remplacée (Gambier 2004a : 10). Cette accessibilité de la traduction, cette absence de l'Autre, se rapproche de l'idée d'invisibilité du traducteur (Venuti 1995) et s'oppose à la position de certains traductologues, pour lesquels une bonne traduction se doit d'être étrangéïsante⁵⁸ (Berman 1984 : 15; Berman 1985), même si cette proposition concerne, de manière générale, plutôt la traduction littéraire.

Quant au public, il s'agit de la population visée par un programme particulier. En somme, les chaînes étant financées par la publicité (réseaux américains, chaînes publiques) ou par les redevances (chaînes câblées), les annonceurs publicitaires sont sollicités en fonction de la tranche d'âge et du milieu socioéconomique auxquels un programme donné s'adresse. La tranche d'âge la plus prisée des annonceurs est celle des 18-49 ans (Boutet 2009 : 22), celle qui, incidemment, adopte le plus rapidement les nouvelles technologies (Csorgo et Munro 2011 : n.p.).

Si, pour les annonceurs et les diffuseurs, le public ciblé demeure identique pour une émission, il n'en va pas de même avec les versions traduites. En effet, les traductions audiovisuelles sont souvent naturalisées (Serban 2008 : 91; Chiaro 2009 :

⁵⁸ Ce que Venuti (1995) nomme *foreignizing*.

155), ce qui implique de tenir compte non seulement de la tranche d'âge, mais aussi du milieu culturel. Ainsi, le public de la version traduite diffère de celui ciblé par une émission, même si les deux appartiennent vraisemblablement à la même tranche d'âge.

1.5 Le rôle du public

Si le public est au cœur des préoccupations des diffuseurs (afin d'attirer les annonceurs) et des traducteurs, il est tout de même intéressant de noter :

- qu'il n'est pas consulté sur les décisions des diffuseurs. Plus particulièrement, si le public peut, en quelque sorte, décider de la fin d'une émission si les audiences sont trop basses⁵⁹, il n'est jamais consulté sur le type d'émissions qu'il souhaiterait voir. Son pouvoir se limite à choisir parmi l'offre diffusée, en décidant ou non de regarder un programme. Or, cette décision peut dépendre d'une multitude de facteurs, dont ses préférences de visionnement (certains préfèrent attendre la fin d'une saison afin de pouvoir regarder tous les épisodes d'affilée⁶⁰ plutôt que d'être soumis aux caprices des grilles de programmation) ou ses disponibilités hebdomadaires (possibilité de regarder au moment de la diffusion ou choix d'une autre plateforme de visionnement), ce que les diffuseurs ne prennent pas réellement en considération à l'heure actuelle (à l'exception récente, précédemment mentionnée, de FOX). Ceci dit, cette saison télévisuelle (2015-2016) pourrait bien marquer un nouveau

⁵⁹ Cela dit, les ventes de DVD ou des séries à l'étranger n'ont aucune influence sur les décisions prises par les programmeurs américains. Les spectateurs de séries étrangères traduites n'ont donc aucun pouvoir (Boutet 2009 : 52). En effet, chaque épisode coûte environ deux millions de dollars à produire et la première diffusion ne couvre pas ces frais. Il faut donc qu'une série plaise aux spectateurs américains et puisse par la suite être rediffusée afin qu'elle soit rentable (Hubier et Le Vagueresse 2014 : 7).

Il existe cependant certains cas, rarissimes, où le soutien de spectateurs assidus a permis à une série d'obtenir un sursis, dont *Chuck*, qui a bénéficié du soutien financier des restaurants Subway (Blum 2011 : 170).

⁶⁰ Un phénomène connu sous l'appellation *binge watching*, traduit par *visionnage en rafale* (OQLF 2015 : n.p.) et à ce point commun qu'il fait partie des six termes (sur 114 proposés) retenus en 2015 par l'OQLF pour entrer au *Grand dictionnaire terminologique* (Lasalle 2015 : n.p.).

tournant dans le domaine. En effet, la plupart des chaînes préfèrent réduire le nombre d'épisodes commandés plutôt que d'annuler purement et simplement une série, en raison notamment des changements d'habitude des spectateurs (Collins 2015 : n.p.) et commencent à prendre en considération non seulement les autres plateformes de visionnement, mais aussi la fragmentation du public en acceptant que certaines séries plaisent uniquement à une frange de la population (Adalian 2015 : n.p.). Enfin, malgré l'attention excessive accordée aux audiences, il a été démontré que les séries annulées sont non seulement celles qui ont le moins d'audience, mais aussi celles ayant les plus basses notes critiques de la part du public (Ryan 2014 : n.p.).

- qu'il n'est pas uniforme. D'ailleurs, mieux vaudrait parler de groupes de spectateurs plutôt que du public en général (Gambier 2003 : 178). Parmi les exemples souvent cités se trouve le fait que les Sourds et malentendants tout comme les malvoyants soient considérés dans leur intégralité alors que leur handicap n'a pas la même intensité et que, en conséquence, ils n'ont pas nécessairement les mêmes besoins. À titre d'exemple, les personnes malentendantes, qui peuvent tout de même percevoir certains éléments de la piste sonore, sont considérées comme des personnes sourdes. Les Sourds et malentendants sont perçus comme une catégorie uniforme, tandis que chaque spectateur de ce groupe a des besoins différents des autres.

Comme indiqué précédemment, les traducteurs aussi tiennent compte du public puisqu'ils adaptent leurs traductions en fonction de celui-ci. Or, ce dernier n'est généralement pas consulté sur le type de TAV qu'il préfère (Cornu 2011 : 21) : s'il peut théoriquement décider de ce qu'il regarde en DVD, il arrive parfois que seul le sous-titrage ou le doublage soit proposé en français, et non les deux. De plus, le public n'est pas éduqué face aux subtilités de la TAV et ne sait donc pas comment juger de manière objective de la qualité d'une traduction.

1.6 Doublage ou sous-titrage?

En dehors des avantages et inconvénients de chaque procédé, le choix s'est fait historiquement selon des critères politiques, économiques, sociaux et culturels (Danan 1991), et se base actuellement sur deux critères : le type de programme concerné⁶¹ et les habitudes du pays visé (Media Consulting Group 2009 : n.p.). En Europe, notamment, bien que les mentalités soient en train de changer, certains pays favorisent le doublage (dont la France) tandis que d'autres sous-titrent majoritairement (comme les pays scandinaves).

Au Québec comme en France, les films et les séries télévisées sont principalement doublés, situation porteuse d'enjeux linguistiques⁶², certes, mais aussi économiques⁶³, puisqu'un grand nombre d'employés travaillent dans l'industrie du doublage (directeurs de doublage, traducteurs/adaptateurs, acteurs [voix], ingénieurs du son, monteurs, etc.) tandis que le sous-titrage ne nécessite que quelques intervenants (Chiaro 2009 : 147). L'avantage principal du doublage est que le public peut regarder le film dans son intégralité sans avoir à diviser son attention, alors que la lecture des sous-titres empêche de saisir les images dans leur entièreté (Chiaro 2009 : 151) et dérange une partie du public. À cet effet, une étude a révélé que la diffusion de programmes sous-titrés pouvait engendrer une chute d'audience de 30 % (Media Consulting Group 2007 : n.p.). Rares sont donc les chaînes prêtes à prendre un tel risque, avec les conséquences financières qu'il entraîne, d'autant que les spectateurs tiennent à leurs habitudes (Ivarsson 1992 : 66; Gambier 2006 : 268) et que la France comme le Québec sont habitués au doublage. Cela dit, grâce à

⁶¹ Il est ici principalement question des programmes pour enfants, qui ne peuvent pas être sous-titrés si les enfants ciblés n'ont pas encore l'âge de lire facilement.

⁶² Premièrement, le doublage fait en sorte que la population ne bénéficie d'aucun des avantages pédagogiques du sous-titrage (à ce sujet, voir les paragraphes 2.2.1 : L'apprentissage d'une langue étrangère et 2.2.2 : L'acquisition de meilleures compétences en lecture).

Deuxièmement, un sondage récent démontre que 75 % du public québécois préfère un doublage local plutôt qu'un autre, acheté auprès d'un pays francophone (Prégent et Ducharme 2015 : n.p.).

⁶³ Par exemple, le marché du doublage français représente environ 10 000 heures de programmes par an pour un chiffre d'affaires de 150 millions d'euros (Le Nouvel 2007 : 8). Au Québec, ce marché représentait environ 18 millions de dollars en 2006, un chiffre qui ne cesse d'augmenter (SODEC 2008 : 12).

Internet, de nos jours, la lecture sur écran est devenue une forme de lecture à part entière, voire une forme prédominante de lecture pour ceux qui travaillent sur ordinateur (Orero 2008 : 55) et les habitudes des diffuseurs et du public changent lentement en ce qui concerne la TAV (Langlais 2010c).

D'ailleurs, vu la demande du public, et notamment des passionnés de séries télévisées qui estiment que le doublage est une trahison de l'œuvre (Carrazé 2007 : 162; Winckler 2012 : 69), les versions multilingues ont fait leur apparition sur les chaînes européennes, permettant à chaque téléspectateur de regarder un programme en version originale, sous-titrée dans la langue de son choix. Si ce processus demeure assez coûteux (Carrazé 2007 : 162), il faut croire qu'il a su trouver son public et convaincre les chaînes de le maintenir. Malheureusement, au Canada, les versions multilingues ne sont pas disponibles, probablement en raison du fait que les spectateurs ont déjà accès aux chaînes anglophones canadiennes et américaines ou francophones québécoises, voire à certaines émissions européennes francophones sur TV5, ce qui leur permet, en quelque sorte, de choisir la langue de diffusion.

2. Le sous-titrage

Bien que la définition suivante paraisse surannée avec sa mention du cinéma parlant, elle est néanmoins complète :

Le mot « sous-titrage » désigne dans un film parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue projetée au bas des images. Le sous-titrage consiste à traduire aussi fidèlement que possible du dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public. La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice. (Marleau 1982 : 274)

Une autre définition indique que les sous-titres sont : « **Prepared** communication; using **written** language; acting as an **additive**; and **synchronous** semiotic channel; and as part of a **transient**; and **polysemiotic** text » (Gottlieb 2001 : 15). Les mots en gras, pris ensemble, différencieraient les sous-titres de toute autre forme de traduction (Pedersen 2011 : 9). Enfin, les sous-titres sont une forme de

traduction extradiégétique, extérieure à la narration, mais nécessaire pour comprendre celle-ci (Cronin 2009).

2.1 Le sous-titrage : un mode de traduction « unique »

De prime abord, cette unicité du sous-titrage (l'expression est de Chiaro 2009 : 151) peut être résumée ainsi : « C'est une forme d'adaptation particulièrement complexe, car elle représente une double transcription : d'une langue à l'autre et du parler à l'écrit » (Leleu 2006 : n.p.).

En sus de cette complexité de forme, Gambier soulevait, en 2006, des questions théoriques intéressantes quant à la définition du texte source, au transfert qui s'opère et à la relation entre le texte source et le résultat du transfert. Selon lui, avoir une réponse à ces questions fondamentales permettrait de résoudre les problématiques relatives aux normes applicables et au statut du traducteur audiovisuel, ce qui aiderait à régler le problème de l'inadéquation de la formation.

Dans ce but, nous proposons de retenir l'approche de Toury, pour qui une traduction est tout ce qui est présenté comme tel (ce qui met un terme au débat entre traduction et adaptation, le sous-titrage devenant une traduction), et qui précise :

[N]o matter what name it goes under, this notion [translation] can be accounted for as a cluster of (at least three) postulates: (1) The source-text postulate, (2) The transfer postulate, (3) The relationship postulate. (Toury 2012 : 28)

Si Toury propose des postulats, donc des principes que nous devrions accepter sans qu'ils soient démontrés, il serait pertinent, à la lumière des questions soulevées par Gambier, de s'y arrêter un instant.

2.1.1 Le postulat du texte source

Sans le dire spécifiquement, de nombreuses études (dont Gottlieb 1997, Chaume 2004, Pettit 2004, Antonini 2005, Pettit 2008, Zabalbeascoa 2008, Chiaro 2009, Pedersen 2011) se sont attachées à mieux définir la notion de texte source et démontrent que, dans le cadre de la traduction audiovisuelle, le texte à traduire est composé non seulement des phrases prononcées, mais aussi de certains sous-entendus qui pourraient être soulignés, par exemple, par des mouvements de

caméra ou par les intonations des acteurs (Pettit 2004 : 37). Les sous-titres rendent non seulement le texte oral, mais aussi une partie de l'image puisque l'image peut montrer ce que le texte ne saurait dire (Pettit 2009 : 44), en plus de tenir compte des effets potentiels liés à la musique ou à l'emplacement des personnages.

Quatre types d'éléments sémiotiques doivent alors être pris en compte : l'audio verbal (dialogue), l'audio non verbal (effets sonores et musique), le visuel verbal (les affiches visibles à l'écran) et le visuel non verbal (la composition et le montage) (Gottlieb 1997 : 143; Chaume 2004 : 22). À cela s'ajoute, selon certains auteurs, la kinésique, soit l'étude des mouvements, puisque ceux-ci renforcent le texte (Pettit 2008 : 102). La multiplicité des modes d'expression permet d'ailleurs que la perte d'informations liée aux contraintes techniques propres au sous-titrage soit minimale (Pedersen 2011 : 21)⁶⁴.

Cette multimodalité du texte source soulève aussi la question, fort intéressante, de l'identité de l'auteur. Vu les spécificités du domaine audiovisuel, nous sommes d'avis que le texte de départ est une œuvre collective. En effet, vu l'importance accordée aux facteurs externes et non seulement aux seuls dialogues, le texte à traduire est, ipso facto, polysémiotique : le texte source n'est pas composé du seul scénario. Même si ce dernier était aussi détaillé que possible, il n'est qu'une prémisse modifiée par le réalisateur (choix des prises de vue), par le compositeur (trame musicale), par les acteurs (intonations, gestuelle, personnification), mais aussi par les costumiers, maquilleurs et coiffeurs, éclairagistes, décorateurs, etc. (Chion 1990; Cotta Vaz 2008). En somme, chaque intervenant modifie le scénario – de manière certes minimale, mais tangible – selon la perception qu'il en a. Or, comme nous l'avons indiqué précédemment, le texte à traduire n'est pas composé des seuls dialogues, mais est influencé par les éléments visuels et sonores de sorte que le texte audiovisuel n'a pas un auteur unique, mais plutôt une communauté d'auteurs, chaque intervenant (metteur en scène, compositeur, acteurs) ayant ajouté un élément sémiotique externe aux lignes de dialogues. Enfin, le texte à traduire étant, par sa

⁶⁴ Une idée qui n'est par ailleurs pas exclusive à la TAV puisque Jakobson constatait en 1959 : « But evidently the richer the context of a message, the smaller the loss of information. »

nature même, multimodal, chaque traducteur a une lecture différente de ce texte et il rejoint donc ladite communauté d'auteurs. Cette idée que chaque traducteur fait une lecture différente du texte rappelle celle du lecteur actif (Eco 1965; Eco 1985), mais aussi les principes d'indétermination de la langue, selon lesquels la signification d'un mot est produite par un sujet pensant, selon un contexte limité par notre compréhension du monde (Peirce 1868), cette compréhension étant différente d'une culture à l'autre et, par conséquent, d'une langue à l'autre (Peirce 1879). De là découlent deux faits : premièrement, le sens d'un texte ne repose pas dans le texte lui-même, mais plutôt dans la lecture que chacun en fait; deuxièmement, toute compréhension d'un énoncé ne peut être qu'incomplète⁶⁵.

En effet, chaque traducteur restitue un texte différent composé de ce qu'il comprend du texte (selon sa propre sensibilité ou sa connaissance des divers degrés de lecture d'un texte audiovisuel), de ce qu'il juge important (et qu'il souhaite transcrire) et de ce que les contraintes spatiotemporelles lui permettent. Il en résulte nécessairement une traduction distincte, qui peut modifier la réception de l'histoire ou de l'œuvre (Ramière 2004).

2.1.2 Le postulat du transfert

Outre le transfert linguistique, et conséquemment culturel, nécessaire à toute traduction, d'autres transferts s'opèrent lors du sous-titrage : ce qui est oral dans l'original devient écrit, ce qui est encadré par la longueur de la scène dans l'original est limité par un nombre maximal de caractères et leur disposition sur l'écran (Serban 2008 : 92).

Le passage de l'oral à l'écrit amène avec lui de nombreuses conséquences. Premièrement, l'attention du spectateur est divisée entre les images et les lignes de sous-titres. À cet effet, nous pourrions d'ailleurs parler de transfert visuel puisque le

⁶⁵ Un phénomène qu'une citation non attribuée décrit plus prosaïquement de la manière suivante : « Entre ce que je pense, ce que je veux dire, ce que je crois dire, ce que je dis, ce que vous voulez entendre, ce que vous entendez, ce que vous croyez en comprendre, ce que vous voulez comprendre, et ce que vous comprenez, il y a au moins neuf possibilités de ne pas se comprendre » (citée, entre autres, par Bernard Werber s.d.).

regard est invariablement attiré vers le bas de l'écran, que le spectateur ait, ou non, besoin des sous-titres (voir par exemple d'Ydewalle et al. 1987).

Deuxièmement, les normes techniques (nombre maximal de caractères et vitesse de lecture) et les différentes lectures possibles du texte audiovisuel obligent le traducteur à faire des choix : les nombreuses redondances, hésitations, répétitions et marques d'interaction de l'oral sont supprimées (Serban 2008 : 92). Cette perte de l'oralité est pourtant contestée par certains auteurs qui affirment que la multimodalité du message (et notamment la présence de la bande-son) permet que l'oralité demeure (Guillot 2007 : 252).

2.1.3 Le postulat de la relation

Ce postulat réfère généralement à la notion d'équivalence, cette dernière ne pouvant être jugée que de manière empirique (Catford 1965 : 27). En effet, envisagée sur le plan théorique, la définition de l'équivalence est circulaire puisque l'équivalence est définie par rapport à la traduction et vice-versa (Pym 1992 : 37).

Plus prometteur dans le cas du sous-titrage est le fait que la traduction se surimpose au texte source, l'écrit apparaissant de manière synchrone au discours, laissant clairement conclure à une adéquation entre le texte oral et sa traduction écrite. La relation entre le texte et sa traduction est donc visible, littéralement. Il n'en demeure pas moins que le bon sous-titrage serait celui qui ne se remarque pas, qui ferait oublier au spectateur qu'il est en train de lire (Cornu 1996 : 163-164 et Sinha 2004).

Par contre, puisque les dialogues et intonations originaux demeurent accessibles au public, ce qui lui permet, à son tour, de réinterpréter le texte écrit (la tonalité étant nécessaire, entre autres, pour percevoir l'ironie [Hutcheon 1995]), le sous-titrage est parfois perçu comme une « traduction vulnérable » étant donné qu'une partie du public peut comprendre le texte original et faire une lecture critique des sous-titres, en les jugeant selon des critères d'équivalence linguistique, sans tenir compte des contraintes techniques (Díaz-Cintas 1999 : 34; Díaz-Cintas 2003 : 43).

2.1.4 Conclusion

La présence des trois postulats énoncés par Toury est constatée dans le cadre du sous-titrage, ce qui nous permet de lever le problème terminologique et d'affirmer que le sous-titrage est une forme de traduction.

2.2 Les avantages reconnus du sous-titrage

Premièrement, le sous-titrage présente l'avantage majeur de ne pas remplacer la bande-son, de sorte que les dialogues et intonations originaux demeurent accessibles au public. Ainsi, la « trace de l'Autre » n'est pas effacée (Gambier 2004a : 10) et la traduction « instaure un rapport du Propre à l'Étranger » (Berman 1985 : 67), en plus de rendre le traducteur visible. Cette étrangeté du produit traduit n'est cependant pas antinomique avec la naturalisation des sous-titres mentionnée au paragraphe 1.3, puisqu'elle naît de la présence de la bande-son. Une question qui demeurera probablement non résolue serait de savoir quelle influence a la présence de la bande-son sur les choix des traducteurs, s'ils choisissent les formulations les plus naturelles pour compenser l'étrangeté inhérente liée à la superposition de deux langues.

Deuxièmement, sur le plan économique, il s'agit d'une méthode moins coûteuse que le doublage puisque ce dernier nécessite, entre autres, le recours à de nombreux intervenants (dont des acteurs et des ingénieurs du son) et la location d'un studio d'enregistrement.

Troisièmement, le sous-titrage a de nombreuses applications didactiques, notamment :

2.2.1 L'apprentissage d'une langue étrangère

À ce propos, la Commission européenne notait que : « The value of passive language knowledge should be further explored, and appropriate language learning methods enhanced to allow understanding and basic communication across different

langues » (2008 : 10). D'ailleurs, l'Agence exécutive « Éducation, audiovisuel et culture » (EACEA) finance plusieurs projets, dans le cadre de son programme Europe créative⁶⁶, dont des recherches universitaires dans le domaine du sous-titrage⁶⁷. Il est bien certain qu'avec trois alphabets, 23 langues officielles et une soixantaine d'autres langues parlées sur son territoire (Commission européenne 2008 : 10), l'Europe a tout intérêt à promouvoir l'apprentissage de langues étrangères (une idée d'ailleurs déjà défendue par Eithne O'Connell en 1998, citée dans Díaz-Cintas 1999 : 34).

Ailleurs dans le monde, l'Afrique du Sud comme l'Inde diffusent des programmes spécialement sous-titrés pour les apprenants, et certaines chaînes européennes (comme BBC 1, BBC2 et BBC World en Grande-Bretagne, TV5 francophone, TV4 en Suède) ont suivi l'exemple pour permettre aux immigrants de progresser plus rapidement dans l'acquisition de la langue de leur pays d'accueil (Gambier 2007 : 98).

Bien que plusieurs modes d'apprentissage via le sous-titrage soient possibles (sous-titrage dans la langue maternelle, bande sonore en langue étrangère ou l'inverse), l'acquisition d'une langue étrangère grâce au sous-titrage s'expliquerait par l'environnement multimodal (la langue est vue en contexte et non comme un fait abstrait) et par les éléments de sens redondants (l'image aide à deviner le sens). De plus, les sous-titres permettent l'amélioration de la compréhension orale, qui est souvent difficile à acquérir dans le cadre de cours magistraux. Enfin, les apprenants bénéficient d'un support visuel et auditif qui permet de s'ajuster aux processus cognitifs de chacun. Par contre, une telle méthode a également ses détracteurs, qui jugent que la lecture obligatoire des sous-titres est une source de stress pour le

⁶⁶ La mission de ce programme est :

[d'encourager] les acteurs de ces secteurs [audiovisuel, culturel et créatif] à se déployer à travers l'Europe, à atteindre de nouvelles audiences et à développer les compétences requises dans l'ère du numérique. En permettant aux œuvres européennes culturelles et audiovisuelles d'atteindre des audiences transnationales, le programme assure également la sauvegarde de la diversité culturelle et linguistique. (EACEA, s.d.)

⁶⁷ Dont l'étude *Subtitles and Language Learning* réalisée par dix universités entre 2008 et 2012. <http://www-5.unipv.it/sllconf/> (consulté le 10 mars 2016).

spectateur étant donné leur vitesse et l'attention divisée entre le texte et l'image (Gambier 2007 : 100).

Hormis cet apprentissage passif, Laviosa a récemment émis le souhait que les études sur le sous-titrage permettent également de mieux enseigner les langues étrangères en salle de classe, non seulement en permettant une meilleure rétention des formulations idiomatiques et du vocabulaire, mais aussi en aidant les apprenants à faire des liens entre leur langue maternelle et la langue étrangère à l'étude (2014 : 143). Eu égard aux formulations idiomatiques, une recherche effectuée sur un corpus de 7 680 000 mots tirés de programmes télévisés diffusés via Internet démontre que les séries sont les programmes télévisés qui, après les documentaires, représentent le mieux la langue (Lin 2014 : 173).

2.2.2 L'acquisition de meilleures aptitudes en lecture

Le sous-titrage « constitue également un outil très utile pour le grand public, en raison de ses nombreuses applications, notamment comme moyen d'alphabétisation des téléspectateurs de tout âge et de toute culture » (Groupe de travail francophone sur le sous-titrage 2012 : 4).

Dans une telle optique, les sous-titres sont alors proposés dans la langue maternelle du public, tout comme la bande-son (sous-titrage intralinguistique). L'hypothèse initiale est que le contact quotidien avec l'écrit permet de faire progresser la littératie des populations ciblées, et cela fonctionne. En effet, l'UNESCO a mis en place, à la fin des années 1990, une initiative visant à sous-titrer plusieurs émissions diffusées en Inde pour promouvoir la lecture auprès d'une population faiblement alphabétisée ayant accès à une télévision et les résultats sont concluants puisque :

Bien que l'impact sur les enfants et les jeunes adultes soit supérieur, les adultes ayant des difficultés de lecture bénéficient également du projet SLS. Cinq ans après le lancement du programme, 12 pour cent des téléspectateurs adultes étaient devenus de bons lecteurs après avoir été en contact avec le SLS, tandis que seuls 3 pour cent sont parvenus à ce résultat sans regarder les émissions SLS. (UNESCO s.d. : n.p.)

2.2.3 La préservation de langues à faible diffusion

Les minorités linguistiques sont les premières à avoir compris l'importance de la TAV pour la sauvegarde de leur langue (Gambier 2003). En effet, dans certains pays ayant plusieurs langues officielles, il était parfois d'usage de ne faire traduire que dans une seule langue (celle qui comprend le plus grand nombre de locuteurs), voire de prendre la traduction du pays voisin (si la langue du pays voisin est comprise par la majorité des habitants du pays concerné), pour limiter les coûts engagés. Cette dernière pratique est relativement courante puisque les coûts de traduction sont compris dans les coûts d'acquisition d'un programme et que plusieurs petits marchés préfèrent attendre pour bénéficier d'une traduction préparée ailleurs (Carrazé 2007 : 161). Or, l'avènement du DVD permet de proposer au moins le sous-titrage (moins onéreux) dans ces langues souvent délaissées.

2.3 Les reproches adressés au sous-titrage

2.3.1 La perte

Plusieurs auteurs (dont Díaz-Cintas 1999 : 35; Díaz-Cintas 2008 : 28; Gottlieb 2009 : 247) mentionnent la problématique causée par la condensation des sous-titres, rendue nécessaire par les normes techniques (le rythme de lecture étant inférieur au débit normal de la parole) (Gottlieb 2009 : 247), et certains indiquent même que cette perte atteindrait jusqu'à un tiers du texte source (Gottlieb 2009 : 247; Pedersen 2011 : 21; Lévesque 2014 : n.p.). Par contre, à notre connaissance, cette prétendue perte n'a encore jamais été précisée (s'agit-il d'une perte en nombre de mots, ce qui n'entraîne pas nécessairement de perte sur le plan sémantique, ou en termes d'éléments de sens, ce qui serait effectivement une lacune) ni analysée à l'aune de critères mesurables.

Certains auteurs constatent également que registres et dialectes ne sont généralement pas reproduits dans les sous-titres (Serban 2008 : 92); que traduire l'humour (prétendument intraduisible [Bergson 1924 : 79]) est une tâche quasiment impossible (Antonini 2005 : 209); que les références culturelles sont effacées (en

raison de la naturalisation précédemment mentionnée), etc. Ironiquement, les rares auteurs qui affirment que les sous-titres n'entraînent pas toujours une perte se basent sur le principe de la compensation (Ramière 2010). Or, s'il y a compensation et que, globalement aucune perte n'est à noter, il y a bien eu une perte initiale à un endroit spécifique⁶⁸. Précisons tout de même que ces pertes ne sont pas nécessairement ressenties par le public (Ramière 2010 : 112) qui, pour les relever, doit tout d'abord saisir l'intégralité du message initial.

Une autre perte, paradoxale, peut se produire lorsque le sous-titrage est trop explicite par rapport à la version originale et que le spectateur de la version traduite obtient plus d'informations que celui de la version originale (voir Bartoll 2006 pour un exposé des différentes situations possibles), comme dans certains films multilingues ou autres œuvres qui reposent sur l'emploi de dialectes et dans lesquels, en version originale, les extraits de dialogue tenus dans une langue autre ne sont pas sous-titrés pour le public d'origine. Par exemple, dans le très récent *Jurassic World* (2015), l'acteur français Omar Sy dit quelques phrases en français, phrases qui ne sont pas nécessaires à l'intrigue (il parle à un vélociraptor) et que le public d'origine (principalement anglophone, puisqu'il s'agit d'un film américain) peut comprendre ou non, selon ses connaissances. Un spectateur parlant couramment français pourrait ne pas prêter attention au passage d'une langue à l'autre tandis qu'un autre, moins à l'aise, pourrait ne saisir qu'une partie du message et qu'un troisième, n'ayant jamais étudié le français, pourrait se demander quelle langue est parlée et ce qu'il s'est dit. Par contre, il arrive que, lors du sous-titrage pour un public étranger, les dialogues soient traduits sans distinction, que l'anglais soit la langue d'origine ou non. Il en résulte que les spectateurs de la version traduite, en ayant accès à une plus grande partie du texte, perdent l'étrangeté du film original et perdent également l'effet qui était recherché par le recours à une langue étrangère en version originale.

⁶⁸ En d'autres mots : « Whoever takes upon himself to translate contracts a debt; to discharge it, he must pay not with the same money, but the same sum. » (Constance B. West, citée dans Nida 2000 : 126).

2.3.2 La censure

L'un des reproches récurrents (là encore, en provenance des chercheurs plutôt que du public) est celui de la censure pratiquée par les traducteurs (voir par exemple Mailhac 2000; Gambier 2002; Gartzonika et Serban 2009). En effet, vu les contraintes spatiotemporelles, nous avons déjà indiqué que les sous-titres étaient condensés, mais il faut ajouter à cela :

Ce caractère relativement sacré du mot écrit [qui] fera qu'on hésitera à mettre noir sur blanc mots d'argot, jurons, injures, propos obscènes ou grossiers (scatologiques ou pas), comme s'ils devenaient alors plus offensants, plus agressifs, tout en étant néanmoins parfaitement acceptables à l'oral [...]. (Gambier 2002 : 213)

Et, en effet, l'oral est d'un registre moins soutenu que l'écrit (Serban 2008 : 92). Par contre, à notre connaissance, aucune étude ne s'est penchée de manière systématique sur la valeur sémantique des jurons et autres propos offensants⁶⁹, de sorte qu'il est difficile de savoir s'ils sont retirés en raison des contraintes spatiotemporelles (ils sont considérés comme inutiles, dénués de valeur sémantique) ou par réelle censure (ils apporteraient une nuance au discours traduit), ce qui pousse certains auteurs à se demander « où se trouve alors la frontière entre l'omission justifiée par le chronomètre et les deux lignes en bas d'écran et l'omission liée à un tabou » (Gambier 2002 : 213). Or, cette censure, qu'elle soit imposée par le diffuseur ou pratiquée, consciemment ou non, par le traducteur, a, à son tour, une influence sur la réception de l'œuvre. Certains auteurs déplorent donc que les jurons et autres gros mots soient généralement effacés au nom des contraintes techniques, sans aucune considération envers leur utilité narrative (Gambier 2002; Elefante 2004; Scandura 2004; Díaz-Cintas et Remael 2007 : 196-197). Par contre, dans la mesure où les traducteurs travaillent généralement seuls et que, contrairement au doublage, le processus de sous-titrage ne fait intervenir qu'un petit nombre de personnes (donc peu d'influence externe, en dehors de celle du réviseur), il s'agit plutôt d'autocensure que de censure⁷⁰.

⁶⁹ Nous reviendrons sur le sujet au chapitre IV, paragraphe 2.5 : Analyse de la censure.

⁷⁰ Deux études de cas (Mattsson 2006 et Hjort 2009) se penchent tout de même sur les facteurs externes qui peuvent expliquer une telle censure.

2.4 La méthode de travail⁷¹

Les auteurs de sous-titres de France et du Canada recourent à la même méthode de travail en trois temps. La première étape est le repérage, qui permet la « découpe » de la vidéo en unités de sens. Bien qu'il existe des logiciels capables de découper seuls, cette tâche est généralement effectuée par une personne, souvent le traducteur lui-même, ce qui lui permet de décider du moment où chaque réplique apparaît et de sa durée totale. Le repérage implique d'une part des connaissances techniques (maîtrise du logiciel, connaissance des normes techniques applicables), mais aussi linguistiques (découpage en phrases ou en syntagmes indépendants).

Dans un deuxième temps, le traducteur se charge de la traduction, en tenant compte de nombreux facteurs en sus du sens et des contraintes techniques : références culturelles ou extratextuelles, registre de langue (notamment dans des séries historiques comme *Mad Men*), fidélité aux livres déjà publiés (le *Trône de Fer*), voire l'interprétation des non-dits (Fontana 2014 : n.p.). Le délai raisonnable pour traduire un épisode est d'une semaine (Langlais 2010b; n.p.; Bréan 2014 : 24; Fontana 2014 : n.p.) et le traducteur peut s'appuyer sur les sous-titres interlinguistiques, préparés pour les Sourds et malentendants (Langlais 2010b : n.p.)⁷². Sur le plan des normes techniques, « on considère que l'œil peut lire jusqu'à 15 caractères par seconde, deux lignes maximum par sous-titre, avec entre 34 et 37 signes par ligne pour la télé » (Fontana 2014 : n.p.); la moyenne se situe à 35 caractères par ligne. Le nombre de caractères inclut les lettres, la ponctuation et les espaces (Larochelle 2015 : n.p.).

Enfin, idéalement, un troisième intervenant procède au visionnement du produit final sous-titré, en compagnie du traducteur afin de s'assurer de la qualité des

⁷¹ Cette section provient en grande partie de l'article « Traducteurs professionnels et *fansubbers* : la guerre des sous-titres », à paraître dans *TTR*.

⁷² Une étude va plus loin et indique que les traducteurs italiens, afin de gagner du temps, se contenteraient (sans l'avouer) de faire une relecture des *fansubs* plutôt que de retraduire (Massidda 2015 : 95).

sous-titres (autant sur le plan technique que linguistique) (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 30-34; Langlais 2010b : n.p.).

Si chaque traducteur se voit confier un épisode, ils sont de deux à quatre à travailler sur une saison et se relisent entre eux (Langlais 2010b : n.p.), notamment pour éviter les manques d'uniformité.

En France, un traducteur professionnel touche entre 600 € et 900 € par épisode, soit une quinzaine d'euros par minute à sous-titrer, quatre fois moins que pour un film (Desplanques 2014 : n.p.). Au Canada, un débutant gagnait en moyenne 21,87 \$ l'heure au 1^{er} avril 2013 (Guilde canadienne des médias 2013 : 4).

2.5 Les normes techniques

Si nous avons mentionné brièvement la vitesse de lecture au paragraphe précédent, il faut tout de même décrire plus précisément les normes techniques en vigueur dans l'industrie du sous-titrage.

Précisons tout d'abord que la vitesse de lecture moyenne est parfois estimée à douze caractères par seconde (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 23-24; Gottlieb 2009 : 247), parfois à quinze caractères par seconde (Fontana 2014 : n.p.), pour la télévision, ce qui représente une vitesse de lecture par ailleurs assez lente (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 97). Ces chiffres seraient valables uniquement pour la télévision et son public hétérogène (ou dont l'attention est dispersée entre les différentes choses qui se passent autour [Aubert et Marti s.d. : 4]), mais pourraient être légèrement supérieurs pour les DVD ou le cinéma et atteindre plutôt 17 caractères par seconde (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 23-24; 98). De plus, le texte est placé sur une ou deux lignes (Aubert et Marti s.d. : 1; Gottlieb 2009 : 245; Fontana 2014 : n.p.) de 35 à 37 caractères chaque (Aubert et Marti s.d. : 1; Díaz-Cintas et Remael 2007 : 23-24; Gottlieb 2009 : 245) et la durée d'un sous-titre est toujours comprise entre une et six secondes (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 23-24). Plus précisément, chaque sous-titre recouvre de 20 à 140 images, à raison de 24 images par seconde, soit de un peu moins d'une seconde à près de six

secondes⁷³ (Laks 2013 : 9). De plus, les sous-titres ne doivent pas dépasser les changements de plan (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 91-92; Laks 2013 : 22), qui désignent « tout brusque déplacement du décor ou de l'angle de prise de vues » (Laks 2013 : 22). Il en résulte que le visuel influence la longueur possible des sous-titres et, conséquemment, la traduction, puisque la longueur décide du nombre de caractères disponibles.

Les changements de plan ne sont pas les seuls éléments visuels qui influencent la traduction puisque tout changement d'interlocuteur (le personnage ne s'adresse plus à la même personne, sans qu'il y ait de changement de plan) ou de sujet (le personnage parle toujours aux mêmes personnes, mais la conversation prend un autre tournant) nécessite également un nouveau sous-titre (Laks 2013 : 18). En somme, chaque sous-titre ne devrait comporter qu'une seule idée et être achevé dans sa forme afin de pouvoir être lu indépendamment des autres puisqu'il apparaît seul à l'écran (Laks 2013 : 45).

D'ailleurs, les sous-titres eux-mêmes ne sont pas exempts de toute considération visuelle puisque la césure (emplacement de la coupure lorsque le texte apparaît sur deux lignes) doit être placée à un endroit stratégique (Laks 2013 : 45), non d'un point de vue esthétique (pour obtenir deux lignes d'une longueur similaire), mais bien d'un point de vue syntaxique et grammatical (Díaz-Cintas et Remael 2007 : 172-178). Cela peut également influencer la traduction puisqu'une mauvaise césure pourrait obliger à reformuler une phrase par ailleurs idiomatique.

De surcroît, les traducteurs doivent idéalement respecter le dialogue original afin de présenter les informations dans le même ordre, si tant est que cela soit possible sur le plan de la syntaxe (Laks 2013 : 46).

⁷³ Un simple calcul permet de savoir que les sous-titres doivent alors avoir une durée comprise entre 0,83 et 5,83 secondes.

Enfin, il est d'usage de ne pas sous-titrer les éléments qui ne posent aucun problème de compréhension :

Ce sont en premier lieu, les expressions courantes à caractère « international », connues de tous et dont l'absence de traduction n'affecte en aucune façon la bonne compréhension de ce qui se dit.

En font partie notamment les formules usuelles de salutation, de politesse, d'affirmation, de négation, d'étonnement, ainsi que toutes sortes d'exclamation, de répliques téléphoniques, etc. S'intègrent dans le même genre de vocables les interpellations par nom propre, si ce dernier est notoire ou s'il a déjà été précédemment entendu et sous-titré dans le film ; de même les interpellations par nom commun à sonorité familière peuvent souvent être dispensées de sous-titrage. Toutefois, s'il s'agit d'un nom peu connu ou pouvant prêter à équivoque, on le sous-titrera une fois, la première fois qu'il est prononcé.

On peut y ajouter toutes sortes de « bouts de phrase » à sens incomplet, qui ne seront pas immédiatement achevés et qui relèvent plutôt de la mimique que du dialogue proprement dit. [...]

Dans les cas où le geste de l'acteur est suffisamment explicite pour enlever toute équivoque aux paroles qu'il prononce simultanément, celles-ci n'ont pas à être traduites. Il en est de même lorsque l'acteur répète, coup sur coup, exactement la même phrase, de sorte que le spectateur ne peut s'y méprendre; la phrase sera répétée une fois seulement. (Laks 2013 : 16-17)

Ces omissions volontaires permettent une diminution du nombre de sous-titres, pour que le spectateur profite de son émission et oublie, en quelque sorte, la présence du « mal nécessaire » (Marleau 1982) que sont les sous-titres.

3. L'autre visage du sous-titrage : le *fansubbing*

3.1 Une terminologie problématique⁷⁴

Premièrement, précisons les notions de *fastsubbing* et de *fansubbing*. Les *fastsubs* sont des sous-titres non normés (ne respectant pas les normes techniques) traduits par ordinateur (généralement offerts illégalement sur Internet environ 24 heures après la diffusion originale) tandis que les *fansubs*, eux, se veulent d'une qualité comparable à celle des sous-titres professionnels. Cette distinction, fort importante, est malheureusement souvent occultée. La présente étude ne s'intéresse qu'au *fansubbing*, contraction de *fan* et de *subtitling*.

⁷⁴ Idem note 71.

Deuxièmement, bien qu'il existe une traduction officielle de *fansub* par « sous-titrage sauvage » (Commission générale de terminologie et de néologie 2010 : 154), aucun terme francophone n'est passé dans l'usage et l'anglicisme sera donc conservé. Sous l'entrée *fansubbing*, *Termium Plus* indique la définition suivante : « Établissement d'une version sous-titrée d'un film ou d'une série, réalisée sans autorisation par des amateurs, en marge des circuits commerciaux ».

Enfin, s'il est possible de traduire *fansubbing* par « sous-titrage amateur », cet adjectif est réfuté par bon nombre de traducteurs professionnels, puisque cela « peut mettre l'accent sur le sens prétendument “noble” du mot amateur », sens qui insiste « sur la simple beauté du geste (Langlais 2010a) » sans tenir compte des nombreux problèmes que pose le *fansubbing*. Parmi ces problèmes, Bréan insiste, bien sûr, sur l'illégalité du processus, mais précise que l'importance accordée à ces traducteurs amateurs (autant par les consommateurs de *fansubs* que par les médias et le monde universitaire) ne fait qu'accentuer la dévaluation de la profession de traducteur en laissant croire que n'importe qui peut traduire (Bréan 2014 : 23-26)⁷⁵.

3.2 Les origines du *fansubbing*⁷⁶

Le *fansubbing* est né dans les années 1980 à la suite de la diffusion de nombreux dessins animés japonais (Nornes, 1999; Díaz Cintas et Remael 2007 : 74), prisés par les spectateurs, mais non diffusés à la télévision. Des communautés d'amateurs ont donc décidé de fournir des sous-titres. Cet état de fait s'est ensuite propagé aux séries télévisées, qui ne sont pas diffusées aussi rapidement en Europe qu'aux États-Unis, où il faut parfois attendre une version doublée plusieurs mois, si tant est que l'émission retienne l'attention d'un diffuseur. Le phénomène s'est développé au début des années 2000, notamment grâce à Internet (Bréan 2014 : 23). Le fait que des amateurs fournissent des traductions dans un délai rapide (allant de quelques heures à quelques jours) est l'avantage principal du *fansubbing* : le public est exigeant et veut pouvoir discuter des dernières séries télévisées autour de la

⁷⁵ À ce sujet, voir le paragraphe 4.7.2 : La dévaluation de la profession.

⁷⁶ Idem note 71.

machine à café. De plus, un auteur fait valoir que, les séries faisant régulièrement des clins d'œil aux événements courants, attendre avant de voir un épisode provoque une perte : le spectateur ne perçoit plus les références faites à l'actualité (Winckler 2012 : 83-84). Si, au départ, les *fansubbers* retiraient leurs sous-titres dès que la série était accessible légalement (Langlais 2010a : n.p.), ces derniers demeurent actuellement en ligne bien après que les séries sont disponibles en DVD. Par contre, les séries bénéficiant d'une diffusion US+24 ont été généralement délaissées par les *fansubbers* (Soullier 2014 : n.p.)⁷⁷. En effet, certaines chaînes françaises diffusent, 24 heures après la diffusion aux États-Unis (d'où la dénomination US+24), les épisodes de certaines séries télévisées très populaires, en partie pour contrer le piratage (Lausson 2013 : n.p.).

Malgré sa popularité, le *fansubbing* demeure illégal. En effet, en vertu de l'article 3(1) a) de la *Loi sur le droit d'auteur canadienne*, de l'article L. 122-4 du *Code de la propriété intellectuelle français* et de l'article 8 de la *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*⁷⁸, les droits relatifs à la traduction potentielle d'une œuvre, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires ou de lignes de dialogues, appartiennent à l'auteur de l'œuvre originale.

⁷⁷ Dans le cadre d'une autre étude en cours, deux groupes de *fansubbers* ont accepté de nous donner accès à leurs débats afin de mieux comprendre leur mode de fonctionnement. Or, à la rentrée de septembre, l'une des séries qu'ils traduisent habituellement a bénéficié d'une diffusion US+24 en version sous-titrée sur iTunes mais, après avoir étudié la traduction offerte (qui contenait plusieurs erreurs) et les coûts encourus par les spectateurs potentiels, ils ont finalement décidé de reprendre le *fansubbing*.

⁷⁸ Ce traité diplomatique a été ratifié par de nombreux pays, dont la France et le Canada, et assure la protection des droits d'auteur étrangers.

3.3 La méthode de travail

Quant à leur méthode de travail⁷⁹, elle a été décrite ainsi par un *fansubber* :

Nous récupérons d'abord un script en version originale, issu du télétexte américain. Pour un épisode de 42 minutes, quatre personnes vont ensuite synchroniser chacune une partie, afin que les répliques affichées à l'écran collent au temps de parole des acteurs.

Les traducteurs prennent ensuite le relais, puis les relecteurs pour corriger les éventuelles fautes et reformuler les expressions maladroites. (Damien, cité dans Pouchard 2010 : n.p.).

La plupart des *teams*⁸⁰ de *fansubbers* désignent une personne qui relit tous les épisodes, saison après saison, afin d'assurer l'uniformité du vocabulaire et des normes choisies concernant les tutoiements et vouvoiements, par exemple (Langlais 2010 : n.p.; Soullier 2014 : n.p.).

En somme, la division du travail (repérage, traduction puis relecture) serait identique à celle des professionnels, la grande différence reposant sur le nombre d'intervenants par épisode (mais pas nécessairement au sein d'une saison puisque les professionnels travaillent en équipe sur les saisons, chacun traduisant des épisodes différents).

Quant au délai nécessaire pour traduire un épisode, il varie selon les disponibilités des membres (Soullier 2014 : n.p.), mais il est possible de traduire un épisode en trois jours (Langlais 2010a : n.p.).

3.4 Le *fansubbing* et la tendance à l'externalisation ouverte

Les *fansubbers* ne sont pas les seuls à traduire gratuitement. De nombreuses organisations (notamment les organismes non gouvernementaux, qui manquent de fonds) ou sites Internet (dont Wikipédia et Facebook) font appel à des amateurs non rémunérés pour traduire leurs textes, autant de clients de moins pour les traducteurs

⁷⁹ Cette méthode, décrite dans un journal français, est par ailleurs comparable à celle relevée, pour le Royaume-Uni, par Díaz-Cintas et Muñoz Sanchez 2006.

⁸⁰ Puisque les équipes de *fansubbers* se désignent ainsi, l'anglicisme sera conservé. Elles sont composées en moyenne de sept personnes (Langlais 2010a : n.p.).

professionnels, un phénomène connu sous le nom d'externalisation ouverte (*crowdsourcing*)⁸¹ :

Crowdsourcing is the externalization by an organization, via an application using the Internet protocol, of an activity to a large number of individuals whose identities are most often anonymous. (Lebraty et Lobre-Lebraty 2013 : 17)

Selon certains auteurs, ce système, qui ne semble pas près de disparaître, n'est pourtant pas sans danger. Premièrement, il existe un risque éthique : dépouiller la population dans son ensemble de ses idées pour profiter à quelques-uns. Deuxièmement, la présence d'une foule, même virtuelle, peut créer un effet d'entraînement et résulter en des débordements physiques en cas de rencontres. Troisièmement, l'anonymat assuré par les réseaux sociaux peut également profiter à des activités illicites. Enfin, même si les membres d'une foule ne sont pas reliés entre eux, ils sont connectés sur des réseaux sociaux et les meneurs peuvent influencer la décision des autres, empêchant l'impartialité des réponses souhaitées (Lebraty et Lobre-Lebraty 2013 : 97-99).

Bien que la situation des deux groupes de traducteurs (ceux qui s'adonnent à l'externalisation ouverte et les *fansubbers*) soit similaire, en ce qu'ils enlèvent des contrats aux professionnels, seuls les *fansubbers* subissent (pour l'instant du moins) les foudres des professionnels⁸². Or, à la lumière des dangers soulevés précédemment, il appert que la différence principale entre les traducteurs amateurs et les *fansubbers* porte sur le troisième point. En effet, si les premiers se voient remettre des textes dont les donneurs d'ouvrage sont propriétaires, les seconds traduisent sans aucun droit des textes qui ne leur appartiennent pas et, ce faisant, téléchargent illégalement le support audiovisuel nécessaire à la traduction. Il est alors possible que

⁸¹ Sans compter qu'il existe également la traduction bénévole (*volunteer translation*), par laquelle des personnes seules (ou en petits groupes) se chargent de traductions, sans contrepartie.

⁸² La FIT a émis, le 23 avril 2015, un communiqué indiquant sa position sur le sujet. Sans condamner l'existence du phénomène, elle invite les entreprises à se montrer prudentes et souligne que :

That crowdsourcing has disrupted the organization of labour and professional status of industry practitioners is unquestionable. Rather than the first line of call, professional translators, interpreters and terminologists are often only called in to remedy failures and mitigate risks. (FIT 2015 : 2)

la différence de traitement entre les deux groupes s'inscrit dans un cadre plus large : celui des téléchargements en pair à pair (P2P) et autres violations du droit d'auteur. En somme, les *fansubbers* seraient la face visible d'une problématique bien plus importante. Cette explication est d'autant plus plausible que les prises à partie ont commencé en France peu après l'adoption de la *loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur Internet* (mieux connue sous le nom de loi HADOPI⁸³) et de l'annonce par le président de l'époque, Nicolas Sarkozy, d'un durcissement des mesures en cas de téléchargements illégaux, après la fermeture du site MegaUpload par le FBI (Vey et Pennetier 2012 : n.p.).

4. Les traducteurs audiovisuels

Cette section décrit le rôle et la formation des traducteurs professionnels et amateurs avant de conclure sur un état des lieux du conflit qui existe actuellement entre les deux groupes.

4.1 La formation des traducteurs⁸⁴

Premièrement, il nous semble intéressant de rappeler que, bien que le métier de traducteur soit parmi les plus vieux métiers du monde, l'enseignement de la traduction est plutôt récent (Katan 2011 : 66). En somme, historiquement, le métier de traducteur s'apprenait majoritairement à force de pratique⁸⁵ et, de nos jours encore, bien que les employeurs regardent le diplôme en premier lieu (il est considéré comme une mesure des aptitudes du candidat), l'expérience joue un rôle prépondérant dans la sélection d'un traducteur, plus encore que la certification (Lung Jan Chan 2011). Ce fait est par ailleurs soutenu par la proportion de traducteurs en

⁸³ Celle-ci vise principalement à mettre un terme aux infractions aux droits d'auteur sur Internet.

⁸⁴ Idem note 71.

⁸⁵ La première école de traduction serait celle de Bagdad, créée au IX^e siècle, mais il s'agissait plus d'un « centre de production [que d'un] centre de formation, cette seconde fonction s'accomplissant sous la forme traditionnelle de l'observation du travail des maîtres et de la pratique sur le tas » (Ballard 1992 : 67). Par ailleurs, l'existence même de l'école de Tolède, au XI^e siècle, elle aussi souvent citée en exemple, est quant à elle contestée (Ballard 1992 : 72).

exercice qui ne détiennent aucune formation dans le domaine. Selon un sondage réalisé en 2008 auprès d'un millier de traducteurs venant du monde entier, seuls 55 % des répondants avaient un diplôme pertinent (Katan 2011 : 79). Il faut donc en conclure que les autres (près de la moitié) ont appris leur profession sur le tas. Ces résultats sont confirmés par une étude réalisée auprès de 1 377 traducteurs européens qui démontre que plus de 50 % d'entre eux ont un diplôme universitaire de deuxième cycle dans un domaine autre que la traduction (FIT Europe 2010 : 6) et ont récemment encore été repris dans la presse française (Drillon 2014a : n.p.). Par contre, une autre étude, plus récente, menée en France par la Société française des traducteurs (SFT), indique que le taux de diplomation augmente parmi les traducteurs, puisqu'il est passé de 52,07 % en 2008 à 60,44 % en 2015 (SFT s.d.a : n.p.). Il est par contre impossible de savoir si ce regain de diplomation est une tendance à l'échelle mondiale ou le simple produit de l'échantillon consulté.

Le rôle social du traducteur commence à être étudié depuis les années 1980, principalement à la suite des travaux de Toury sur les normes et de ceux de Venuti sur l'invisibilité du traducteur. En effet, les traducteurs souffriraient d'un statut inférieur à celui d'autres professions, se conformeraient aux normes et hésiteraient à être des agents du changement⁸⁶. Il y aurait donc contradiction entre le pouvoir culturel potentiel des traducteurs et leur statut obscur et subalterne, dans un monde de plus en plus ouvert sur les autres (Sela-Sheffy 2011).

4.2 Le rôle du traducteur audiovisuel

Le traducteur audiovisuel doit s'adapter à une certaine image de son public cible en choisissant ses stratégies non seulement en fonction des codes et normes établis, mais aussi en fonction de la perception qu'il a du public cible. Il doit aussi être conscient que la traduction a une influence tant sur l'œuvre en elle-même (remplacement de la bande-son en cas de doublage, intrusion de lignes de texte en cas de sous-titrage), que sur sa réception (en raison des choix traductionnels). Le

⁸⁶ À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 2.5 : Les normes de traduction.

traducteur est donc à la fois Hermès (médiateur culturel) et Cerbère (médiateur idéologique) dans la mesure où il est le convoyeur d'un message qu'il transforme afin de se conformer aux attentes de son public (Gambier 2002 : 215). Cette notion est d'ailleurs omniprésente dans la mesure où les contraintes techniques propres à la TAV permettent de justifier des actes qui relèveraient sans cela de la censure.

Par contre, dans cette position inconfortable, tiraillé entre deux pôles opposés, le traducteur serait protégé par son invisibilité. En effet, contrairement à un avocat ou un journaliste, un traducteur ne serait pas tenu responsable des propos qu'il répète. Conséquemment, le professionnalisme garantit l'objectivité du traducteur et ce dernier peut alors traduire des œuvres contestées sur des sujets difficiles sans être pris à partie par le public (Gambier 2002 : 217), bien que cette opinion puisse être mise à mal vu les agressions commises à l'encontre des traducteurs des *Versets sataniques* de Salman Rushdie⁸⁷, par exemple.

Vu la multiplicité des contraintes techniques et la spécificité de la TAV, les traducteurs audiovisuels devraient bénéficier d'une formation adéquate⁸⁸, d'autant qu'ils doivent souvent élargir leur offre de services et ne pas se cantonner à un seul mode de TAV afin de trouver un emploi (Gambier 2004a : 5).

4.3 Les traducteurs français⁸⁹

À l'heure actuelle, de 600 à 800 personnes vivraient des différents métiers de la traduction audiovisuelle en France, principalement des femmes titulaires d'un diplôme de deuxième cycle (Fontana 2014 : n.p.), ce qui représente 17 années de scolarité (cinq années d'université, dont deux de spécialisation). Tel que précisé en

⁸⁷ Le traducteur italien a été poignardé mais a survécu tandis que le traducteur japonais a été tué (Weisman 1991 : n.p.).

⁸⁸ En effet, selon Gambier, en plus de la formation générale, un traducteur audiovisuel devrait savoir travailler sous pression en raison des courts délais alloués; avoir des capacités d'analyse, de réécriture, de condensation et de post-édition en raison des contraintes spatiotemporelles; être capable de travailler en équipe; être à l'aise avec l'évolution rapide des technologies; savoir prendre des décisions rapides et les assumer, ce qui ne fait pas l'objet de cours universitaires (Gambier 2003 : 184).

⁸⁹ Idem note 71.

4.1, ces chiffres sont à prendre avec des pincettes puisqu'il est impossible de savoir si les traducteurs en exercice sont effectivement diplômés en traduction.

Il faut savoir que les diplômes français de premier cycle ne permettent pas l'accès au marché du travail et que la traduction est une spécialisation qui ne s'acquiert qu'au deuxième cycle. Au premier cycle, les futurs traducteurs s'inscrivent généralement dans des programmes de langue et culture étrangères. Plusieurs universités proposent des Masters d'adaptation audiovisuelle, qui sont des diplômes de deuxième cycle axés, comme leur nom l'indique, sur la traduction audiovisuelle.

À l'heure actuelle, les traducteurs français n'ont pas d'ordre professionnel, mais il existe un syndicat fort de 1 400 membres qui défend les intérêts des traducteurs et interprètes et promeut les métiers de la traduction en France, la Société française des traducteurs, créée en 1947 (SFT s.d.b : n.p.), ainsi qu'une association qui regroupe les traducteurs audiovisuels, l'Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA), créée en 2006, qui compte plus de 250 membres (ATAA s.d.a : n.p.).

4.4 Les traducteurs canadiens⁹⁰

Vingt-deux pour cent des traducteurs seraient âgés de plus de 55 ans, 56 % travailleraient à temps partiel, 38 % seraient des travailleurs autonomes (PwC 2012 : 14). Quarante-neuf pour cent, soit près de la moitié, des quelque 15 000 traducteurs canadiens habiteraient au Québec et 31 %, soit un tiers, vivraient en Ontario (PwC 2012 : 12), ce qui se reflète d'ailleurs dans la répartition géographique des universités canadiennes offrant un programme en traduction⁹¹. La profession serait composée à 69 % de femmes (Service Canada 2014 : n.p.) et près de 80 %

⁹⁰ Idem note 71.

⁹¹ Seules douze universités offrent un tel programme, soit, en ordre alphabétique : Université Concordia, Université Glendon-York, Université de Hearst, Université Laval, Université McGill, Université de Moncton, Université de Montréal, Université d'Ottawa, Université du Québec en Outaouais, Université du Québec à Trois-Rivières, Université de Saint-Boniface, Université de Sherbrooke. Sept d'entre elles se trouvent au Québec, trois en Ontario, une au Manitoba et une au Nouveau-Brunswick.

détiennent un diplôme de premier cycle (PwC 2012 : 14), mais leur spécialisation n'est malheureusement pas précisée et, là encore, tel que précisé en 4.1, il est impossible de savoir s'il s'agit bel et bien d'un diplôme en traduction. Le sous-titrage représente environ 2 % de la totalité des contrats de traduction (PwC 2012 : 15). Autant dire que rares sont les traducteurs qui travaillent exclusivement dans le domaine du sous-titrage.

Certaines universités canadiennes offrent, en option, des cours de traduction audiovisuelle, mais cette spécialité ne fait pas l'objet d'un diplôme distinct. En somme, les traducteurs canadiens qui travaillent dans le milieu audiovisuel peuvent avoir une formation de premier ou deuxième cycle en traduction⁹² et ils apprennent les spécificités de leur métier sur le tas. Un bachelier aura accompli seize années de scolarité, dont trois (au Québec) ou quatre (dans le reste du Canada) années de spécialisation à l'université.

S'il existe un ordre professionnel ou une association par province, ceux-ci n'ont pas pour but de défendre les intérêts des traducteurs, mais simplement d'encadrer la profession et d'assurer la protection du public. Certaines associations regroupent les traducteurs et se donnent pour mission d'aider leurs membres, mais aucune ne vise spécifiquement les traducteurs audiovisuels.

4.5 Les fansubbers

Le milieu des *fansubbers* francophones est assez difficile à décrire. Il s'agirait d'hommes et de femmes (à parts environ égales), âgés de 15 à 30 ans, ils seraient étudiants, salariés ou chômeurs, mais certains seraient à la retraite. La plupart habiteraient en France. Ils seraient passionnés de séries télévisées et auraient commencé à *fansubber* pour progresser en anglais. Ils forment des équipes d'une

⁹² Selon une étude réalisée en 2012 auprès de 411 traducteurs canadiens, 10 % des traducteurs interrogés n'auraient aucun diplôme universitaire, 75 % détiendraient un diplôme de premier cycle (certificat ou baccalauréat) et, de ceux-là, 41 % n'auraient pas étudié en traduction (ATAMESL 2014 : 8). Si les traducteurs canadiens semblent moins diplômés de prime abord, rappelons que le système universitaire est différent et que les baccalauréats, contrairement aux diplômes de premier cycle français, permettent l'accès au marché du travail.

dizaine de personnes pour traduire une série (Pouchard 2010 : n.p.). Leur profil serait donc bien différent de celui des traducteurs professionnels.

4.6 Professionnels contre *fansubbers*

S'il est indéniable que l'existence du *fansubbing* pose certains problèmes aux traducteurs professionnels (et nous y reviendrons au paragraphe suivant), le différend entre eux semble avoir pris de l'ampleur au cours de l'année 2014. En effet, les deux groupes coexistent depuis plusieurs années et, jusqu'à récemment, s'ignoraient. Avant 2010, certains membres de l'ATAA faisaient les déclarations suivantes :

Les fansubbers sont des fans, ils aiment les séries qu'ils sous-titres (sic). Ils y mettent tout leur cœur et du coup ils font régulièrement du travail de qualité. (Eva)

Nos sous-titres ne sont pas forcément meilleurs parce qu'on est des pros; il y a aussi de mauvais pros. En revanche, auteur de sous-titres, c'est un métier. Il ne faut pas confondre notre travail avec celui des fansubbers. Comme journaliste et blogueur. Ce n'est pas pareil. (Chloé)

Les fansubbers ne sont pas un danger économique pour nous, mais on ne peut pas se déclarer auteur de sous-titres sans avoir appris les règles du métier. (David) (cités dans Langlais 2010b : n.p.)

Plus encore, dans un article de 2009 (par ailleurs repris sur le site de l'ATAA), une représentante de l'association a répondu à la question : « Y a-t-il une guerre entre pros et amateurs? » de la manière suivante :

Le sous-titrage amateur diffusé sur Internet est illégal [...]. On pourrait considérer que les amateurs concurrencent indirectement les pros, puisque les gens qui accèdent à des épisodes traduits téléchargés illégalement n'iront peut-être pas les acheter en DVD, sur lesquels les traducteurs officiels touchent des droits, déjà peu élevés. Pourtant, les deux mondes sont très cloisonnés et comme on l'a vu, leurs motivations assez différentes. [...] Les fansubbers contribuent à un phénomène qui les dépasse et dans lequel les œuvres ont tendance à se dévaluer. [...] Le fansubbing, finalement, n'est peut-être qu'une des formes modernes d'un phénomène très humain, l'addiction. [...] la vraie concurrence déloyale, elle est d'abord due aux sociétés de sous-titrage profitant d'un quasi-monopole pour forcer les gens à travailler à des tarifs dérisoires. Voilà les vrais pirates. (Gourgeon et Regourd 2009 : n.p.)

Or, comme nous le notions plus haut, le discours a récemment changé du tout au tout et, en 2014, de nombreux articles sont parus sur le sujet, ce que nous nous expliquons mal puisque les conditions n'ont pas dû changer drastiquement en quatre ans. Un élément de réponse se trouve peut-être dans le fait que les *fansubbers* sont décrits par les journalistes comme par les chercheurs sous un jour positif, malgré

l'illégalité du processus (voir la démonstration qu'en fait Bréan 2014) et que cela ne fait qu'exacerber la piètre opinion que les traducteurs, et le public en général, ont de la profession :

Et la tendance des médias à faire l'apologie du *fansubbing* [...] ne fait qu'accroître l'idée générale que le sous-titrage, ce n'est pas bien méchant, c'est vite fait, pas si compliqué. Si l'on répand cette idée, comment empêcher le grand public de mépriser les traducteurs-adaptateurs, et leurs commanditaires de les traiter comme un coût regrettable qu'il faut réduire au maximum, sans se soucier de la qualité de leurs conditions de travail?

Oui, certains professionnels travaillent mal, comme dans tous les domaines, mais évitons de généraliser et surtout, arrêtons de fustiger les traducteurs qui osent demander une juste rétribution pour leur travail. (ATAA 2014b : n.p.)

D'autres déclarations récentes de professionnels au sujet des *fansubbers* sont encore plus critiques :

Les « fansubbers », pour moi, ce sont des gens qui volent la vidéo. Les choses sont faussées : moi je reçois une vidéo du client, eux la volent. Ils sont entre 5 et 10 sur chaque épisode. On voit bien que sur le résultat il n'y a pas la même fluidité que la notre (sic). Je comprends qu'on veuille se faire plaisir, mais il y a des limites. (Guillaume, cité dans Selva 2014 : n.p.)

[...] ces pirates qui ont appris à bosser vite et en équipe — parfois bien (comme ceux qui ont traduit *The Wire* ou *Girls*), laissant malgré tout passer beaucoup d'approximations, de fautes, voire de contresens... (Desplanques 2014 : n.p.)

Cela dit, malgré l'illégalité du processus et les mouvements d'humeur des professionnels, rien n'indique que les *fansubbers* soient sur le point de disparaître. Premièrement, la loi HADOPI n'a prévu aucune mesure à l'encontre du *fansubbing* (Pouchard 2010 : n.p.), ce qui permet de croire que, malgré son illégalité, il demeure toléré (le téléchargement de séries télévisées étant souvent perçu comme « socialement acceptable » par rapport au téléchargement de films, par exemple [Joyard 2009 : n.p.]). Deuxièmement, en 2010, le nombre de téléchargements des *fansubs* était estimé à 30 000 par épisodes sur un seul site (Pouchard 2010 : n.p.), ce qui laisse entrevoir que les sous-titres, même illégaux, sont en demande. Troisièmement, les délais moyens entre la diffusion américaine et la diffusion en version doublée française sont actuellement de six à douze mois, un laps de temps qui ne convient pas aux spectateurs. L'adoption systématique de la diffusion en version sous-titrée US+24, suivie d'une diffusion doublée quelques mois plus tard est

le seul facteur qui, à l'heure actuelle, pourrait enrayer le phénomène du piratage (Vion-Dury 2013 : n.p.).

4.7 L'impact du *fansubbing*⁹³

Outre l'illégalité du processus, plusieurs auteurs soulignent que le phénomène entre en concurrence avec l'industrie télévisuelle (Csorgo et Munro 2011 : n.p.). En effet, il est impossible de traiter des *fansubbers* sans s'intéresser aux répercussions que leur présence peut avoir sur les traducteurs professionnels.

4.7.1 L'effondrement des tarifs

Les traducteurs professionnels accusent les *fansubbers* de nuire au marché puisqu'ils proposent des traductions gratuitement. Par conséquent, les tarifs octroyés aux traducteurs ne cessent de baisser depuis quinze ans, et cette baisse, que certains estiment atteindre 60 % depuis les années 1980 (Langlais 2010b : n.p.) s'est récemment ressentie également sur le marché des films (Regnier 2014 : n.p.). Relativement au sous-titrage, un article québécois récent indiquait d'ailleurs :

Le sous-titrage, lui, est souvent effectué par des étudiants en traduction. Ça paraît bien sur un CV de dire qu'on a sous-titré un film ou *Family Guy*, mais la paie est tellement ridicule que ce n'est pas intéressant pour les professionnels (Hugo Vandal-Sirois, cité dans Larochelle 2015 : n.p.)

Cependant, si cet argument est admis par les *fansubbers* (Soullier 2014 : n.p.), leur présence n'est pas le seul facteur à prendre en cause. Premièrement, les étudiants acceptent souvent des rémunérations dérisoires pour décrocher un stage ou un premier contrat. Deuxièmement, l'inadéquation entre l'offre (nombre de traducteurs) et la demande (nombre de programmes à traduire) contribue à l'effondrement du marché puisque les traducteurs audiovisuels sont trop nombreux (ATAA s.d.b : n.p.; Drillon 2014a : n.p.; Rapold 2014 : n.p.). Troisièmement, les agences confient régulièrement des contrats à rabais à l'international (Desplanques 2014 : n.p.; Regnier 2014 : n.p.), démontrant que le coût est plus important que la qualité aux yeux des donneurs d'ouvrage. Quatrièmement, le

⁹³ Idem note 71.

manque de reconnaissance par le public en général du métier de traducteur fait en sorte que n'importe qui peut proposer des services de traduction (Katan 2011 : 73) et casser les prix, soit par manque de connaissance des tarifs applicables soit pour obtenir des contrats.

Enfin, dans la mesure où les diffuseurs ne récupèrent pas les *fansubs* pour les diffuser ou les graver sur DVD (ce qui s'apparenterait à du recel aux yeux de la loi), il semble exagéré de faire porter aux seuls *fansubbers* la responsabilité de l'effondrement des tarifs, d'autant que celui-ci se constate dans tous les domaines, et pas seulement dans le domaine audiovisuel (Larochelle 2014 : n.p.). Selon certains, une baisse de 15 % à 30 % des salaires des traducteurs techniques et littéraires aurait été constatée en France au cours des quinze dernières années; le salaire annuel moyen des traducteurs salariés varierait de 16 000 € à 90 000 € (Drillon 2014a : n.p.).

Du côté du Canada, certains avancent que cette baisse des tarifs serait imputable à la hausse de la productivité des traducteurs liée à l'utilisation des nouvelles technologies (et notamment des mémoires de traduction) (Service Canada 2014 : n.p.). Quatre-vingts pour cent des traducteurs canadiens gagnent moins de quinze cents du mot et 20 % d'entre eux gagnent même moins de cinq cents du mot (PwC 2012 : 18), mais, à en croire une autre source, le salaire annuel moyen d'un traducteur serait de 54 400 \$, ce qui est supérieur au salaire annuel moyen toutes professions confondues (Service Canada 2014 : n.p.).

En Europe, le tarif moyen par mot est de sept à quinze centimes d'euros (FIT Europe 2010 : 9) et la moitié des traducteurs sont insatisfaits de leur chiffre d'affaires (FIT Europe 2010 : 20). La seule explication trouvée relativement à l'effondrement des tarifs serait que la nécessité pour les entreprises de devoir constamment réduire leurs coûts pour demeurer compétitives se répercute également sur les services de traduction (FIT 2015 : 2).

Dans les circonstances, il est difficile de se faire une opinion sur l'état réel de la rémunération des traducteurs : ils sont insatisfaits, certes, mais les tarifs ont-ils réellement baissé?

4.7.2 La dévaluation de la profession

Cette insatisfaction du traducteur ne se constate pas uniquement par rapport aux tarifs. En effet, le fait que l'expérience soit plus importante que le diplôme, couplé à celui que de nombreux traducteurs estiment que leur travail n'est pas considéré par le public, pousse certains auteurs à se demander si traducteur est véritablement une profession.

a) *La traduction et sa professionnalisation*

La question est d'autant plus complexe qu'elle touche, avant tout, la définition même d'une profession et, par le fait même, la formation des futurs traducteurs. À cet effet, un article récent analyse le cas des traducteurs, en se fiant à la définition que donne Flexner d'une profession :

[P]rofessions involve essentially intellectual operations with large individual responsibility; they derive their raw material from science and learning; this material they work up to a practical and definite end; they possess an educationally communicable technique; they tend to self-organization; they are becoming increasingly altruistic in motivation. (Flexner 1915 : 10, cité dans Tyulenev 2015 : 18)

Reprenant chacun des termes de cette définition, il conclut que traducteur n'est pas une profession pour les raisons suivantes :

- la traduction est une opération intellectuelle, mais le traducteur n'est responsable de la traduction qu'en partie seulement, dans la mesure où le réviseur ou le client peuvent avoir joué un rôle dans le produit final (Tyulenev 2015 : 18);
- le traducteur est un intermédiaire et son travail n'est donc pas une finalité en soi, contrairement à celui d'un médecin, par exemple, qui diagnostique et soigne ses patients (Tyulenev 2015 : 20);

- l'apprentissage du métier ne se fait pas nécessairement par l'éducation puisque le talent peut suffire (Tyulenev 2015 : 21) et le fait est qu'il est encore généralement admis que la pratique forme le traducteur (Katan 2011 : 79-80).

D'ailleurs, comme indiqué précédemment, la moitié des professionnels européens n'ont pas étudié en traduction et les *fansubbers* traduisent sans formation théorique préalable. Pire encore, une étude (Pélisse et al. 2012 : 41) réalisée auprès des traducteurs et interprètes qui exercent à titre d'experts auprès des cours de justice françaises indique que plus de la moitié d'entre eux ne sont même pas traducteurs ou interprètes de profession. Malheureusement, cette étude ne révèle pas le profil de ceux qui exercent la profession en dehors de leur rôle d'expert. Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de constater que, à l'heure actuelle, au Canada, l'appartenance à un ordre professionnel dépend des aptitudes du candidat à l'agrément (test d'entrée ou étude d'un échantillon de traductions antérieures) et non de la détention d'un diplôme;

- les traducteurs ont une tendance à s'organiser, mais il ne s'agit pas d'un processus uniforme et il est loin d'être complété (Tyulenev 2015 : 23).

Certains auteurs émettent d'ailleurs le souhait que certains actes soient réservés à des traducteurs agréés (Monzo 2011 : 13), une proposition que l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ) analyse actuellement (OTTIAQ 2013 : 5). Une telle position permettrait d'une part au traducteur de garantir la qualité de son travail (il ne serait plus un simple intermédiaire) et potentiellement de faire augmenter les inscriptions auprès des ordres professionnels puisqu'il n'est, à l'heure actuelle, pas obligatoire d'être agréé pour pratiquer.

Si la traduction était une profession, les universités devraient former leurs étudiants et leur apprendre non seulement à traduire, mais aussi à gérer les projets de traduction, à réviser, à rédiger, à localiser leurs textes et autres, ce que font tout

de même certains programmes (Tyulenev 2015 : 27). À l'inverse, un programme qui insisterait sur la pratique et inclurait, ou non, un volet théorique, est suffisant si la traduction n'est pas une profession (Tyulenev 2015 : 26-27). Enfin, mieux définir la nature du travail et la position du traducteur au sein de la société permettrait sûrement aux traducteurs actuels d'être moins frustrés par leur situation (Tyulenev 2015 : 27).

Par contre, il ne faut pas oublier que seuls les traducteurs (et encore, pas tous) connaissent la réalité du milieu et il ne faudrait donc pas imputer la dévaluation du statut du traducteur à la seule absence de définition de ce métier ou à l'absence de diplôme de bon nombre d'entre eux. Une partie du problème porte également sur le fait que les traducteurs travaillent avec des mots et que de nombreuses personnes peuvent se targuer d'avoir appris au minimum une langue étrangère à l'école (Pélisse 2012) (bien souvent l'anglais dans les pays non anglophones). Le public, peu informé des exigences de la pratique, considère donc que la maîtrise de plusieurs langues accompagnée de l'aptitude à traduire n'est pas une véritable spécialité, et qu'elle est à la portée de tous.

b) Le traducteur et son statut

Qu'il s'agisse ou non d'une profession, la question du statut peut être analysée plus en profondeur. À cet égard, deux auteurs danois ont écrit une série d'articles dans laquelle ils s'intéressent aux différents facteurs qui influencent la perception qu'un traducteur en exercice a de son métier. Ils concluent que les facteurs suivants contribuent à la perception d'un faible statut (Dam et Zethsen 2009 : 30-33) :

- un âge avancé, un phénomène qui pourrait s'expliquer par une perte progressive des illusions liées au métier;
- l'appartenance au sexe masculin;
- la non-détention d'un agrément ou du titre de traducteur ainsi que le travail à temps partiel;
- un bas salaire;

- l'absence d'éducation et d'une expertise reconnue;
- l'isolement, l'absence de contacts avec des pairs;
- l'absence de reconnaissance du public.

Or, à l'heure actuelle, comme nous l'avons indiqué précédemment, si la profession demeure majoritairement féminine, il n'en demeure pas moins que la plupart des traducteurs en exercice sont dans la force de l'âge, qu'ils travaillent souvent en isolement, que beaucoup ne sont pas diplômés, que leur expertise n'est pas reconnue et que les salaires ont baissé, autant de facteurs qui contribuent à ce que les traducteurs en général (et non seulement les traducteurs audiovisuels) en viennent à déconsidérer leur profession.

c) *Conclusion*

En somme, les *fansubbers* et autres traducteurs amateurs (*crowdsourcing*) ne sont que la face visible d'un problème bien plus profond.

4.7.3 La pression sur les diffuseurs... et les traducteurs

Deux avantages du *fansubbing* sont souvent mentionnés : la possibilité pour le public de suivre les séries américaines dans leur ordre de diffusion original (parfois ignoré à la télévision afin de tenir compte des restrictions liées aux heures de diffusion) et l'absence de toute censure. Effectivement, n'étant pas régis par un organisme de contrôle, les *fansubs* ne sont pas édulcorés : aucun montage ne coupe les scènes choquantes et les dialogues politiquement incorrects (incluant les gros mots) demeurent. Selon certains, la simple existence des *fansubs* met une certaine pression sur les diffuseurs, qui s'octroient moins de libertés relativement à l'ordre de diffusion et à la suppression de scènes jugées inadaptées vu l'heure de diffusion et qui cesseraient d'imposer aux traducteurs de livrer des dialogues épurés de toute grossièreté (Dagiral et Tessier 2008 : 111).

Également, les diffusions US+24 ont été créées pour contrer en partie le piratage (Lausson 2013 : n.p.). Cet état de fait a un impact certain sur les traducteurs français. En effet, dans un tel cas, ils doivent travailler à partir d'images (souvent de

qualité moindre et portant le logo du diffuseur) parfois accompagnées d'une copie des scripts, pas totalement exacte, les acteurs ayant pu improviser. De plus, afin de minimiser les risques de fuite, ils doivent aller travailler sur place, dans les bureaux du diffuseur, plutôt que dans leur environnement de travail habituel (Langlais 2010b : n.p.; Selva 2014 : n.p.). Dans certains cas extrêmes, les studios leur envoient l'épisode après diffusion, ce qui contraint les traducteurs à livrer les sous-titres en moins de 24 heures (décalage horaire oblige) (Desplanques 2014 : n.p.). Autant dire que les conditions de travail des traducteurs professionnels sont difficiles dans le cadre des diffusions US+24.

4.7.4 Un avantage potentiel : le buzz publicitaire

Cette dichotomie entre illégalité d'une part et popularité d'autre part est constatée par les personnes ayant un intérêt financier direct dans les séries télévisées. Si certaines séries, qui figurent parmi les plus piratées, connaissent des baisses d'audience (Joyard 2009 : n.p.), toutes ne sont pas concernées. À ce titre, Jeff Bewkes, PDG de Time Warner (propriétaire de la chaîne HBO) a affirmé, en parlant du très populaire *Game of Thrones*, que le fait d'être la série la plus piratée⁹⁴ valait mieux qu'obtenir un Emmy Award⁹⁵ et que le buzz créé par les internautes résultait en une hausse des inscriptions à la chaîne payante (Thielman 2013 : n.p.).

Plusieurs autres exemples démontrent qu'il peut y avoir synergie, et non concurrence, entre les divers modes de diffusion des séries télévisées. Par exemple, plusieurs chaînes câblées américaines mettent en ligne le premier épisode (appelé *pilote*) des séries qu'elles se proposent de produire, afin de tester les réactions des spectateurs potentiels, et un grand nombre de visionnements entraîne souvent une audience importante le jour de la première diffusion de ce même épisode. La gratuité

⁹⁴ Le site TorrentFreak recense chaque année les séries télévisées les plus piratées sur BitTorrent, qui est certainement l'un des fournisseurs de contenus illégaux les plus connus. Depuis 2012, l'honneur revient à la série *Game of Thrones*, qui, d'ailleurs, est plus souvent piratée que regardée en direct (Ernesto 2015 : n.p.).

⁹⁵ Récompenses décernées annuellement par l'Academy of Television Arts and Sciences et généralement admises comme étant l'équivalent télévisuel des Oscars.

de la chose peut attirer des spectateurs qui, s'ils ont aimé ce qu'ils ont vu, en parlent autour d'eux. Par effet d'entraînement, cela peut mener à une hausse des audiences sur les chaînes autorisées et à une revente facilitée à l'international, puisqu'une partie du public est déjà conquise (Boutet 2009 : 26; Blum 2011 : 13; Winckler 2012 : 83). D'autres auteurs jugent cet argument « spécieux en termes de rentabilité financière » (Carrazé 2007 : 169) puisque les internautes concernés sont autant de téléspectateurs perdus. Mais ce dernier argument ne convainc pas nécessairement puisque plusieurs spectateurs pourraient tenir à regarder une série qu'ils apprécient dans le confort de leur salon en bénéficiant d'une image et d'un son de qualité, ce qu'un visionnement sur Internet n'offre généralement pas (Campion 2014 : n.p.). Il existe d'ailleurs un contre-exemple connu : la série *Heroes* a été à la fois parmi les séries les plus piratées et les plus vendues en DVD (Blum 2011 : 14). De plus, à l'heure actuelle, nombre de bibliothèques publiques achètent les séries les plus populaires et les prêtent gratuitement ou à faible coût à leurs usagers, une seule copie étant alors visionnée par plusieurs centaines de personnes, affaiblissant encore l'argument économique soulevé à l'encontre du piratage.

Il est d'ailleurs possible de faire un parallèle entre les vidéos et leur sous-titrage : tout d'abord, les *fansubbers* ne desservent pas le même marché que les traducteurs professionnels et, à ce titre, ils ne devraient pas être considérés comme entrant en concurrence avec eux, de la même manière que les traducteurs canadiens n'entrent pas en concurrence avec les traducteurs européens. Ensuite, tout comme le visionnement (légal ou non) de vidéos sur Internet peut créer autant un effet d'entraînement qu'une concurrence, le *fansubbing* peut également attirer de nouveaux spectateurs (Campion 2014 : n.p.). En effet, si le public potentiel entend parler d'une nouvelle série, qu'il en regarde un épisode sous-titré par des *fansubbers* et qu'il aime ce qu'il voit, rien ne dit qu'il ne rejoindra pas les rangs des téléspectateurs lors de la diffusion à la télévision ou qu'il n'achètera pas les DVD⁹⁶.

⁹⁶ Par contre, bien que cet argument ne soit pas ressorti de notre étude des écrits antérieurs, l'un des répondants à notre sondage a précisé que certaines séries n'étaient pas traduites en France en

5. Conclusion

Comme nous l'avons vu, le sous-titrage est un sujet complexe qu'il faut aborder sous plusieurs aspects. D'une part, bien évidemment, l'opposition entre professionnels et amateurs est passionnante puisqu'elle amène avec elle la question de la formation des futures générations de traducteurs. D'autre part, les aspects techniques sont multiples et non dénués de profondeur, qu'il s'agisse de l'application des normes techniques (qui dépend, ou devrait dépendre, de la littératie de la population); de la lisibilité et de l'acceptabilité des sous-titres (qui résultent pour partie des choix traductionnels et pour partie de phénomènes culturels propres à chaque société); ou de la justification de la censure (un phénomène qui touche autant à la culture qu'à la politique).

raison du grand nombre de téléchargements et de la présence de *fansubs*. Si nous ne pouvons pas vérifier cette prétention, il nous semblait tout de même intéressant de la soulever ici.

Chapitre III : Langue et variété

Une fois définis les tenants et aboutissants de la traduction audiovisuelle, et plus précisément du sous-titrage, il convient de préciser les deux cadres linguistiques dans lesquels notre étude s'inscrit, soit l'état du français en France et au Québec, ce qui nous amène à discuter des notions de langue et de variation. Si, instinctivement, tout le monde (professionnels du langage ou non) a une idée de l'acception de ces deux termes, ceux-ci sont pourtant bien plus difficiles à définir qu'il ne le semble.

Premièrement, la notion de langue est intimement liée à celles de normes et d'erreurs, trois mots qui, si tout le monde les comprend aisément, n'ont pourtant pas de définition admise universellement. Or, il est difficile de traiter d'une question sans s'accorder sur ses prémisses. Deuxièmement, la langue est à la base de notre construction identitaire et, si cette distinction appartient plus aux sociolinguistes qu'aux traducteurs, il n'en demeure pas moins que notre langue maternelle nous définit en partie et reste un sujet sensible, et ce, d'autant plus au Québec où les questions de langue prennent souvent une dimension politique (Nemni 1998). Troisièmement, comme cette étude porte sur la traduction, les questions linguistiques sont multipliées par deux puisqu'un traducteur est un médiateur interculturel, certes, mais que son travail nécessite la maîtrise presque parfaite de ses deux langues de travail.

Nous définirons tout d'abord ce qu'est une langue avant de retracer l'histoire du français en France et au Québec, ce qui nous permettra par la suite d'aborder la notion de norme et de discuter des deux utopies que sont le bon français et le français standard. Enfin, nous aborderons la question de la variation linguistique afin de savoir s'il est acceptable de prétendre que le français est différent de part et d'autre de l'Atlantique et, le cas échéant, s'il est opportun d'établir une norme distincte.

1. La langue

Si certains auteurs aimeraient pouvoir simplement définir une langue comme « *the conscious oral communicative systems of human being* » (Tymoczko 2007 :

55), comme le fait remarquer l'auteure, cette courte définition exclut la langue des signes et ne règle pas non plus le problème de la division entre les langues puisqu'elle ne tient pas compte des frontières géographiques ni de l'évolution historique. À ce sujet, Tymoczko se demande par exemple si le latin vulgaire, le vieux français et le français actuel ne sont qu'une seule langue et, s'il s'agit d'une même langue, en quoi l'italien, l'espagnol et le portugais seraient des langues distinctes.

Nous préférons donc la définition vulgarisatrice suivante, qui tient compte autant de l'unicité que de la diversité; la langue est :

[...] un instrument de communication tout à fait original et plein de contradictions, à la fois divers, puisque chacun le fait fonctionner à sa manière et selon ses besoins, et nécessairement unique, pour que chacun puisse comprendre l'autre. (Walter 1988 : 237)

Malheureusement, Walter, comme Tymoczko, omet de délimiter géographiquement les langues. Or, pour certains auteurs, la distinction est de taille. Par exemple, un romancier suisse romand indiquait que « [...] les Français parlent français; nous parlons en français » (Étienne Barilier, cité dans Meizoz 1998 : 16).

Walter cite par contre la définition de la langue retenue par André Martinet :

Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse, différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes; cette expression s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, en nombre déterminé dans chaque langue, et dont la nature et les rapports mutuels diffèrent eux aussi d'une langue à l'autre (Martinet, cité dans Walter 1988 : 240).

Cette définition linguistique de la langue met en lumière deux éléments fondamentaux, à savoir d'une part que notre langue est à la base de notre culture identitaire et, d'autre part, que la langue est différente dans chaque communauté, ce qui signifie que l'idée d'une langue nationale uniforme est erronée : il existe des divergences au sein d'un même pays et, à plus forte raison, d'un pays à l'autre. Il en résulte également que Barilier avait tort : les Français ne parlent pas français, mais bien en français, comme le reste de la francophonie. Cette diversité linguistique au sein de la langue française est d'ailleurs un état de fait qui perdure depuis des siècles et qui trouve ses racines dans l'histoire de la langue.

1.1 L'Histoire du français en France

1.1.1 Sur le plan historique⁹⁷

À l'origine, le français est un patois roman dont l'usage s'est généralisé dans plusieurs communautés. Ce patois roman est dérivé non pas du latin classique, mais du latin dit vulgaire, parlé par les légionnaires romains installés en Gaule. Cette langue latine a ensuite évolué au cours des diverses invasions germaniques, puis sous l'influence de Clovis (roi des Francs de 481 à 511) dont le royaume occupait une bonne partie de ce qui allait devenir la France. Ces modifications affectent beaucoup plus le nord de la France que le sud, où la langue d'oïl demeure plus proche du latin.

Entre la chute de l'Empire romain (476) et la rédaction des *Serments de Strasbourg* (842), on ne sait rien de l'évolution de la langue. Par contre, dès le IX^e siècle, la langue parlée est du très ancien français, dont l'évolution est mieux documentée.

Dès le XI^e siècle, le parler de Paris commence à s'imposer vu l'importance géographique, économique (il s'agit d'un carrefour commercial) et culturelle de la ville. En effet, Paris est devenue rapidement une ville de littérature et les chansons de geste étaient reprises par les troubadours (dans le sud) et les trouvères (dans le nord). De plus, le français de Paris étant aussi la langue de la cour, il a un statut prestigieux. La dynastie des Capétiens assoyant progressivement son emprise sur ce qui deviendra la France, le parler de la cour se propage d'autant plus facilement.

Au Moyen Âge, les gens parlaient français au quotidien, mais les écrits se faisaient encore en latin qui était aussi la langue de l'Église, de l'administration et de l'enseignement. Si les gens se comprenaient au cœur d'une même région, les différences étaient trop grandes pour que des gens du nord et du sud se comprennent.

En 1530, François I^{er} crée le Collège des Trois Langues (devenu l'actuel Collège de France). Pour la première fois, un enseignement prestigieux est donné en

⁹⁷ Cette section s'inspire largement des ouvrages suivants : Walter 1988; Walter 2001 et Rey 2008.

français et la langue savante n'est plus celle de l'Église. En 1539, François I^{er} ratifie l'Ordonnance de Villers-Cotterêts et impose que les documents administratifs soient écrits en français (et non plus en latin). Il faut pourtant attendre 1673 pour que l'Académie française (créée en 1635 par le cardinal de Richelieu) décide de s'atteler à l'adoption d'une orthographe unique et obligatoire pour tous, de même qu'à l'adoption d'une prononciation standardisée.

Un siècle plus tard, en 1792, une grande enquête menée par l'abbé Grégoire, évêque de Blois, permet de dénombrer plus de 30 patois différents toujours en usage en France. À cette époque, moins du quart des Français comprenaient le français. Les révolutionnaires, dans leur volonté d'unir le peuple, créeront les écoles normales qui formeront les maîtres d'école primaire, afin que tous les jeunes Français puissent apprendre ce qui devrait être leur langue maternelle.

Pourtant, la diglossie perdure jusqu'au XX^e siècle. Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale, alors que les soldats avaient pris l'habitude de parler français au sein de leur régiment, que l'usage du français s'est généralisé au quotidien. En effet, les soldats démobilisés ont gardé l'habitude de parler français et ont élevé leurs enfants en français (et non dans leur patois régional). Cependant, bien que les patois soient en perte de vitesse depuis près d'un siècle, de nombreuses personnes vivent encore une situation de diglossie quotidienne.

1.1.2 Sur le plan juridique

Avant même de mentionner le principe de la république, son emblème, son hymne ou sa devise, la constitution française, dont l'actuelle version date de 1958, rappelle à son article 2 que : « La langue de la République est le français ».

En 1975, la loi 75-1349 vient préciser que :

Dans la désignation, l'offre, la présentation, la publicité écrite ou parlée, le mode d'emploi ou d'utilisation, l'étendue et les conditions de garantie d'un bien ou d'un service, ainsi que dans les factures et quittances, l'emploi de la langue française est obligatoire.

En 1994, cette loi a été remplacée par la loi 94-665 (connue sous le nom de loi Toubon, du nom du ministre de la Culture de l'époque), qui va bien plus loin et réitère à son article 1 que « la langue française est un élément fondamental de la

personnalité et du patrimoine de la France » avant de détailler les usages spécifiques du français et de prévoir certaines sanctions en cas de non-respect de la loi.

1.2 L'Histoire du français au Québec

La Belle Province forme le segment démographique francophone le plus important du Canada et est officiellement la seule province monolingue francophone du pays. De plus, les questions linguistiques y sont intimement liées aux débats politiques.

À cet égard, certains auteurs rappellent que le Québec est en lutte constante contre deux *linguas francas*. Premièrement, le français hexagonal, *lingua franca* jusqu'au XX^e siècle, provoque chez les Québécois un sentiment d'infériorité : ils considèrent que les différences sont le signe d'une « dégénérescence ». Deuxièmement, la nouvelle *lingua franca*, l'anglais, est celle de la culture dominante contre laquelle les Québécois ont longtemps lutté et qu'ils tentent encore d'éloigner pour éviter l'assimilation, mais qu'ils doivent tout de même apprendre (Beaudoin-Bégin 2015 : 45-46).

Par ailleurs, d'autres auteurs rappellent que la simple mention de *français québécois* n'est pas innocente. En effet, les langues sont généralement décidées sur un plan national (comprendre à l'échelle d'un pays) et, bien que le Québec forme une nation (Harper 2006 : n.p.), il ne s'agit pas d'un pays. En insistant pour que la variété de français parlée au Québec soit reconnue comme du français québécois, plutôt que comme du français canadien, on tente de légitimer les prétentions indépendantistes de la province (Nemni 1998 : 153).

Précisons donc qu'il n'est ici aucunement de notre intention de nous placer dans une optique politique. Rappelons que nous avons décidé de restreindre notre étude au français québécois pour des raisons pratiques basées d'une part sur le poids du nombre et d'autre part sur la disponibilité des sources. Si nous mentionnons une variété québécoise, nous ne pensons pas pour autant qu'il s'agisse d'une langue distincte du français hexagonal et encore moins qu'il s'agisse d'une langue nationale au sens strict, ce qui laisserait croire que tous les francophones du Canada parlent le même français que les Québécois (ce qui, incidemment, priverait « les autres

francophones canadiens de tout vocable pour parler de cette langue qui est aussi la leur » [Nemni 1998 : 156]). Si nous comprenons et respectons les enjeux politiques potentiels d'une telle étude, nous réitérons que le sujet nous intéresse pour ses seules implications pédagogiques.

1.2.1 Sur le plan historique

À l'instar de la situation en France, l'histoire de la langue est intimement liée à celle du Québec. En effet, les premiers colons, arrivés en 1608, parlaient encore entre eux leurs patois régionaux, même si l'élite (administrative et ecclésiastique) et les colons provenant de l'Île-de-France parlaient le français. Le français importé en Nouvelle-France n'était donc pas homogène (Cajolet-Laganière et Martel 1995 : 35-46).

De plus, après la Conquête (1760), les relations avec la France cessent tandis qu'économie, commerce et institutions gouvernementales passent aux mains des Anglais. Il en résulte que le français parlé au Québec côtoie l'anglais au quotidien à une époque où, en France, la langue évolue avec la Révolution et les avancées politiques. Enfin, la décroissance de la population francophone du Québec fait en sorte que la langue est surtout maintenue par tradition orale dans les campagnes, accentuant l'écart entre langue parlée et langue écrite, langue des classes ouvrières et langue des classes bourgeoises (Corbeil 1980 : 12-29).

Ce n'est que dans les années 1960, durant la Révolution tranquille, que la situation va se redresser, notamment grâce à une meilleure éducation des Québécois qui, au cours des deux siècles précédents, avaient été très peu scolarisés. Deux lois sont promulguées pour redonner un statut officiel à la langue française, dont plus particulièrement la loi 101, la *Charte de la langue française* (Cajolet-Laganière et Martel 1995 : 61-66).

Depuis la Révolution tranquille, le français du Québec s'est rapproché de la norme du français, notamment à l'écrit, sous l'influence de la scolarisation massive et des efforts du gouvernement. L'écart entre la langue parlée et la langue écrite s'est

également amoindri grâce à la télévision, au cinéma et aux échanges culturels⁹⁸. Malgré cela, les critiques demeurent constantes et la langue utilisée au Québec fait toujours l'objet d'une perception négative de la part des Québécois eux-mêmes (Cajolet-Laganière et Martel 1995 : 69-70; Beaudoin-Bégin 2015 : 15).

Selon certains auteurs, cela s'explique par le fait, d'une part, que l'évolution de la langue ne se fait pas au même rythme que la perception de cette évolution et, d'autre part, que l'opinion que l'on a d'une langue est déterminée par des facteurs sociaux, dont le modèle linguistique enseigné, le fameux « bon français » (Bouchard 2002 : 14). La piètre opinion formulée par les Québécois à propos de leur langue ne serait que le reflet de l'opinion qu'ils avaient d'eux-mêmes, notamment à une époque où ils étaient minoritaires et « dépossédés de ce qui les caractérise, leur langue, le français » (Bouchard 2002 : 274). Il faut donc tenir compte des principaux facteurs historico-sociologiques afin de pouvoir comprendre la situation du français au Québec. Si le français parlé en Nouvelle-France était jugé conforme au bon usage contemporain, dès le milieu du XIX^e siècle et jusqu'à la Révolution tranquille, Canadiens français, Américains, Anglais et Canadiens anglais jugent sévèrement la langue parlée au Québec, l'assimilant à un simple patois (Bouchard 2011 : 11-12). Il faut bien reconnaître que le français de France s'est trouvé bouleversé par la Révolution française et son changement de classe dirigeante (Bouchard 2011 : 159-161), tandis que le français parlé au Québec évoluait parallèlement dans un contexte historique tout autre.

Cependant, les choses s'arrangent progressivement depuis les années 1950 (grâce au boom économique, à la Révolution tranquille et à la création de l'Office québécois de la langue française) (Bouchard 2002 : 273-274; Bouchard 2011 : 10-11) et une fort belle métaphore compare le français actuel du Québec à :

⁹⁸ Nous avons toutefois trouvé un auteur qui prétend que la présence constante du joyal, notamment dans les médias (il est ici principalement question des spectacles des humoristes et du film *Mommy*, de Xavier Dolan) appauvrit le vocabulaire, empêche la compréhension des divers registres de langue et nuit à l'acquisition d'un niveau de littératie suffisant, puisqu'une langue maternelle s'apprend avant tout par osmose. Cet état de fait expliquerait d'ailleurs les piètres performances en littératie des Québécois (Delisle 2015 : 126-130).

un grand chêne abandonné à lui-même dans les forêts de la Nouvelle-France conquise, qui atteint des dimensions considérables et survit malgré les vents contraires et les intempéries. Son tronc représente l'ensemble des mots partagés par la francophonie. Les branches maîtresses regroupent les mots que le Québec a créés afin de nommer les réalités qui lui sont propres ou de nouvelles réalités. Les rameaux représentent les mots qui ont été empruntés à d'autres langues. (de Villers 2005 : 17)

Il est à cet égard révélateur que seuls les mots soient mentionnés, sans aucun égard pour la syntaxe dans son ensemble.

1.2.2 Sur le plan juridique

Le droit à l'usage du français au Québec est mentionné dès l'*Acte de Constitution* de 1867, à l'article 133 :

Either the English or the French Language may be used by any Person in the Debates of the Houses of the Parliament of Canada and of the Houses of the Legislature of Quebec; and both those Languages shall be used in the respective Records and Journals of those Houses; and either of those Languages may be used by any Person or in any Pleading or Process in or issuing from any Court of Canada established under this Act, and in or from all or any of the Courts of Quebec.

Cette loi ne contient aucune autre mention linguistique.

La première vraie loi linguistique au Québec date de 1910 : la *Loi amendant le Code civil concernant les contrats faits avec les compagnies de services d'utilité publique* (aussi appelée Loi Lavergne) oblige certaines compagnies à imprimer leurs brochures à destination du public en français et en anglais. En 1938, le gouvernement fédéral passe une loi empêchant le transfert d'un employé gouvernemental unilingue anglophone dans la province de Québec (Eddie 2008 : 17 et 19).

L'année 1969 voit la naissance de deux nouvelles lois, l'une provinciale (la *Loi pour promouvoir la langue française*), l'autre fédérale (la *Loi sur les langues officielles*) (Eddie 2008 : 24), mais ce n'est qu'en 1977 que le français bénéficie d'une loi à la mesure de son importance pour la population québécoise, la *Charte de la langue française*, toujours en application. Celle-ci rappelle dès la première ligne que « Langue distinctive d'un peuple majoritairement francophone, la langue française permet au peuple québécois d'exprimer son identité » avant de spécifier à l'article 1 que « Le français est la langue officielle du Québec ».

1.3 Le cas du français est-il unique?

Il est intéressant de noter que l'histoire des langues française, anglaise et espagnole en Amérique du Nord est relativement similaire. En effet, les États-Unis ont bouté les Anglais hors de leur territoire en 1776, soit peu après que ceux-ci aient chassé les Français du Québec en 1759. Le Mexique ne s'est quant à lui affranchi de l'Espagne qu'en 1821. Dès lors, l'évolution de l'anglais américain, du français québécois et de l'espagnol mexicain s'est faite indépendamment de celle de leur forme originelle parlée en Europe. Or, à l'heure actuelle, les dictionnaires de langue anglaise se partagent entre anglais américain, anglais britannique et même anglais canadien; les différences orthographiques et lexicales sont d'environ 10 % entre l'anglais britannique et l'anglais américain (Nadeau et Barlow 2011 : 261). De plus, à titre d'exemple, certains romans anglais sont adaptés au public visé et des modifications, principalement orthographiques, sont faites afin de convenir aux différents lectorats⁹⁹. De la même manière, l'espagnol parlé au Mexique fait l'objet de ses propres dictionnaires, et ce, malgré la fondation, en 1875, de l'Academia Mexicana de la Lengua dont les objectifs sont, entre autres, de préserver la pureté de la langue espagnole¹⁰⁰. L'Academia Mexicana de la Lengua a été fondée par la Real Academia Española et travaille encore en collaboration avec elle puisque les objectifs de cette dernière sont notamment, depuis la refonte de ses statuts en 1993, de veiller à l'unité de la langue espagnole¹⁰¹.

⁹⁹ La série *Harry Potter* est particulièrement intéressante à cet égard puisque des fans ont dressé la liste des différences entre les versions anglaise et américaine (The Harry Potter Lexicon s.d. : n.p.).

¹⁰⁰ « Antes de alcanzar su vida independiente, México manifestó con el cultivo del español mexicano, entre otras expresiones, la voluntad de lograr su emancipación cultural; por ello, a lo largo del siglo XIX, surgieron varios intentos de crear una academia propia que entre sus objetivos tuviera conservar y restituir la pureza del español, reimprimir y hacer circular las obras de autores clásicos, redactar diccionarios y gramáticas de las lenguas habladas en territorio nacional, conformar atlas del uso del idioma, seleccionar obras útiles para el estudio de la poesía y la elocuencia, auxiliar en el uso y estilo de la lengua a quienes lo requirieran, establecer premios y corregir el uso anárquico de la ortografía. De este modo, nacerían, en 1835, la Academia de la Lengua, ratificada por un decreto presidencial en 1854. » (Academia Mexicana de la Lengua s.d. : n.p.)

¹⁰¹ « Aprobados por el rey Juan Carlos I, su innovación básica es reconocer como misión principal de la Academia la defensa de la unidad de la lengua española. » (Real Academia Española s.d. : n.p.)

Si l'anglais et l'espagnol semblent s'être bien adaptés à leur nouvelle réalité, le français oppose, comme nous le verrons, une résistance plus farouche au changement.

2. La norme

Selon la définition généralement retenue, une norme représente autant un usage idéalisé que la moyenne des usages. À ce propos, il est intéressant de noter que, étymologiquement, « norme » signifiait règle ou loi. En effet, en linguistique, il y a la norme (donc la loi) et les usages qui sont faits au quotidien (que l'on pourrait comparer à une interprétation de la loi). Pour faire une métaphore juridique, nous pourrions donc dire qu'il y a la loi, que nul n'est censé ignorer, mais que la jurisprudence (l'examen de chaque cas particulier, l'usage) décide de ce qui est acceptable ou non aux termes de la loi. Ces usages, à l'instar de la jurisprudence d'ailleurs, sont décidés par chaque société (Toury 1999 : 16; Beaudoin-Bégin 2015 : 19).

Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons plus particulièrement aux normes applicables au langage, qui ont cela de commun avec toutes les autres normes qu'elles sont validées par une autorité reconnue ou par leur existence propre (Chesterman 1997 : 54). En d'autres termes, « Norms not known to exist do not exist » (Itkonen, cité dans Chesterman 1997 : 54). Ces normes linguistiques se divisent en trois catégories :

- une norme de production relative à la phonologie, la morphologie, la syntaxe, la sémantique, le lexique, etc. pour une communauté linguistique précise;
- une norme pragmatique qui assure l'efficacité de la communication;
- une norme éthique, car il faut s'assurer du respect de la norme pour permettre la communication, bien qu'il demeure possible de manquer à la norme pour atteindre certains buts (mensonges, propagande, etc.) (Chesterman 1997 : 57-58) (notre traduction).

L'utilisation par Chesterman des termes communauté linguistique précise (« given speech community ») peut prêter à confusion. En effet, la

francophonie pourrait être considérée comme une communauté linguistique précise, mais :

Tout usage du français est « du français », incarne « le français ». À partir de certains de ses usages se dégagent parfois, plus ou moins nettement, des « normes » : celle du sud de la France, non officielle, n'est pas celle du Nord, celle de Belgique n'est pas celle du Québec, celle de Nouvelle-Calédonie n'est pas celle de Tahiti, celles d'Afrique sont plurielles, mais tendent à l'unicité scolaire. (Rey 2008 : 126)

Les normes linguistiques applicables ne dépendent donc pas seulement du pays, mais divergent selon les régions, rejoignant ainsi ce que Martinet constatait dans sa définition de la langue. La question se pose alors de savoir ce que professent les ouvrages normatifs (dictionnaires et grammaires¹⁰²), sur lesquels s'appuient autant les locuteurs francophones que les apprenants du français¹⁰³.

2.1 Une norme plurielle

Cette norme unique et universelle est pourtant diverse dans sa nature puisqu'elle se subdivise en plusieurs sous-catégories, dont les deux principales sont les normes syntaxiques (relatives à la structure de la langue) et lexicales (qui concernent le vocabulaire), qui sont sujettes à des traitements différents. Si les premières résultent directement de l'histoire de la langue et sont donc naturelles (au sens où elles résultent directement de l'usage), les secondes ont été édictées par l'Académie française à une époque où les usages étaient multiples (et sont donc empreintes d'une certaine subjectivité).

2.1.1 La norme syntaxique

De nombreux auteurs notent que les francophones soulignent spontanément les erreurs commises (et refusent l'emploi de néologismes spontanés), même à l'oral,

¹⁰² Bien entendu, les normes ne concernent pas uniquement la grammaire (qui inclut la syntaxe) et le lexique, mais également la phonologie, par exemple. Si la manière dont les mots sont prononcés a indubitablement un rôle important dans la compréhension, la forme orale du langage dépasse le cadre de la présente étude.

¹⁰³ Si certains auteurs avancent que ces ouvrages sont, pour la plupart, publiés en France et qu'ils reflètent donc la norme linguistique française (de Villers 2005 : 24), d'autres défendent l'idée que la norme est « le fruit de siècles d'évolution et de codification » et que, si elle trouve « historiquement sa source surtout en France, elle est désormais "apatride" et n'appartient pas à une communauté francophone plus qu'à une autre » (Vézina 2009 : 6).

comme si la langue parlée était mesurée à l'aune des attentes de la langue écrite (Cajolet-Laganière et Martel 1995 : 10-11; Walter 1998 : 20-22; Beaudoin-Bégin 2015 : 24) et que ce phénomène s'étend à l'ensemble de la francophonie. Pourtant :

La langue est un système très complexe qui ne se résume pas à ce qui est écrit dans les ouvrages de référence, et les règles qui régissent la langue ne se résument pas aux seules règles privilégiées par la norme prescriptive. (Beaudoin-Bégin 2015 : 17)

Ce besoin compulsif de rectitude s'expliquerait par la nécessité, au XIX^e siècle, de franciser à la fois les Français et les habitants des colonies par le recours à la langue écrite, dont les règles sont plus facilement identifiables, instituant du même coup dans la mentalité collective la notion de faute « considérée comme une tare morale et une injure à la langue » (Nadeau et Barlow 2011 : 197-200).

L'histoire de la grammaire est complexe¹⁰⁴. Si l'on peut estimer que les premiers textes ayant vocation de grammaires ont été publiés au XVI^e siècle¹⁰⁵ et que la première grammaire à des fins pédagogiques date du XVIII^e siècle, il faut tout de même attendre la première moitié du XIX^e siècle pour que les grammairiens s'intéressent réellement à la fixation d'une norme, notamment sous l'influence de la scolarisation croissante. Plus précisément, la *Nouvelle grammaire française* de Noël et Chapsal, publiée en 1823, servira de référence aux travaux subséquents, tandis que les ouvrages se spécialisent. Ce n'est par contre qu'au début du XX^e siècle que l'Instruction publique française établit des lignes directrices et les grammaires actuelles découlent directement du virage pris dans les années 1970. La grammaire du français est donc moins immuable qu'on ne pourrait le penser et de nombreuses adaptations ont été faites et continuent de se faire¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Cette section s'inspire largement de la série d'articles suivante : Piron 2008a, 2008b, 2008c, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d, 2010a, 2010b, 2010c.

¹⁰⁵ Il ne s'agit pas de la date de création de la grammaire française qui, elle, découle directement de l'évolution du latin et a été parfois documentée dans des textes antérieurs, mais pas de manière aussi systématique que les ouvrages du XVI^e siècle, rédigés sous l'influence des efforts de francisation de l'époque.

¹⁰⁶ Les éléments amenés à disparaître ont des formes complexes qui n'apportent rien de plus que d'autres formes, plus simples, sur le plan de la communication (Walter 1988 : 321). Cela explique par exemple la disparition récente du subjonctif imparfait et celle, à l'oral, du passé simple.

Cela étant, d'une part, le système grammatical résiste mieux aux pressions de la société et de la mode, puisque le petit nombre d'unités grammaticales forme un système où tout changement a une influence sur le reste (Walter 1988 : 318) et, d'autre part, bien qu'il existe des grammaires françaises écrites et publiées dans plusieurs pays francophones, les règles demeurent les mêmes à travers la francophonie (Desnoyers 2004 : n.p.). Il faut donc bien reconnaître que la norme syntaxique a bel et bien, à l'origine, été édictée en France¹⁰⁷.

Par contre, certaines voix, peu nombreuses, s'élèvent pour tenter de faire valoir « que le québécois possède des règles rigoureuses, cohérentes, complexes et de même nature que celles du français. Simplement, elles sont différentes » et que « [...] les jeunes [Québécois] doivent parler et écrire une langue qui n'est pas vraiment la leur, dans une orthographe d'une complexité délirante » (Léard 1995 : XXI-XXV). Par contre, la démonstration de Léard, basée sur des exemples marginaux, ne convainc pas. En effet, selon lui, des phrases comme « A va venir, fak je peux m'en aller » ou « Ma i dire pareil » sont grammaticales et normatives puisque de nombreux locuteurs les utilisent au quotidien et se font comprendre. Or, premièrement, il y a là un amalgame entre valeur communicative et valeur normative : ce n'est pas parce que la communication est possible que l'énoncé respecte les règles édictées. Deuxièmement, il semble y avoir confusion entre registre standard (décrit par les normes) et familier. Selon certains auteurs, cette assimilation entre registres familier et standard renforcerait le sentiment d'infériorité des Québécois vis-à-vis de la langue française : en comparant le registre familier des uns au registre standard des autres, on ne peut que conclure à un manque de maîtrise de la langue (Nemni 1998 : 162; Beaudoin-Bégin 2015 : 50-53). Troisièmement, il faut s'interroger sur les motivations qui poussent certains à vouloir faire de cette variété une langue distincte : si, pour certains, il s'agit là d'un jugement de valeur en défaveur des Québécois (Beaudoin-Bégin 2015 : 95), pour d'autres, comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit d'une volonté politique. Enfin, d'autres auteurs estiment que ces normes

¹⁰⁷ Reconnaissons tout de même que *Le bon usage*, ouvrage qui fait souvent office d'incontournable depuis sa première édition en 1936, a été rédigé par un grammairien belge : Maurice Grevisse.

prétendument nationales ne sont que l'expression de caractéristiques sociales, culturelles et historiques, d'autant que les variations sociales sont plus déterminantes que les variations géographiques (Vézina 2009 : 6-7).

2.1.2 La norme lexicale

Le lexique formerait la plus grande partie des « quelques écarts » existants entre le français normatif et le français québécois (Nemni 1998 : 165). D'ailleurs, une étude réalisée sur un corpus journalistique arrivait à la conclusion que le tronc commun lexical entre la France et le Québec représentait 85 % du lexique et répartissait les divergences constatées en trois catégories :

- les québécismes originaires de France : des mots qui ne sont plus employés en France, mais qui sont demeurés en usage au Québec;
- les québécismes de création : de nouveaux mots créés pour désigner une réalité propre au Québec (acériculture, par exemple); et
- les québécismes d'emprunt : des mots empruntés à une langue étrangère (l'anglais vient en premier lieu, mais les langues autochtones sont bien représentées) (*baby-boomer* ou *abénaquis*, par exemple) (de Villers 2005).

Pourtant, le lexique est bien plus malmené au quotidien que la grammaire puisque, en dehors des différences observées entre les pays, il faut tenir compte du fait que :

notre langue nationale cohabite avec une multitude de dialectes, de patois, de jargons, d'idiomes et de langages tribaux.

Ces différents « parlars » constituent à la fois un signe distinctif et un moyen de communication : ceux d'une catégorie sociale, d'une branche professionnelle, d'une génération, d'habitants d'une même zone géographique, de membres d'un même groupe, etc. (Clodong et Pozzi 2006 : 147)

Chacun utilise des mots qui lui sont propres, selon ses habitudes, sa région d'origine, son métier, son âge, sa classe sociale... La question se pose alors de savoir quels mots sont acceptés par les dictionnaires. Une partie de la réponse pourrait se trouver dans cette affirmation de Marie-Éva de Villers, qui résume le rôle des dictionnaires comme suit :

Ce sont en effet les dictionnaires qui incarnent le plus commodément la norme linguistique d'une communauté et qui en assurent la diffusion. Ainsi que l'écrit Alain Rey, directeur de la rédaction des dictionnaires Le Robert, « la fonction du dictionnaire est de fournir à ses usagers une référence sur la norme ». (de Villers 2005 : 21)

Les dictionnaires ne représentent donc pas la norme elle-même, mais une référence sur la norme. S'ils servent de référence, ils se doivent d'être le plus précis et stricts possibles, afin d'éviter que de trop grands écarts par rapport à la norme nuisent à la compréhension et à la communication. D'ailleurs, il est indiqué dans la préface du *Petit Robert* qu'il refuse « l'autocensure d'une norme rigoureuse [puisqu'il] incombe au Dictionnaire de l'Académie française de remplir ce rôle » et que :

bien qu'il décrive fondamentalement une norme du français de France, [le dictionnaire] inclut certains régionalismes, de France et d'ailleurs, pour souligner qu'il existe plusieurs « bons usages », définis non par un décret venu de Paris, mais par autant de réglages spontanés ou de décisions collectives qu'il existe de communautés vivant leur identité en français. (Rey-Debove 2015 : XV)

Les normes vivent donc selon un cycle complexe : elles sont établies par l'usage courant des utilisateurs, répertoriées dans les dictionnaires et autres ouvrages de référence afin que les utilisateurs puissent les consulter en cas de doute, et ce, afin que tout le monde en fasse le même usage. Pourtant, même si la norme (donc l'usage courant) indique un usage et qu'un dictionnaire indique son contraire¹⁰⁸, les francophones dans leur ensemble considèrent que le dictionnaire a raison et ne remettent pas en doute la validité d'une définition.

Par contre, les usages courants font souvent leur entrée au dictionnaire, ne serait-ce que pour les critiquer, comme le mot « impact » devenu d'usage courant dans la presse francophone alors que *Le Petit Robert* indique toujours qu'il s'agit d'un emploi critiqué au sens d'effet ou d'influence. À ce sujet, il est d'ailleurs surprenant

¹⁰⁸ Pour cela, prenons l'exemple, souvent cité, du verbe « pallier » (qui, certes, dépend de la norme syntaxique) :

pallier à un inconvénient [...] représente par excellence le champ d'application de la norme : il se fait que le verbe pallier se construit de façon directe, que beaucoup de locuteurs le construisent avec à [...]. (Gadet 1997 : 9-10)

Or, si la norme correspond à l'usage général, pourquoi les dictionnaires indiquent-ils qu'il s'agit d'une construction incorrecte et critiquée... d'autant que certains grands auteurs français l'ont utilisée, dont Albert Camus : « On pallie généralement au manque de matériel par des hommes ». Cette citation se trouve d'ailleurs dans la définition du verbe « pallier » du *Petit Robert*.

que le verbe « impacter », qui a récemment fait son entrée dans les dictionnaires, ne soit pas d'usage critiqué.

Or, l'élaboration de dictionnaires québécois demeure une initiative souvent décriée (Poirier 2000, Lamonde 2004) et se limite à « des adaptations québécoises de dictionnaires conçus et publiés en France » (de Villers 2005 : 24). Puisque les ouvrages de référence pour le français sont écrits et publiés en France, le lexique québécois n'est pas réellement reconnu par la norme. En effet, si l'on cherche des mots québécois fréquents dans *Le Petit Robert*, ils sont indiqués comme étant des régionalismes du Canada (char, soulier ou tuque) voire des régionalismes critiqués, propres au Canada (comme poêle, au sens de cuisinière). Plus encore, ceux qui font leur entrée dans le dictionnaire ne portent souvent aucune marque de registre, ce qui laisse croire que tous les québécismes seraient du registre standard. Par contre, les québécismes qui se sont implantés en France ne sont plus indiqués comme tels (comme courriel). Quant aux mots comme « liqueur » ou « cartable », qui désignent une réalité différente au Québec¹⁰⁹, ils sont tout simplement pris en compte uniquement dans leur acception française, ce qui pousse certains auteurs à s'écrier :

[...] on plante des policiers de la langue française dans tous les médias (radio, télévision, journaux, revues), dans toutes les écoles, toutes les universités, dans tous les ministères. On crée un corps d'élite, l'Office québécois de la langue française, qui nous dit quoi dire et ne pas dire. Tout mot ou tournure qui n'est pas dans le Larousse, le Robert ou le Grevisse est à bannir comme une perversion. (Bergeron 1981 : 39)

Pourtant, si l'on admet que la norme est fixée par l'usage des locuteurs, les mots propres au Québec devraient être reconnus dans les ouvrages de référence. Dans l'état actuel des choses, l'influence de la norme sur le lexique est telle qu'elle brime en quelque sorte les locuteurs, toujours anxieux d'utiliser la langue non seulement de manière à permettre la communication, mais aussi selon les règles en vigueur.

¹⁰⁹ Une liqueur est un alcool fort en France, mais une boisson gazeuse au Québec. Quant au cartable, il s'agit d'un sac à dos d'écolier en France, mais d'une chemise dans laquelle ranger des feuilles perforées au Québec.

2.2 Le rôle des organismes gouvernementaux

Si les organismes gouvernementaux n'établissent pas vraiment la norme syntaxique, tel que nous l'avons vu précédemment, ils jouent par contre un rôle important dans l'actualisation constante du vocabulaire. Or, les organismes gouvernementaux sont, nécessairement, propres à chaque pays francophone et il faut donc s'interroger sur la portée que peuvent avoir leurs décisions. Nous nous proposons donc de détailler ici les responsabilités respectives de l'Académie française et de l'Office québécois de la langue française afin de savoir en quoi leur travail peut influencer les différences lexicales.

2.2.1 Le rôle de l'Académie française

La langue française a ceci de particulier qu'elle a été codifiée par l'Académie française, un organisme gouvernemental créé en 1635 par le cardinal de Richelieu, qui a toujours pour mission de veiller sur la langue française :

XXIV

La principale fonction de l'Académie sera de travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences. (Louis XIII 1635 : 19)

Cet article, toujours en vigueur, est reconnu comme un article essentiel :

Car c'est la mission, elle, qui est inchangée depuis l'origine : donner des règles certaines à notre langue, la maintenir en pureté, lui garder toujours capacité de traiter avec exactitude tous arts et toutes sciences, et assurer ainsi les caractères qui lui confèrent l'universalité.

Il n'est guère dans le monde de corps d'État qui ait reçu pareille mission, et surtout aussi impérativement définie.

Juge du langage, telle est l'Académie par essence et en droit. (Druon 1995 : 5-6)

La métaphore juridique revient ici en force puisque l'Académie est juge du langage, non seulement pour la France, mais aussi pour « les pays des cinq continents qui ont le français en partage » (Druon 1995 : 6), ce qui permet à cette langue d'être unique dans sa diversité.

2.2.2 L'Office québécois de la langue française

Au Québec, le pendant de l'Académie française est l'Office québécois de la langue française (OQLF), un organisme gouvernemental provincial fondé en 1977 par l'adoption de la *Charte de la langue française*. Le rôle de l'OQLF, tel que défini dans cette loi, est moins affirmé que celui de l'Académie française :

159. L'Office définit et conduit la politique québécoise en matière d'officialisation linguistique, de terminologie ainsi que de francisation de l'Administration et des entreprises.

Il est également chargé d'assurer le respect de la présente loi.

160. L'Office surveille l'évolution de la situation linguistique au Québec et en fait rapport au moins tous les cinq ans au ministre, notamment en ce qui a trait à l'usage et au statut de la langue française ainsi qu'aux comportements et attitudes des différents groupes linguistiques.

161. L'Office veille à ce que le français soit la langue normale et habituelle du travail, des communications, du commerce et des affaires dans l'Administration et les entreprises. Il peut notamment prendre toute mesure appropriée pour assurer la promotion du français.

Il aide à définir et à élaborer les programmes de francisation prévus par la présente loi et en suit l'application.

162. L'Office peut assister et informer l'Administration, les organismes parapublics, les entreprises, les associations diverses et les personnes physiques en ce qui concerne la correction et l'enrichissement de la langue française parlée et écrite au Québec.

Il peut également recevoir leurs observations et suggestions sur la qualité de la langue française ainsi que sur les difficultés d'application de la présente loi, et en faire rapport au ministre. (Charte de la langue française 1977 : art. 159-162)

L'OQLF a donc un rôle de surveillant et de consultant, mais n'a pas comme mission d'édicter la norme du français québécois, laissant à l'Académie française le soin de le faire.

2.3 Le mythe du bon français

Premièrement, certains auteurs avancent que la norme d'une langue est associée à un groupe socioculturel détenteur d'un important capital symbolique lui conférant une grande légitimité linguistique et que, conséquemment, les locuteurs de la zone géographique d'où provient une langue (la France pour le français,

l'Angleterre pour l'anglais, etc.) sont réputés parler une meilleure variété de langue que les autres (Baggioni 1997 : 215; Moreau 1997 : 220; Vézina 2009 : 1).

Deuxièmement, dans le cas du français, ce mythe s'explique également par l'histoire de la langue. En effet, aux XVI^e et XVII^e siècles, la population était sédentaire, les fils reprenaient le métier de leur père, les voyages étaient rares, les médias inexistantes et les maîtres d'école formés par une même institution. À l'époque, les jeunes Français apprenaient leur langue nationale sur les bancs de l'école et non à la maison où ils parlaient leur patois régional. Le français était, en grande partie du moins, conforme à l'orthographe et à la prononciation établies par l'Académie française. Les mots voient leur sens défini avec précision au sein du *Dictionnaire de l'Académie française* : le français de la Cour a été élevé au rang de langue nationale et promulgué par les grands auteurs classiques, dont Corneille, Racine et Molière au XVII^e siècle; Voltaire, Rousseau et Montesquieu au XVIII^e siècle; Hugo, Flaubert et Zola au XIX^e siècle; auteurs toujours étudiés par des centaines de milliers d'étudiants francophones de par le monde.

Lorsque le français est devenu langue nationale et que les patois ont disparu (au début du XX^e siècle), les enfants ont appris, dès leur plus jeune âge, la langue française auprès de leurs parents. Hormis le fait qu'une langue évolue sans cesse par sa nature même, le XX^e siècle a aussi été marqué par des facteurs sociaux concomitants, dont la multiplication des médias, l'urbanisation des campagnes, la mobilité sociale et géographique. De nos jours, les enfants n'apprennent pas le français : « [la langue] s'est imposée par simple contact avec son entourage » (Walter 1988 : 11). Leur langue est donc modelée selon la région, la classe sociale et socioéconomique, le niveau d'éducation, etc. de leur famille. Il en a été de même pour les maîtres d'école qui, de plus, peuvent emprunter de nombreux cursus menant à l'enseignement, ce qui entraîne une formation multiforme. Enfin, avec la multiplication des œuvres disponibles et l'explosion des médias, les références se sont multipliées et il devient quasiment impossible de savoir quels grands auteurs du XX^e ou du XXI^e siècle considérer comme les hérauts de ce « bon français ». On pourrait donc dire, ironiquement, que l'imposition du français unique comme langue nationale a fait du « bon et unique français » une utopie à l'heure actuelle.

Au Québec, la situation est presque inverse. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, dès les XVII^e et XVIII^e siècles, le français du Québec a évolué indépendamment du français de France, sous une forme souvent orale. Ce n'est qu'au XX^e siècle, sous l'influence de plusieurs facteurs, que la norme s'est resserrée.

Conséquemment, si la langue française utilisée au quotidien des deux côtés de l'Atlantique n'est pas le français défini par l'Académie française, elle demeure suffisamment proche pour permettre la communication, et constitue toujours un cadre de référence :

Il semble qu'il existe dans l'esprit de tout francophone une dualité qui brouille le paysage. Il a d'une part la conception de cette belle langue française transmise par la tradition à travers les œuvres des grands écrivains et qui prend figure de mythe : n'y touchons pas, on pourrait l'abîmer! Et, à côté de cette langue idéale, pure, achevée, parfaite, nous avons tous un peu conscience que se développe une autre langue française, que chacun utilise tous les jours sans ménagements, une langue multiple et changeante, s'adaptant au monde moderne et aux situations familiales. (Walter 1988 : 18-19)

Le bon français serait donc le français que nous cherchons à maintenir à l'écrit, mais n'est en aucun cas celui que nous utilisons à l'oral. Cette version orale est d'ailleurs beaucoup plus changeante que le bon français, qui demeure figé.

Raymond Queneau concluait à l'existence de deux langues distinctes, l'une vivante, celle qui est parlée, l'autre, le français écrit, étant à demi mort, une sorte de latin en conserve, y compris le français littéraire, sinon que l'écrit peut alors se permettre de transcrire l'oral vivant [...]

En réalité, le français est un; ses usages sont multiples; [...] L'oral est plus variable que l'écrit [...]. (Rey 2008 : 122)

Malgré cela, les francophones, peut-être en raison de l'histoire de la langue, ont encore cette notion d'excellence, même à l'oral. Ainsi :

De nos jours, c'est notre propre attitude devant notre langue qui étonne les étrangers lorsqu'ils nous entendent ajouter, après certains mots que nous venons de prononcer : « Je ne sais pas si c'est français », ou même : « Excusez-moi, ce n'est pas français. » Cette phrase est si courante chez nous qu'elle n'étonne que les étrangers, surpris par exemple qu'un Français se demande si *taciturnité* ou *cohabiteur* sont des mots français. En effet, dans les langues voisines, les usagers fabriquent des mots à volonté sans que personne y trouve rien à redire, à condition qu'ils se fassent comprendre. Le Français au contraire ne considère pas sa langue comme un instrument malléable, mis à sa disposition pour s'exprimer et pour communiquer. Il la regarde comme une institution immuable corsetée dans ses traditions et quasiment intouchable. Nous avons en effet été trop bien dressés à n'admettre un mot que s'il figure déjà dans le dictionnaire. (Walter 1988 : 18-19)

Les règles et bons usages seraient donc à ce point implantés dans nos esprits que les francophones seraient plus enclins à respecter les bons usages et les normes en vigueur plutôt que de laisser leur langue évoluer. D'ailleurs, en France, certaines voix s'élèvent actuellement contre le recours systématique aux anglicismes, « censés être plus “cool”, plus “fun” » (Drillon 2014b : n.p.), et militent pour la restauration des équivalents français des anglicismes envahissants.

Un tel protectionnisme n'est pourtant pas nouveau¹¹⁰ puisque, de tout temps, les intellectuels ont jugé que la mouvance de la langue découlait plus d'une absence de connaissances que d'une modernisation. Par exemple, le médecin français Nicolas Audry de Boisregard constatait dès le XVII^e siècle que :

Il est ordinaire de trouver des rhétoriciens qui n'ont aucune connaissance des règles de la langue française, et qui en écrivant pèchent contre l'orthographe dans les points les plus essentiels. (cité dans Klinkenberg 1993 : 173)

Ce phénomène serait par ailleurs commun à toutes les langues puisque des citations similaires se retrouvent pour l'anglais, comme aux États-Unis où, en 1871, le président de Harvard, Charles Eliot, constatait :

Bad spelling, incorrectness as well as inelegance of expression in writing, ignorance of the simplest rules of punctuation, and almost entire want of familiarity with English literature, are far from rare among young men of eighteen otherwise well prepared for college studies. (cité dans Casazza et Bauer 2006 : 3)

On le constate, si les langues sont vivantes et mouvantes, le changement est toujours considéré comme un nivellement par le bas¹¹¹. Or, définir une langue et ses normes permet d'ériger un piédestal à une langue pure (souvent sous sa forme écrite, plus policée), que l'utilisation quotidienne (généralement orale) ne respecte pas souvent, ne serait-ce que parce que nous ne parlons pas comme nous écrivons.

¹¹⁰ Il semblerait d'ailleurs que le français du Québec soit la langue la plus réglementée au monde (Brenhouse 2013 : n.p.).

¹¹¹ À cet effet, le tollé de protestations ayant suivi l'annonce de l'application de la nouvelle orthographe, pourtant décidée dès 1990 par l'Académie française, dans les manuels scolaires français dès la rentrée de septembre 2016 est révélateur.

2.4 La notion d'erreur

Comme mentionné précédemment, la norme favorise l'enseignement d'une langue de manière à en perpétuer les règles et usages afin d'assurer que la communication demeure possible sans bouleversements majeurs. Elle permet de relever et corriger les erreurs, qui sont dans les faits des écarts par rapport à la norme.

Premièrement, précisons que bien qu'erreur et faute soient souvent considérées comme synonymes, la distinction entre les deux fait couler beaucoup d'encre depuis quelques années, notamment en pédagogie et en didactique. En effet, si les deux signalent un usage incorrect (fautif serait le cooccurrent le plus naturel, mais il serait fort mal choisi dans les circonstances), la faute emporte avec elle un poids moral dont l'erreur est exempte. Par contre, sur le plan didactique, l'erreur naît de la méconnaissance d'une règle tandis que la faute résulte de l'inattention (Hüseyin Gümüs 2009 : 127-128).

Dans un deuxième temps, il faut également faire une distinction entre l'oral et l'écrit. À l'oral, il est bien rare que l'on reprenne notre interlocuteur afin de lui signaler une erreur, à moins qu'il ne s'agisse d'enfants qui ont encore beaucoup à apprendre ou d'un locuteur étranger qui aurait signalé son désir de s'améliorer¹¹². Dans le cadre de conversations informelles ou professionnelles entre adultes, il serait malpoli de reprendre son interlocuteur, à moins que la construction de la phrase ne la rende parfaitement incompréhensible. De plus, il faut qu'une erreur soit audible afin de pouvoir être reprise, de sorte que les erreurs de syntaxe ou de concordance des temps sont relevées le plus fréquemment. À l'écrit par contre, les erreurs les plus visibles sont souvent celles d'orthographe ou de grammaire, parfois de syntaxe ou de ponctuation.

Il va de soi que les professeurs, lorsqu'ils corrigent des copies, ou que tout lecteur d'un article ou d'un livre, ne remarquent une erreur que s'ils la prennent pour une erreur. Il est possible que certaines tournures critiquées soient acceptées par

¹¹² Il est d'ailleurs intéressant de constater que toute remarque émise par une personne sur la langue d'un locuteur sera aussitôt perçue par celui-ci comme une critique (Beaudoin-Bégin 2015 : 26-27).

certaines (puisque la tournure est répandue dans l'usage) et condamnées par d'autres (s'ils ont conscience que la tournure est un emploi critiqué). Il en va de même des erreurs de syntaxe ou de ponctuation : certains pourraient préférer une construction différente et y voir une erreur tandis que d'autres n'y prêtent aucune attention tant que la lecture et la compréhension demeurent possibles et faciles. Par contre, les erreurs d'orthographe et de grammaire, qu'elles dérangent ou non la compréhension, sont généralement relevées.

Alors qu'il existe une certaine souplesse face au lexique et à la ponctuation, la grammaire (un élément de la syntaxe) ne souffre aucune exception. Il faut faire actuellement une exception quant à l'orthographe, puisque certains mots ont actuellement deux orthographes acceptables à la suite de la réforme proposée en 1990.

Enfin, précisons qu'il est toujours possible d'enfreindre les règles sans commettre d'erreur à proprement parler, si le but est de créer un effet particulier. En poésie ou en publicité, les tournures de phrase dévient souvent des schémas conventionnels sans qu'elles soient considérées comme erronées.

2.5 Les normes de traduction

Enfin, il est impossible de traiter des normes sans préciser qu'aux normes linguistiques exposées précédemment s'ajoutent les normes traductives, à leur tour subdivisées en trois catégories :

- les normes initiales, qui imposent au traducteur de choisir entre deux systèmes de normes lorsqu'il traduit : celui de la culture de départ ou celui de la culture d'arrivée. L'acceptabilité d'une traduction par son public dépend en partie du respect des normes de la culture d'arrivée, et l'adéquation à la culture de départ garantit la prétendue équivalence ou le respect de l'étrangeté.
- les normes préliminaires, qui régissent le choix des textes à traduire quant à leur type, à leur langue d'origine ou aux sujets tolérés;
- les normes opérationnelles, qui concernent le choix du degré de fidélité (normes matricielles) et le respect des règles grammaticales et propres au genre (normes linguistico-textuelles).

Ces normes sont présentées en ordre chronologique, puisqu'elles ne sont pas plus importantes les unes que les autres et chaque choix exerce une influence sur les autres (Toury 2012 : 79-85).

Chesterman, à partir des travaux de Toury, a subdivisé plus avant les normes opérationnelles :

- les normes inhérentes au produit, qui sont liées aux attentes du public :
 - les normes qualitatives : utiliser un bon style et éviter les usages stigmatisés;
 - les normes quantitatives (basées sur une étude de la distribution) : respecter la longueur standard des phrases, utiliser une langue standard, respecter les collocations;
- les normes inhérentes au processus, qui sont des normes professionnelles :
 - les normes éthiques de responsabilité : le traducteur doit respecter le texte, l'auteur, l'éditeur, le lectorat;
 - les normes communicatives : le traducteur doit permettre la compréhension parfaite du texte;
 - les normes de relation : le traducteur doit assurer une relation de similitude entre le texte source et le texte cible (Chesterman 1997 : 67-70) (notre traduction).

De plus, au sein des études descriptives, la norme n'est pas tant définie comme ce qui est normal, mais plutôt comme ce qui est attendu. Il s'agit alors d'un comportement normalement adopté par une société, qui juge que la norme a une raison d'être et que tout écart à la norme est critiquable (Chesterman 2006 : 14).

Ces normes sont acquises de manière inconsciente, puisqu'elles sont généralement implicites, et ne sont verbalisées que lorsqu'elles doivent être expliquées (Toury 1999 : 15). Elles sont transmises indirectement à tout étudiant en traduction puisqu'elles servent de mesure pour déterminer quels résultats sont acceptables (Toury 1999 : 16) ou pour valider l'efficacité de la communication (Toury 1999 : 20). Elles peuvent également être acquises lors d'une formation sur le tas (Toury 1999 : 26). Dans tous les cas, elles sont automatisées (Toury 1999 : 27; Hermans 2012 : 2) et respectées puisque, de la même manière que toute déviation

aux normes linguistiques provoque l'étonnement ou le rejet du destinataire d'un message, tout manque de respect aux normes traductives est perçu comme un défaut de la traduction (Toury 1999 : 26; Toury 2012 : 55-56; Hermans 2012 : 2), au point que le non-respect des normes établies pourrait remettre en question la prétention au titre de traducteur (Toury 2012 : 64).

Si le recours aux normes établies semble donc être une obligation sociétale, il n'en demeure pas moins que les normes, tel que nous l'avons indiqué précédemment¹¹³, sont négociées en quelque sorte au sein d'un groupe (Toury 1999 : 16), bien que ceux-ci ne soient pas définis (Toury 1999 : 20) et que certaines cultures soient plus tolérantes que d'autres face à l'interférence de normes étrangères (Toury 1999 : 21). Ainsi, il est possible que des étudiants se voient enseigner des normes pratiquées au sein d'une université, mais qui ne sont pas valides en milieu professionnel (Toury 1999 : 25). Également, le fait que ces normes soient une construction sociale entraîne une variation contextuelle (Toury 1999 : 17); il a d'ailleurs été démontré que les traducteurs se comportent différemment selon les clients pour lesquels ils œuvrent (Toury 1999 : 19; Toury 2012 : 54). Cela étant, tout traducteur, s'il est conscient des normes applicables, peut choisir de les appliquer ou non, selon le cas (Hermans 2012 : 4-5; Chesterman 2006 : 15).

Enfin, puisque les normes sont décidées par des groupes différents, il en résulte que les normes de la langue de la traduction ne sont pas nécessairement les mêmes que celle de la langue naturelle (Toury 1999 : 59)¹¹⁴.

3. La variété

Si ce prologue sur l'histoire de la langue et sur la notion de normes a pu sembler long, il n'en était pas moins nécessaire puisqu'il s'agit de l'assise de la suite de notre discussion. Dans un premier temps, nous discuterons donc du mythe qu'est le français standard avant de nous intéresser aux différents facteurs de variation de la langue pour enfin déboucher sur une analyse de la possibilité de parler de variétés

¹¹³ À ce sujet, voir le paragraphe 2 : La norme.

¹¹⁴ À ce sujet, voir le Chapitre IV, paragraphe 1.3.4 : Langue naturelle et langue de traduction.

distinctes au sein de la langue française et de la possible définition d'une variété québécoise.

3.1 Le mythe du français standard

L'idée qu'il existerait un français standard, parfois appelé français international ou « synchronien » (Von Flotow 2009 : 84), découle à la fois de l'idée d'un bon français et de la notion d'erreur, comme le démontrent certaines déclarations, dont celle-ci : « nous utilisons un français correct, apparenté au français international » (Reichenbach et al. s.d. : n.p.). Cette langue uniforme, exempte de toute trace de diversité, parangon de la norme édictée par les ouvrages de référence, serait donc le point de rencontre de tous les pays francophones, indépendamment de tout facteur culturel ou régional. Cette idée d'un français standard est cependant différente du mythe du « bon français » dans la mesure où il n'est plus ici simplement question d'une absence d'erreurs. Le français standard transcende la notion de norme linguistique pour faire référence à un usage commun à tous les francophones, indépendamment de leur origine géographique ou sociale, de leur histoire, de leurs habitudes, etc.

Or, ce mythe est facile à déconstruire. Si la syntaxe est effectivement semblable à travers la francophonie¹¹⁵, le lexique s'adapte aux réalités de chaque pays et comprend certains mots créés afin de refléter une réalité propre¹¹⁶. Pour prendre un exemple classique des divergences entre la France et le Québec, dès qu'il est question des systèmes scolaires (école secondaire ou collège, cégep ou lycée) ou de santé (CHSLD et CLSC sont des réalités strictement québécoises), l'uniformité est impossible, à moins de longs détours qui ne seraient naturels pour personne. De fait, les différences lexicales sont à ce point connues qu'elles ont fait l'objet de nombreux dictionnaires, plus ou moins humoristiques, dont une édition sous le titre *Le parler québécois pour les Nuls*.

¹¹⁵ À ce sujet, voir le paragraphe 2.1.1 : La norme syntaxique.

¹¹⁶ À ce sujet, voir le paragraphe 2.1.2 : La norme lexicale.

3.2 L'idée d'une langue québécoise

Puisque le français standard n'existe pas, certains auteurs défendent l'idée qu'il existe autant de variétés de français que de pays francophones. Or, nous avons jusqu'à présent évité autant que possible de mentionner ce terme de « variétés », trop souvent employé à tort pour référer aux formes nationales d'une langue. Ainsi, le français parlé au Québec serait une variété du français, au même titre que celui parlé en Belgique, en Suisse ou dans d'autres pays francophones. Or, un tel usage laisse croire d'une part qu'une variété est forcément nationale (donc contenue au sein des frontières d'un pays) et, d'autre part, que les variétés seraient, du coup, des sous-produits de la langue française. Pourtant :

Toute langue identifie le peuple qui la parle. Elle est de plus la représentation du monde et de l'univers que chaque culture a élaborée. Si cela se vérifie facilement d'une langue à une autre, il en est de même d'une variété d'une langue à une autre. (Cajole-Laganière et Martel 1996 : 13)

Chaque variété devrait donc être considérée comme une langue de plein droit et non comme un sous-produit de la langue d'origine. Or, pour qu'une langue soit reconnue comme tel, il faut qu'elle « permette la communication dans toutes les situations, dans tous les registres et selon tous les canaux de communication. Ce n'est pas le cas du français québécois, le registre standard lui faisant défaut » (Nemni 1998 : 172).

Il y a par contre lieu de se demander si l'établissement d'une norme distincte est souhaitable. Les auteurs québécois sont fortement divisés sur la question. En effet, si plusieurs écrits traitent de cette norme, la plupart le font par rapport à la norme française et en déplorent les écarts (par exemple Dor 2001). D'autres militent pour que la norme écrite accepte les formes entendues à l'oral (Léard 1995), d'autres expliquent les différences en retraçant l'histoire linguistique du Québec et en appellent à la rédaction de nouveaux ouvrages normatifs (Cajole-Laganière et Martel 1995 et 1996). Pourtant, ces ouvrages normatifs n'ont jamais séduit le public québécois (Poirier 2000) et cette approche est sévèrement critiquée par certains auteurs (notamment Lamonde 2004) qui croient qu'un tel aménagement linguistique ne peut mener qu'à un abâtardissement de la langue.

Si l'on peut comprendre de la lecture des différents ouvrages que les aménagistes (dont fait partie Cajolet-Laganière) s'opposent aux puristes (représentés par Lamonde), le débat n'en demeure pas moins crucial. En effet, reconnaître l'existence d'une norme distincte implique d'admettre que la norme déjà établie et applicable, émanant de France, n'est pas respectée. Dans la mesure où tout écart est considéré comme une erreur (voire une faute) et que certains parlent de « dégradation » ou d'« abâtardissement », on peut comprendre la réticence du public face à une telle décision.

Pourtant, une étude descriptive (par opposition à prescriptive et normative) pourrait avoir des applications pédagogiques, notamment si elle parvient à réhabiliter cette norme et à éviter qu'elle ne soit appliquée à contrecœur et décriée par l'ensemble du public. Il s'agirait alors simplement de redorer le blason des usages vernaculaires, principalement lexicaux, afin d'éviter qu'ils ne soient traités de langue « pauvre et misérable » qui « reflète la dégradation du peuple québécois » (Cajolet-Laganière et Martel 1995 : 66). Une telle étude permettrait aux immigrants de se familiariser avec la norme en vigueur s'ils doivent apprendre la langue française à leur arrivée au Canada.

3.3 Les facteurs de variation

La notion de variété linguistique ne permet pas d'établir l'existence d'une langue distincte, mais plutôt d'expliquer les différences constatées dans les usages d'une même langue au sein d'un même pays, voire de plusieurs. En somme, la variété linguistique serait une déviation de la norme représentée par la langue. Plusieurs auteurs réfutent pourtant l'idée qu'une langue comporte des variétés dans lesquelles prennent corps les faits de variation (Gadet 2009 : 172), car cela supposerait que toute variété serait identifiable. La variation ne se limiterait pas à un simple facteur géographique, mais s'expliquerait plutôt par quatre facteurs, qui modifient tous l'acte communicatif : la diversité dans le temps (diachronie); la diversité dans l'espace (diatopie); la diversité sociale (diastratie); et la diversité stylistique ou situationnelle (diaphasie) (Gadet 2003), catégories par ailleurs confirmées dans la préface du *Petit Robert* (Rey-Debove 2015 : XV-XVI).

3.3.1 La diachronie

Françoise Gadet (2003) fait ici référence aux changements liés aux époques. Le vocabulaire évolue constamment. Chaque nouvelle édition du dictionnaire se voit effectivement agrandie d'un cortège de mots nouveaux alors que d'autres, devenus inusités ou presque, en sortent. L'autre facteur important de diversité temporelle est le fossé générationnel. Les variétés pratiquées par nos parents ne sont pas celles pratiquées par nos enfants. Le langage évolue et suit certaines modes.

La diversité dans le temps est plus un état de fait qu'un choix réel. Puisque nous apprenons notre langue au contact de notre entourage, les médias font en sorte que notre manière de nous exprimer soit actuelle. De toute manière, on s'exprime généralement sur des situations modernes qui exigent un vocabulaire adapté. Par contre, une personne qui ferait volontairement le choix de s'exprimer d'une manière désuète, peut-être par besoin de se différencier, accorderait alors un rôle à son idiolecte.

En somme, si le corpus que nous avons choisi devait empêcher toute inférence diachronique, il n'en demeure pas moins que celle-ci est une réalité dont il faut tenir compte en sous-titrage puisque de nombreuses séries actuelles (comme *Downton Abbey*, dont la première saison prend place en 1912, au moment du naufrage du *Titanic*, ou *Marvel's Agent Carter*, dont l'action se déroule en 1947) doivent tenir compte de l'histoire de la langue, doivent puiser dans les ressources de la langue afin d'infuser un sentiment d'historicité nécessaire à la suspension d'incrédulité¹¹⁷. La question de la diachronie pourrait également se poser dans le cas de la retraduction d'une œuvre plus ancienne, afin d'éviter tout anachronisme dans la traduction.

¹¹⁷ L'expression est généralement imputée à Coleridge qui écrivait, au chapitre XIV de sa *Biographia Literaria* (1817) :

It was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (Notre souligné)

3.3.2 La diatopie

Il est ici question de diversité géographique, qui peut s'exprimer de manière audible par les accents régionaux, dont nous ne discuterons pas puisque notre étude s'intéresse à la variété écrite, mais également, comme mentionné précédemment, par le lexique.

À cet effet, Alain Stanké démontre, avec beaucoup d'humour, sur un peu plus de deux cents pages, les différences lexicales au sein de la francophonie, en se servant d'exemples tirés du quotidien. De nombreux exemples illustrent les différences de sens qui existent pour un même mot (comme le mot « gomme » qui désigne en France ce qu'on appelle « efface » au Québec alors que cette même « gomme » québécoise est appelée « chewing-gum » en France) (Stanké 1995).

Par contre, il n'est pas nécessaire de changer de pays pour constater des différences lexicales. Les usages régionaux sont multiples. Henriette Walter en fait une démonstration rapide à l'aide des mots consacrés pour « touiller la salade » (tourner, mélanger, etc.) ou pour laver le sol (serpillière, cinse, chiffon, etc.) (Walter 1988 : 178-181).

Malheureusement, l'imposition du français a eu pour effet d'éliminer un grand nombre de patois régionaux, menant à la « destruction des identités culturelles régionales » (Rey 2008 : 81-82). À l'heure actuelle, certains auteurs (dont Walter 2008) militent pour un retour de ces patois qui donnaient naissance à un sentiment d'appartenance régionale. À ce propos, si certaines langues régionales françaises (le basque, le breton, le catalan et l'occitan) ont été reconnues dans une loi de 1951, la liste s'est élargie depuis 2008 et des efforts sont faits afin de les réhabiliter, ce qui commence par leur enseignement dans les écoles (Alen-Garabato et Cellier 2009).

Jérôme Meizoz fait état de ce même processus d'identification. Selon lui, la littérature suisse romande (notamment, mais non limitativement) déjoue volontairement la norme édictée par Paris, par peur de commettre des erreurs premièrement, mais surtout par désir de faire part de sa personnalité propre, pour être identifiée en tant que suisse et non simplement francophone :

[les] choix linguistiques volontairement provocateurs ont en effet un objectif comparable : la sauvegarde de la différence régionale, le pied de nez au centralisme littéraire parisien. L'usage agressif du français non standard y est souvent thématiqué, comme chez le Belge Verheggen, comme parfois chez Charles-Albert Cingria, ou chez le Québécois Gaston Miron. (Meizoz 1998 : 76).

Ces auteurs « [débauchent] le “français de Paris” afin de préserver leur identité » (Meizoz 1998 : 16). Un phénomène semblable a d'ailleurs été observé au Québec où, après avoir longtemps été perçu comme un patois, le joul a été revendiqué par des écrivains dans les années 1950-1960. Il s'agissait alors d'une prise de position politique : « la revendication d'une reconnaissance de la culture québécoise (comme culture spécifique) est un discours de décolonisation qui prône l'indépendance du Québec » (Davaile 2008 : 401). Une fois de plus, le combat de la langue se fait non seulement contre la norme parisienne, mais aussi contre l'anglais. Aussi rapidement que le phénomène se manifeste, les changements de la société de même que la crainte de l'enfermement culturel (ne pas pouvoir être compris à l'extérieur du Québec) font en sorte que le joul soit en recul, mais le Québec avait tout de même réussi à exprimer son particularisme (Davaile 2008 : 407-408), ce qui pourrait expliquer en partie les nombreux ouvrages descriptifs sur le sujet¹¹⁸.

Là encore, notre corpus écarte théoriquement toute inférence diatopique puisque les personnages des séries étudiées semblent tous provenir d'un même lieu, contrairement à certaines séries (dont *Hawaii Five-0*), qui mettent en contact des personnages issus de cultures différentes (et *Hawaii Five-0* utilise d'ailleurs certains mots locaux). Par contre, notre étude s'intéresse à des traductions géographiquement distinctes et le français devrait donc refléter des choix diatopiques, si tant est que ce sont des raisons linguistiques qui justifient la coexistence de deux traductions professionnelles.

3.3.3 La diastratie

Dans sa définition la plus simple, elle peut s'apparenter aux registres ou niveaux de langue puisque les échelons supérieurs de la classe sociale sont censés

¹¹⁸ Une recherche sur le site en ligne d'une librairie permet de constater qu'une soixantaine d'ouvrages répondent à la recherche « dictionnaire français/québécois » tandis qu'un seul ouvrage répond aux demandes « dictionnaire français/belge » et « dictionnaire français/suisse romand ».

utiliser (ou du moins connaître) un plus grand nombre de registres, notamment par leur éducation. Elle peut aussi s'apparenter à l'argot ou au jargon, cette langue propre à un corps de métier.

Historiquement, l'argot était la variété des voleurs. Son utilisation témoignait d'un certain mépris pour les lois. À l'heure actuelle, l'argot existe toujours, mais fait référence au langage d'un cercle fermé. Ces cercles ne sont d'ailleurs pas toujours aussi fermés qu'on voudrait bien le croire puisque le verlan ou le javanais sont catégorisés, selon *Le Petit Robert*, comme des argots, alors que de nombreuses personnes connaissent et utilisent des mots de l'une ou l'autre variété. Il pourrait par contre être possible de prétendre que l'argot est une variété générationnelle plutôt que sociale, puisqu'il est plutôt l'apanage des jeunes ou de ceux qui voudraient se faire passer pour tels.

Plus encore que l'argot (ou les argots), les jargons sont l'illustration même de la variété sociale. En effet, ce sont des variétés parlées par des corps de métier. Qu'il s'agisse d'un système linguistique complet (comme le loucherbem, ce jargon iconique des bouchers) ou non (comme le jargon des informaticiens), ils permettent d'exprimer l'appartenance d'un individu à une profession. Outre ce rôle identitaire, un jargon a principalement pour but de faciliter la communication entre professionnels, quitte à la rendre hermétique à tout non-initié.

Et, effectivement, chaque idiolecte révèle un certain nombre de choses sur son locuteur :

Ces différents « parlars » constituent à la fois un signe distinctif et un moyen de communication : ceux d'une catégorie sociale, d'une branche professionnelle, d'une génération, d'habitants d'une même zone géographique, de membres d'un même groupe, etc.

Promenez-vous dans la banlieue, arrêtez-vous un instant derrière les grilles d'une cour de récréation, allez dîner avec des étudiants en médecine ou des étudiants en droit, discutez avec un technocrate ou un fana de tennis... Et à chaque fois ouvrez grandes vos oreilles; il y a fort à parier que vous ne comprendrez pas tout ce que vous entendrez...

[...] Rassurez-vous, cela ne sera pas le signe que vous êtes subitement devenu analphabète et le désarroi que vous pourriez ressentir alors serait tout ce qu'il y a de plus normal [...]. (Clodong et Pozzi 2006 : 147)

Malheureusement, cette diversité sociale est souvent couplée à un jugement de valeur puisque :

Les humains portent des jugements sur eux-mêmes et sur leurs semblables, leur apparence physique, les comportements, les vêtements, et bien entendu les façons de parler. [...]

Le prestige ou la stigmatisation dont un idiome fait l'objet ne découlent pas de caractères linguistiques intrinsèques, mais des fonctions sociales qu'il remplit ou des activités dans lesquelles il intervient, et des caractéristiques attribuées aux locuteurs qui en font usage. [...]

L'identification de variétés, leur évaluation et leur hiérarchisation sont signalées en français au moins depuis le 12^{ème} siècle, par des anecdotes qui portent sur des caractérisations locales, mais où les jugements sociaux ne sont jamais loin. (Gadet 2003 : 14)

En somme, la diastratie permet de jauger de l'appartenance sociale d'un locuteur, que ce soit par le recours à l'argot, à un jargon ou à un registre de langue. À ce propos, si le registre familier est souvent apparenté à une forme orale, il est tout de même possible de l'écrire, bien que cela soit souvent critiqué et perçu comme un manque d'éducation (Beaudoin-Bégin 2015 : 51).

La notion de registre est pourtant primordiale dans une étude comme la nôtre dans la mesure où il est reconnu que, plus le registre employé est familier, plus les variétés de langue (de France, de Québec, de Suisse, de Belgique, etc.) s'éloignent et inversement, sans cependant que le registre standard soit parfaitement identique (Beaudoin-Bégin 2015 : 34-35). Nous devons donc tenir compte du degré de familiarité de la langue parlée dans les séries pour pouvoir jauger de la variation observée dans les sous-titres.

3.3.4 La diaphasie

Cette notion est étroitement liée à l'idée de diversité sociale puisque nous faisons généralement un effort d'adaptation linguistique face à un interlocuteur d'une classe sociale différente ou face à un enfant. Par contre, alors que la diversité sociale est une manière d'être, une habitude ancrée, la diversité stylistique n'est qu'une manière temporaire de s'exprimer, afin de limiter les risques d'incompréhension dans

une situation particulière. Cette variation est transitoire. Il s'agit simplement de prendre en compte notre interlocuteur, de s'adapter à l'environnement et au contexte.

Cette diversité dépend principalement de notre niveau d'études et de ce que l'on sait ou croit savoir de notre interlocuteur. En effet, si l'on juge mal notre interlocuteur (et les apparences peuvent être trompeuses), il est possible de commettre une erreur. De telles erreurs peuvent faire en sorte que l'on projette une image trompeuse, qui serait à notre désavantage dans le cas de l'utilisation d'un registre trop bas par rapport au registre attendu. À l'inverse, l'utilisation d'un registre trop élevé n'est pas nécessairement une meilleure option, puisque cela peut pousser notre interlocuteur à conclure à de la prétention de notre part.

Cette variation dépend de notre niveau d'études en ce qu'il est impossible de recourir à un niveau qui n'aurait jamais été appris et que le registre soutenu s'apprend souvent par le biais de la littérature.

Pour autant, cette variation n'a pas de rôle réel, outre de faciliter la communication entre un adulte et un enfant (en simplifiant le vocabulaire utilisé) et de respecter l'étiquette (par exemple en faisant preuve d'une plus grande politesse face à un supérieur hiérarchique). Le rôle principal de cette variation situationnelle serait donc de permettre une meilleure communication.

Eu égard au sous-titrage, la diaphasie doit être respectée dans la mesure où, si un personnage s'adresse respectueusement à son supérieur ou avec un vocabulaire simplifié à un enfant, le registre initial devrait être respecté. Par ailleurs, le public visé de la version traduite a le même âge que celui de la version initiale, et il n'y a donc pas lieu de complexifier ou de simplifier le vocabulaire retenu lors de la traduction. Il peut par contre être intéressant, notamment dans le cas de *Bones* et de *White Collar*, où les relations hiérarchiques sont clairement établies, de s'assurer que le formalisme (ou l'absence de formalisme) de la version originale est respecté.

3.4 L'existence de variétés identifiables

Il semble donc bien exister un grand nombre de variétés du français puisque tous les facteurs de variation se recoupent et donnent naissance à autant de variétés que de locuteurs du français. La variété ne dépend alors pas de facteurs

géographiques mais bien sociaux : elle facilite la communication au sein d'un groupe, en tenant compte de ses spécificités culturelles. Le recours à une variété particulière nous permet donc de nous joindre à un groupe et, a contrario, de nous exclure d'un autre. En d'autres termes, tout énoncé, afin d'être accepté parfaitement par un interlocuteur, doit répondre à des impératifs communicatifs, mais aussi sociaux (Beaudoin-Bégin 2015 : 33).

Il en résulte que le sous-titrage devrait s'adapter à son public (culturellement différent de celui de la version d'origine, même si la tranche d'âge visée demeure la même) et que la traduction française devrait différer de la version nord-américaine, une vérification qui fait partie de nos objectifs.

3.4.1 Le facteur culturel

L'aspect culturel permet l'identification de chaque variété puisque, nous l'avons vu, la langue exprime la vision du monde d'une communauté donnée. Or, la culture québécoise est plus proche de la culture nord-américaine que ne l'est la culture française (Reichenbach et al. s.d. : n.p.). En somme, la vision culturelle portée par la langue française n'est pas la même des deux côtés de l'Atlantique, et n'est pas non plus la même d'un pays francophone à l'autre puisque, même si la langue française est commune aux pays de la francophonie, chaque pays a une culture propre, définie, en partie du moins, par son histoire.

3.4.2 Le facteur lexical

Ces différences culturelles permettent également d'expliquer les québécismes de création relevés par de Villers et, effectivement, l'utilisation lexicale spécifique telle qu'illustrée par les dictionnaires permet de procéder à une catégorisation régionale. Par conséquent, l'utilisation de certains mots plutôt que d'autres permet à un interlocuteur avisé, tout autant que l'accent, d'identifier la provenance géographique d'un locuteur, d'autant que les marques régionales sont indiquées dans les ouvrages de référence.

S'il est donc exagéré de prétendre qu'il n'existe pas de variété géographique nationale distincte, il le serait tout autant de prétendre que ces variétés nationales

sont homogènes à l'intérieur de leur territoire. En effet, il existe au sein de chaque pays une multiplicité de variations régionales qui se distinguent de leur grande sœur commune par un petit nombre de différences, qui demeurent anecdotiques. Dans ces circonstances, il existe plusieurs variations régionales du français parlé en France, tout comme il existe plusieurs variations régionales du français parlé au Québec (de la même façon, rappelons-le, que le français parlé au Québec n'est aucunement la seule variété de français parlée au Canada, puisque de nombreuses communautés francophones vivent à l'extérieur de la Belle Province). Certaines variations régionales peuvent également avoir de nombreux points communs avec des variétés nationales, ce qui s'explique souvent par les mouvements de population : le français parlé au Québec tire en partie ses origines des patois issus du quart nord-ouest de la France, puisque les premiers colons provenaient aux deux tiers de Normandie, d'Île-de-France et des régions avoisinantes, et ce, même si le français s'est rapidement imposé comme langue commune à tous (Bouchard 2002 : 43-47).

L'existence de ces variations n'empêche pas pour autant l'établissement d'une norme lexicale nationale. Rappelons à cet effet que le français ne serait pas la première langue à se diversifier. L'anglais et l'espagnol ont pavé la voie, et les divergences constatées par les ouvrages de référence n'empêchent pas pour autant la communication entre les différents pays anglophones ou hispanophones.

4. Conclusion

Nous avons retracé l'histoire du français en France et au Québec pour démontrer que la langue a évolué différemment et que les différences lexicales sont indubitables, mais relativement peu nombreuses (de l'ordre de 15 %). Par contre, le débat sur les différences grammaticales n'a jamais été clairement résolu : d'une part, s'il existe plusieurs grammaires, les enseignements semblent être les mêmes de part et d'autre de l'Atlantique et, d'autre part, si certains réclament la création d'une langue distincte, leurs motivations semblent plus politiques que linguistiques, d'autant plus que le registre standard est quasiment semblable.

Ainsi, notre analyse de deux traductions, l'une française, l'autre québécoise, permet de mettre en lumière l'état actuel de la situation sur le plan de la syntaxe

(d'abord et avant tout), mais aussi de préciser certaines différences linguistiques et culturelles. Rappelons qu'il n'est pas ici de notre intention de prendre position pour ou contre l'établissement d'une langue québécoise (ce qui serait un acte politique), mais simplement de dresser un état des lieux aussi neutre que possible, afin notamment de combler l'absence relative d'études de corpus relatives aux diverses variétés de français.

Chapitre IV : Les résultats

La toile de fond de notre étude ayant été dressée, il est maintenant temps de nous intéresser aux résultats obtenus. Pour plus de facilité, nous avons décidé de les présenter dans l'ordre de nos objectifs et nous reprenons ici la même division : les normes linguistiques dans un premier temps, les pratiques professionnelles par la suite.

1. Les normes linguistiques

Rappelons que notre but n'est aucunement normatif ou prescriptif, mais bien descriptif : il n'est pas question ici d'édicter des normes que les traducteurs devraient suivre, mais plutôt de dégager, grâce à l'étude de corpus, celles qu'ils suivent actuellement. Rappelons également qu'à travers les quatre objectifs distincts (l'analyse qualitative des sous-titres, l'analyse de la naturalisation, l'essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français et l'analyse de la prétention internationale des *fansubs*) de cette partie, deux buts principaux sont poursuivis : premièrement, constater quelles sont les normes primaires suivies par les traducteurs (culturelles ou linguistiques, de la langue cible ou source, de l'oral ou de l'écrit) et, deuxièmement, savoir s'il existe, à l'heure actuelle, une norme télévisuelle québécoise du français.

1.1 Analyse qualitative des sous-titres

Pour réaliser cette analyse, nous avons relu toutes les traductions afin de les comparer les unes aux autres, et ce, afin de savoir, dans un premier temps, si les différents groupes de traducteurs respectent plutôt les normes de l'écrit ou celles de l'oral. Pour ce faire, à ce stade, nous nous sommes intéressée à l'expression de l'oralité (recours au « on » ou au « nous », présence des négations entières [« ne... pas »] ou tronquées, idiosyncrasies), mais aussi au registre de langue (présence d'argot, de québécismes et de jargon professionnel).

1.1.1 Les marqueurs d'oralité

Quatre marqueurs d'oralité ont été retenus : les interjections, hésitations et répétitions puisque les études antérieures indiquent généralement qu'elles disparaissent¹¹⁹; l'utilisation du pronom « on » (en lieu et place du « nous »), « fréquent à l'oral dans un registre familier » tandis que l'écrit devrait recourir au « nous » (OQLF 2002b : n.p.); la négation entière (« ne... pas »), elle aussi nécessaire dans la langue écrite et souvent délaissée à l'oral au profit d'une négation tronquée composée du seul « pas » (OQLF 2002c : n.p.); et le traitement des idiosyncrasies, soit les tics de langage des personnages.

a) *Les interjections, hésitations et répétitions*

Dans un premier temps, nous avons prêté attention aux interjections (ben, hé, hein, oh, OK et whoa)¹²⁰ ainsi qu'aux hésitations et répétitions, qui sont toutes bel et bien présentes dans les différentes traductions. Les hésitations sont des phrases qui commencent avant d'être interrompues par une pause, puis reprises de la même manière ou différemment :

Non. Ils ne... J'étais à l'étranger, maman. (*Burn Notice*, épisode 1, lignes 457 458 de la VFF)

Les répétitions, elles, sont signalées par la présence d'exactly la même formulation deux fois (ou plus), soit à l'intérieur d'un même sous-titre, soit dans deux sous-titres consécutifs. Il peut s'agir de répétitions courtes ou plus longues :

Non, non. (*White Collar*, épisode 6, ligne 404 de la VFQ)

Ne fume pas dans la voiture. Ne fume pas dans la voiture. (*Burn Notice*, épisode 1, lignes 454 et 455 de la VFF)

Les hésitations et répétitions sont présentes en grand nombre en traduction, puisqu'il y en a 182 en VFF, 249 en VFQ et 233 en VFS, réparties également entre

¹¹⁹ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.1.2 : Le postulat du transfert et paragraphe 2.5 : Les normes techniques.

¹²⁰ Les données se trouvent en Annexe 6 : Tableaux relatifs à l'analyse qualitative du corpus parallèle.

les deux catégories (45 % pour les hésitations, 55 % pour les répétitions). Quant aux interjections, elles se manifestent en plus grand nombre dans la VFQ, qui en compte 240, contre 166 dans la VFF et dans la VFS. En somme, ce sont environ 1 % des phrases qui sont porteuses d'une telle marque d'oralité. Si ce chiffre est négligeable, il n'en demeure pas moins qu'il suffit à affirmer que toute trace d'oralité n'est pas effacée des sous-titres.

Il est intéressant de noter que les deux groupes de professionnels n'ont pas la même approche à cet égard puisque la version française compte moins d'hésitations et de répétitions que la version nord-américaine tandis que les *fansubbers* se classent entre les deux, avec des chiffres plus proches de la VFQ que de la VFF. Il est donc impossible de conclure que les professionnels observent une norme commune, tout comme il est peu probable qu'il existe une norme différente entre la France et le Canada (puisque les *fansubbers* sont bien plus proches à cet égard de la version nord-américaine que des professionnels français). Il semble donc que, s'il existe une norme, celle-ci est déterminée par chaque groupe, individuellement.

b) *Les pronoms*

Dans un deuxième temps, nous avons analysé le recours au « on », plutôt qu'au « nous ». Le « on » l'emporte sur le « nous » dans toutes les versions (91 % des occurrences pour le « on » contre 9 % pour le « nous »). Si cette constatation est ici perçue comme une marque d'oralité, elle pourrait également s'expliquer par la présence de contraintes techniques (un gain de deux caractères), cette dernière possibilité étant mise à mal par la présence des nombreuses interjections, hésitations et répétitions. En effet, si le « on » était préféré en raison de sa longueur, il est plus que probable que les interjections, hésitations et répétitions, peu utiles sur le plan sémantique, auraient été retirées.

À cet égard, et bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une marque d'oralité, il nous semble pertinent de nous arrêter un instant sur les noms et prénoms des personnages. En effet, l'usage des noms et prénoms des personnages, plus

nombreux dans les versions traduites qu'en version originale¹²¹ dément l'idée d'un manque de place au sein des sous-titres. En effet, l'analyse des noms des dix personnages principaux des trois séries (soit Temperance Brennan, aussi appelée Bones, et Seeley Booth dans *Bones*; Michael, surnommé Mike ou Mikey, Westen, Fiona, aussi appelée Fi, et Sam dans *Burn Notice*; Neal Caffrey, Peter Burke, Elizabeth, aussi appelée El, et Moz, ou Mozzie, dans *White Collar*) démontre que les professionnels recourent à ces appellations à raison de 16 % de plus qu'en version originale (15 % en VFQ, 17 % en VFF), et les *fansubbers* 5 % de plus. En somme, s'il était nécessaire de réduire les sous-titres au point de devoir utiliser « on » plutôt que « nous », il serait logique de penser que les noms des personnages connus et présents à l'écran ne seraient pas repris dans les sous-titres, puisque rendus inutiles par l'image, ce que confirme d'ailleurs Laks (2013 : 16-17). Or, l'étude de corpus démontre que non seulement les noms ne sont pas retirés mais qu'ils sont même plus nombreux qu'en version originale sous-titrée pour les Sourds et malentendants.

c) *Les négations*

Nous avons également étudié le recours aux négations entières, souvent omises dans la langue orale, et avons constaté qu'il existe de grands écarts¹²² autant entre les séries qu'entre les groupes de traducteurs, ce qui nous pousse à croire qu'il n'existe aucune norme à cet égard. En effet, la VFF compte 3,53 % de négations tronquées, contre 6,20 % en VFQ et 32,60 % en VFS. Il est par contre évident que les *fansubbers* utilisent plus de négations tronquées que les professionnels, et que l'écart entre les deux groupes de professionnels est important. Il est par contre impossible de savoir si ce dernier est le résultat de préférences personnelles des traducteurs concernés ou s'il s'agit de normes différentes (Toury 1999 : 57).

De plus, nous constatons que ces négations tronquées ne sont pas utilisées de manière uniforme. Ainsi, dans *Bones*, une femme interrogée indique :

¹²¹ Les données se trouvent en Annexe 6 : Tableaux relatifs à l'analyse qualitative du corpus parallèle.

¹²² Les données se trouvent en Annexe 6 : Tableaux relatifs à l'analyse qualitative du corpus parallèle.

Je suis pas juste une pute. Il n'était pas qu'un guido. (épisode 1, lignes 535 536, VFF et VFQ).

Si la première phrase comporte une négation tronquée, la seconde est entière. Plus étonnant encore, il peut y avoir une négation entière et une négation tronquée au sein d'une même phrase :

Il veut sauver la transaction, mais il peut pas si Dimitri dit à tout le monde que la technologie n'est pas fiable. (*White Collar*, épisode 2, lignes 464 466, VFS).

Ces négations tronquées servent parfois à indiquer un manque d'éducation ou un manque de maîtrise de la langue :

Moi pas parler très bon anglais. (*Bones*, épisode 1, ligne 595 de la VFF)

Par contre, presque tous les personnages y recourent à un moment ou à un autre, dans toutes les séries et pour tous les groupes de traducteurs.

Enfin, nous avons jugé pertinent de savoir si le niveau d'éducation des personnages influençait la prise de décision et la réponse est négative. En effet, *Bones*, série dans laquelle les détenteurs de doctorat sont surreprésentés, contient plus de négations tronquées (8,35 %) que *Burn Notice*, dans laquelle les criminels sont pourtant nombreux. Enfin, *White Collar* est celle qui détient le record de négations tronquées, avec 18,19 %, alors que le milieu dans lequel les personnages évoluent est tout de même plus policé que celui de *Burn Notice*.

d) *Les idiosyncrasies*

Enfin, nous nous sommes intéressée aux idiosyncrasies présentes dans le corpus. En effet, certains personnages ont des tics de langage, des expressions dont ils usent et abusent qui permettent de les identifier et qui sont, par leur nature même, des marques d'oralité. Parmi ceux-ci, les plus connus pourraient bien être la propension de Jesse Pinkman, un personnage de *Breaking bad*, à dire « bitches »¹²³

¹²³ Le phénomène est à ce point connu qu'il existe une application qui permet d'envoyer directement des messages « à la Jesse » (Pierre 2014 : n.p.).

ou celle du docteur Derek Shepperd, de *Grey's Anatomy*, à annoncer « It's a beautiful day to save lives » avant une chirurgie complexe. À l'inverse, bien que très connue, la phrase « Winter is coming » est prononcée par de nombreux personnages de la série *Game of Thrones* et n'est donc pas un exemple d'idiosyncrasie.

Si nous n'en avons pas trouvé dans *Bones* ou *White Collar*, il semble y en avoir deux dans *Burn Notice*, dont une (Michael dit régulièrement « I'll look into it » lorsqu'il accepte un nouveau client) qui ne revient qu'une fois dans les épisodes à l'étude. Par contre, Sam parle souvent de ses « lady friends », expression qui revient à cinq reprises sur trois épisodes. Si les *fansubbers* traduisent systématiquement l'expression par « petite amie », les professionnels hésitent entre « amie » et « petite amie ». Cette variation est d'autant plus intéressante dans un contexte québécois que le mot « blonde » est utilisé ailleurs dans la traduction; il aurait donc été possible d'uniformiser le vocabulaire retenu.

1.1.2 Les registres de langue¹²⁴

Sur le plan des registres de langue, les différentes traductions sont similaires¹²⁵ et utilisent toutes entre 4 % et 5 % de vocabulaire marqué (familier, argotique, injurieux, péjoratif, vulgaire, anglicismes et régionalismes) et entre 6 % et 7 % de termes scientifiques. Il n'est pas ici question d'idiosyncrasies, mais bien du vocabulaire dans son ensemble, indépendamment des personnages concernés.

Le pourcentage de vocabulaire marqué est nettement inférieur à celui observé dans le corpus comparable, qui atteint 9,67 % en VOQ et 11,36 % en VOF, ce qui nous laisse croire qu'une certaine censure s'opère en traduction¹²⁶.

1.1.3 Conclusion

Malgré la prépondérance de négations entières, la préférence donnée au pronom « on » et la présence des interjections, hésitations et répétitions ainsi que

¹²⁴ Ce sujet sera analysé plus en détail au paragraphe 1.3.2 : Le lexique.

¹²⁵ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

¹²⁶ À ce sujet, voir le paragraphe 2.5 : Analyse de la censure.

d'un vocabulaire familier, argotique, injurieux, péjoratif et vulgaire permet de conclure que le code oral est préféré au code écrit, et ce, par les trois groupes de traducteurs, malgré la possible présence d'une censure et la disparition d'une partie des idiosyncrasies.

1.2 Analyse de la naturalisation

La naturalisation d'un texte est la production d'une traduction intelligible et idiomatique, dénuée de toute trace d'une source étrangère afin que le destinataire de la traduction puisse accéder facilement au sens de l'original. Le texte doit être dénué de tout défaut de manière à se faire passer pour un original (Venuti 1995 : 5). En somme, il s'agit de neutraliser tout élément qui démontrerait l'appartenance du texte d'origine à une culture étrangère à celle de destination.

La naturalisation serait l'une des tendances observées en sous-titrage¹²⁷ et nous en étudierons ici quelques aspects possibles, dont les marqueurs de politesse (tutoiement ou vouvoiement étant aussi valables l'un que l'autre sur le plan linguistique, toute différence ne peut être que culturelle), l'utilisation des titres professionnels, et la traduction des références culturelles afin de savoir si les différents groupes de traducteurs suivent en premier les normes culturelles sources ou cibles.

Dans le cadre de ce volet, l'analyse de *Bones* et de *White Collar* s'est avérée précieuse puisque les deux versions professionnelles sont très similaires et que les divergences observées doivent donc pouvoir s'expliquer par des préférences linguistiques ou culturelles propres à chaque public visé.

1.2.1 Tutoiement ou vouvoiement

Dans *Bones*, l'analyse des sous-titres professionnels n'est pas concluante dans la mesure où certains vouvoiements sont ajoutés dans la VFF et d'autres le sont dans la VFQ. Au total, nous notons quatre vouvoiements de plus dans la VFQ mais ce chiffre est trop petit pour être significatif. Le choix du tutoiement donne parfois des

¹²⁷ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 1.3 : Les spécificités de la traduction audiovisuelle.

résultats peu idiomatiques, voire maladroits, en raison de la juxtaposition du titre professionnel et du tutoiement, dont :

Je dois te parler, agent Booth. (Épisode 3, ligne 553 de la VFQ, ligne 561 de la VFF)

Non, Dr Brennan. J'attendais pour ne pas te surprendre. (Épisode 9, lignes 268-269 de la VFF et de la VFQ)

Les *fansubbers* ont par contre choisi que les personnages se vouvoient, à l'exception de Jack Hodgins et d'Angela Montenegro qui, à ce stade, sont mariés. Les deux personnages principaux se vouvoient également, jusqu'à la fin de l'épisode 23, moment auquel Temperance Brennan avoue à Seeley Booth qu'elle est enceinte de lui (alors qu'ils ne sont pas en couple). Ce choix s'explique par le fait que tous les personnages s'appellent, dans la version originale, par leurs titres professionnels (docteur ou agent) ou par leur simple nom de famille, une habitude qui, si elle se trouve régulièrement dans les journaux, n'est pas perçue comme idiomatique ou polie en français oral¹²⁸.

Dans les deux traductions professionnelles de *White Collar*, les personnages principaux (Neil Caffrey et Peter Burke) se vouvoient durant le premier épisode, mais Peter passe du « vous » au « tu » à la fin du premier épisode, lorsque leur partenariat est confirmé. Neal le tutoie à compter de l'épisode suivant. Aucun changement n'a été apporté en ce qui concerne les tutoiements ou vouvoiements entre les deux versions professionnelles. Les *fansubbers* ont fait se tutoyer les personnages principaux dès le départ.

Autant *Bones* que *White Collar* ne nous apprennent donc pas grand-chose sur la préférence entre les deux groupes de professionnels. *Burn Notice*, par contre, avec ses deux traductions très différentes, est plus explicite sur le sujet. En effet, le traducteur canadien emploie le tutoiement les deux tiers du temps tandis que, dans

¹²⁸ Bien que nous n'ayons pas trouvé de source fiable pour confirmer cette impression, une anecdote va dans ce sens : la répartie de François Lenglet à Jean-Luc Mélançon sur un plateau télévisé, M. Lenglet ayant prié M. Mélançon de ne pas l'appeler par son simple nom de famille (Anonyme 2013 : n.p.).

les versions françaises (professionnelle et *fansubs*), le tutoiement est légèrement majoritaire (54 % dans le cas des professionnels, 51 % dans le cas des *fansubbers*).

Bien qu'une seule série ne suffise pas à établir de grandes généralisations, nous constatons tout de même que les *fansubbers* ont une tendance plus marquée au vouvoiement que les professionnels et que, au sein de ceux-ci, le vouvoiement serait plus fréquent en France qu'en Amérique du Nord.

1.2.2 Le recours aux titres professionnels

La question est pertinente uniquement dans le cas de *Bones* même si les titres professionnels sont souvent retirés¹²⁹. Si les deux autres séries mettent en scène des agents gouvernementaux, ils ne sont que rarement désignés par leur titre officiel. Par contre, comme mentionné précédemment, les personnages de *Bones* s'appellent entre eux par leur titre. Or, si, au Québec, l'appellation « docteur » est à réserver aux médecins (Bureau de la traduction s.d. : paragraphe 1.1.9), et non aux détenteurs de doctorat, sauf selon certaines réserves (OQLF 2001 : n.p.), il n'en va pas de même en France. En effet, un arrêt de la Cour de cassation, rendu en 2009, indique que tout détenteur d'un doctorat peut porter le titre de docteur (Causse s.d. : n.p.).

Or, dans les trois traductions, le titre « docteur » a été conservé, ce qui est acceptable en France (mais, rappelons-le, parfois maladroit s'il est juxtaposé à un tutoiement, comme le fait la traduction professionnelle), mais fautif sur le plan culturel dans la version canadienne. Par contre, ce n'est pas inexact sur le plan linguistique dans la mesure où « docteur » a bel et bien pour acception : « Personne promue au plus haut grade universitaire d'une faculté » (Rey-Debove et Rey 2015).

Enfin, les titres professionnels ne sont féminisés dans aucune des versions et ce, bien que cela soit fortement encouragé, mais non fautif, au Québec (OQLF 2002a : n.p.). Les traductions suivent en cela la règle française qui stipule : « La fonction ne peut être identifiée à la personne qui l'occupe, le titre à la personne qui le porte, etc.; pour cette raison, l'utilisation ou l'invention de formes féminines n'est pas

¹²⁹ À cet effet, voir le paragraphe 1.1.1 : Les marqueurs d'oralité.

souhaitable » (Académie française s.d.a : n.p.). Ces deux adaptations culturelles sont cependant mutuellement exclusives au Québec puisque soit le traducteur choisissait de féminiser un titre professionnel, qu'il avait tort d'utiliser, soit il se contentait d'appeler les personnages Monsieur ou Madame.

1.2.3 Les références culturelles

Au total, seules douze références culturelles dignes d'intérêt, en raison de leurs traductions différentes¹³⁰, ont été repérées :

- 6:00 news : Aux États-Unis comme au Canada, les informations sont diffusées à 18 heures sur les chaînes principales. Par contre, en France, le journal passe à 20 heures. Les professionnels (VFF et VFQ) ont gardé l'heure, mais la traduction diffère légèrement (« les nouvelles » en VFQ, « les infos » en VFF). Les *fansubbers*, par contre, ont modifié l'heure afin qu'elle corresponde aux habitudes de visionnement des téléspectateurs français et ont simplement traduit par « au 20 heures ».
- Cinemax : Il s'agit ici d'une référence à un groupe de chaînes télévisées américaines payantes, qui a été conservée dans toutes les traductions. Vu la proximité géographique, le public canadien pourrait connaître cette chaîne télévisée, mais il aurait pu être préférable de la changer pour son équivalent culturel le plus proche : Super Écran au Québec et Canal+ en France.
- Cs and Bs : ce mode de notation courant en Amérique du Nord a été conservé en VFF et VFQ, mais adapté en « des notes moyennes » en VFS.
- Coke : Il n'est pas question ici de cocaïne, mais de la marque de commerce. Sans aucune surprise, elle a été traduite par Coca en VFF et en VFS, ce qui est conforme à la réalité culturelle cible. Plus étonnant, cette traduction figure aussi dans la VFQ alors que la marque de commerce utilisée au Canada est bel et bien Coke.

¹³⁰ Les références connues dans le monde entier (comme celle faite au magazine *Playboy*), n'ayant pas été traduites (comme *Rain Man*) ou n'ayant ni traduction ni équivalent (comme le *Patriot Act*) sont conservées dans les trois traductions et ne seront donc pas discutées.

- D.C. : Cette abréviation du District of Columbia désigne la région autour de la ville de Washington, pour éviter toute confusion avec l'État de Washington. Tous les groupes de traducteurs traduisent, avec raison, D.C. par Washington.
- D.C. Metro : Il est question ici de la police de Washington, ce que le traducteur français indique clairement. Les *fansubbers* eux, choisissent de mentionner le service des personnes disparues, sans autre précision, ce qui traduit la suite de la phrase anglaise originale (« D.C. Metro missing persons investigated »). Le traducteur canadien, par contre, a gardé l'appellation d'origine : la Metro de D.C.
- Disney World : Il est ici question du parc d'attraction situé en Floride, où se déroule l'action de *Burn Notice*. Si les professionnels gardent cette appellation, les *fansubbers* ont choisi de mentionner plutôt Disneyland, peut-être puisqu'il en existe un aussi en région parisienne, et ce, malgré le fait qu'aux États-Unis, Disneyland se trouve en Californie.
- Justice Department : Les professionnels ont traduit cette appellation par son équivalent : le ministère de la Justice, tandis que les *fansubbers* mentionnent simplement le Département.
- PBS : Là encore, il est question d'une chaîne télévisée américaine publique, à laquelle les spectateurs canadiens peuvent accéder grâce à certains fournisseurs. La chaîne fournit du contenu à bon nombre d'autres chaînes, dont des séries télévisées ou des programmes pour enfants. La traduction nord-américaine a gardé cette mention, la traduction française opte pour un générique « la télévision publique » tandis que les *fansubbers* optent pour un équivalent français et choisissent de mentionner la chaîne Arte.
- Size 12 : Il est ici question d'une pointure de chaussures. Là encore, les professionnels ont gardé la référence à la pointure 12, ce qui est idiomatique au Canada, mais pas en France, tandis que les *fansubbers* ont adapté en indiquant « du 46 ».
- *Sports Illustrated* : Si les deux groupes de professionnels conservent la référence à ce magazine, les *fansubbers* optent pour *L'Équipe*. Si les deux publications ont en commun de donner les résultats et nouvelles sportives,

Sports Illustrated est connu du grand public pour son numéro spécial annuel sur les maillots de bain (auquel le dialogue fait référence), ce que *L'Équipe* ne fait pas.

- Yippee ki-yay, mother... : Il s'agit ici d'une référence aux vieux westerns américains, reprise notamment dans la série des films *Die Hard* avec Bruce Willis. Dans les films, comme dans la version nord-américaine, la phrase a été traduite par « yippee ki-yay, pauvre... ». Par contre, la traduction française comme les *fansubs* n'ont pas vu cette référence et traduisent respectivement par « youpi, espèce de... » et « je t'emmerde, maman... ».

Si l'on considère que les trois stratégies adoptées face aux références culturelles sont l'équivalence culturelle, l'équivalence fonctionnelle¹³¹ et l'emprunt, souvent accompagné d'une naturalisation, selon la taxonomie de Newmark (1988 : 81-83), il ressort de cette analyse que les *fansubbers* préfèrent l'équivalence culturelle (neuf fois sur douze) tandis que les professionnels optent plutôt pour l'emprunt (huit fois sur douze en VFQ, six fois sur douze en VFF), l'équivalence culturelle venant en seconde place (quatre fois sur douze dans les deux cas).

Enfin, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une référence culturelle, un dernier point a retenu notre attention dans la traduction de *Bones* où la mention de *federal* (présente à trois reprises) disparaît de la traduction française tandis qu'elle demeure dans les *fansubs* et dans la traduction nord-américaine. Ce phénomène est intéressant puisque, le fédéralisme étant une réalité strictement nord-américaine (et non française), cette mention a probablement été retirée pour des raisons culturelles par le traducteur français, conservée pour des raisons linguistiques par les *fansubbers* et pour des raisons culturelles par le traducteur canadien.

1.2.4 Conclusion

Sur le plan de la politesse, peu de différences ont été observées, sinon une légère inclination au vouvoiement de la part des traducteurs français (les *fansubbers*

¹³¹ Il est également possible qu'une référence non relevée entre dans cette catégorie.

principalement, mais les professionnels également). Vu l'inexistence d'une différence entre le tutoiement et le vouvoiement en anglais et la validité des deux choix sur le plan linguistique, ce choix ne peut que s'expliquer par les normes culturelles de la langue cible.

Quant au recours au titre « docteur » dans les trois traductions, il peut s'expliquer par l'interférence (application de la norme culturelle de la langue source) ou par le recours aux normes linguistiques (mais non culturelle) de la langue cible.

Eu égard aux douze références culturelles traduites différemment, nous avons constaté que les *fansubbers* favorisent largement, dans de tels cas, l'équivalence culturelle (normes culturelles cibles) tandis que les professionnels ont légèrement tendance à garder les références originelles (normes culturelles sources).

Conséquemment, si les *fansubbers* favorisent légèrement les normes culturelles françaises, il est par contre difficile de se prononcer eu égard aux professionnels puisque la méthode de travail (révision de la traduction déjà réalisée) a pu influencer la prise de décision. Cela étant, nous notons une légère préférence pour les normes culturelles sources, ce qui peut s'expliquer par la proximité géographique dans le cas de la traduction nord-américaine (les références étant identiques, il ne s'agirait alors pas vraiment des normes culturelles sources, mais bien de normes culturelles partagées, donc cibles), mais non dans le cas de la traduction française.

1.3 Essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français

Afin de tenter de définir la norme linguistique télévisuelle québécoise, nous avons dans un premier temps analysé notre corpus comparable, ce qui nous a permis de savoir quelle était la tendance lorsque les textes étaient composés directement en français. Par la suite, nous avons analysé le corpus parallèle afin d'affiner nos constatations. Puisque nous avons dû transcrire les dialogues plutôt que de récupérer les sous-titres des séries télévisées québécoises, nous ne serons pas

en mesure de discuter de la longueur standard des phrases ni de la ponctuation, mais il s'agit là des deux seules limitations. Enfin, nous avons procédé à une étude lexicale tant sur le corpus comparable que sur le corpus parallèle.

1.3.1 La grammaire

a) *La ponctuation*

Une première remarque saute aux yeux dès le dépouillement du corpus parallèle : la ponctuation est différente. En France, les majuscules ne sont pas accentuées, ce qui est contraire à la norme des ouvrages de référence (Bureau de la traduction s.d. : paragraphe 3.2.3 e; Ramat 2012 : 78; Guilloton 2014 : 203), bien que cette norme soit assez peu pratiquée, pour réduire les frais de composition (Académie française s.d.b : n.p.). Par contre, l'accent a pleine valeur orthographique et son absence peut ralentir la lecture, voire induire le lecteur en erreur et il convient donc d'accentuer les majuscules (Académie française s.d.b : n.p.; Imprimerie nationale 2002 : 15); les signes de ponctuation double (uniquement les points d'interrogation, points d'exclamation et points-virgules) sont précédés (et, bien évidemment, suivis) d'une espace (ce qui est conforme à la norme hexagonale : Ramat 2012 : 12); et les guillemets sont des guillemets français. Au Canada, les majuscules sont accentuées; il n'y a pas d'espace avant les signes de ponctuation double (ce qui est conforme à la norme nord-américaine : Bureau de la traduction s.d. : paragraphe 6.13; Guilloton 2014 : 308); mais les guillemets anglais sont utilisés. Si ce choix permet un gain de place de deux espaces, il n'en demeure pas moins contraire à la norme.

b) *La syntaxe*

Cette étude a été réalisée sur le seul corpus comparable afin d'analyser uniquement des phrases écrites spontanément en français. Les dialogues des quatre séries retenues (*Braquo* et *Les Hommes de l'ombre* pour les françaises, 19-2 et *Unité 9* pour les québécoises) ont été soumis au traitement du lemmatiseur TreeTagger, ce qui permet d'extraire tous les lexèmes et de les subdiviser selon leur

classe (adjectif, adverbe, conjonction, déterminant, nom commun¹³², numéral, préposition, pronom, verbe) afin de pouvoir calculer la proportion de chacune. Également, nous avons étudié, grâce à la fonction Style d'Antidote, le nombre et le pourcentage de phrases passives et négatives.

Il en ressort que la distribution est relativement similaire¹³³, à l'exception des verbes et des adverbes, pour lesquels l'écart entre les deux versions est supérieur à 2 % : les traducteurs français utiliseraient proportionnellement plus de verbes, les traducteurs canadiens plus d'adverbes. Il en va de même pour les phrases passives et négatives, qui sont utilisées dans les mêmes proportions, soit environ 9,3 % des occurrences pour les phrases négatives (à l'exception d'*Unité 9*, qui en compte 11 %) et 1,6 % pour les phrases passives (à l'exception des *Hommes de l'ombre*, qui en compte 2,3 %).

Les deux seules différences notables en ce qui concerne la grammaire touchent les phrases interrogatives :

- la faible fréquence de l'inversion verbe-sujet au Canada, où les questions sont plus souvent formulées selon l'ordre normal de la phrase (sujet, verbe, complément). Ainsi, par exemple :

« Pourquoi me demandes-tu ça ? » de la VFF devient « Pourquoi tu me demandes ça? » en VFQ (*Bones*, épisode 1, ligne 212)

« Es-tu amoureuse de Booth ? » devient « Tu es amoureuse de Booth? » (*Bones*, épisode 1, ligne 457)

- l'existence au Québec de la particule *tu* interrogative :

T'as-tu toujours patrouillé ici? (*19-2*, épisode 1)

On peut-tu attendre encore un peu? (*Unité 9*, épisode 1)

¹³² Les noms propres ont été écartés de cette étude.

¹³³ Le tableau comparatif se trouve en Annexe 7 : Tableaux relatifs à l'analyse du corpus comparable.

Employée 60 fois dans *19-2* et 49 fois dans *Unité 9*, nous constatons qu'elle est d'usage relativement fréquent au Québec et qu'elle est absente du corpus français. De plus, le fait que cette particule interrogative, qui empêche dans les faits de procéder à l'inversion verbe-sujet, soit absente du corpus traduit fait en sorte que les deux phénomènes sont distincts l'un de l'autre et que le second ne découle pas du premier.

En plus de ces constatations réalisées sur le corpus comparable, l'analyse du corpus parallèle a attiré notre attention sur trois points particuliers, à partir desquels il est par contre impossible de tirer des généralisations :

- les deux traductions professionnelles de *White Collar* indiquent un traitement différent des accords avec le pronom « on ». Le traducteur canadien accorde selon le sujet réel tandis que le traducteur français accorde au masculin singulier, ce qui est fautif (OQLF 2002b : n.p.) :

Peter, on s'est trompés. (*White Collar*, épisode 2, ligne 194, VFQ)

Peter, on s'est trompé. (*White Collar*, épisode 2, ligne 194, VFF)

Cependant, puisqu'il s'agit d'un cas isolé, nous ne pouvons pas conclure que la règle d'accord des participes passés avec le pronom « on » est différente entre la France et le Québec, d'autant que les deux traductions de *Bones* ne confirment pas cette impression puisque l'accord avec *on* n'est jamais effectué (à l'instar de ce qui est constaté dans la VFF de *White Collar*), ce qui, rappelons-le, est fautif :

Carrie et moi, on s'est séparé l'an dernier. (*Bones*, épisode 1, ligne 255, VFF et VFQ)

- dans la traduction canadienne de *Bones*, les *ne* explétifs ont presque tous été retirés.

« Je serais allée le tuer moi-même avant qu'il ne s'approche de mon fils » (épisode 3, lignes 125-126 de la VFF) devient « Je serais allée le tuer moi-même avant qu'il s'approche de mon fils » (en VFQ)

Les deux tournures sont grammaticales. Puisque les « ne » explétifs sont présents dans la version française, ils n'ont pas été retirés en raison de la présence de contraintes techniques, mais bien pour des raisons autres. S'il est possible d'y voir une marque d'oralité supplémentaire, puisque le « ne » explétif est principalement réservé à la langue écrite (OQLF 2002d : n.p.), nous pourrions aussi y voir une préférence linguistique, voire une norme, québécoise (Tourey 1999 : 57);

- comme le permet la règle (OQLF 2002e : n.p.), les expressions construites en « ça » suivi de l'auxiliaire avoir sont parfois élidées au Québec, mais jamais en France :

« Ç'a marché. » (*Bones*, épisode 3, ligne 642, VFQ) ou « Et ça a marché pour toi ? » (*Bones*, épisode 3, ligne 433, VFF)

« Elle a été renversée par une voiture, tout comme ç'a failli m'arriver. » (*Bones*, épisode 9, ligne 598, VFQ) devient « Elle a été renversée par une voiture, tout comme ça a failli m'arriver. » (ligne 601, VFF)

Enfin, l'étude du corpus parallèle nous permet de constater qu'il n'existe, en traduction, aucune différence significative en ce qui concerne la longueur des phrases entre les deux traductions professionnelles. Toutes deux contiennent en moyenne cinq mots par phrase; les *fansubs* n'en contiennent que quatre et demi¹³⁴. Également, l'étude des phrases passives et négatives ne s'est pas avérée significativement différente de ce qui a été constaté dans le corpus comparable, malgré le fait que le pourcentage de phrases négatives soit légèrement inférieur (9 % contre 9,8 %) et celui de phrases passives légèrement supérieur (2,5 % contre 1,9 %). Le pourcentage de phrases négatives est similaire dans la VO (8,81 %), mais le pourcentage de phrases passives est visiblement supérieur en français, autant dans le corpus parallèle que comparable, qu'en VO, où il est inférieur à 1 %. Si la légère baisse du nombre de phrases négatives peut être expliquée par l'interférence, cela ne saurait être le cas pour la hausse du nombre de phrases passives, d'autant

¹³⁴ Les données se trouvent en Annexe 4 : Description du corpus parallèle.

que l'anglais est réputé avoir une « affinité » pour la voix passive que le français n'aurait pas (Vinay et Darbelnet 1984 : 134).

c) *Conclusion*

Sans grande surprise, nous constatons qu'il n'existe, hormis la ponctuation et les particularités relatives aux phrases interrogatives, aucune différence grammaticale majeure, à l'écrit, entre les deux variétés de français, ce qui confirme l'hypothèse que le français utilisé couramment au Québec (dans les séries télévisées à tout le moins) n'est pas une langue distincte¹³⁵.

1.3.2 Le lexique

Puisque l'analyse grammaticale n'a fait état d'aucune différence majeure, nous avons procédé à une étude lexicale afin de savoir quels étaient les mots divergents d'une version à l'autre, non seulement au sein du corpus comparable, mais aussi au sein du corpus parallèle¹³⁶.

a) *Le corpus comparable*

Dans un premier temps, nous avons calculé la richesse lexicale¹³⁷ de notre corpus comparable et il en ressort que les séries françaises utilisent plus de vocabulaire que les séries québécoises, et ce, même si seul le vocabulaire standard (non marqué)¹³⁸ est pris en compte.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé à la comparaison automatique des deux listes, qui indique 2 176 modifications (ajouts et suppressions), alors que les deux listes cumulées comprennent 5 144 lexèmes (2 803 en VOF, 2 341 en VOQ), mais cela ne permet pas de dresser un portrait des divergences entre les deux

¹³⁵ À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 3.2 : L'idée d'une langue québécoise.

¹³⁶ La méthodologie appliquée est décrite au Chapitre I, paragraphe 4.1.2 : L'établissement des listes de vocabulaire.

¹³⁷ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

¹³⁸ Si l'on tient compte des termes marqués, l'écart entre les deux est de 2,21. Si l'on exclut les termes marqués, l'écart est de 2,1.

variétés. Nous avons donc procédé à une analyse approfondie des deux listes de lexèmes pour en tirer les conclusions suivantes :

- les séries québécoises utilisent plus de vocabulaire marqué que les françaises (11,36 % du vocabulaire total de la VOQ, contre 9,67 % en VOF);
- au sein du vocabulaire marqué, il est étonnant de constater l'importante proportion d'anglicismes (38,35 %) utilisés par les séries québécoises (5,90 % pour les séries françaises);
- par contre, les séries françaises sont presque deux fois plus riches en mots injurieux, vulgaires ou péjoratifs que les québécoises (9,96 % contre 5,64 %);
- les québécismes représentent près du quart du vocabulaire marqué (23,31 %) de la VOQ;
- les deux versions ne contiennent même pas un tiers de vocabulaire commun (28,13 %), tous registres confondus¹³⁹. Cela étant, la majorité des éléments linguistiques qui n'apparaissent que sur l'une ou l'autre liste sont des mots non marqués dans les dictionnaires *Le Robert* et *Le Multidictionnaire de la langue française*. Cette proportion d'un tiers ne saurait donc pas quantifier le lexique commun aux deux variétés mais reflète plutôt le fait que les séries du corpus comparable traitent de sujets différents de manière différente;
- parmi ce vocabulaire commun, le registre familier et argotique et les anglicismes représentent chacun près de 10 %; le registre injurieux, péjoratif et vulgaire 13 %;
- notons également que *flic*, *parking* et *week-end*, considérés comme des francismes, sont communs aux deux versions, tout comme *cellulaire*, pourtant souvent perçu comme un québécisme¹⁴⁰.

¹³⁹ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

¹⁴⁰ Si la prépondérance de *flic*, *parking* et *week-end* en France est confirmée par Le Révélateur linguistique et par Diatopix (voir note 51), la recherche sur *cellulaire* n'est pas concluante puisque *cellulaire* est également un adjectif, ce qui fausse le décompte.

À ce stade-ci, nous ne pouvons bien évidemment pas conclure de manière plus générale sur les différences lexicales entre les deux variétés, mais il semble tout de même ressortir que la grande majorité du vocabulaire utilisé est non marquée et donc commune aux deux variétés.

b) *Le corpus parallèle*

Nous avons appliqué au corpus parallèle (VFF et VFQ uniquement) le même traitement qu'au corpus comparable et il en ressort ce qui suit :

- la richesse lexicale est, là encore, plus importante dans la traduction française, mais l'écart est bien plus modeste (5,53 % en VFF contre 5,06 % en VFQ). Il est par contre remarquable de constater que la richesse lexicale est, dans les deux cas, inférieure en traduction. Si l'écart est minime dans le cas du français québécois (passant de 5,89 % en VOQ à 5,06 % en VFQ), il est de deux points et demi dans le cas du français hexagonal (de 8,10 % en VOF à 5,53 % en VFF);
- cette différence dans la richesse lexicale se constate également en ce qui concerne l'emploi des termes scientifiques, qui sont moins nombreux en VFQ (6,63 % contre 6,98 % en VFF et 6,91 % en VFS);
- le vocabulaire identique est de 77,75 %, tous niveaux de langue confondus. Si cette proportion est sûrement légèrement faussée par la méthode de travail appliquée à *Bones* et *White Collar*, elle demeure intéressante puisque les différences dépassent le taux de 15 % constaté par De Villers en 2005. La question se pose alors de savoir si les différences entre les deux variétés ont augmenté au cours de la dernière décennie ou si elle s'explique par la différence de corpus, ce à quoi notre étude ne saurait répondre;
- en ce qui concerne les anglicismes, les constatations sont multiples. Premièrement, la VFQ contient presque deux fois moins d'anglicismes que la VOQ (20,90 % contre 38,35 %). Notre hypothèse, qui devra faire l'objet d'études complémentaires si elle veut être démontrée, est que la norme de l'écrit s'applique à cet égard (les anglicismes seraient alors acceptables à

l'oral, mais ne s'écriraient pas). Deuxièmement, les anglicismes sont près de quatre fois plus nombreux dans la VFF que dans la VOF (21,43 % contre 5,90 %), ce qui pourrait s'expliquer, en partie du moins, par l'interférence du texte original. Enfin, 75 % des anglicismes sont communs aux deux versions;

- les mots marqués sont réduits de moitié par rapport au corpus comparable (9,67 % en VOF et 11,36 % en VOQ), mais demeurent toutefois légèrement plus nombreux dans la VFQ (4,41 %) que dans la VFF (4,30 %);
- les mots injurieux, péjoratifs et vulgaires sont beaucoup moins nombreux en VFF (5,10 %) qu'en VOF (9,96 %) tandis que la différence est moins prononcée entre la VFQ (5,47 %) et la VOQ (5,64 %);
- si les termes familiers et argotiques sont identiques à 62,94 % entre les deux versions, cette proportion est réduite de moitié (31,25 %) relativement au vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire, un phénomène inverse à celui constaté dans le corpus comparable (dans lequel le registre injurieux, péjoratif et vulgaire comprend plus de similitudes que le registre familier et argotique);
- le nombre de québécoisismes est trois fois inférieur en VFQ qu'en VOQ (7,46 % contre 23,31 %);

Une analyse plus poussée des différences observées entre les deux versions de *Bones* et de *White Collar* ne permet pas de tirer d'autres conclusions quant au lexique puisque, dans *White Collar*, tous les mots modifiés sont non marqués. Dans *Bones*, 17 mots marqués sont supprimés de la VFF et 18 sont ajoutés en VFQ. À cet égard, il est surprenant de constater que deux des mots ajoutés (piaule et zieuter) sont généralement considérés comme des francismes puisque près de 80 % des usages recensés de ces deux mots le sont en France¹⁴¹. De l'étude complémentaire réalisée sur ces deux séries, il ressort tout de même que la plupart des mots marqués différents observés entre les deux variétés figurent dans *Burn Notice*. Cela nous laisse penser que la méthode de travail sur *Bones* et *White Collar* (où un

¹⁴¹ Observation rendue possible grâce au Révélateur linguistique et à Diatopix.

professionnel a révisé la traduction réalisée par un autre) influence les choix lexicaux, de la même manière que la présence de l'anglais pourrait expliquer la présence de certains anglicismes. Ce phénomène, appelé interférence, est bien documenté et est souvent considéré comme une loi (Toury 2012 : 275) ou comme l'un des universaux de la traduction (Laviosa 2009 : 290-291).

Si, dans tous les cas, la majorité des mots marqués sont simplement du registre familier ou argotique, les divergences observées dans les sous-groupes méritent que nous nous y arrêtions un instant. En effet, nous aimerions vérifier la prétention que la différence de vocabulaire s'accroît lorsque le niveau de langue baisse¹⁴².

— **Le registre familier et argotique**

Précisons tout d'abord que presque tous les québécismes de notre corpus (dont accroire, capoter, épeurant, jaser, menterie, niaiser, quétaine ou tanner) relèvent du vocabulaire familier selon le *Multidictionnaire de la langue française* (de Villers 2015), un ouvrage pourtant édité au Québec. Cette constatation vient appuyer l'idée que le français du Québec n'est pas une langue distincte, puisque dénuée d'un registre courant¹⁴³. À cet effet, sur 98 termes identifiés comme des québécismes, dix seulement seraient du vocabulaire courant, soit bleuet, blonde, brasser, casse-tête, chicane, dépanneur, magasiner, sacrer, secondaire (école), tuque.

Rappelons que le vocabulaire familier représente un total de 444 éléments linguistiques répartis entre les trois traductions (soit une moyenne de 148 mots familiers ou argotiques par traduction). Là-dessus, 101 sont identiques entre la VFF et la VFQ, 73 entre la VFQ et la VFS et 85 entre la VFF et la VFS.

— **Le registre injurieux, péjoratif et vulgaire**

Ce registre représente un total de 35 mots répartis entre les trois traductions (dont bordel, con, enfoiré, foutre [verbe], ordure, pourriture, putain ou salaud dans les

¹⁴² À ce sujet, voir le Chapitre III, paragraphe 3.3.3 : La diastratie.

¹⁴³ À ce sujet, voir la position de Nemni 1998 exposée au Chapitre III, paragraphe 3.2 : L'idée d'une langue québécoise.

versions françaises, mais aussi chieux, colon ou fourrer dans la traduction québécoise), mais force est de constater que les *fansubbers* en utilisent plus que les professionnels, ce qui pourrait indiquer que ces derniers se censurent¹⁴⁴. Sept de ces mots sont identiques entre la VFF et la VFQ et entre la VFF et la VFS, huit entre la VFQ et la VFS.

— **Les anglicismes**

Les anglicismes (comme baby-sitting, boss, challenge, fun, junkie, leader, meeting, t-shirt et racket, communs aux trois versions, mais aussi chum ou trouble propres à la traduction québécoise) représentent un total de 141 mots répartis entre les trois traductions (une moyenne de 47) mais, là encore, les *fansubbers* tirent ce chiffre vers le haut. Là-dessus, 31 sont identiques entre la VFF et la VFQ, 22 entre la VFQ et la VFS et 26 entre la VFF et la VFS.

Nous constatons donc que les registres sous-standards ne semblent pas plus différents les uns des autres que ne peuvent l'être les mots non marqués.

c) *Conclusion*

Eu égard au lexique, nos observations sont peu concluantes dans la mesure où ne pouvons pas chiffrer précisément le pourcentage de divergences lexicales entre les deux variétés de français à l'étude, puisque ces pourcentages divergent entre le corpus comparable et le corpus parallèle. D'une part, nous constatons de nombreuses différences d'une version à l'autre, principalement dans le cas du corpus comparable, ce qui pourrait s'expliquer en partie par la diversité des situations décrites dans les séries étudiées. D'autre part, nous constatons que, en traduction, les écarts sont bien moins importants, un phénomène que nous attribuons, en partie du moins, à l'interférence. Enfin, nous ne pouvons même pas conclure à l'effet que les registres sous-standards sont plus divergents que le vocabulaire standard puisque notre corpus ne fait état d'aucune différence significative à cet égard.

¹⁴⁴ À ce sujet, voir le paragraphe 2.5 : Analyse de la censure.

Nos observations nous permettent cependant de conclure que les traductions utilisent un vocabulaire plus limité (moins de richesse lexicale) et plus policé (présence d'une censure) que les textes du corpus comparable.

1.3.3 La désignation « Canadian French »

Subsidiairement, nous avons cherché à savoir, premièrement, si la traduction « Canadian French » était similaire au français québécois utilisé dans les séries télévisées québécoises et, deuxièmement, si cette appellation était une norme établie et immuable.

a) *Comparaison de la VOQ et de la VFQ (corpus comparable)*

Comme mentionné précédemment, la VOQ contient une proportion d'anglicismes et de québécismes bien plus importante que la VFQ. Il est donc indubitable que la norme « Canadian French » est plus policée que la langue orale scénarisée¹⁴⁵, ce qui peut s'expliquer par quatre facteurs : une volonté de traduire dans un français « international » ou tout du moins plus neutre; l'application des codes de la langue écrite, plus astreignants que ceux de l'oral; l'interférence liée au texte source (l'adoption d'anglicismes, notamment, peut s'expliquer par leur présence dans le texte original et par leur acceptabilité dans la langue orale; par exemple, « baby-sitter », bien que beaucoup moins fréquent que « gardienne » au Québec¹⁴⁶, demeure acceptable et n'a pas été modifié en VFQ) ou à la méthode de travail adoptée dans deux des séries (révision d'une traduction existante, ce qui peut expliquer la présence de mots généralement considérés comme des francismes, ou comme des québécismes, dans le cas de *cellulaire*, dans l'autre version; le fait que le mot soit connu, même s'il n'est pas d'usage courant, fait en sorte qu'il est jugé acceptable); voire la présence d'une censure dans certains cas.

¹⁴⁵ Bien que les séries soient parmi les programmes télévisuels qui représentent le mieux la langue spontanée (Lin 2014), il n'en demeure pas moins qu'elle n'est pas absolument équivalente aux usages spontanés (Baños Piñero et Chaume 2009).

¹⁴⁶ Observation rendue possible grâce au Révélateur linguistique et à Diatopix.

La comparaison des deux listes révèle que, non seulement moins du tiers des lexèmes sont identiques (28,13 %), mais, en plus, le pourcentage de similitudes est légèrement inférieur à celui constaté précédemment entre la VOF et la VOQ (29,70 %) ¹⁴⁷. En somme, il existe plus de similitudes entre les séries écrites directement en français de part et d'autre de l'Atlantique qu'entre les séries originales québécoises et les traductions québécoises de séries américaines. Par contre, la proportion de mots familiers et argotiques ainsi que d'anglicismes similaires est légèrement plus importante entre la VOQ et la VFQ (13,79 % pour les mots familiers et argotiques, 9,92 % pour les anglicismes) qu'entre la VOF et la VOQ (9,28 % pour les mots familiers et argotiques, 9,26 % pour les anglicismes), ce qui ne suffit pas à tirer de conclusion. Plus révélateur, le pourcentage de vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire est inférieur (5,64 % en VOQ contre 5,47 % en VFQ), ce qui pointe une fois de plus vers une censure des traductions.

Par contre, force est de reconnaître que la situation n'est pas différente lorsque nous comparons la VOF et la VFF : là encore, le tiers seulement des lexèmes sont similaires (29,48 %) ¹⁴⁸, un pourcentage par contre plus stable indépendamment des catégories (20,78 % pour le vocabulaire familier et argotique, 27,59 % pour le vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire, 23,40 % pour les anglicismes).

b) *Comparaison des différentes VFQ du corpus parallèle*

Puisque nous avons établi que la norme des traductions était différente de la norme de la langue orale scénarisée, nous avons tenté de savoir si l'appellation « Canadian French » correspondait à tout le moins à une norme appliquée uniformément.

Pour cela, nous nous sommes intéressée, une fois de plus, aux éléments linguistiques marqués et aux références culturelles. Si ces dernières démontrent que la traduction de *Burn Notice* choisit de garder les références culturelles à l'identique, ce n'est cependant pas révélateur étant donné qu'il s'agit des nouvelles de 18 heures

¹⁴⁷ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

¹⁴⁸ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

et de Disney World, deux références tout à fait acceptables en Amérique du Nord. Dans les deux autres séries, les résultats sont partagés entre l'emprunt et l'équivalence culturelle.

Par contre, discriminer les éléments linguistiques marqués par série¹⁴⁹ permet de découvrir que *White Collar* contient bien moins de mots marqués et moins encore de québécismes que les deux autres séries, et ce, malgré le fait que la méthode de travail soit la même que pour *Bones*, où les québécismes sont les plus représentés. Enfin, *Burn Notice*, qui est traduite deux fois sans influence d'une traduction sur l'autre, comprend plus de mots marqués que *Bones*, mais légèrement moins de québécismes.

c) *Conclusion*

Ces constatations nous permettent d'affirmer que l'appellation « Canadian French » n'est pas une norme établie et qu'elle dépend en grande partie soit des demandes du client soit des choix personnels des traducteurs.

1.3.4 Langue naturelle et langue de traduction

Bien qu'il ne s'agisse pas de l'un de nos objectifs initiaux, nos observations des paragraphes précédents (notamment 1.3.1 : La grammaire et 1.3.2 : Le lexique) nous permettent d'affirmer que les normes de la langue scénarisée ne sont pas les mêmes que celles de la langue de traduction, une idée d'ailleurs soulevée par Toury (1999 : 59).

Si, sur le plan de la grammaire, nous avons constaté que la particule « tu » interrogative disparaissait des traductions canadiennes tandis qu'elle est très présente dans les séries québécoises, la différence se fait surtout sentir sur le plan du lexique. Premièrement, la richesse lexicale est bien inférieure en traduction puisqu'elle passe de 8,10 % en VOF et 5,89 % en VOQ (soit 6,99 % en moyenne, pour le corpus comparable) à 5,23 % en moyenne sur les trois traductions du corpus parallèle. Deuxièmement, les lexèmes communs entre le corpus comparable et le

¹⁴⁹ Idem note 148.

corpus parallèle sont de 28,80 % en moyenne (28,13 % entre la VOQ et la VFQ, 29,48 % entre la VOF et la VFF), ce qui indique que les traductions n'utilisent pas le même lexique que celui des séries originales. Enfin, nous notons que la langue de traduction, avec ses 77,75 % de lexèmes identiques entre la VFF et la VFQ est bien plus similaire entre les deux variétés que ne peuvent l'être les séries originales.

1.3.5 Une étude complémentaire : la traduction des romans de Kathy Reichs

Relativement à la variété, il est tout aussi intéressant de noter que les romans de Kathy Reichs, sur lesquels repose la série *Bones*, sont également traduits deux fois, une première fois en France et la seconde au Québec, après révision linguistique par un traducteur québécois, sous un titre différent de la version française.

Pour affiner notre prétention quant aux différences entre les deux variétés de français, nous avons donc procédé à l'étude des traductions des romans *Bones to ashes* (2007) et *206 bones* (2009). Ces romans ont été choisis puisqu'une grande partie de l'intrigue se déroule au Québec et que plusieurs personnages québécois y sont présents. Ces deux romans ont été traduits en France pour les Éditions Robert Laffont par Viviane Mikhalkov puis confiés à une traductrice québécoise, Anne-Marie Théoret, pour révision et publication sous un titre différent. Ainsi, les romans étudiés répondent aux titres *Meurtres en Acadie* (France) ou *Terreur à Tracadie* (Québec) (*Bones to Ashes*) et *Autopsies* (France) ou *L'Os manquant* (Québec) (*206 bones*). Ce corpus représente un total de 42 090 phrases ou 449 726 mots. Quatre mille neuf cent quatre-vingts modifications ont été apportées à la traduction de *206 Bones*, 6 821 pour *Bones to ashes*, sans compter les modifications de ponctuation, de majuscules ou d'abréviations¹⁵⁰.

Pour cette étude complémentaire, nous ne nous sommes pas intéressée à la syntaxe, mais nous constatons tout de même que la ponctuation française a été

¹⁵⁰ Certains signes de ponctuation ont été commués. Les majuscules sont accentuées dans les deux versions mais certains mots portaient une majuscule fautive ou auraient dû en porter une, ce qui a été rectifié. L'utilisation des abréviations a été systématisée dans la traduction québécoise.

conservée (avec les espaces avant les signes de ponctuation double) et que de nombreux « ne » explétifs ont été supprimés.

Eu égard au lexique, nous avons comparé les 12 552 lexèmes de la version française aux 12 325 de la version québécoise et plus spécifiquement les 962 différences relevées. Une fois de plus, nous constatons que la richesse lexicale est légèrement plus élevée dans la version française¹⁵¹, mais nous retenons surtout que les différences lexicales entre les deux variétés n'atteignent pas 4 %, un chiffre bien éloigné des 15 % relevés dans un corpus journalistique (de Villers 2005).

Sur les 574 lexèmes de la version française absents de la version québécoise, 25 % sont du registre argotique, 5 % sont des anglicismes et 5 % supplémentaires représentent des oppositions connues France/Québec (portable/cellulaire; parking/stationnement; pote/copain; type, mec, gus/gars; flic/un policier, une police; chewing gum/gomme; beignet/beigne; lunch/dîner/souper/déjeuner; Coca Cola Light/Coke Diète; indien ou aborigène/amérindien; baskets/espadrilles; bonnet/tuque; costume/complet; vêtements/habits; jean/jeans). Sur les 388 lexèmes de la version québécoise absents de la version française, 12 % sont des anglicismes, 7 % représentent des oppositions connues France/Québec et 6 % seulement sont des québécismes.

En somme, cette étude complémentaire confirme que la majorité des lexèmes différents sont pourtant des mots de la langue française courante des deux côtés de l'Atlantique et que les variétés de français sont plus proches qu'il n'y paraît.

1.4 Analyse de la prétention internationale des *fansubs*

La majorité des *fansubbers* étant Français, nous cherchons ici à savoir s'ils respectent la norme du français hexagonal ou si, leurs traductions étant offertes à un public international, ils cherchent à satisfaire une clientèle plus étendue en neutralisant leur texte au maximum.

Premièrement, eu égard à la ponctuation, ils respectent les normes françaises : les signes de ponctuation double (uniquement les points d'interrogation,

¹⁵¹ Les données se trouvent en Annexe 11 : Les romans de Kathy Reichs.

points d'exclamation et points-virgules) sont précédés (et, bien évidemment, suivis) d'une espace (Ramat 2012 : 12); les guillemets sont des guillemets français; et les majuscules sont accentuées (Ramat 2012 : 78).

Deuxièmement, l'étude du registre réalisée précédemment¹⁵² indique que les *fansubbers* utilisent plus d'anglicismes (26,15 % contre 21,16 % en moyenne) et de vocabulaire marqué (tous registres confondus) (4,85 % alors que la moyenne des professionnels est de 4,35 %) et notamment plus de vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire (6,42 % contre 5,55 % en moyenne) que les professionnels, ce qui ne plaide pas en faveur d'un français international non marqué. Également, plus de la moitié du lexique est commun aux listes de la VFF et de la VFS (58,12 %) (à peine moins de la moitié dans le cas des registres sous-standards; 43,35 % pour le vocabulaire familier et argotique, 41,18 % dans le cas du vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire, 50 % pour les anglicismes)¹⁵³. Quant à la richesse lexicale de la VFS, elle se situe à 5,16 %, soit entre celle des deux traductions professionnelles (5,06 % en VFQ et 5,53 % en VFF).

Enfin, sur le plan des références culturelles, nous avons conclu¹⁵⁴ que les *fansubbers* favorisaient légèrement (neuf fois sur douze) les normes de la culture cible.

Pour toutes ces raisons, nous concluons que les *fansubbers* s'en tiennent avant tout à la norme française et qu'ils ne s'adressent pas véritablement à un public international. Cette constatation est d'ailleurs corroborée par les résultats de notre sondage. À la question : « Êtes-vous conscient de traduire pour un public international (hors Europe)? », la moitié des *fansubbers* seulement a répondu par l'affirmative (41 sur 82 réponses à cette question). De plus, 55 répondants ont affirmé que, de toute manière, cela ne changerait rien pour eux. Seuls 17 prétendaient recourir à un vocabulaire neutre (dont une répondante suisse, qui précisait à quel

¹⁵² À ce sujet, voir le paragraphe 1.3.2 b) : Le corpus parallèle.

¹⁵³ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

¹⁵⁴ À ce sujet, voir le paragraphe 1.2.3 : Les références culturelles.

point c'était important pour elle) et dix autres ont répondu qu'ils n'avaient pas eu conscience de cette réalité jusque-là, mais qu'ils feraient des efforts à l'avenir.

1.5 Conclusion quant aux normes linguistiques

Le but principal de cette partie était d'établir les normes dominantes suivies par les trois groupes de traducteurs et nous avons tout d'abord démontré que le code oral était préféré au code écrit, malgré la présence d'une certaine censure (la disparition d'une partie du vocabulaire injurieux, péjoratif et vulgaire) que nous attribuons au respect de la norme écrite. Dans un deuxième temps, tous les facteurs étudiés démontrent que la préférence est donnée aux normes culturelles plutôt qu'aux normes linguistiques lorsque les deux choix sont valides (bien évidemment, les normes linguistiques demeurent les plus fréquentes dans la mesure où aucun énoncé n'est agrammatical). Enfin, nous constatons que les codes de la langue cible (le français) sont légèrement plus représentés que ceux de la langue source (l'anglais), ce qui alimente la prétention de naturalisation des sous-titres et limite, du même coup, l'influence de l'interférence. Cela étant, cette préférence est minime et ne saurait être prise pour une règle indéniable vu le petit nombre d'occurrences concerné.

Également, cette étude voulait s'intéresser à une meilleure définition de la variété du français québécois utilisée dans les séries télévisées et nos observations à cet effet sont multiples. Premièrement, vu l'importante proportion d'anglicismes et de québécismes (respectivement 38,35 % et 23,31 %) observée dans le corpus comparable (*19-2* et *Unité 9*), cette variété est décidément distincte de sa contrepartie hexagonale (de laquelle les québécismes sont, bien évidemment, absents, et qui ne contient que 5,90 % d'anglicismes; seuls 9,26 % de ces anglicismes sont communs aux deux variétés), mais uniquement sur le plan du lexique, la syntaxe demeurant la même. Deuxièmement, nous notons que les traductions « Canadian French » de *Bones*, de *Burn Notice* et de *White Collar* sont très différentes, là encore, sur le plan du lexique, des productions québécoises (*19-2* et *Unité 9*) (les similitudes n'atteignent que 28,13 %), ce qui démontre que la langue de la traduction est différente de la langue scénarisée, un fait par ailleurs conforté par

l'important nombre de divergences constaté également entre les séries françaises (*Braquo* et *Les hommes d'honneur*) et les traductions hexagonales de *Bones*, de *Burn Notice* et de *White Collar* (pour lesquelles le taux de lexèmes identiques n'atteint que 29,48 %). Enfin, l'étude des différentes traductions québécoises de *Bones*, de *Burn Notice* et de *White Collar* ne permet pas de conclure à l'existence d'une norme établie d'un « Canadian French » qui permettrait à cette appellation de devenir un gage de qualité pour les spectateurs.

2. Les pratiques professionnelles

Le cadre linguistique dans lequel opèrent les traducteurs étant mieux défini, il est temps de s'intéresser aux agents du milieu : les professionnels de France et du Canada et les *fansubbers*. Rappelons que le but principal est ici de tenter de définir ce que les *fansubbers*, avec leur formation et leurs méthodes de travail, pourraient apporter à la compréhension de la pratique de traduction, son processus et donc sa théorisation, et à la pédagogie de la traduction.

2.1 Formation des professionnels et des *fansubbers*

2.1.1 Les professionnels de France et du Canada

Bien que nous n'ayons reçu que 21 réponses de la part des professionnels consultés, nous pouvons tout de même dresser le profil moyen de ce groupe : le répondant moyen à ce sondage est une femme (62 % des répondants) âgée de 46 ans, détentrice d'un diplôme de deuxième cycle en traduction (72 % dans les deux cas), de langue maternelle française et vivant en France (deux tiers des répondants dans les deux cas). Elle parle deux langues étrangères (tous les traducteurs interrogés parlent français et anglais) et pratique la traduction depuis douze ans à raison de 30 heures hebdomadaires consacrées au sous-titrage. S'il ne s'agit pas de sa seule source de revenus (deux tiers des répondants), le reste provient également

de traductions¹⁵⁵. Elle est payée à la minute de programme à sous-titrer (75 %), pour un tarif moyen de 9,74 €¹⁵⁶ par minute (soit 409 € par épisode, ou 610 CAD¹⁵⁷). En matière de formation continue, elle apprend seule (43 %) ou auprès de ses pairs (31 %), voire grâce aux commentaires de son client (26 %). Elle aime son travail, mais aimerait une rémunération plus juste (52 %), voire une meilleure reconnaissance du public (35 %).

Ce profil vient affiner celui qui avait été dressé au chapitre II, paragraphes 4.3 pour les traducteurs français (p. 69) et 4.4 pour les traducteurs canadiens (p. 69). Il semble donc bel et bien que les professionnels soient majoritairement détenteurs d'un diplôme pertinent. Cela soulève par contre une question intéressante, qui restera malheureusement sans réponse dans le cadre de cette étude : sont-ils diplômés parce qu'ils pratiquent dans un domaine spécialisé? En effet, la proportion de 72 % de traducteurs détenteurs d'un diplôme en traduction dépasse largement les chiffres de 50 % à 60 % de diplômés présentés au chapitre II, paragraphe 4.1 : La formation des traducteurs (p. 66). En d'autres termes, trouverait-on moins de traducteurs diplômés parmi les traducteurs « généralistes » qui travaillent sur des textes, existe-t-il deux classes de traducteurs, l'une diplômée et œuvrant dans des domaines spécialisés (dont le sous-titrage) et une autre, formée sur le tas, qui accepterait des mandats réputés moins spécifiques? L'autre facteur dont il pourrait être intéressant de tenir compte dans une étude subsidiaire sur la diplomation des traducteurs est la paire de langues concernée. En effet, puisque l'anglais est une langue que nombre de personnes maîtrisent suffisamment pour s'improviser traducteur, le diplôme pourrait permettre de faire une différence entre deux candidatures (comme l'indique Lung Jan Chan 2011). Par contre, si les langues maîtrisées sont plus rares, le diplôme pourrait alors être perçu comme secondaire (comme le suggèrent Pélisse et al. 2012).

¹⁵⁵ Ce qui confirme l'observation de Gambier (2004a : 5) à l'effet que les traducteurs audiovisuels ne peuvent se cantonner à un seul type de TAV.

¹⁵⁶ Un tarif bien inférieur à celui de quinze euros avancé par certaines études.

¹⁵⁷ Conversion en date du 10 mars 2016.

2.1.2 Les fansubbers

a) Leur profil

Relativement aux 84 réponses reçues de la part des amateurs, le répondant moyen est un homme (60 % des répondants) âgé de 30 ans, détenteur d'un diplôme de deuxième cycle (50 %) dans un domaine autre que langagier (deux tiers des répondants), de langue maternelle française (100 %) et vivant en France (89 %). Il parle au moins deux langues étrangères (60 %), pratique le *fansubbing* depuis quatre ans à raison de quatre heures par semaine, et fait partie de trois *teams* différentes. Il occupe un emploi à temps plein (62 %). Précisons tout de même que onze d'entre eux étudient ou ont un diplôme de deuxième cycle en traduction et que seize étudient les langues au premier cycle (ce qui pourrait les mener à un diplôme de deuxième cycle en traduction). Nous pouvons donc dire que le tiers des répondants (32 %) fait des études pertinentes à l'obtention d'un diplôme en traduction, un chiffre qui n'est pas négligeable pour des amateurs.

Pour terminer de dresser le portrait des *fansubbers*, précisons que 20 % avouent que leur motivation première était de progresser en anglais (bien qu'ils n'étudient pas en traduction); 10 % y voyaient un moyen de faciliter leurs études en traduction; les autres font ça par plaisir, par amour des séries ou pour rendre service à la communauté. Près de la moitié (49 %) ignorait que leur public était international, mais le quart de ceux-ci indiquent qu'ils feront un effort à l'avenir afin de rester plus neutres dans leurs traductions.

Leur profil est donc assez différent de celui dressé au chapitre II, paragraphe 4.5 (p. 69). En effet, ils sont plus âgés, et plus diplômés, qu'on ne pourrait le penser et, si l'amour des séries fait bel et bien partie de leurs motivations, leur désir d'apprentissage est souvent mentionné.

b) Leur formation

L'examen du processus d'intronisation d'un *fansubber* révèle des données surprenantes qui remettent en question leur statut d'amateur. En effet, s'il n'existe

pas de règle immuable en la matière, chaque communauté ayant ses propres processus de sélection et ses propres critères de qualité¹⁵⁸, les communautés approchées pour notre étude opèrent une sélection rigoureuse qu'elles ont accepté de nous décrire. Avant d'en arriver au statut de *fansubber* confirmé, le candidat est passé par une formation aussi longue que nécessaire auprès de ses pairs, à condition que les premières parties traduites aient montré le potentiel de la nouvelle recrue (Dufour et de Morel 2012 : n.p.). Pour commencer dans ce milieu, il a envoyé un courriel exempt de faute à la *team* qui l'intéressait, selon les séries télévisées qu'il aimait et les équipes qui se montraient prêtes à accueillir un nouveau (ou aux équipes qui attendent de l'aide depuis longtemps et qui pourraient consentir à prendre sous leur aile un débutant motivé). Par ailleurs, il existe une pléthore de conseils donnés aux nouveaux, qui se trouvent facilement sur Internet¹⁵⁹. Un parrain (obligatoirement un *fansubber* confirmé) l'a pris sous son aile (au bout de quelques semaines, une fois les bases acquises, il est possible qu'il rejoigne un ou plusieurs autres équipes et que d'autres parrains s'ajoutent). Chaque semaine, les erreurs commises sont commentées et, si les critiques sont constructives les premières semaines, les nouveaux qui ne progressent pas assez rapidement peuvent être renvoyés (d'où l'importance de constater la progression lors des premières semaines). De plus, tous les *fansubbers* ont accès aux pages qui font état de la progression des nouveaux, de sorte que tout le monde peut ajouter son grain de sel. Si cette formation est collaborative, il en va de même, selon les résultats de notre

¹⁵⁸ La communauté la plus connue est probablement Addic7ed et celle-ci rappelle d'une part que « n'importe qui peut soumettre des sous-titres » et semble, d'autre part encourager l'utilisation de Google Translate :

On pense souvent à tort qu'il suffit de faire des corrections aux mauvaises traductions de sens, sur les traductions automatiques type Google Translate, et sur les fautes d'orthographe. Pourtant, il y a pléthore de détails à vérifier. Certains plus ingrats que d'autres. (taytoy 2013a : n.p.)

¹⁵⁹ L'*Index des règles de traduction, version encyclopédique* (taytoy 2013b), le *Petit guide de traduction Calorifix* (Anonyme, s.d.b), le *Guide d'apprentissage du sous-titreur amateur* (Bonakor et al. 2014), les *Critères de qualité Subfactory.fr et normes de synchro* (Team certif 2011), etc. Il existe même un *Petit dictionnaire d'orthographe et de typographie pour le sous-titrage* (DioKuan 2011).

sondage, en matière de formation continue, chaque *fansubber* apprend continuellement auprès de ses pairs (80 %).

¹⁶⁰Si l'on tient compte du fait qu'un *fansubber* fait partie de trois équipes en moyenne, que chacune est composée d'environ cinq traducteurs¹⁶¹, et qu'il traduit donc environ 3 768 mots chaque semaine, à la fin de sa formation (de 24 semaines), il aura traduit plus de 90 000 mots. Pour en arriver à ce résultat, un épisode a été choisi au hasard parmi les six séries télévisées américaines figurant dans le top 100 des audiences françaises de 2013. En moyenne, ces épisodes contiennent 823 lignes de sous-titres et 6 280 mots. Si l'on considère que les *fansubbers* traduisent le cinquième d'un épisode, ils se voient donc attribuer environ 165 lignes ou 1 256 mots.

Il semble pertinent de comparer ces chiffres à une estimation du travail fourni par les étudiants universitaires. Si l'on considère qu'une année scolaire universitaire s'étale sur 28 semaines de cours et qu'un étudiant à temps plein doit être inscrit à douze crédits, soit quatre cours, par session, il faudrait qu'un étudiant traduise 3 232 mots par semaine (soit 808 mots par cours, chaque semaine) pour avoir traduit, à la fin de l'année, autant de mots qu'un *fansubber*. Sur la même base, un professionnel qui n'aurait pas d'autres sources de revenus et qui travaillerait 48 semaines par an traduirait chaque année un peu plus de 300 000 mots, à raison d'un épisode par semaine.

2.1.3 Conclusion

Il ressort de cette comparaison que les profils des professionnels et des *fansubbers* sont très différents, mais le point le plus remarquable est sûrement le grand nombre d'hommes qui pratique le *fansubbing* (au point d'être majoritaires) alors que la profession est largement perçue comme féminine (ce que confirme d'ailleurs la répartition des professionnels).

¹⁶⁰ La fin de cette section provient en grande partie de l'article « Traducteurs professionnels et *fansubbers* : la guerre des sous-titres », à paraître dans *TTR*.

¹⁶¹ Ces chiffres sont tirés d'une étude en cours, décrite au paragraphe 2.2.3 : Une étude complémentaire : la vie d'une équipe.

Sur le plan de la formation aussi, ils diffèrent, malgré deux points communs : leur diplôme de deuxième cycle et leur maîtrise d'une langue étrangère en plus de l'anglais. Par contre, alors que les professionnels ont un diplôme en traduction et douze ans d'expérience en moyenne, les *fansubbers* ont des formations variées et quatre ans d'expérience seulement. Si l'on tient compte du nombre d'heures consacré à la traduction, cela représente 17 280 heures pour les professionnels (soit 48 semaines de 30 heures de travail, durant douze ans) contre 864 heures pour les amateurs (soit neuf heures par semaine, 24 semaines par an¹⁶², durant quatre ans).

Par contre, malgré ces divergences, près de la moitié des professionnels avouent se former en grande partie seuls, tandis que les *fansubbers* progressent en équipe.

2.2 Méthodes de travail des professionnels et des *fansubbers*

2.2.1 Les professionnels

Parmi les réponses obtenues, les professionnels sont divisés à parts égales entre ceux qui doivent faire le repérage en même temps que la traduction et ceux qui ne font que traduire (les sous-titres étant déjà découpés en unités). Par contre, quel que soit le cas de figure, en grande majorité ils se voient remettre les sous-titres originaux et rares sont donc ceux qui travaillent avec la seule bande-son (un seul répondant). Enfin, dix spécifient qu'ils travaillent avec un relecteur/réviseur et sept précisent avoir l'occasion de discuter des modifications apportées.

Près de la moitié des répondants (48 %) s'est vu remettre, de la part de son client, des instructions techniques à respecter. Quatorze pour cent ont reçu des conseils relatifs à la langue. Les autres, soit tout de même 38 %, n'ont reçu aucune

¹⁶² Ces chiffres sont tirés d'une étude en cours, décrite au paragraphe 2.2.3 : Une étude complémentaire : la vie d'une équipe. En effet, un fansubber consacre environ deux heures à la traduction d'une partie, plus une heure à la relecture d'une autre partie et est membre d'environ trois équipes à la fois (ce qui explique le neuf heures par semaine). Vingt-quatre semaines correspond à la durée moyenne d'une saison.

consigne particulière et font leurs propres choix, tant sur le plan technique que linguistique.

Cette méthode de travail est conforme à celle décrite au chapitre II, paragraphe 2.4.

2.2.2 Les fansubbers

Selon notre sondage, 7 % d'entre eux ne s'occupent que de synchronisation, 20 % ne font que de la traduction, les autres touchent à tout, y compris aux relectures. En somme, la grande majorité d'entre eux fait la synchronisation en même temps que la traduction.

Selon notre corpus, les *teams* sont composées de trois à dix personnes, mais il semble que le nombre idéal soit situé entre six et huit personnes (cinq traducteurs/relecteurs plus un relecteur général qui n'aura pas traduit précédemment, accompagnées d'un ou deux spécialistes de la synchronisation) pour des épisodes de 42 minutes (Langlais 2010a : n.p.). La division du travail est similaire à celle détaillée au chapitre II, paragraphe 3.3 (p. 64).

Pour aider à la traduction, elles ont un certain nombre d'outils qui leur sont propres, en dehors de la liste d'outils linguistiques (notamment des lexiques techniques, pour traduire le jargon professionnel de certaines séries) testés et approuvés par la communauté. Premièrement, elles établissent un glossaire des mots et expressions récurrents. Chaque membre peut ajouter ou modifier ce glossaire, mais les mots qui y figurent sont toujours discutés au préalable. Deuxièmement, elles tiennent à jour un catalogue des tutoiements et vouvoiements. En cliquant sur le nom (ou la photo) d'un personnage de la série, cela indique si celui-ci tutoie ou vouvoie tous les autres. Des discussions ont lieu pour décider de la norme dès qu'un nouveau personnage entre en jeu et la décision est prise en groupe, selon les relations que le personnage semble entretenir avec les autres. Troisièmement, elles bénéficient d'un outil de recherche de sous-titres de sorte que, si un personnage a un flash-back ou s'il faut traduire le résumé des épisodes précédents, elles peuvent chercher le sous-titre original anglais et avoir

immédiatement accès à sa traduction française. Le même outil peut d'ailleurs servir à repérer des expressions, au cas où une expression deviendrait d'usage courant dans la série. Quatrièmement, puisqu'il s'agit d'un travail en équipe, un traducteur qui ne comprend pas une expression, ne trouve pas d'équivalent idiomatique à une formule figée ou qui manque d'imagination pour traduire un jeu de mots, peut faire appel non seulement au reste de son équipe, mais également à la communauté entière, et il n'est pas rare que des appels à l'aide soient lancés afin de pouvoir trouver une traduction qui satisfasse à tous les critères. Enfin, s'il ne s'agit pas vraiment d'un outil en soi, il ne faut pas oublier que les consommateurs de *fansubs* peuvent, en tout temps, signaler des erreurs ou des incohérences, qui sont alors immédiatement corrigées. Voilà qui dénote des critères de qualité insoupçonnés chez des soi-disant amateurs.

2.2.3 Une étude complémentaire : la vie d'une équipe

¹⁶³Afin de compléter notre étude et de mieux comprendre les avantages du travail en équipe, nous avons requis et obtenu l'autorisation de deux équipes de les suivre dans leur travail hebdomadaire, sur trois séries différentes, et de pouvoir accéder à tous leurs fichiers.

De cette étude complémentaire, il ressort qu'en moyenne, la synchronisation d'un épisode nécessite de deux à trois heures, une quinzaine d'heures sont nécessaires pour la traduction (soit deux heures par traducteur, puisque, en moyenne, les équipes concernées ont six parties par épisode), les relectures sont faites en six heures (une heure par partie), à quoi il faut ajouter de trois à quatre heures pour la relecture générale, environ une heure pour la relecture canapé (une seconde relecture générale qui est faite principalement en regardant l'épisode, d'où son nom), et deux heures de plus pour les discussions et prises de décision finales.

¹⁶³ Cette section provient en grande partie d'un article à venir, intitulé « Inside a fansubbing team », qui devrait être publié en 2017 dans l'ouvrage *Fansubbing in a Global Context: Creativity, Conflict & Controversy* de Dingkun Wang and Xiaochun Zhang (éd.), Berlin : Frank & Timme.

Au total, il faut donc environ 30 heures¹⁶⁴ pour traduire un épisode de 42 minutes et l'objectif est de sortir les *fansubs* d'un épisode au plus tard le jour de la diffusion du suivant aux États-Unis (donc dans un délai d'une semaine, sauf circonstances particulières). Ces données ont été obtenues grâce à un sondage envoyé aux membres des équipes concernées¹⁶⁵.

De plus, avoir accès aux fichiers des équipes nous a permis de constater le nombre d'erreurs moyennes commises par les différents traducteurs, ainsi que le nombre d'erreurs repérées à chaque stade de relecture. Rappelons que chaque partie est relue une première fois par le traducteur d'une autre partie. Une fois toutes les parties traduites et relues, elles sont rassemblées et révisées une ou deux fois, selon les équipes. Deux révisions sont toujours souhaitées, mais ne sont pas toujours possibles, en raison d'un manque d'effectif au sein de l'équipe. Sur les trois séries étudiées, deux seulement bénéficient de ces deux relectures finales (appelées successivement relecture générale et relecture canapé). À chaque étape de la révision, tous les membres de l'équipe sont appelés à commenter les modifications et à proposer de nouvelles alternatives, s'ils le souhaitent.

Aux fins de cette étude, nous avons retenu les mêmes critères que ceux détaillés au paragraphe 2.4 : Analyse critique des traductions (p. 171) (à savoir fautes de frappe, d'orthographe, de grammaire, de majuscules, de syntaxe, faux sens et contresens), mais nous nous sommes également intéressée à l'expression des nuances, soit dans le choix des mots retenus, soit dans l'ajout de détails rendus possibles par la reformulation. Eu égard aux erreurs de sens, nous notons que bon nombre d'entre elles sont liées à la méconnaissance d'expressions par ailleurs idiomatiques, qui sont prises littéralement. Ainsi, par exemple, « Suit yourself » a été traduit par « Habillez-vous » et « Copy that » par « Copiez ça », avant d'être

¹⁶⁴ Incidemment, cette durée de 30 heures semble être nécessaire aux professionnels puisqu'il semble qu'une semaine soit nécessaire pour traduire un épisode de 42 minutes (Langlais 2010b : n.p.) et qu'ils travaillent en moyenne 30 heures par semaine (selon les résultats de notre sondage).

¹⁶⁵ Les questions du sondage sont reproduites en Annexe 12 : Le travail en équipe.

corrigées, à la relecture intérimaire, par leurs équivalents attendus, soit « Comme vous voulez » et « Bien reçu ».

La première équipe est composée de sept traducteurs, dont un débutant, et d'un synchronisateur, pour un total de huit personnes. Les deux relectures finales sont réalisées par des personnes étant déjà intervenues pour traduire et réviser une partie. La relecture générale est réservée en alternance à deux personnes, la relecture canapé est toujours l'œuvre de la même. Au sein de cette équipe, qui travaille depuis longtemps sur cette série et a donc l'habitude de collaborer, les traducteurs commettent en moyenne près de deux erreurs par partie¹⁶⁶. Dix épisodes, choisis au début, au milieu et à la fin de la saison ont été analysés. La relecture générale relève en moyenne sept erreurs supplémentaires par épisode, la relecture canapé près de six. Les erreurs d'orthographe (78) et de grammaire/syntaxe (87) représentent les trois quarts des modifications, les erreurs de sens (50) le quart restant (ce qui comprend également six nuances de sens et deux phrases ambiguës) :

¹⁶⁷that everything that seemed so obvious couldn't possibly be true.

que tout ce qui semblait évident pouvait être faux.

que tout ce qui semblait évident devait être faux. (*Pouvait* a été modifié par *devait* afin de mieux traduire *possibly*.)

Actually, I was kind of hoping that you might be able to help me with a crazy theory.

En fait, tu pourrais m'aider avec une folle théorie.

En fait, j'espérais ton aide avec une de tes folles théories. (La première traduction laisse croire que le locuteur veut de l'aide face à la folle théorie qu'il a lui-même élaboré. La seconde lève cette ambiguïté.)

Pourtant, en moyenne, les taux de modification des textes sont de 15 %, ce qui indique que les modifications apportées ne concernent pas seulement la simple

¹⁶⁶ Les données se trouvent en Annexe 12 : Le travail en équipe.

¹⁶⁷ Tous les exemples de cette section suivent l'organisation suivante : en première ligne, la version originale anglaise; en deuxième ligne, la proposition du traducteur; en troisième ligne, la proposition du relecteur puis, entre parenthèses, une courte explication.

correction des erreurs : les relecteurs changent la formulation s'ils trouvent plus court, plus explicite, plus simple, plus idiomatique, etc. ou simplement en fonction de préférences personnelles. Enfin, seules sept lignes de sous-titres ont fait l'objet de discussions, sur les dix épisodes étudiés.

Puisque la seconde équipe étudiée traduit deux séries et que les membres ne sont pas les mêmes sur les deux, nous la compterons comme deux équipes différentes, soit les équipes 2A et 2B. L'équipe 2A se retrouve intégralement dans l'équipe 2B.

L'équipe 2A est composée de quatre membres uniquement. Dix épisodes, soit la première moitié de la saison, ont été étudiés. Ce choix s'explique par le fait que les épisodes sont diffusés à deux moments très différents de l'année, et non de manière plus ou moins consécutive, comme pour les autres séries de notre corpus. Si la relecture générale revient toujours à la même personne, le petit nombre de membres fait en sorte que celle-ci doit intervenir aussi en traduction et en révision. En moyenne, les traducteurs commettent près de trois erreurs par partie et le relecteur général en relève treize de plus par épisode. Les erreurs d'orthographe (30) et de grammaire/syntaxe (59) représentent 55 % des erreurs relevées, les erreurs de sens (40) et les nuances (34) 45 %. En somme, aux yeux de cette équipe, la précision et l'ajout de détails qui avaient été jugés inutiles par les traducteurs initiaux sont importants :

They have a lead on [name of the bad guy].

Ils poursuivent [nom].

Ils ont une piste sur [nom]. (Si « poursuivre » n'est pas faux, « avoir une piste » est plus précis.)

Sent 'em [name]'s résumé and head shot.

Ils ont tous la photo de [nom].

Ils ont son CV et sa photo. (La reformulation permet d'ajouter un détail.)

Là encore, le taux de modification est nettement supérieur à la seule correction des erreurs, puisqu'il atteint 16,34 % en moyenne. Enfin, 161 lignes de sous-titres ont été discutées au cours des dix épisodes étudiés.

L'équipe 2B est plus complète puisqu'elle est composée de sept traducteurs, dont trois débutants, d'un relecteur général (la même personne qu'en 2A) et d'un relecteur canapé, pour un total de neuf personnes. La saison étudiée contient dix épisodes mais, pour des raisons techniques (défaillance de la plateforme informatique qui accueille les différents fichiers), sept seulement ont pu être analysés. Les deux relecteurs n'interviennent ni en traduction ni en relecture intermédiaire. Les traducteurs débutants ne révisent pas, ce qui fait en sorte que les quatre traducteurs expérimentés se partagent les révisions intermédiaires. En moyenne, les traducteurs commettent un peu plus de deux erreurs par partie et il est intéressant de noter que, malgré la présence de trois débutants, ce chiffre est inférieur à celui de l'équipe 2A. La relecture générale relève neuf erreurs de plus par épisode, la relecture canapé près de deux de plus. De ces erreurs, les trois quarts concernent la grammaire/syntaxe (71) et l'orthographe (33), le dernier quart le sens (40) (deux nuances et une ambiguïté seulement ont été relevées) :

It's pretty simple. I just painted some U-238 with a radium mixture.

J'ai peint de l'uranium 238 || avec un mélange de radium.

J'ai bêtement peint de l'uranium 238 || avec un mélange de radium.
(L'ajout de « bêtement » traduit « just », qui avait été omis.)

I swear to God, you're on my last nerve right now.

Vous me tapez sur le système.

Franchement, || vous me tapez sur le système. (« Franchement » vient traduire « I swear to God ».)

She's still in surgery.

Ils l'opèrent encore.

L'opération est toujours en cours. (« Ils l'opèrent encore » laisse planer le doute sur la possibilité d'une nouvelle opération; la seconde proposition est plus précise. Après discussion, cette traduction a été modifiée pour « Ils l'opèrent toujours », plus court et tout aussi précis.)

Par contre, bien que le nombre d'erreurs soit moins élevé, le taux de modification est nettement supérieur puisqu'il est de 21,36 %, un fait certainement imputable à la présence des trois débutants, qui apprennent encore la concision ainsi que les habitudes de langage de chaque personnage (tutoiement ou vouvoiement, présence des négations entières ou tronquées, etc.). Enfin, si 34 lignes de sous-titres ont été discutées, 24 d'entre elles se trouvent dans le premier épisode de la saison.

Il ressort de ce fragment d'étude que chaque intervenant a un rôle à jouer au sein de l'équipe et que les différentes relectures permettent d'améliorer la traduction, puisque nul n'est parfait. En effet, au sein de la première équipe, l'une des deux personnes qui se partagent la tâche de relecture générale ainsi que celle qui réalise la relecture canapé commettent près de deux erreurs par partie traduite (légèrement supérieure à la moyenne de l'équipe, en fait); l'autre relecteur général ne laisse qu'un peu plus d'une erreur par partie traduite. Au sein de l'équipe 2A, la personne qui s'occupe de la relecture générale commet un peu plus d'une erreur par partie traduite, ce qui la place bien en-deçà de la moyenne de l'équipe. Il n'en demeure pas moins que le relecteur général, tout comme celui qui fait la relecture canapé, ne sont pas nécessairement les meilleurs traducteurs de l'équipe.

2.2.4 Conclusion

Les méthodes de travail des deux groupes semblent différentes à prime abord, dans la mesure où les *fansubbers* travaillent en équipe tandis que les professionnels travaillent seuls sur un épisode. Cela étant, les professionnels sont plusieurs à travailler sur une même saison et ils bénéficient donc sûrement d'outils semblables afin d'assurer l'uniformité au fil des épisodes. Si le nombre d'intervenants est restreint dans le cadre de la traduction professionnelle, il n'en demeure pas moins qu'ils

s'interrévisent et s'entraident, qu'ils sont relus par un réviseur externe (comme le relecteur général des *fansubbers*) et qu'ils peuvent parfois discuter des modifications apportées. Les points communs entre les deux groupes sont donc aussi nombreux que leurs différences.

Enfin, maintenant que les formation et méthode de travail des deux groupes ont été mieux définies, il nous semble intéressant de reprendre les critères de Flexner (1915), soit l'existence d'une opération intellectuelle, d'une responsabilité individuelle, d'un apprentissage constant, d'une finalité, d'une technique transférable, d'une organisation et d'une motivation altruiste¹⁶⁸, afin de les appliquer au cas particulier de la traduction audiovisuelle :

- des opérations intellectuelles et une grande responsabilité individuelle : il est indubitable que les deux groupes exercent une activité intellectuelle. Sur le plan de la responsabilité individuelle, les professionnels ne sont responsables que dans la limite de leur travail (ils se voient remettre des instructions précises de la part de leurs clients et tous n'ont pas le dernier mot sur les révisions apportées). Par contre, nous pourrions défendre l'idée que la responsabilité est plus importante chez les *fansubbers* puisqu'ils prennent leurs propres décisions initiales, se relisent mutuellement et tranchent ensemble quant aux révisions à apporter. À défaut d'une responsabilité individuelle, nous concluons donc qu'ils ont une responsabilité communautaire plus importante que les professionnels;
- un apprentissage constant : indubitable dans les deux cas, comme pour tout traducteur;
- la finalité : sur le plan pratique, les professionnels ne sont pas le dernier maillon de la chaîne, mais les *fansubbers* sont les seuls opérateurs, de la prise de décision de traduire une série jusqu'à la publication des sous-titres pour livraison aux consommateurs. Il n'en demeure pas moins que, sur un plan sémiotique, le spectateur doit s'appropriier l'œuvre pour lui rendre son sens. En

¹⁶⁸ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 4.7.2 : La dévaluation de la profession.

effet, le sens de l'œuvre ne réside pas uniquement dans les sous-titres, mais plutôt dans une globalité multimodale composée de l'image, de la bande sonore (qui comprend, dans le cas du sous-titrage, autant la musique et les bruits de fond que les dialogues prononcés avec leur tonalité originale) et des dialogues traduits qui s'ajoutent à cette image. Il appartient ensuite à chaque spectateur d'extraire le sens de l'œuvre selon sa propre perception (Eco 1965; Eco 1985)¹⁶⁹. Dans une telle optique, les deux groupes ne sont que des intermédiaires;

- une technique transférable : c'est un point discutable dans les deux cas. Le taux de diplomation au sein des professionnels joue en faveur de cette technique transférable, mais la plupart reconnaissent apprendre seuls par la suite. Du côté des *fansubbers*, ils apprennent par l'exemple, mais un certain niveau est exigé afin de pouvoir pratiquer, ce qui s'apparente à un cercle professionnel fermé, l'un des facteurs reconnus par Flexner;
- une organisation : tous les professionnels ne sont pas tenus d'appartenir à un ordre professionnel, ni même à une association. À l'inverse, tous les *fansubbers* doivent appartenir à la communauté pour laquelle ils traduisent et se conformer à ses règles. Après une longue absence, ils doivent suivre une mise à niveau (semblable à l'apprentissage initial, mais bien plus courte) avant de pouvoir jouir de leurs anciens droits. Par contre, si l'organisation des *fansubbers* n'est pas à remettre en doute, leur existence demeure illégale, ce qui joue en leur défaveur.

Nous constatons donc que, selon les critères de Flexner, le mode de fonctionnement des *fansubbers* correspond à l'organisation attendue d'un groupe de professionnels (malgré l'illégalité du processus). Toujours selon ces mêmes critères, l'organisation des professionnels semblerait par contre les rapprocher de semi-professionnels, au même titre que les autres traducteurs. La différence majeure

¹⁶⁹ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.1.1 : Le postulat du texte source.

entre les deux groupes repose, à notre humble avis, sur deux facteurs primordiaux : l'organisation et la responsabilité.

Contraindre tous les traducteurs à appartenir à une association professionnelle pourrait être une mesure à envisager à l'avenir, ne serait-ce que pour garantir que tous ceux qui voudraient s'improviser traducteur aient le niveau requis à défaut du diplôme. D'autre part, une telle organisation pourrait avoir une incidence sur le plan de la responsabilité. En effet, dans le cadre d'une réorganisation des professionnels, une intégration verticale pourrait être envisagée, afin que les diffuseurs aient pour interlocuteurs uniquement des membres de la nouvelle organisation, qui sauraient quels sont les délais et outils nécessaires pour fournir un travail de qualité; connaîtraient et sauraient faire imposer des tarifs justes; pourraient discuter des choix traductionnels de manière éclairée, afin de lutter contre la censure ou les prises de position idéologiques, par exemple.

Si une telle vision relève probablement de l'utopie, la réserve d'actes fait tout de même partie des solutions envisagées au Canada et plusieurs auteurs incitent les professionnels à se rassembler et s'organiser (dont Lung Jan Chan 2011 et Monzo 2011).

2.3 Établissement des normes techniques

Nous avons dressé, au chapitre II, paragraphe 2.5 (p. 59), la liste des principales normes techniques auxquelles les traducteurs doivent se plier, et notamment la vitesse de lecture de douze caractères par seconde, la présence d'un maximum de deux lignes de sous-titres, et l'importance de la césure. Notre objectif ici est double : d'une part, vérifier le respect des normes par les différents groupes et, d'autre part, de déterminer si les normes techniques contraignantes résultent nécessairement en une réduction (tel que soutenu notamment par Díaz-Cintas 2008 : 28 ou Gottlieb 2009 : 247).

2.3.1 La vitesse de lecture

Tel qu'indiqué précédemment¹⁷⁰, celle-ci a été calculée par Excel après obtention des données par le logiciel de sous-titrage VisualSubSynch. Rappelons que la vitesse de lecture se calcule en divisant le nombre de caractères par la durée du sous-titre. Par contre, certaines données semblent erronées, sans que nous puissions le vérifier et cela pourrait modifier sensiblement nos chiffres. Par exemple, le logiciel indique qu'un sous-titre VFF de *Bones* aurait une durée de 0,12 secondes, ce qui semble impossible, vu que le deuxième plus court est d'une durée de 0,671 seconde (ce qui demeure inférieur à la durée minimale édictée de 0,83 seconde).

Cela étant, en moyenne, toutes séries et groupes de traducteurs confondus, la vitesse de lecture est de 23,08 caractères par sous-titre ou 16,56 caractères par seconde, ce que le logiciel VSS catalogue comme Bon (pour que cela soit parfait, il aurait fallu que la vitesse de lecture se situe entre 20,00 et 22,99 caractères par sous-titre). Le logiciel estime donc que la vitesse de lecture optimale est nettement supérieure à celle mentionnée par les différents auteurs (douze caractères par seconde) et atteint plutôt 18 caractères par seconde. Cela signifie également que la durée moyenne d'un sous-titre est de 1,39 seconde.

Ces constatations diffèrent cependant grandement d'une série à l'autre et d'un groupe de traducteurs à l'autre¹⁷¹. Ainsi, les vitesses moyennes de lecture par série vont de 20,29 caractères par seconde pour *White Collar* à 26,04 pour *Burn Notice* en passant par 22,91 pour *Bones*. Au niveau des différents groupes, les traducteurs canadiens affichent en moyenne 21,35 caractères par seconde, leurs collègues français 22,20 et les *fansubbers* 25,69.

Ces observations pourraient donc appeler à une réévaluation des normes initiales édictées, afin notamment de savoir quelle est la vitesse de lecture moyenne acceptable pour les spectateurs. En effet, puisque la vitesse de lecture influence

¹⁷⁰ À ce sujet, voir le Chapitre I, paragraphe 4.1.1 : L'extraction du corpus.

¹⁷¹ Les données se trouvent en Annexe 9 : Tableaux relatifs aux normes techniques et à la réduction.

directement les possibilités de traduction, il semble nécessaire de connaître précisément les attentes et aptitudes des spectateurs.

2.3.2 La longueur des sous-titres

Il n'est pas question ici de leur durée, mais plutôt de leur nombre de lignes et de leur disposition (emplacement de la césure) ainsi que du nombre de caractères par ligne.

Les sous-titres ne dépassent généralement pas deux lignes, à l'exception de douze lignes de sous-titres de la VFQ de *Burn Notice*, où deux lignes de dialogue sont jumelées à une ligne supplémentaire, en majuscules, correspondant à une explication complémentaire (traduction d'un texte visible à l'écran : nom d'un hôtel, titre d'un journal, etc.), qui est absente des deux autres traductions, par exemple :

BANQUE INTERNATIONALE ÉTRANGÈRE

Je t'ai donné 100,000 \$ en comptant

depuis une semaine. (*Burn Notice*, épisode 7, ligne 583 de la VFQ)

Si deux phrases d'un même sous-titre sont prononcées par deux personnes différentes, chaque phrase est précédée d'un tiret.

Nous n'avons jamais observé de polices différentes ou de codes couleur pour aider à la lecture des sous-titres. Par contre, l'italique est utilisé pour signaler une voix déformée par un appareil de transmission (radio, télévision, téléphone, etc.) ou une voix off. Cela est conforme aux normes (voir Laks 2013 : 43).

Parmi les professionnels, en moyenne, les sous-titres de la version québécoise contiennent 39,59 caractères et la version française 38,68. Par contre, nous constatons la présence de quelques lignes de plus de 40 caractères à chaque épisode, quelle que soit la série concernée¹⁷². Si cela semble excessif à prime abord, nous ne pouvons pas véritablement juger puisque la présence récurrente de lignes de plus de 40 caractères semble indiquer l'existence d'une norme plus souple que

¹⁷² Nombre de sous-titres concernés en moyenne par épisode : dans *Bones*, 4 en VQ et 7 en VF; dans *Burn Notice*, 7 en VQ et 68 en VF; dans *White Collar*, 21 en VQ et 8 en VF.

celle édictée précédemment, qui fait état de 35 à 37 caractères. Cela étant, nous avons calculé la vitesse de lecture des deux sous-titres contenant une ligne de 48 caractères (le maximum constaté, toutes séries confondues, toutes deux dans *Burn Notice*). Dans les deux cas, la seconde ligne du sous-titre fait 25 caractères, pour un total de 73 caractères. Le premier sous-titre concerné s'étale sur une durée de près de quatre secondes, ce qui représente près de 20 caractères à lire par seconde :

00:29:24,327 --> 00:29:28,002

La dernière fois que je lui ai parlé, il a dit :

"On se verra en enfer." (*Burn Notice*, épisode 1, ligne 461 de la VFF)

Le second dure un peu moins de trois secondes et contient près de 25 caractères à lire par seconde :

00:11:36,487 > 00:11:39,354

Je ne t'ai jamais vue rien porter d'autre au lit

que des chemises d'homme. (*Burn Notice*, épisode 9, ligne 216 de la VFQ)

Conséquemment, si le nombre total de caractères de ces deux sous-titres demeure dans les normales, la vitesse de lecture dépasse largement la norme et la moyenne constatée.

Parmi les *fansubbers*, la règle suivie est immuable : 37 caractères par ligne si le sous-titre ne contient qu'une seule ligne, 40 caractères par ligne dans le cas d'un sous-titre de deux lignes (pour un total maximal de 80 caractères), pour une durée comprise entre une et six secondes (ce qui respecte la vitesse de lecture de quinze caractères par seconde). Bien que cela ne soit pas visible dans notre corpus, il existe également une règle indiquant qu'une ligne ne doit jamais dépasser 454 pixels. Les pixels indiquent l'espace occupé par une lettre; par exemple, un *m* occupe plus de place qu'un *i* et une phrase qui contient beaucoup de *m* pourrait respecter le nombre de caractères, mais pas le nombre de pixels et devrait être reformulée. Le logiciel VisualSubSynch, utilisé par tous les *fansubbers*, calcule seul les pixels et indique

quelles lignes doivent être reformulées. En moyenne, les sous-titres contiennent 34,46 caractères.

De manière plus spécifique, nous avons constaté que, si les *fansubbers* recourent à un plus grand nombre de sous-titres, de mots et de phrases par épisode que les professionnels, plus de la moitié des sous-titres ne contiennent qu'une ligne de texte d'une part et d'autre part, leurs lignes contiennent moins de caractères. Ils favorisent donc le recours aux phrases courtes, sur une seule ligne.

2.3.3 Les césures

Pour les césures (endroit où la phrase est coupée dans le cas des sous-titres de deux lignes ou lorsqu'une phrase se poursuit sur deux sous-titres différents), nous n'avons pu établir aucune norme stricte auprès des professionnels. Il semble y avoir une certaine volonté de garder les syntagmes unis, mais de nombreuses césures sont faites :

— entre un sujet et son verbe :

Ma biche, même si ça
s'appelle "télévision réalité"... (*Bones*, épisode 3, ligne 113, VFF et VFQ)

— entre un déterminant et le nom :

Si je ne peux pas réparer ce
carburateur, on a de gros soucis. (*Bones*, épisode 1, ligne 32, VFF et VFQ)

— entre le nom et l'adjectif :

J'ai vu par hasard un documentaire
passionnant sur eux. (*Bones*, épisode 3, ligne 109, VFF et VFQ)

— après une préposition :

Ils veulent que tu la fermes sur
les lésions cérébrales des vétérans. (*Bones*, épisode 1, ligne 31, VFF et VFQ)

— ou après les conjonctions de coordination :

Franchement, je suis surpris que
vous ayez une femme aussi étonnante. (*White Collar*, épisode 1, ligne
495 de la VFF, ligne 498 de la VFQ)

Parmi les *fansubbers*, une série de règles a été édictée et est majoritairement suivie (quelques cas fautifs, très peu nombreux, ont été repérés). Ainsi, les césures sont placées en respectant la ponctuation en premier lieu et, dans le cas de deux phrases courtes, elles se trouvent généralement sur deux lignes séparées :

Mords l'un d'eux.
Mets le feu au second. (*Burn Notice*, épisode 1, ligne 153)

Prenez-en bien soin.
Je reviens dans un mois. (*White Collar*, épisode 1, ligne 11).

Ensuite, en l'absence de ponctuation, la césure se place :

— avant le pronom relatif, afin de garder la proposition entière :

C'est marrant, j'ai peur des serpents
que quand Booth est là prêt à bondir. (*Bones*, épisode 1, ligne 8)

— avant les conjonctions ou prépositions :

Ce serait pas arrivé
si son père avait été là (*Bones*, épisode 1, ligne 44)

C'est comme être assis
dans la salle d'attente (*Burn Notice*, épisode 1, ligne 7)

mais jamais au sein d'un groupe nominal. Cette règle a d'ailleurs préséance sur celle qui veut qu'il ne faille pas séparer le verbe de son sujet; dans le cas d'un long groupe nominal sujet, le verbe peut être renvoyé à la ligne :

Les racines des canines
sont complètes. (*Bones*, épisode 1, ligne 275)

2.3.4 La réduction

Puisque certaines études prétendent que les sous-titres sont réduits du tiers par rapport au texte original¹⁷³, nous avons cherché à vérifier ce fait¹⁷⁴. Dans un premier temps, nous devons reconnaître que ce chiffre nous paraît d'autant plus étonnant qu'il est l'inverse d'un fait bien connu de tout traducteur : toute traduction en français d'un texte anglais serait un tiers plus longue que l'original. Pourtant, ce phénomène, appelé foisonnement ou prolixité, est accepté comme une vérité malgré le petit nombre d'études de cas réalisé et leurs résultats parfois contradictoires (Cochrane 1995; Juhel 1999). Il nous semble donc important de chiffrer cette réduction de manière purement mathématique¹⁷⁵.

Force est de constater qu'il y a bel et bien une réduction puisque toutes les versions traduites contiennent à la fois moins de sous-titres, moins de phrases et moins de mots que la version originale anglaise¹⁷⁶. Cependant, cette constatation doit être mitigée eu égard au fait que la version originale sous-titrée est destinée aux Sourds et malentendants et, qu'en tant que tel, elle fait état de toutes les hésitations, reprises, répétitions et représentations graphiques de bruits de gorge (hmm, ugh, etc.) qui sont, dans les faits, souvent supprimées des versions françaises traduites¹⁷⁷. En effet, les bruits de gorge demeurent audibles et n'ont pas besoin d'être repris à l'écrit et, même si les répétitions et autres hésitations sont présentes au sein de notre corpus parallèle, rien ne prouve qu'elles soient aussi nombreuses qu'en version originale. Cela permet donc d'explicitier une partie de la réduction constatée.

Cela étant, relativement au nombre de phrases, nous constatons que la réduction atteint bel et bien le tiers dans le cas des deux traductions professionnelles,

¹⁷³ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.3.1 : La perte.

¹⁷⁴ La méthodologie appliquée est décrite au Chapitre I, paragraphe 1.2.3 : Établissement des normes techniques.

¹⁷⁵ L'aspect sémantique sera abordé au paragraphe 2.4 : Analyse critique des traductions.

¹⁷⁶ Les données se trouvent en Annexe 9 : Tableaux relatifs aux normes techniques et à la réduction.

¹⁷⁷ Rappelons que nous avons supprimé toutes les mentions réservées spécifiquement aux Sourds et malentendants, principalement des indications scéniques.

mais non dans le cas des *fansubs*. Par contre, la réduction en nombre de mots est inférieure à 10 % et n'est que de 3 % chez les traducteurs amateurs. En effet, le nombre de mots par phrase est plus élevé en traduction qu'en version originale, ce qui permet de compenser la réduction liée au nombre de phrases. Enfin, nous observons de grandes différences entre les différentes séries, ce qui tend à démontrer qu'il n'existe pas de règle absolue à cet égard.

En somme, il est faux de prétendre qu'il existe une réduction d'un tiers puisque celle-ci n'est valable qu'en ce qui concerne le nombre de phrases et qu'elle est en grande partie compensée par le nombre de mots. Il est par contre intéressant de constater que le phénomène est plus marqué chez les professionnels que chez les *fansubbers*.

2.3.5 Conclusion

Comme nous n'avons pas pu obtenir copie des normes précises imposées aux professionnels relativement aux trois séries étudiées, nous ne pouvons pas vraiment juger du respect des normes techniques. Par contre, nous pouvons constater que les *fansubbers* respectent à la lettre les contraintes qu'ils se sont données.

Eu égard à la réduction, nous constatons qu'il est vrai que les traductions contiennent moins de sous-titres, de phrases et de mots que la version originale, mais qu'elle n'atteint pas le seuil du tiers, puisqu'elle est inférieure à 10 %. Dans ce qui suit, nous chercherons à déterminer si cette réduction mathématique entraîne, ou non, une perte sémantique.

2.4 Analyse critique des traductions

Cet objectif a pour but principal de déterminer si les *fansubbers* fournissent une traduction équivalente, en termes de qualité, à celles des deux groupes de professionnels. Le cas échéant, il sera intéressant, sur le plan pédagogique, de déterminer quelles leçons tirer de leurs pratiques et lesquelles leur font défaut. Également, nous profiterons de cette analyse pour poursuivre notre étude de la réduction sur le plan sémantique.

Dans un premier temps, nous reprecisons ici le cadre retenu pour l'analyse critique¹⁷⁸ :

- le texte source est un texte multimodal et son principal objectif est de divertir le public. Celui-ci est principalement américain (bien que les spectateurs canadiens y aient accès simultanément) et est fort probablement âgé de 18 à 49 ans¹⁷⁹;
- les différents traducteurs s'adressent à un public déterminé (la France dans le cas de la VFF et de la VFS¹⁸⁰; les francophones du Canada dans le cas de la VFQ) qui fait le choix de voir la série en version sous-titrée sur DVD (dans le cas de la VFF et de la VFQ) ou illégalement sur Internet (pour la VFS). Puisque les 18-49 ans sont ceux qui adoptent le plus rapidement les nouvelles technologies (Csorgo et Munro 2011 : n.p.), nous n'avons aucune indication à l'effet que le public de la traduction soit différent du public original. Par contre, le choix de regarder la série en version sous-titrée n'est pas innocent, mais ce facteur dépasse le cadre de notre recherche;
- les normes linguistiques et techniques qui encadrent les différentes traductions sont connues et définies aux paragraphes précédents. En résumé, les normes linguistiques sont celles de la langue française¹⁸¹; une certaine importance est accordée aux normes culturelles¹⁸²; la norme de l'oral s'applique¹⁸³; les sous-titres ne devraient pas dépasser deux lignes de texte et 40 caractères par ligne¹⁸⁴;

¹⁷⁸ La méthodologie appliquée est décrite au Chapitre I, paragraphe 4.1.3 : La relecture critique.

¹⁷⁹ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 1.4 : Télévision et traduction audiovisuelle.

¹⁸⁰ Tel que démontré au paragraphe 1.4 : Analyse de la prétention internationale des *fansubs*.

¹⁸¹ Tel que démontré au paragraphe 1.3 : Essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français.

¹⁸² Tel que démontré au paragraphe 1.2 : La naturalisation.

¹⁸³ Tel que démontré au paragraphe 1.1 : Analyse qualitative des sous-titres.

¹⁸⁴ Tel que démontré au paragraphe 2.3 : Établissement des normes techniques.

— enfin, les méthodes de travail des différents groupes de traducteurs sont connues¹⁸⁵.

Tous ces critères ayant été définis, il nous faut maintenant comparer les traductions à l'original puis les évaluer en des termes critiques. Pour cela, nous sommes intéressée aux fautes de français (fautes de frappe, d'orthographe, de grammaire, de majuscules, de syntaxe) et aux erreurs de traduction¹⁸⁶. Ce dernier critère a parfois été difficile à évaluer puisque certaines nuances pourraient être perçues comme des glissements de sens. Pour éviter tout abus, nous avons choisi de répertorier uniquement faux sens et contresens, ce qui laisse une certaine licence artistique au traducteur. Nous avons retenu la définition que Delisle donne de ces deux termes, selon lequel le contresens est une « [f]aute de traduction qui consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens contraire à celui qu'a voulu exprimer l'auteur » (2013 : 649) tandis que le faux sens est une « [f]aute de traduction qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du texte de départ une acception erronée qui altère le sens du texte, sans pour autant conduire à un contresens » (2013 : 660).

À titre d'exemple, la traduction de « This dude was shredded » par « Il était efflanqué » (*Bones*, épisode 3, ligne 73 de la VFQ) est une erreur de sens (un contresens, en l'occurrence) puisque, dans les circonstances, il est question d'un homme très musclé qui faisait des vidéos de sport tandis qu'efflanqué signifie « maigre, décharné » (Rey Debove et Rey 2015). À l'inverse, la traduction de « Don't embarrass me » par « Ne me mettez pas mal à l'aise » (*Bones*, épisode 23, ligne 203 de la VFS) n'a pas été comptabilisée comme une erreur, bien que la traduction « Ne me faites pas honte » aurait été plus naturelle.

¹⁸⁵ Tel que démontré au paragraphe 2.2 : Méthodes de travail des professionnels et des *fansubbers*.

¹⁸⁶ Les données se trouvent en Annexe 10 : Tableaux relatifs à l'analyse critique et à la censure.

2.4.1 Les traductions professionnelles

Premièrement, nous constatons que les résultats des professionnels ne sont pas identiques et que, à en croire le nombre d'erreurs commises dans *Bones*, la traduction a été réalisée dans un premier temps en Amérique du Nord puis remise à un traducteur français pour adaptation au public hexagonal et correction de certaines erreurs.

Deuxièmement, le nombre d'erreurs est bien plus important dans *Burn Notice* que dans *White Collar* et *Bones*, ce qui démontre que toutes les traductions professionnelles ne se valent pas.

Troisièmement, les professionnels ont commis 88 des erreurs répertoriées. De ce nombre, 43 sont des fautes de français, ce qui signifie que les erreurs sont réparties de façon équivalente entre les fautes de français et les erreurs de traduction. D'une part ce nombre est inférieur à celui des *fansubbers* et, d'autre part, le corpus représente près de 33 000 phrases. Autant dire que les phrases erronées représentent bien moins de 1 % du texte total.

2.4.2 Les fansubs

Premièrement, force est de reconnaître là encore que les résultats varient beaucoup d'une équipe à l'autre : les *fansubs* de *Burn Notice* contiennent les deux tiers des erreurs répertoriées. Cela étant, les amateurs commettent plus d'erreurs que les professionnels, pour un total de 137 erreurs répertoriées, ce qui demeure inférieur à 1 % du nombre total de phrases du corpus.

Ces erreurs sont réparties différemment de ce que nous avons constaté précédemment puisque les erreurs de français sont nettement majoritaires (83 contre 54 faux sens et contresens). Principalement, nous constatons que les *fansubbers* ne font pas toujours la distinction entre le futur et le conditionnel à la première personne du singulier, qu'ils mettent régulièrement un –s final à l'impératif des verbes du premier groupe (deuxième personne du singulier) et qu'ils ont tendance à négliger les règles d'accord des participes passés, des erreurs répétées que les professionnels ne commettent pas.

2.4.3 Une étude diachronique : les saisons subséquentes

Par curiosité et bien que cela dépasse le cadre de notre étude, nous avons consulté les *fansubs* des saisons suivantes de *Burn Notice* et de *White Collar*, préparés par d'autres équipes. Cette décision découle en partie du fait que les communautés observées ont modifié, en juin 2012, les paramètres de formation des débutants et resserré les normes de qualité attendues. Or, les saisons retenues dans notre corpus ont été diffusées en 2007 (*Burn Notice*) et 2009-2010 (*White Collar*). *Bones* a été écarté de cette étude complémentaire puisque les *fansubbers* ont abandonné cette série après la saison 6, qui fait partie de notre corpus.

Notons par ailleurs que *Burn Notice* comme *White Collar* n'ont plus qu'une traduction professionnelle, étiquetée « French » puisque les DVD des saisons 4 à 6 de la première ne sont disponibles qu'en Amérique du Nord (pas de DVD de zone 2 disponibles pour l'Europe), tout comme les saisons 3 à 7 de la seconde. S'il est impossible de savoir avec certitude si la traduction a été confiée en France ou au Canada, la ponctuation nous pousse à croire que la traduction de *Burn Notice* a été réalisée au Canada (sans compter la présence de *chum* et *blonde*, uniques québécoisismes) tandis que celle de *White Collar* aurait été produite en France.

Pour cette étude complémentaire, nous n'avons étudié que deux épisodes de la dernière saison de chaque série, soit les premiers et derniers épisodes de la saison 7 de *Burn Notice* diffusée en 2013 (soit les épisodes 1 [*New Deal*] et 13 [*Reckoning*]) et de la saison 6 de *White Collar* diffusée en 2014 (soit les épisodes 1 [*Borrowed Time*] et 6 [*Au Revoir*]). Si nous comparons, une fois de plus, les *fansubbers* aux professionnels, notre objectif est plutôt ici de réaliser une étude diachronique pour tenter de savoir si le niveau des *fansubbers* a progressé avec l'adoption de nouvelles normes.

Là encore, seules les fautes de français et les erreurs de traduction ont été comptabilisées¹⁸⁷ et les résultats sont plutôt étonnants. En effet, tandis que les *fansubs* de *Burn Notice* contenaient le plus grand nombre d'erreurs, les deux

¹⁸⁷ Les données se trouvent en Annexe 13 : Une étude diachronique.

épisodes étudiés n'en contiennent aucune. Quant à *White Collar*, s'il s'agissait déjà des *fansubs* contenant le moins d'erreurs, l'amélioration est notable puisque les erreurs passent d'un total de 21 à 7 seulement, toutes des fautes de français (dont deux accords au singulier avec *on*). L'amélioration des *fansubs* est à ce point remarquable que leur nombre d'erreurs passe en-dessous de la barre de celui des professionnels.

Il ressort de cette étude complémentaire que les résultats des *fansubbers* divergent véritablement selon les équipes, mais que leurs traductions semblent s'être améliorées au cours des années pour en venir à concurrencer les traductions professionnelles.

2.4.4 Comparaison des traductions professionnelles et des *fansubs*

La traduction professionnelle de notre corpus initial contient deux fois moins d'erreurs que les *fansubs*, c'est un fait indéniable. Par contre, les *fansubbers* réussissaient tout de même à fournir des sous-titres contenant moins de 1 % de phrases erronées et la majorité des erreurs commises sont des fautes de français, qu'un bon logiciel, comme Antidote, permettrait d'éliminer en grande partie. De plus, le petit nombre d'erreurs de sens commises ne saurait modifier de manière drastique le sens d'un épisode. De plus, vu l'amélioration notable constatée au fil des ans, nous ne sommes pas prête à conclure sans ambages que les *fansubbers* n'ont rien à apporter au monde de la traduction. Le fait qu'ils en parviennent à un tel résultat appuie tout de même l'idée que la pratique est importante, mais peut-être pas suffisante dans un premier temps. En effet, puisque nous avons estimé, au paragraphe 2.1.2 b), qu'un professionnel traduit 300 000 mots par an et un *fansubber* 90 000, l'idée que la pratique suffirait n'est toujours pas exclue par nos constatations.

Incidemment, ces constatations soulèvent la question du seuil d'acceptabilité en traduction. L'un des rares articles à tenter d'établir un seuil mathématique le décrit ainsi :

Une autre grille, inspirée des recommandations de l'ancienne norme ISO 9002, et utilisée dans certaines sociétés de traduction, permet d'évaluer une traduction en se basant sur un échantillon de 1 000 mots (soit une demi-journée de travail) et en

classant les erreurs selon trois critères : langue, sens, respect des consignes. [...] Les erreurs sont comptabilisées suivant ces trois critères thématiques et classées en trois niveaux de gravité : erreur grave, « critical » (faute de sens, omission, consigne non suivie, faute de grammaire), erreur majeure (manque de cohérence terminologique, guide de style non suivi), erreur mineure (ponctuation, typographie, lourdeur de style). Le niveau considéré comme acceptable pour 1 000 mots est le suivant : de 0 à 1 erreur grave, de 0 à 3 erreurs majeures de 0 à 4 erreurs mineures. (Lavault-Olléon et Claire Allignol 2014 : n.p.)

De manière simpliste, nous pourrions donc estimer qu'il serait acceptable de laisser jusqu'à huit erreurs par tranche de 1 000 mots ou quatre erreurs en moyenne par tranche de 1 000 mots. Si nous tenons compte du fait que toutes les traductions étudiées font plus de 80 000 mots, toute traduction contenant moins de 320 erreurs serait acceptable, ce qui est le cas quel que soit le groupe concerné.

2.4.5 Réduction et perte sémantique

Dans chaque épisode et quelle que soit la version concernée, nous avons constaté qu'une dizaine de nuances étaient absentes, qui peuvent entrer dans les trois catégories suivantes :

- suppression d'une nuance, vraisemblablement en raison des normes techniques applicables. Ainsi, à titre d'exemple, la phrase « He's rumored to be the first guy to crack the microprinting on the euro » a été traduite par « Il serait le premier à imiter la micro-impression de l'euro » (VFS) et par « On raconte qu'il a déchiffré les micro-lettres de l'euro » (VFF et VFQ). Dans ces deux traductions, il manque une nuance (soit la traduction de « He's rumored to be » dans la première et, dans la seconde, déchiffrer n'a pas le même sens que contrefaire, auquel « crack » fait ici référence), mais la perte sémantique demeure minime;
- suppression d'une répétition, comme dans la phrase suivante : « Every year... every year, it's like this », traduite par « Chaque année, c'est comme ça » (VFS) ou « Tous les ans, c'est pareil » (VFF et VFQ). Ici, si nous pouvons comprendre que la répétition fait ressortir l'énervement du personnage, celui-ci est apparent dans la phrase précédente « I hate this » qui a été traduite dans toutes les versions. En somme, la réitération de l'énervement disparaît avec la

suppression de la répétition, mais il n'y a aucune perte sémantique en contexte;

- suppression de certaines propositions principales (« You know that... ») qui, si elles entraînent une perte sémantique minime, représentent plutôt, à notre avis, une perte d'oralité.

Notre conclusion à cet égard est donc que la réduction constatée au paragraphe 2.3.4 n'entraîne pas de perte sémantique, ou du moins pas dans les proportions constatées précédemment. En effet, malgré la réduction du nombre de phrases, seuls quelques éléments sémantiques sont manquants, de l'ordre d'une dizaine de phrases par épisode, soit une perte bien inférieure à 1 % puisque, en moyenne, chaque traduction contient 3 500 phrases.

2.5 Analyse de la censure

La censure peut être définie comme :

[...] les cas où les transformations repérées semblent pouvoir être ramenées à des contraintes ou des pressions liées à une idéologie, ou en tout cas à des schèmes acceptés, qu'ils soient intériorisés ou non par le traducteur (Wecksteen 2011 : 53)

Selon certains, les gros mots seraient plus choquants à l'écrit qu'à l'oral et, puisqu'ils n'apportent rien au récit et que les normes techniques contraignent à faire des choix, ils sont donc supprimés en sous-titrage¹⁸⁸. Cette affirmation est d'autant plus intéressante que nous avons démontré que la réduction constatée quant au nombre de phrases n'entraîne pas de perte sémantique et ce ne sont donc pas les normes techniques qui peuvent justifier la censure. Puisque nous n'avons pas procédé à une étude sur la réception, nous ne pouvons pas nous prononcer sur le fait que les gros mots sont plus choquants à l'écrit qu'à l'oral, mais nous notons tout de même qu'ils sont très présents en VOF et VOQ (le nombre de lexèmes injurieux, péjoratif et vulgaire est d'ailleurs plus élevé qu'en anglais¹⁸⁹). Nous pouvons donc en conclure que le public est habitué à un tel registre. De plus, le fait que les gros mots

¹⁸⁸ À ce sujet, voir le Chapitre II, paragraphe 2.3.2 : La censure.

¹⁸⁹ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

soient jugés plus choquants à l'écrit nous fait penser au proverbe « Les paroles s'envolent, les écrits restent ». Or, dans le cas d'une série télévisée, les paroles ne s'envolent pas plus que les écrits dans la mesure où il est possible de réécouter la bande sonore à l'infini. L'écrit n'est alors pas plus transitoire que l'oral. Enfin, nous ne sommes pas d'accord avec l'affirmation que les gros mots n'ont aucune valeur sémantique. Selon nous, ils servent à transmettre un certain nombre d'éléments, que ce soit l'état d'énervement d'un personnage à un moment donné ou sa manière d'être en temps normal et, en tant que tel, ils ont une valeur sémantique¹⁹⁰.

2.5.1 La version originale

Au total¹⁹¹, ce sont 112 occurrences de onze gros mots (ass, asshole, bastard, bitch, damn, dirtbag, goddamn, hell, jerk, motherf- (sic), shut up) qui figurent dans les trois séries en version originale. Si l'on considère que notre corpus comprend plus de 90 000 mots, ils représentent moins de 1 %.

Il est intéressant de constater que *Bones*, diffusé sur une chaîne publique contient bien moins de gros mots que les deux autres séries, diffusées sur le câble¹⁹². Cela démontre que les chaînes câblées sont effectivement plus permissives que les chaînes publiques qui, elles, doivent composer avec les exigences des organismes de contrôle¹⁹³. Par contre, cela n'explique pas la grande différence qui existe entre *Burn Notice* et *White Collar*, qui étaient diffusées sur la même chaîne.

2.5.2 Les versions professionnelles

Premièrement, nous tenons à préciser que, sur les 21 répondants à notre sondage, six ont reconnu atténuer les gros mots, un a prétendu les supprimer par manque de place et deux autres ont dit les laisser tels quels. Or, l'atténuation est une

¹⁹⁰ À ce sujet, voir le paragraphe 2.5.4 : Une étude complémentaire : la censure dans *Le Loup de Wall Street*.

¹⁹¹ Les données se trouvent en Annexe 10 : Tableaux relatifs à l'analyse critique et à la censure.

¹⁹² Cette observation est aussi valide dans le corpus comparable : *Braquo*, diffusée sur une chaîne payante, est bien plus grossière que *Les hommes de l'ombre*, diffusé sur une chaîne publique. Par contre, si *19-2* est plus grossier qu'*Unité 9*, les deux sont diffusées sur la même chaîne.

¹⁹³ À ce sujet, voir le chapitre I, paragraphe 3.1.3 : De la diffusion initiale au DVD.

forme de censure (Wecksteen 2011 : 60), au même titre que la suppression pure et simple. En conséquence, le tiers de nos répondants avoue se plier à une forme de censure mais, puisque nous ignorons quelles instructions ils ont reçues de leurs clients respectifs, il est impossible de se prononcer sur le fait que la censure vienne d'eux-mêmes ou si elle leur est imposée. Nous constatons par contre que toutes les séries étudiées ont été diffusées sur des chaînes publiques, ce qui peut avoir influencé leur décision.

Deuxièmement, nous constatons que les onze expressions retenues en anglais ont été traduites par huit expressions en VFQ (colon, con, enfoiré, merde, pute, salaud, salopard, ta gueule)¹⁹⁴ et sept en VFF (enfoiré, merde, putain, pute, salaud, salopard, ta gueule), mais que les équivalences ne sont pas parfaites dans la mesure où chaque gros mot n'est pas traduit systématiquement de la même manière. De plus, seules 22 occurrences figurent en VFF et 35 en VFQ, ce qui représente respectivement 20 % et 31 % des occurrences de la VO. Il est surprenant de constater que la VFQ contient plus de gros mots que la VFF dans la mesure où l'on observe la tendance inverse au sein du corpus comparable, dans lequel la VOF est plus vulgaire que la VOQ¹⁹⁵.

2.5.3 Les fansubs

Seules quinze personnes ont répondu à la question concernant la censure mais, de ce nombre, huit affirment laisser les gros mots tels quels, deux affirment les atténuer, trois les coupent par manque de place et deux les coupent pour ne pas choquer leur public. Cependant, comme tous n'ont pas répondu, nous ne pouvons pas tirer de généralisation.

L'analyse de corpus démontre par contre que les *fansubbers* utilisent à la fois plus de lexèmes différents (neuf) et en traduisent un plus grand nombre (53, soit 47 %) que les professionnels. Si nous constatons toujours une censure, il faut tout de même reconnaître qu'elle est près de deux fois inférieure chez les *fansubbers*.

¹⁹⁴ Précisons que *colon* est un québécoisisme familier (de Villers 2015) tandis qu'*enfoiré* serait plutôt un francisme selon Le Révélateur linguistique et Diatopix.

¹⁹⁵ Les données se trouvent en Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale.

2.5.4 Une étude complémentaire : la censure dans *Le Loup de Wall Street*

¹⁹⁶La sortie du film *The Wolf of Wall Street*, en décembre 2013, a fait couler beaucoup d'encre, notamment en raison de l'important nombre de « fuck » et autres dérivés qui y figurent et qui lui ont valu la dénomination de « film américain le plus vulgaire jamais produit » (Anonyme 2014 : n.p.).

Plus précisément, une extraction du corpus, selon la même méthode que pour la présente étude, démontre la présence de 561 « fuck », « fucking », « fucker », « motherfucking » et « motherfucker » autant à l'oral que dans la version originale sous-titrée (soit trois par minute), ainsi que celle de seize autres mots plus ou moins grossiers (ass, asshole, bullshit, cocksucker, cocksucking, cunt, dick, douchebag, jackass, piss off, pussy, shit, shut up, suck, twat, whore) utilisés comme insultes dans le cadre du film, pour un total de 702 occurrences, soit quatre mots grossiers par minute de film. Or, si nous avons cinq dérivés d'un même terme, ils sont traduits par 41 mots ou expressions différentes dans la version française sous-titrée. Si l'on ajoute à cela les autres expressions grossières trouvées dans les sous-titres, nous en arrivons à un total de 65. Par contre, la version doublée en contient 86. De plus, nous avons calculé leur fréquence, qui est de 385 occurrences en sous-titrage contre 644 en doublage. Notre première constatation est donc double : il y a bel et bien une censure qui s'opère à l'écrit, mais elle se constate également en doublage puisque la version française contient près de 10 % de mots grossiers en moins. Quant à la version sous-titrée, elle contient à peine plus de la moitié des mots grossiers originaux et se place à peine mieux par rapport à la version française doublée.

Dans un deuxième temps, nous avons tenté de déterminer la « cote de grossièreté » des expressions analysées, afin de savoir si elles étaient aussi grossières que leurs équivalents anglais. Nous avons donc demandé à des anglophones (six répondants seulement) ainsi qu'à des Français (puisque le sous-titrage et le doublage sont résolument hexagonaux et que les jurons sont très différents de part et d'autre de l'Atlantique) (21 répondants) de coter de 1 à 10 (10

¹⁹⁶ Cette étude complémentaire fera l'objet d'un article provisoirement intitulé « Fuck, y'a pu de place : Sous-titrage et censure dans *Le Loup de Wall Street* », qui sera soumis à *Meta* pour publication.

étant le plus vulgaire) les gros mots les plus fréquents dans le film. Nous avons ensuite multiplié ces cotes par le nombre d'occurrence dans le film afin d'obtenir une « cote de grossièreté » globale. Il en ressort que la version originale anglaise aurait une cote de 5 745, la version française doublée de 1 998 et la version française sous-titrée de 1 272. En somme, les spectateurs anglophones ont jugé la version anglaise bien plus vulgaire que les spectateurs francophones de l'une des deux versions françaises et, non seulement les gros mots sont moins nombreux, mais ils seraient également édulcorés par la traduction. À titre d'exemple, « putain », qui traduit généralement le sens de « fuck » (équivalence fonctionnelle), a une cote de vulgarité de 3,38 contre 8,33 dans la version originale.

Troisièmement, nous nous sommes intéressée à la valeur sémantique des gros mots et avons demandé à nos 21 répondants¹⁹⁷ s'ils estiment que la censure modifie leur perception du film et il en ressort que tous jugent que les grossièretés permettent de saisir la personnalité d'un personnage, même s'ils ne sont pas d'accord sur ce que cette grossièreté indique (huit jugent que cela reflète un milieu stressant, six un manque de politesse, trois un manque d'éducation). De plus, quinze répondants jugent la censure volontaire, cinq avancent qu'il s'agit d'une trahison de l'œuvre et trois seulement estiment qu'il s'agit d'une censure bienvenue. Le fait que les cinq dérivés de « fuck » soient traduits par 41 mots différents ne change rien pour neuf personnes tandis que douze jugent que cela illustre la richesse du français. Par contre, les deux tiers jugent choquant que la proportion ne soit pas conservée par personnage et que certains personnages soient donc bien plus malpolis en traduction que dans la version originale.

De surcroît, 54 personnes ont accepté de répondre aux questions 14 à 16 de notre sondage, qui visait à leur demander si elles percevaient une différence de sens entre deux énoncés, le deuxième étant toujours « Putain, je suis fatigué-e ». Les trois énoncés de comparaison étaient « Je suis fatigué-e » (question 14), « Je suis épuisé-e » (question 15) et « Je suis vraiment fatigué-e » (question 16). Les seules réponses possibles étaient oui ou non, mais le questionnaire était accompagné d'une case pour

¹⁹⁷ Le sondage se trouve en Annexe 14 : Sondage relatif au *Loup de Wall Street*.

les commentaires libres. Cinquante-trois d'entre elles ont répondu oui à la question 14, 42 à la question 15 et, étonnamment, le vote est partagé sur la question 16 (28 non, 26 oui). Or, la définition d'épuisé est « à bout de forces » (Rey-Debove et Rey 2015) et l'adjectif, à lui seul, est donc sémantiquement plus marqué que l'expression « vraiment fatigué ». Il ressort tout de même de ces résultats que les répondants, certainement tout comme les spectateurs d'une œuvre filmique, accordent également un rôle sémantique aux mots vulgaires, dans la mesure où ceux-ci viennent modifier l'intensité d'un énoncé.

Somme toute, cette censure n'est, d'une part, pas souhaitée par le public et, d'autre part, elle semble modifier la réception de l'œuvre dans la mesure où les dialogues édulcorés ne donnent pas le même accès à la personnalité de chaque personnage.

2.5.5 Conclusion

Quelle que soit notre opinion sur les justifications qui sous-tendent la censure en sous-titrage, force est de constater qu'elle existe et que les sous-titres ne restituent pas la version originale dans son intégralité. Cela étant, même si nous considérons cette relative perte sémantique au chapitre de la réduction, celle-ci n'atteindrait toujours pas le tiers parfois mentionné. D'autre part, cette censure étonne dans la mesure où les séries du corpus comparable sont plus grossières que celles du corpus parallèle. Si l'on ajoute à cela le fait que les traducteurs interrogés ont reconnu se soumettre à une forme de censure, il en ressort que celle-ci n'est pas vraiment sociétale (il ne s'agit pas d'une attente du public, qui en a entendu et lu pire), mais bien d'une censure interne que les traducteurs s'imposent. En ce sens, la censure est une norme interne.

2.6 Conclusion quant aux pratiques

Nous avons commencé par décrire la formation et les méthodes de travail des deux groupes de traducteurs (professionnels et amateurs) et celles-ci ne pourraient être plus différentes. Ensuite, nous nous sommes intéressée à leurs résultats et nos conclusions sont à l'effet que les *fansubbers* maîtrisent mieux les normes techniques

et que leurs sous-titres sont plus lisibles mais que les traductions des professionnels contiennent moins d'erreurs sur les plans du sens et de la langue (critères linguistiques). Enfin, nous avons démontré la présence d'une censure et l'existence d'une réduction de l'ordre de 10 %, bien loin du chiffre d'un tiers pourtant souvent avancé.

Par ailleurs, notre étude a fait surgir un certain nombre de questionnements qui mériteraient des études complémentaires, notamment quant à la valeur sémantique des jurons et autres mots grossiers ou quant à la valeur ajoutée que le travail en équipe pourrait représenter.

Conclusion

Dès l'introduction, nous avons suggéré que l'étude des milieux professionnel et non professionnel du sous-titrage avait sa place en traductologie, qu'il était susceptible d'élargir le concept même de traduction et de responsabiliser les traducteurs et les formateurs (selon la formule de Tymoczko [2007]). Pour ce faire, nous avons tenté de répondre à deux questions principales. La première était de savoir quelles sont les normes et stratégies qui existent dans le monde du sous-titrage, et ce, dans l'optique de pouvoir poursuivre, au cours des prochaines années, nos recherches dans le domaine des applications pédagogiques du sous-titrage à travers des émissions de culture populaire. La seconde était de s'intéresser à la formation des traducteurs et des *fansubbers* afin de déterminer si ces derniers ont quelque chose à apporter à la manière dont les futures générations de traducteurs diplômés seront formées. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux différents écrits sur la traduction audiovisuelle en général et sur le sous-titrage en particulier ainsi qu'aux différents points de vue sur la langue, la norme et les variétés avant de nous tourner vers une étude de corpus de séries télévisées, certaines traduites par des professionnels, d'autres traduites par des amateurs, d'autres encore écrites directement en français en France ou au Québec, ce qui nous a permis de confirmer ou d'infirmer un certain nombre de choses, que nous jugeons utile de rappeler ici, en les divisant, une dernière fois, par objectif.

Relativement à l'analyse qualitative des sous-titres, nous cherchions à savoir si les normes suivies étaient celles de la langue écrite ou de la langue orale et nous avons étudié les marqueurs d'oralité (interjections, hésitations, répétitions, recours au pronom « on » en lieu et place de « nous », usage de la négation entière ou tronquée) ainsi que le recours aux niveaux de langue sous-standard. Nous avons conclu que, majoritairement, ce sont les normes du code oral qui s'appliquent. Nous avons également constaté que toute trace d'oralité ne disparaît pas des sous-titres grâce au maintien des répétitions et hésitations, d'une part, mais aussi grâce au recours aux noms et prénoms des personnages.

Eu égard à la naturalisation présumée des sous-titres et afin de déterminer s'ils suivent plutôt des normes linguistiques ou culturelles, nous avons tenu compte du recours à un registre sous-standard, mais aussi des formes de politesse observées (tutoiement ou vouvoiement, recours aux titres professionnels) et, enfin, du traitement des références culturelles. Nous avons découvert une légère prépondérance pour le « vous » dans les versions françaises (professionnelle et *fansubs*), une préférence nécessairement culturelle. De plus, l'étude des références culturelles a permis de démontrer que les *fansubbers* favorisent légèrement les normes culturelles françaises, contrairement aux professionnels, qui adoptent plus souvent les normes culturelles sources. Cela étant, toutes les traductions sont idiomatiques et nous devons en conclure que les normes linguistiques sont respectées en premier lieu. Nous sommes donc d'accord pour conclure que les sous-titres sont normalisés (grand respect de la norme linguistique, malgré certaines négations tronquées), mais non qu'ils sont naturalisés (de nombreuses références culturelles ont été empruntées par les professionnels). De la même manière, l'union de ces deux premiers objectifs ne nous permet pas de conclure que les sous-titres sont simplifiés, dans la mesure où les hésitations, répétitions, titres professionnels, noms de personnage et références culturelles étrangères y figurent.

L'un de nos objectifs était l'essai de définition de la norme télévisuelle québécoise du français et nous devons admettre que, malgré certaines découvertes intéressantes, nous n'apporterons aucune réponse définitive à cette question. Nous avons tout de même confirmé dans un premier temps que le français du Québec n'est pas une langue distincte dans la mesure où la syntaxe est, à quelques détails près, la même que celle du français de France. Nous avons également pu observer que la divergence lexicale (diatopie) est réelle et tangible, sans toutefois pouvoir la chiffrer précisément. À cet égard, nous avons d'ailleurs démontré que, dans le cadre de cette étude, la richesse lexicale du français du Québec était légèrement inférieure à celle du français hexagonal. Également, nous avons constaté que la différence n'empirait pas nécessairement lorsque le niveau de langue baisse et que les registres sous-standards ne seraient donc pas plus différents, au quotidien, entre les variétés.

Enfin, nous avons démontré que l'appellation « Canadian French » ne correspond, dans un premier temps, pas à la langue scénarisée utilisée dans les séries télévisées québécoises (la langue de traduction diffère de la langue scénarisée, un fait que nous avons également vérifié pour le français hexagonal) et que, dans un deuxième temps, la norme n'est pas la même selon les séries étudiées. Il y aurait donc lieu, à notre avis, d'établir une norme qui pourrait, par la suite, être respectée par les traducteurs canadiens afin que cette appellation devienne, pour le spectateur, un gage de qualité et de représentativité par rapport à la norme québécoise constatée dans les séries originales. En effet, en introduction, nous nous interrogeons sur la raison d'être de ces différents sous-titrages et notre étude ne nous permet pas vraiment de conclure que les différences linguistiques ou culturelles sont véritablement en cause puisque le lexique est majoritairement semblable et que les références culturelles sont traduites à l'identique des deux côtés de l'Atlantique.

De manière subsidiaire, nous avons tenté de savoir si le fait que les *fansubs* soient disponibles dans le monde entier poussait les *fansubbers* à adopter un français neutre, et nous avons constaté que ce sont, avant tout, des traductions françaises, qui suivent les normes hexagonales et adaptent même les références culturelles aux habitudes de leur public. Cette constatation ferme une fois de plus la porte à la prétention, parfois soulevée, de l'existence d'un français international, une variété qui serait commune à toute la francophonie. Cet objectif, lié au précédent, valide la représentation de notre polysystème initial puisque les traductions faites en France (qu'elles soient l'œuvre de professionnels ou de *fansubbers*), sont, d'une part, différentes des séries originales françaises et, d'autre part, bel et bien différentes des traductions canadiennes sur le plan linguistique et puisque, par ailleurs, la culture étatsunienne est connue des deux côtés de l'Atlantique.

À la suite de ces objectifs principalement linguistiques, nous nous sommes concentrée sur les approches des différents groupes de traducteurs. Dans un premier temps, nous avons comparé la formation des différents groupes pour démontrer que tous les professionnels ne sont pas diplômés en traduction d'une part (72 % le sont)

et qu'une partie des amateurs sont en voie de l'être (32 %). Si l'écart demeure important, le pourcentage de traducteurs de formation parmi les *fansubbers* étonne.

Relativement à leurs méthodes de travail également, nous avons démontré qu'il existait certaines similitudes. Si les *fansubbers* travaillent toujours en équipe, les professionnels travaillent, eux, sur des épisodes distincts, mais sont plusieurs à traduire une même saison. Les deux groupes doivent donc recourir à des outils similaires afin d'assurer l'uniformité du vocabulaire spécifique retenu et des normes particulières (qui vouvoie qui, qui utilise des négations tronquées, idiosyncrasies, etc.).

Par contre, si les normes techniques observées sont théoriquement les mêmes, nous avons constaté que les *fansubbers* les respectent de manière plus stricte que les professionnels, qui ont parfois des lignes trop longues (supérieures à 40 caractères) ou trois lignes de sous-titres (au lieu du maximum de deux). Eu égard à la vitesse de lecture, nous avons démontré qu'elle se situe en moyenne à 16,56 caractères par seconde et qu'elle est donc supérieure à celle de douze caractères par seconde généralement indiquée comme souhaitable pour la télévision. Il y a alors lieu de se demander si la démocratisation du sous-titrage observée ces dernières années (notamment grâce à la présence du *fansubbing*) n'a pas entraîné une augmentation de la vitesse de lecture moyenne au sein de la population, la vitesse actuelle recommandée ayant été vraisemblablement calculée voilà plusieurs années.

L'analyse critique des traductions a par contre démontré que les *fansubbers* proposent des traductions d'une qualité acceptable, mais que leurs résultats sont moins bons que ceux des professionnels. Cela ne permet pas d'affirmer sans aucun doute possible que la seule pratique suffit à la formation d'un traducteur. En l'instance, nous pouvons cependant affirmer que la pratique est assurément nécessaire, d'autant plus que les résultats subséquents des *fansubbers*, après une réforme des normes de qualité, font état d'une traduction au moins équivalente à celle des professionnels. De surcroît, l'union de cet objectif avec le précédent cherchait à démontrer s'il existait bel et bien, comme l'affirment de nombreuses études, une réduction d'un tiers par rapport à la version originale. Si nous avons pu

constater une réduction de l'ordre de 10 % sur le plan du volume de mots, nous avons estimé la perte sémantique à moins de 1 %, puisque les seuls éléments de sens absents des traductions sont des nuances qui apportent simplement une modulation du discours, et non des informations fondamentales.

Enfin, notre dernier objectif s'intéressait à la censure. Nous avons démontré la présence sans équivoque d'une censure en traduction dans la mesure où, premièrement, les séries de notre corpus comparable sont plus vulgaires que les traductions et, d'autre part, que l'original anglais est sensiblement plus grossier que la traduction. De plus, la grossièreté des séries télévisées francophones nous pousse à croire que la censure n'est pas désirée par les chaînes (qui, après tout, diffusent des produits plus vulgaires), mais bien décidée par les traducteurs eux-mêmes. Une étude complémentaire a également permis de démontrer que les grossièretés auraient une valeur sémantique aux yeux du public dans la mesure où elles servent à mieux percevoir la personnalité d'un personnage et où elles modifient l'intensité d'un énoncé initial plus neutre.

Somme toute, cette étude nous aura permis de paver la voie à un certain nombre d'études subséquentes (dont certaines ont d'ailleurs été entamées concurremment à celle-ci), notamment en ce qui a trait à la définition d'une variété québécoise uniformisée au sein des sous-titres de séries télévisées étrangères. En effet, nous réitérons que, si la culture populaire doit jouer un rôle dans l'éducation des masses, il faut tout d'abord que la norme linguistique soit établie. Or, à l'heure actuelle, nous avons bien vu que ce n'était pas le cas. Il y aurait donc lieu d'étudier un corpus plus important de diverses émissions québécoises (non seulement des séries télévisées, mais aussi des documentaires, les actualités et des émissions de divertissement) afin de dégager les tendances syntaxiques et lexicales puis d'édicter une liste de mots acceptables à l'écrit à la télévision. Dans un deuxième temps, il faudrait réviser les dictionnaires édités au Québec afin qu'ils fassent état des divers registres; en effet, il est difficile de croire que la grande majorité des québécismes soient du registre familier. Par ailleurs, nous nous demandons aussi s'il ne serait pas utile de réaliser une étude similaire à celle-ci avec d'autres variétés de français, mais

aussi avec d'autres langues, puisque le français n'est pas la seule langue à avoir plusieurs variétés. L'anglais et l'espagnol, notamment, nous semblent être des candidats idéaux pour de telles études, qui pourraient jeter un éclairage nouveau sur la situation du français dans le monde.

Également, nous comptons poursuivre nos études relatives aux liens entre la censure et la perte sémantique afin de pouvoir établir l'importance des grossièretés dans le récit, d'une part, mais aussi les attentes du public, un angle souvent délaissé jusqu'à présent.

Relativement aux attentes du public, il y aurait d'ailleurs lieu de réviser les vitesses de lecture, et de les réviser par langue, afin de s'assurer que toutes les langues puissent être soumises à la même vitesse de lecture. En effet, les sous-titres étant de plus en plus populaires, le moment serait idéal pour réviser les normes techniques (y compris le positionnement de la césure et la longueur maximale des lignes) en tenant compte des compétences et des attentes de chaque public.

Enfin, loin d'en avoir fini avec le monde des *fansubbers*, nous allons poursuivre nos études sur le milieu, qui nous a surpris par sa profondeur et son savoir-faire (à défaut de pouvoir parler de professionnalisme) et qui a sûrement encore des secrets à livrer en matière de formation des apprentis traducteurs.

Médiagraphie

Corpus

Bossé, Réal et Claude Legault, *19-2*, 2011—, série diffusée sur la ICI Radio-Canada Télé (chaîne publique).

Eastin, Jeff, *White Collar*, 2009-2014, série diffusée sur USA Network (chaîne câblée, filiale du network NBC) et produite par Fox Television Studios.

Hanson, Hart, *Bones*, 2005—, série diffusée sur la Fox (un network) et produite par Fox Television Studios.

Marchal, Olivier, *Braquo*, 2009—, série diffusée sur Canal+ (chaîne privée payante).

Pagan, Hugues, *Mafiosa, le clan*, 2006—, série diffusée sur Canal+ (chaîne privée payante).

Nix, Matt, *Burn Notice*, 2007-2013, série diffusée sur USA Network (chaîne câblée, filiale du network NBC) et produite par Fox Television Studios.

Trottier, Danielle, *Unité 9*, 2012—, série diffusée sur la ICI Radio-Canada Télé (chaîne publique).

Lois canadiennes

Charte de la langue française, L.R.Q., chapitre C-11.

http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/C_11/C11.html (consulté le 10 mars 2016).

Constitution Act, 1867, 30 & 31 Vict, c. 3.

<https://www.canlii.org/en/ca/laws/stat/30---31-vict-c-3/latest/30---31-vict-c-3.html> (consulté le 10 mars 2016).

Loi sur le droit d'auteur, 1985, L.R.C., chapitre C-42. <http://lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/> (consulté le 10 mars 2016).

Lois françaises

Code de la propriété intellectuelle français.

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414> (consulté le 10 mars 2016).

Constitution de la République française.

http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/root/bank_mm/constitution/constitution.pdf (consulté le 10 mars 2016).

Loi n° 75-1349 du 31 décembre 1975 relative à l'emploi de la langue française.

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000521788>
(consulté le 10 mars 2016).

Loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française.

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005616341>
(consulté le 10 mars 2016).

Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur Internet.

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020735432&dateTexte=&categorieLien=id> (consulté le 10 mars 2016).

Lois internationales

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 1979 [1^e éd 1886]. http://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699 (consulté le 10 mars 2016).

Monographies et articles

Academia Mexicana de la Lengua, s.d. *Esbozo histórico de la Academia Mexicana de la Lengua*. <http://www.academia.org.mx/Historia> (consulté le 10 mars 2016).

Académie française, s.d.a. *Le français aujourd'hui*.

<http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/le-francais-aujourd'hui> (consulté le 10 mars 2016).

Académie française, s.d.b. *Accentuation des majuscules*.

http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/questions-de-langue#5_strong-em-accentuation-des-majuscules-em-strong (consulté le 10 mars 2016).

Adalian, Josef, 2015. "Why the New Era of TV Ratings Means More of Your Favorite Shows Might Survive". *Vulture*, November 30, 2015.

<http://www.vulture.com/2015/11/tv-ratings-why-more-of-your-favorite-tv-shows-might-survive.html> (consulté le 10 mars 2016).

Adams, Bradley, 2015. "FOX – To stop using Live+SD ratings".

<http://www.spoilertv.com/2015/11/fox-to-stop-using-livesd-ratings.html> (consulté le 10 mars 2016).

- Albanel, Christine, 2009. *Création du ministère des Affaires culturelles; André Malraux ministre*.
<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2009/vie-politique/malraux> (consulté le 10 mars 2016).
- Alen-Garabato, Carmen et Micheline Cellier, 2009. « L'enseignement des langues régionales en France aujourd'hui : état des lieux et perspectives ». *Trema*, vol. 31, p. 1-4.
<http://trema.revues.org/903> (consulté le 10 mars 2016).
- Anonyme, s.d.a. *Statistiques*. <http://www.doublage.qc.ca/p.php?i=159> (consulté le 10 mars 2016).
- Anonyme, s.d.b. *Petit guide de traduction Calorifix*.
<http://www3.sympatico.ca/sylvain403/Guide.2.0.htm> (consulté le 10 mars 2016).
- Anonyme, 2013. « La leçon de savoir-vivre de "Monsieur Lenglet" à Mélenchon ». *Le Point*, 26 avril 2013.
http://www.lepoint.fr/politique/regardez-la-lecon-de-savoir-vivre-de-monsieur-lenglet-a-melenchon-26-04-2013-1660400_20.php (consulté le 10 mars 2016).
- Anonyme, 2014. « Le loup de Wall Street serait le film américain le plus vulgaire jamais produit ». *Radio-Canada*, 8 janvier 2014.
http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/01/08/007-film-vulgarite-s-corcese.shtml (consulté le 10 mars 2016).
- Antonini, Rachele, 2005. "The perception of subtitled humor in Italy". *Humor*, vol. 18, n° 2, pp. 209-225.
- ATAA, s.d.a *Qui nous sommes*.
<http://www.ataa.fr/index.php/lassociation/qui-nous-sommes.html> (consulté le 10 mars 2016).
- ATAA, s.d.b *Les réalités du secteur*.
<http://www.ataa.fr/index.php/nos-metiers/les-realites-du-secteur.html> (consulté le 10 mars 2016).
- ATAA, 2014a. « Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle ». *L'Écran traduit*, hors série n° 2.
<http://www.traducteurs-av.org/revue/wp-content/uploads/2014/09/ET-HS2-complet.pdf> (consulté le 10 mars 2016).

- ATAA, 2014b. « Après “Dorothée, passion sous-titres”, “Rémy, passion chirurgie” ». <http://www.ataa.fr/blog/apres-dorothee-passion-sous-titres-remy-passion-chirurgie/> (consulté le 10 mars 2016).
- ATAMESL, 2014. *Rapport de l'enquête sur les conditions de travail et tarifs des langagiers en 2012*. http://www.atamesl.org/images/_atamesl/documents_membres/atamesl-rapport_enquete_2012.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Aubert, Jean-Paul et Marc Marti, s.d. *Quelques conseils pour le sous-titrage*. http://lingalog.net/dokuwiki/_media/cours/sg/trad/methodest.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Baggioni, Daniel, 1997. « Normalisation-standardisation ». *Sociolinguistique, les concepts de base*, Marie-Louise Moreau (éd.). Bruxelles : Mardaga, pp. 215-217.
- Baños Piñero, Rocío et Frederic Chaume, 2009. “Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation”. *inTRAlinea*. <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/33919/44241.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulté le 10 mars 2016).
- Ballard, Michel, 1992. *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, traductions, réflexions*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Bartoll, Eduard, 2006. “Subtitling multilingual films”. MuTra 2006 – *Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Bastin, Georges, 2009 [1^e éd. 2001]. « Adaptation ». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (éd.). Londres et New York : Routledge, pp. 3-6.
- Beaudoin-Bégin, Anne-Marie, 2015. *La langue rapaillée : Combattre l'insécurité linguistique des Québécois*. Montréal : Éditions Somme Toute.
- Bennett, Sue, Karl Maton, et Lisa Kervin, 2008. “The ‘digital natives’ debate: A critical review of the evidence”. *British Journal of Educational Technology*, vol. 39, pp. 775-786.
- Bergeron, Léandre, 1981. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal : VLB Éditeur.
- Bergson, Henri, 1924. *Le rire, 23e édition*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France.
- Berman, Antoine, 1984. *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.

- Berman, Antoine, 1985. « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte*, 4, pp. 67-81.
- Blum, Charlotte, 2011. *Séries : Une addiction planétaire*. Paris : Éditions de La Martinière.
- Bonakor, KissKool, Orion, 2014 [1^e éd. 2012]. *Guide d'apprentissage du sous-titrage amateur*, version 2.1. <http://candidatarien.com/sous-titrage/guide/BCLS-v2.1.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Bouchard, Chantal, 2002. *La langue et le nombril : Une histoire sociolinguistique du Québec*, nouvelle édition mise à jour. Montréal : Éditions Fides.
- Bouchard, Chantal, 2011. *Méchante langue : La légitimité linguistique du français parlé au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Bougnoux, Daniel, 2014. « L'esthète, le snob, le plouc et le dandy ». *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1. <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-01-0014-002> (consulté le 10 mars 2016).
- Bourquin, Susie, 2014. « Les "fansubbers" ou le sous-titrage low cost ». <http://www.europe1.fr/Medias-Tele/Les-fansubbers-ou-le-sous-titrage-low-cost-2108117/#> (consulté le 10 mars 2016).
- Boutet, Marjolaine, 2009. *Les séries télé pour les Nuls*. Paris : Éditions First.
- Bréan, Samuel, 2014. « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du "fansubbing" ». *Traduire*, n° 230, juin 2014, pp. 22-36.
- Brenhouse, Hillary, 2013. "Quebec's war on English: Language politics intensify in Canadian province". *Time*, 8 avril 2013. <http://world.time.com/2013/04/08/quebecs-war-on-english-language-politics-intensify-in-canadian-province/> (consulté le 10 mars 2016).
- Brisset, Annie, 1986. « Tchekhov en Abitibi, Brecht banlieusard. Et le québécois devient langue littéraire ». *Circuit*, n° 12, p. 10.
- Bureau de la traduction, s.d. *Le Guide du rédacteur*, édition en ligne. <http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/redac/index-fra.html?lang=fra>.
- Cajole-Laganière, Hélène et Pierre Martel, 1995. *La qualité de la langue au Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Cajole-Laganière, Hélène et Pierre Martel, 1996. *Le français québécois : usages, standard et aménagement*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

- Campion, Benjamin, 2014. « Séries Mania – Le sous-titrage, un sujet qui fâche ». *Libération*, 2 mai 2014.
<http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2014/05/02/series-mania-le-sous-titrage-un-sujet-qui-fache/> (consulté le 10 mars 2016).
- Cardiel, Christopher Louis, 2012. *Are We Cool Yet?: A Longitudinal Content Analysis of Nerd and Geek Representations in Popular Television*. Dissertations and Theses, Portland State University, Paper 810.
http://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/810 (consulté le 10 mars 2016).
- Carrazé, Alain, 2007. *Les séries télé : L'histoire, les succès, les coulisses*. Paris : Hachette Pratique.
- Casazza, Martha E. et Laura Bauer, 2006. *Access, opportunity and success: Keeping the promise of higher education*. Westport : Praeger.
- Catford, John Cunnison, 1965. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Londres : Oxford University Press.
- Causse, Hervé, s.d. « Le titre de “docteur” n’appartient pas aux médecins! N’est pas “docteur” qui veut et qui l’est a son honneur! Mise au point sur le titre de docteur ou l’histoire d’une méprise publique avec la médecine (Cass. crim. 20 janvier 2009, n° 07-88122) ». http://www.hervecausse.info/Le-titre-de-docteur-n-appartient-pas-aux-medecins--N-est-pas-docteur-qui-veut-et-qui-l-est-a-son-honneur--Mise-au_a249.html (consulté le 10 mars 2016).
- Cazeneuve, Jean, 1996. *Du calembour au mot d'esprit*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Chaume, Frederic, 2004. “Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation”. *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 12-24.
- Chesterman, Andrew, 1997. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam, Philadelphie : John Benjamins.
- Chesterman, Andrew, 2006. “A note on norms and evidence”. *Translation and interpreting – training and research*, J. Tommola et Yves Gambier (éd.). Turku : University of Turku, Department of English Translation Studies, pp. 13-19.
- Chesterman, Andrew et Rosemary Arrojo, 2000. “Shared ground in translation studies”. *Target*, vol. 12, n° 1, pp. 151-160.
- Chiaro, Delia, 2009. “Issues in audiovisual translation”. *The Routledge companion to Translation Studies*, Jeremy Munday (éd.). Londres : Routledge, pp. 141-165.

- Chion, Michel, 1990. *Le cinéma et ses métiers*. Paris : Bordas.
- Cochrane, Guylaine, 1995. « Le foisonnement, phénomène complexe ». *TTR*, vol. 8, n° 2, pp. 175-193.
- Clodong, Olivier et Charlotte Pozzi, 2006. *Kestudi?*. Paris : Eyrolles.
- Collins, Scott, 2015. "It's November, and no show has been canceled: Why networks aren't pulling the plug". *LA Times*, November 7, 2015.
<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2015/11/07/its-november-and-no-show-has-been-canceled-why-networks-arent-pulling-the-plug/> (consulté le 10 mars 2016).
- Colonna, Vincent, 2010. *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*. Paris : Payot.
- Commission européenne, 2008. *Multilingualism: An Asset for Europe and a Shared Commitment*. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex:52008DC0566> (consulté le 10 mars 2016).
- Commission générale de terminologie et de néologie, 2010. « Vocabulaire de la culture et de la communication (liste de termes, expressions et définitions adoptés) ». *Journal officiel de la République française*, 22 juillet 2010, édition 0167, texte 105.
<http://www.journal-officiel.gouv.fr/frameset.html> (consulté le 10 mars 2016).
- CRTC, 2013. *Rapport de surveillance des communications 2013 : Système de radiodiffusion*.
<http://www.crtc.gc.ca/fra/publications/reports/policymonitoring/2013/cmr4.htm#n9> (consulté le 10 mars 2016).
- Corbeil, Jean-Claude, 1980. *L'aménagement linguistique du Québec*. Montréal : Guérin.
- Cornu, Jean-François, 1996. « Le sous-titrage, montage du texte ». *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Yves Gambier (éd.). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 157 à 164.
- Cornu, Jean-François, 2011. « Le public? Quel public? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France ». *Traduction et médias audiovisuels*, Adriana Serban et Jean-Marc Lavaur (éd.). Montpellier : Presses Universitaires du Septentrion, pp. 21-35.
- Cotta Vaz, Mark, 2008. *Twilight Fascination : Le guide officiel du film*. Paris : Hachette.
- Cronin, Michael, 2009. *Translation goes to the movies*. Londres et New York : Routledge.

- Csorgo, Lilla et Ian Munro, 2011. *Enjeux relatifs à la définition du marché à l'égard des produits et services audio et audiovisuels de distribution dans un environnement numérique*. <http://www.crtc.gc.ca/fra/publications/reports/rp110215.htm> (consulté le 10 mars 2016).
- Dagiral, Éric et Laurent Tessier, 2008. « 24 heures! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées ». *Les arts moyens aujourd'hui, Tome II*, Florent Gaudez (éd.). Paris : L'Harmattan, pp. 107-123.
- Dam, Helle V. et Karen Korning Zethsen, 2009. "Who said low status? A study on factors affecting the perception of translator status". *The Journal of specialised translation*, n° 12, pp. 2-36.
- Danan, Martine, 1991. "Dubbing as an Expression of Nationalism". *Meta*, vol. 36, n° 4, pp. 606-614.
- Daragon, Benoît, 2013. « Les 100 meilleures audiences de la télévision en 2013 ». *Pure Média*, 30 décembre 2013. <http://www.ozap.com/actu/les-100-meilleures-audiences-de-la-television-en-2013/450860> (consulté le 10 mars 2016).
- Davaille, Florence, 2008. « Quand une langue dominée tente de devenir dominante : la question du joul au Québec dans les années 1960-1970 ». *Langues dominantes, langues dominées*, Laurence Villard (éd.). Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, p. 397-409.
- Davis, Christie, 2005. "European ethnic scripts and the translation and switching of jokes". *Humor*, vol. 18, n° 2, pp. 147-160.
- De Villers, Marie-Eva, 2005. *Le vif désir de durer : Illustration de la norme réelle du français québécois*. Montréal : Québec Amérique.
- De Villers, Marie-Eva, 2015. *Multidictionnaire de la langue française*, 6^e édition. Montréal : Québec Amérique.
- Delisle, Jean, 1986. « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale ». *Circuit*, n° 12, pp. 3-8.
- Delisle, Jean, 2013. *La traduction raisonnée*, 3^e édition. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean, 2015. « L'effet corrosif du joul sur la langue écrite. » *Argument*, vol. 17, n° 2, pp. 123-134.
- Desmurget, Michel, 2011. *TV Lobotomie : La vérité scientifique sur les effets de la télévision*. Paris : Éditions Max Milo.

- Desnoyers, Annie, 2004. « Nouvelle grammaire et francophonie ». *Correspondance*, n° 10, vol. 1, pp. 1-15. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr10-1/Nouvelle.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Desplanques, Erwan, 2014. « Leur mission : traduire les séries en 24 heures chrono ». *Télérama*, 19 avril 2014.
<http://www.telerama.fr/series-tv/leur-mission-traduire-les-series-en-24-heures-chrono,111161.php> (consulté le 10 mars 2016).
- Díaz-Cintas, Jorge, 1999. “Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma”. *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 7, n° 1, pp. 31-40.
<http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/subtitling/Diaz-Cintas.1999.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Díaz-Cintas, Jorge, 2003. *Teoría y practica de la subtitulación : inglés-español*. Barcelone : Ariel.
- Díaz-Cintas, Jorge, 2008. « Pour une classification des sous-titres à l'époque numérique ». *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban (éd.). Bruxelles : De Boeck, pp. 27-41.
- Díaz-Cintas, Jorge et Pablo Muñoz Sanchez, 2006. “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment”. *The Journal of Specialized Translation*, vol. 6, pp. 37-52.
http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Díaz-Cintas, Jorge et Aline Remael, 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester et Kinderhook : St. Jerome Publishing.
- Dimeglio (Me), Arnaud, 2008. « Le *streaming*, légal ou illégal? ». *Journal du net*, 3 juin 2008.
<http://www.journaldunet.com/ebusiness/expert/27623/le-streaming--legal-ou-illegal.shtml> (consulté le 10 mars 2016).
- DioKuan, 2011. *Petit dictionnaire d'orthographe et de typographie pour le sous-titrage*.
http://tsukiyo-novel.visual-test.fr/Petit_dico_orthotypo_sous-titrage.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Dor, Georges, 2001. *Chu ben comme chu : (je suis bien comme je suis) : constats d'infraction à l'amiable*. Outremont : Lanctôt éditeur.

- Drillon, Jacques, 2014a. « Traduire plus pour gagner moins : grandeur et misère des traducteurs ». *L'Obs*, 25 janvier 2014.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140116.OBS2713/traduire-plus-pour-gagner-moins-grandeur-et-misere-des-traducteurs.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Drillon, Jacques, 2014b. « Non, défendre la langue française n'est pas réac! ». *L'Obs*, 30 novembre 2014.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20141128.OBS6446/non-defendre-la-langue-francaise-n-est-pas-reac.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Druon, Maurice, 1995. *Note liminaire*.
http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf
 (consulté le 10 mars 2016).
- Dufour, Audrey et Pierrick de Morel, 2012. *La team de subbers : hiérarchisée, organisée, passionnée*. <http://plongeedanslessoustitres.tumblr.com> (consulté le 10 mars 2016).
- D'Ydewalle, Géry, Johan Van Rensbergen et Joris Pollet, 1987. "Reading a Message when the same Message is available auditorily in another Language: The Case of Subtitling". *Eye Movements from Physiology to Cognition*, John Kevin O'Regan et Ariane Lévy-Schoen (éd.). Amsterdam : Elsevier, pp. 313-321.
- EACEA, s.d. *Europe Créative : Soutien des secteurs culturel et audiovisuel en Europe*.
http://eacea.ec.europa.eu/europe-creative_fr (consulté le 10 mars 2016).
- Eco, Umberto, 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Eco, Umberto, 1985. *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*. Paris : Éditions Grasset.
- Eco, Umberto, 2007. *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Paris : Éditions Grasset.
- Eddie, Christine, 2008. *La langue française au Québec*. Québec : Gouvernement du Québec.
http://www.spl.gouv.qc.ca/fileadmin/medias/pdf/400ans_quelquesreperes2.pdf
 (consulté le 10 mars 2016).
- Elefante, Chiara, 2004. « Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes ». *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 193-207.
<https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009034ar.pdf> (consulté le 10 mars 2016).

- Ericsson, Anders K., 2012. "The Danger of Delegating Education to Journalists: Why the APS Observer Needs Peer Review When Summarizing New Scientific Developments".
https://www.google.ca/?gws_rd=ssl#q=the+danger+of+delegating+education+to+journalists (consulté le 10 mars 2016).
- Ernesto, 2015. "Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2015". *TorrentFreak*, 27 décembre 2015. <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2015/> (consulté le 10 mars 2016).
- Esquenazi, Jean-Pierre, 2010. *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma?*. Paris : Armand Collin.
- Even-Zohar, Itamar, 1979. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, vol. 1, n° 1-2 Autumn, pp. 287-310.
- FIT, 2015. *FIT Position Statement on Crowdsourcing of Translation, Interpreting and Terminology Services*. <http://www.fit-ift.org/wp-content/uploads/2015/04/Crowd-EN.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- FIT Europe, 2010. *Enquête européenne sur les conditions d'exercice des traducteurs*. http://www.fit-europe.org/vault/FIT_Europe_Rates_report_fr.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Fontana, Céline, 2014. « Séries : les secrets du sous-titrage ». *Le Figaro*, 5 avril 2015. <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/80788/series-les-secrets-du-sous-titrage.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Fournier, Guy, 2014. « La télévision au secours de la langue? ». *Le Journal de Québec*, 12 avril 2014, p. 32.
- Gadet, Françoise, 1997. *Le français ordinaire*. Paris : Armand Collin.
- Gadet, Françoise, 2003. *La variation sociale en français*. Gap, Paris : Ophrys.
- Gadet, Françoise, 2009. « Un regard dialinguistique sur les "français marginaux" ». *Le français d'un continent à l'autre*, Luc Baronian et France Martineau (éd.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, pp. 171-192.
- Gambier, Yves, 1992. « Adaptation : Une ambiguïté à interroger ». *Meta*, vol. 37, n° 3, pp. 421-425.
- Gambier, Yves, 1996. « La traduction audiovisuelle : Un genre nouveau? ». *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Yves Gambier (éd.). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 7-12.

- Gambier, Yves, 2002. « Les censures dans la traduction audiovisuelle ». *TTR*, vol. 15, n° 2, pp. 203-221.
- Gambier, Yves, 2003. "Screen Transadaptation: Perception and Reception". *The Translator*, vol. 9, n° 2, pp. 171-189.
- Gambier, Yves, 2004a. « La traduction audiovisuelle : Un genre en expansion ». *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 1-11.
- Gambier, Yves, 2004b. « Tradaptation cinématographique ». *Topics in Audiovisual Translation*, Pilar Orero (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 169-181.
- Gambier, Yves, 2006. « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle ». *Target*, vol. 18, n° 2, pp. 261-293.
- Gambier, Yves, 2007. « Sous-titrage et apprentissage des langues ». *Linguistica antverpiensia*, série 6, pp. 97-114.
- Gartzonika, Olga et Adriana Serban, 2009. "Greek soldiers on the screen: Politeness, fluency and audience design in subtitling". *New trends in audiovisual translation*, Jorge Diaz-Cintas (éd.). Cleveland : Multilingual Matters, pp. 239-250.
- Gill, Anne-Marie et Mélina Longpré, 2008. *L'industrie du doublage au Québec : État des lieux (1998-2006)*. Montréal : Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).
<http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/doublageetatdeslieux2008.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Giezendanner, François Daniel, 2012. *Enquêtes : Principaux biais dans la formulation des questions*. <http://icp.ge.ch/sem/cms-spip/spip.php?article1765> (consulté le 10 mars 2016).
- Glevarec, Hervé et Michel Pinet, 2007. « "Cent fois mieux qu'un film" ». *Médiamorphoses*, hors série, pp. 124-132.
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23594/2007_HS_124.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulté le 10 mars 2016).
- Gottlieb, Henrik, 1997. *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhague : Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik, 2001. *Screen translation : Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Copenhague : Center for Translation Studies, University of Copenhagen.

- Gottlieb, Henrik, 2009 [1^e éd. 2001]. « Subtitling ». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (éd.). Londres et New York : Routledge, pp. 244-248.
- Gourgeon, Sylvain et Guillaume Regourd, 2009. « Sous-titrage : Du travail d'amateur? ». *Générique(s)*, mars-avril 2009.
<http://www.ataa.fr/blog/sous-titrage-du-travail-damateur/> (consulté le 10 mars 2016).
- Groupe de travail francophone sur le sous-titrage, 2012. *Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française*.
http://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Guidère, Mathieu, 2010. *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, 2^e éd. Bruxelles : De Boeck.
- Guilde canadienne des médias, 2013. Taux des salaires horaires.
<http://www.cmg.ca/fr/wp-content/uploads/2013/04/CBHourlySalaryRates2013FR.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Guillot, Marie-Noëlle, 2007. « Oral et illusion d'oral : indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film ». *Meta*, vol. 52, n° 2, pp. 239-259.
- Guilloton, Noëlle, 2014 [1^e éd. 1977]. *Le français au bureau*. Québec : Les Publications du Québec.
- Guinness World Record News, 2012. *Record-Holding TV Show 'House' Comes to an End*.
<http://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/5/record-holding-tv-show-house-comes-to-an-end-42046/> (consulté le 10 mars 2016).
- Harper, Stephen, 2006. *Le PM déclare que les Québécoises et les Québécois forment une nation au sein d'un Canada uni*.
<http://www.pm.gc.ca/fra/nouvelles/2006/11/22/pm-declare-les-quebecoises-et-les-quebecois-forment-nation-au-sein-dun-canada> (consulté le 10 mars 2016).
- Henry, Jacqueline, 2003. *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hermans, Theo, 1999. *Translation in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Hermans, Theo, 2012. "Norms of translation". *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, Carol A. Chapelle (éd.). Lieu inconnu : Blackwell Publishing Ltd, pp. 1-7.
http://www.researchschool.org/documents/Hermans_Norms%20of%20Trl.pdf (consulté le 10 mars 2016).

- Hjort, Minna, 2009. "Swearwords in Subtitles: A Balancing Act". *inTRAlinea*.
http://www.intralinea.org/specials/article/Swearwords_in_Subtitles (consulté le 10 mars 2016).
- Holmes, James S. (1972/1988). "The Name and Nature of Translation Studies". *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, James S. Holmes (éd.). Amsterdam : Rodopi, pp. 67-80.
- Hubier, Sébastien et Emmanuel Le Vagueresse, 2014. « Pour une approche culturaliste de la sérialité télévisuelle ». *Séries Télé : Saison un*, Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse (éd.). Gatineau : Éditions de Ta Mère, pp. 3-14.
- Hüseyin Gümüs, Lokman Demirtas, 2009. « De la faute à l'erreur : une pédagogie alternative pour améliorer la production écrite en FLE ». *Synergies Turquie*, n° 2-2009, pp. 125-138.
- Hutcheon, Linda, 1995. *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Londres et New York : Routledge.
- Immigration et communautés culturelles, 2013. *L'immigration permanente au Québec selon les catégories d'immigration et quelques composantes 2008-2012*.
http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/Portraits_categories_2008_2012.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Imprimerie nationale, 2002. *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*. Paris : Imprimerie nationale.
- Irvine, Chris, 2012. "Sir Salman Rushdie : 'Fifty Shades of Grey makes Twilight look like War and Peace'". *The Telegraph*, 9 octobre 2012.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9596577/Sir-Salman-Rushdie-Fifty-Shades-of-Grey-makes-Twilight-look-like-War-and-Peace.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Ivarsson, Jan, 1992. *Subtitling for the Media: A handbook of an art*. Stockholm : Transedit.
- Jakobson, Roman, 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*, Reuben Arthur Brower (éd.). Cambridge : Harvard University Press, pp. 232-239.
- Johnson, Steven, 2008. *Tout ce qui est mauvais est bon pour vous : Pourquoi les séries télé et les jeux vidéos rendent intelligent*. Paris : Éditions Privé.
- Jost, François, 1999. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses.

- Joyard, Olivier, 2009. « Séries télé : les vrais chiffres du piratage ». *L'Obs*, 21 septembre 2009.
<http://rue89.nouvelobs.com/tele89/2009/09/21/series-tele-les-vrais-chiffres-du-piratage> (consulté le 10 mars 2016).
- Juhel, Denis, 1999. « Prolixité et qualité des traductions ». *Meta*, vol. 44, n° 2, 1999, pp. 238-249.
- Kando, Thomas M., 2011. « Loisir, culture de masse et culture populaire : vers de nouvelles formes de changement culturel ». *Culture populaire et sociétés contemporaines*, Gilles Pronovost (éd.). Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 127-140.
- Katan, David, 2011. "Occupation or profession : A survey of the translators' world". *Identity and Status in the Translational Professions*, Rakefet Sela-Sheffy et Miriam Shlesinger (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 65-88.
- Klinkenberg, Jean-Marie, 1993. « Le français : une langue en crise? ». *Études françaises*, vol. 29, n° 1, pp. 171-190.
- Ladmiral, Jean-René, 1979. *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- Lafrance, Sylvain, 2006. « L'avenir de la télévision - Comment demeurer rassembleur devant la fragmentation des auditoires? ». *Le Devoir*, 12 mai 2006.
<http://www.ledevoir.com/non-classe/109048/l-avenir-de-la-television-comment-demeurer-rassembleur-devant-la-fragmentation-des-auditoires> (consulté le 10 mars 2016).
- Laks, Simon, 2013. « Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique ». *L'Écran traduit*, hors série n° 1.
<http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2013/06/ET-HS01-p04-46.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Lamonde, Diane, 2004. *Anatomie d'un joul de parade : Le bon français d'ici par l'exemple*. Montréal : Les éditions Varia.
- Langlais, Pierre, 2010a. « Jamais sans mon sous-titre ». *Slate*, 13 janvier 2010.
<http://www.slate.fr/story/15519/jamais-sans-mon-sous-titre> (consulté le 10 mars 2016).
- Langlais, Pierre, 2010b. « Jamais sans mon sous-titre... professionnel ». *Slate*, 28 janvier 2010.
<http://www.slate.fr/story/16383/jamais-sans-mon-sous-titre-professionnel> (consulté le 10 mars 2016).

- Langlais, Pierre, 2010c. « Pourquoi la France double-t-elle tout le monde? ». *Slate* 4 mars 2010. <http://www.slate.fr/story/18195/pourquoi-la-france-double-t-elle-tout-le-monde> (consulté le 10 mars 2016).
- Langlais, Pierre, 2010d. « Séries télé : La leçon britannique ». *Slate*, 23 septembre 2010. <http://www.slate.fr/story/27693/series-tele-la-lecon-britannique> (consulté le 10 mars 2016).
- Larochelle, Samuel, 2014. « Le Canada, un important marché ». *La Presse*, 23 septembre 2014. <http://affaires.lapresse.ca/portfolio/industrie-de-la-traduction/201409/23/01-4802748-le-canada-un-important-marche.php> (consulté le 10 mars 2016).
- Larochelle, Samuel, 2015. « Dans les coulisses de la traduction audiovisuelle ». *La Presse*, 22 septembre 2015. <http://affaires.lapresse.ca/portfolio/industrie-de-la-traduction/201509/22/01-4902746-dans-les-coulisses-de-la-traduction-audiovisuelle.php> (consulté le 10 mars 2016).
- Larose, Robert, 1989. *Théories contemporaines de la traduction*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lasalle, Laurent, 2015. « L'OQLF ajoute six nouveaux termes à son Grand dictionnaire terminologique ». *Branchez-vous*, 10 juin 2015. <http://branchez-vous.com/2015/06/10/loqlf-ajoute-six-nouveaux-termes-son-grand-dictionnaire-terminologique/> (consulté le 10 mars 2016).
- Lausson, Julien, 2013. « Orange : la diffusion 24h après les USA est une "alternative très attractive au piratage" ». *Numerama*, 20 mars 2013. <http://www.numerama.com/magazine/25542-orange-la-diffusion-24h-apres-les-usa-est-une-34alternative-tres-attractive-au-piratage34.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Lavault-Olléon, Élisabeth et Claire Allignol, 2014. « La notion d'acceptabilité en traduction professionnelle : où placer le curseur ? ». *ILCEA*, vol. 19. <http://ilcea.revues.org/2455> (consulté le 10 mars 2016).
- Laviosa, Sara, 2009 [1^e éd. 2001]. "Universals of translation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (éd.). Londres et New York : Routledge, pp. 306-310.
- Laviosa, Sara, 2014. *Translation and Language Education: Pedagogic approaches explored*. Londres et New York : Routledge
- Le Nouvel, Thierry, 2007. *Le doublage*. Paris : Eyrolles.

- Léard, Jean-Marcel, 1995. *Grammaire québécoise d'aujourd'hui : Comprendre les québécismes*. Montréal : Guérin Universitaire.
- Lebraty, Jean-Fabrice et Katia Lobre-Lebraty, 2013. *Crowdsourcing: One step beyond*. Etobicoke : John Wiley & Sons, Inc.
- Legault, Caroline, 2012. *Survol : Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*. Québec : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.
https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survol23_08-2012rev.pdf
 (consulté le 10 mars 2016).
- Leleu, Chloé, 2006. *Sous-titrage*.
<http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/sous-titrage.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Lévesque, François, 2014. « L'importance du mot juste selon le sous-titreur Robert Gray ». *Le Devoir*, 8 août 2014.
<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/415457/aux-vues-avec-l-importance-du-mot-juste-selon-le-sous-titreur-robert-gray> (consulté le 10 mars 2016).
- Lin, Phoebe M. S., 2014. "Investigating the validity of Internet television as a resource for acquiring L2 formulaic sequences". *System*, 42, pp. 164-176.
- Louis XIII, 1635. *Lettres patentes pour l'établissement de l'Académie française*.
http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf
 (consulté le 10 mars 2016).
- Lung Jan Chan, Andy, 2011. "Effectiveness of translator certification as a signalling device: Views from the translators recruiter". *Identity and Status in the Translational Professions*, Rakefet Sela-Sheffy et Miriam Shlesinger (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 31-48.
- Mailhac, Jean-Pierre, 2000. "Subtitling and dubbing, for better or worse? The English video versions of *Gazon Maudit*". *On translating French literature and film II*, Myriam Salama-Carr (éd.). Amsterdam et Atlanta : Rodopi, pp. 129-154.
- Marleau, Lucien, 1982. « Les sous-titres... un mal nécessaire ». *Meta*, vol. 27, n° 3, pp. 271-285.
- Massidda, Serenella, 2015. *Audiovisual Translation in the Digital Age: The Italian Fansubbing Phenomenon*. Basingstoke et New York : Palgrave MacMillan.

- Mattsson, Jenny, 2006. "Linguistic Variation in Subtitling: The Subtitling of Swearwords and Discourse Markers on Public Television, Commercial Television and DVD". *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*.
http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Mattsson_Jenny.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Media Consulting Group, 2007. *Les besoins et les pratiques de l'industrie audiovisuelle européenne en matière de doublage et de sous-titrage*, 14 novembre 2007.
<http://www.larp.fr/dossiers/wp-content/uploads/2010/07/Media-Consulting-Groupe-Etu-de-des-besoins-et-pratiques-de-lindustrie-audiovisuelle-europeenne-en-matiere-de-doublage-et-sous-titrage-141107.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Media Consulting Group, 2011. *Étude sur l'utilisation du sous-titrage*.
<http://bookshop.europa.eu/fr/etude-sur-l-utilisation-du-sous-titrage-pbNC0313074/> (consulté le 10 mars 2016).
- Meininger, Sylvestre, 2003. « Sous-titres en colère : ceux qui ont dit "non" ». *Écran noir*, avril 2003. <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=79> (consulté le 10 mars 2016).
- Meizoz, Jérôme, 1998. *Le droit de « mal écrire » : Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*. Genève : Éditions Zoé.
- Metacritic, s.d. *Fifty Shades of Grey*. <http://www.metacritic.com/movie/fifty-shades-of-grey> (consulté 8 octobre 2015).
- Mies, Rodolphe, 2015. « Blacklist, TF1 : Pourquoi les deux derniers épisodes de la saison 2 ont été déprogrammés? ». *TéléStar*, 21 octobre 2015.
<http://www.telestar.fr/2015/photos/blacklist-tf1-pourquoi-les-deux-derniers-episodes-de-la-saison-2-ont-ete-deprogrammes-photos-174816#offset0> (consulté le 10 mars 2016).
- Mingant, Nolwenn, 2013. « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires ». INA Global, 21 octobre 2013.
<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires> (consulté le 10 mars 2016).
- Molénat, Xavier, 2011. « Les nouveaux codes de la distinction ». *Sciences humaines*, n° 224, mars 2011.
http://www.scienceshumaines.com/les-nouveaux-codes-de-la-distinction_fr_26766.html (consulté le 10 mars 2016).

- Monzo, Esther, 2011. "Legal and translational occupations in Spain: Regulation and specialization in jurisdictional struggle". *Identity and Status in the Translational Professions*, Rakefet Sela-Sheffy et Miriam Shlesinger (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 11-30.
- Moreau, Marie-Louise, 1997. « Les types de normes ». *Sociolinguistique, les concepts de base*, Marie-Louise Moreau (éd.). Bruxelles : Mardaga, pp. 218-223.
- Mukerji, Chandra et Michael Schudson, 2012. "Popular culture". *Popular culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Chris Rojek (éd.). Londres et New York : Routledge, vol. 1 : History and Theory, pp. 64-86.
- Nadeau, Jean-Benoît et Julie Barlow, 2011. *Le français, quelle histoire*. Paris : SW Télémaque.
- Nemni, Monique, 1998. « Le français au Québec : représentation et conséquences pédagogiques ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 26, n° 2, pp. 151-175.
- Newmark, Peter, 1988. *A textbook of translation*. New York : Prentice-Hall International.
- Nida, Eugene, 2000. "Principles of correspondence". *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (éd.). Londres : Routledge, pp. 126-140.
- Nielsen, 2013. *Tops of 2013: TV and Social Media*.
<http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2013/tops-of-2013-tv-and-social-media.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Nornes, Abe Mark, 1999. "For an Abusive Subtitling". *Film Quarterly*, vol. 52, n° 3, pp. 17-33.
<https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/90898/AbusiveFQ.pdf?sequence=1> (consulté le 10 mars 2016).
- Octobre, Sylvie, 2014. *Deux pouces et des neurones*. Paris : La Documentation Française.
- OQLF, 2001. « Docteur ». *Grand dictionnaire terminologique*.
http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8369165 (consulté le 10 mars 2016).
- OQLF, 2002a. « Questions fréquentes sur la féminisation ». *Banque de dépannage linguistique*.
http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4015 (consulté le 10 mars 2016).
- OQLF, 2002b. « On ». *Banque de dépannage linguistique*.
http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=1708 (consulté le 10 mars 2016).

- OQLF, 2002c. « Généralités sur la négation ». *Banque de dépannage linguistique*.
http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3905 (consulté le 10 mars 2016).
- OQLF, 2002d. « Ne explétif ». *Banque de dépannage linguistique*.
http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=2467 (consulté le 10 mars 2016).
- OQLF, 2002e. « Ça ». *Banque de dépannage linguistique*.
http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3625 (consulté le 10 mars 2016).
- OQLF, 2015. « Visionnage en rafale ». *Grand dictionnaire terminologique*.
http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26532551 (consulté le 10 mars 2016).
- Orero, Pilar, 2008. « Le format des sous-titres : les mille et une possibilités ». *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban (éd.). Bruxelles : De Boeck, pp. 55-67.
- OTTIAQ, 2013. *Rapport annuel 2012-2013*.
http://ottiaq.org/wp-content/uploads/2013/06/Rapport2012-13_final.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- Paquin, Robert, 1998. "Translator, Adapter, Screenwriter Translating for the audiovisual". *Translation journal*, vol. 2, n° 3.
- Pasquier, Dominique, 2005. « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques ». *Hermès*, n° 42, pp. 60-69.
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/8983/HERMES_2005_42_60.pdf?sequence=1 (consulté le 10 mars 2016).
- Pedersen, Jan, 2011. *Subtitling for television: An exploration focusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins.
- Peirce, Charles Sanders, 1868. "Some Consequences of Four Incapacities". *Journal of Speculative Philosophy*, pp. 140-157.
<http://www.balat.fr/Quelques-consequences-de-quatre.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Peirce, Charles Sanders, 1879. « Comment rendre nos idées claires ». *Revue philosophique*, janvier 1879, pp. 39-57. <http://www.balat.fr/Comment-se-fixe-la-croyance-et.html> (consulté le 10 mars 2016).

- Pélisse, Jérôme, Caroline Protais, Keltoume Larchet et Emmanuel Charrier, 2012. *Des chiffres, des maux et des lettres : Une sociologie de l'expertise judiciaire en économie, psychiatrie et traduction*. Paris : Armand Colin.
- Petit, Gérard, 2001. « Les mots de l'humour : une catégorie lexicale? ». *Les mots du rire : comment les traduire?*, Anne-Marie Laurian et Thomas Szende (éd.). Berne et New York : Peter Lang, pp. 309-320.
- Pettit, Zoe, 2004. "The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres". *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 25-38.
- Pettit, Zoe, 2008. « Le sous-titrage : Le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal ». *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban (éd.). Bruxelles : De Boeck, pp. 101-111.
- Pettit, Zoe, 2009. "Connecting cultures: Cultural transfer in subtitling and dubbing". *New trends in audiovisual translation*, Jorge Díaz-Cintas (éd.). Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, pp. 44-57.
- Pierre, 2014. « [Appli] Comme Jesse Pinkman (Breaking Bad), dites Yo Bitch à vos amis ». *Journal du geek*, 5 décembre 2014. <http://www.journaldugeek.com/2014/12/05/jesse-pinkman-bitch-application/> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2008a. « La grammaire du français au XVI^e siècle ». *Correspondance*, vol. 13, n° 4, avril 2008. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr13-4/Histoire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2008b. « La grammaire du français au XVII^e siècle ». *Correspondance*, vol. 14, n° 1, septembre 2008. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr14-1/Histoire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2008c. « La grammaire du français au XVIII^e siècle ». *Correspondance*, vol. 14, n° 2, novembre 2008. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr14-2/Histoire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2009a. « La grammaire du français au XVIII^e siècle, 2^e partie ». *Correspondance*, vol. 14, n° 3, février 2009. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr14-3/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2009b. « La grammaire du français au XIX^e siècle, 1^e partie ». *Correspondance*, vol. 14, n° 4, avril 2009. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr14-4/XIX.html> (consulté le 10 mars 2016).

- Piron, Sophie, 2009c. « La grammaire du français au XIX^e siècle, 2^e partie ». *Correspondance*, vol. 15, n° 1, octobre 2009.
<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr15-1/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2009d. « La grammaire du français au XIX^e siècle, 3^e partie ». *Correspondance*, vol. 15, n° 2, décembre 2009.
<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr15-2/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2010a. « La grammaire du français au XIX^e siècle, 4^e partie ». *Correspondance*, vol. 15, n° 3, mars 2010.
<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr15-3/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2010b. « La grammaire du français au XX^e siècle, 1^e partie ». *Correspondance*, vol. 15, n° 4, ai 2010.
<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr15-4/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Piron, Sophie, 2010c. « La grammaire du français au XX^e siècle, 2^e partie ». *Correspondance*, vol. 16, n° 1, octobre 2010.
<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr16-1/Grammaire.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Poirier, Claude, 2000. « Un réflexe québécois ». *Le Devoir*, 31 mai 2000, p. A6.
- Pouchard, Alexandre, 2010. « Le “fansub”, sous-titrage illégal des séries télé par passion ». *L’Obs*, 15 juin 2010.
<http://rue89.nouvelobs.com/2010/06/15/le-fansub-le-sous-titrage-illegal-des-series-tele-par-passion-154999> (consulté le 10 mars 2016).
- Prégent, Sophie et Jean Ducharme, 2015. « De l’importance d’une industrie québécoise du doublage ». *La Presse*, 21 décembre 2015.
<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/458478/de-l-importance-d-une-industrie-quebecoise-du-doublage> (consulté le 10 mars 2016).
- Prensky, Mark, 2001. “Digital Natives, Digital Immigrants”. *On the Horizon*, MCB University Press, Vol. 9, n° 5.
<http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- PwC, 2012. *Translation Bureau Benchmarking and Comparative Analysis : Final Report*.
<http://www.bt-tb.tpsgc-pwgsc.gc.ca/publications/documents/rapport-report-benchmarking-eng.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Pym, Anthony, 1992. *Translation and Text Transfer*. Frankfort : Peter Lang.
- Pym, Anthony, 1998. *Method in Translation History*. Manchester : St. Jerome Publishing.

- Ramat, Aurel, 2012 [1^e éd. 1982]. *Le Ramat de la typographie*. Montréal : Anne-Marie Benoit éditrice.
- Ramière, Nathalie, 2004. « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) ». *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 102-114.
- Ramière, Nathalie, 2010. "Are You 'Lost in Translation' (When Watching a Foreign Film)? Towards an Alternative Approach to Judging Audiovisual Translation". *Australian Journal of French Studies*, Vol. 47, n° 1, pp. 100-115.
- Rapold, Nicolas, 2014. "A Freelance Career, Found in Translation". *The New York Times*, 19 juin 2014.
http://www.nytimes.com/2014/06/22/movies/for-subtitlers-challenges-of-meaning-and-nuance.html?_r=1 (consulté le 10 mars 2016).
- Real Academia Española, s.d. *Estatutos*.
<http://www.rae.es/la-institucion/organizacion/estatutos> (consulté le 10 mars 2016).
- Régie du cinéma, 2008. *Données statistiques*. <http://www.doublage.qc.ca/p.php?i=159> (consulté le 10 mars 2016).
- Regnier, Isabelle, 2014. « Le sous-titrage *low cost* grignote le cinéma ». *Le Monde*, 14 juin 2014.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/14/le-sous-titrage-low-cost-grignote-le-cinema_4437811_3246.html# (consulté le 10 mars 2016).
- Regroupement des groupes populaires en alphabétisation du Québec, 2006. *Analyse de l'Enquête internationale sur l'alphabétisation et les compétences des adultes (EIACA)*.
<http://bv.cdeacf.ca/documents/PDF/rayonalpha/94264.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Reichenbach, Olivier, Sébastien Dhavernas et Pierre Curzi, s.d. *Comprendre la situation du doublage au Québec*. <http://www.doublage.qc.ca/p.php?i=171> (consulté le 10 mars 2016).
- Rey-Debove, Josette et Alain Rey (éd.), 2015. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, édition en ligne. Paris : Le Robert.
- Rey, Alain, 2008. *Le français : Une langue qui défie les siècles*. Paris : Découvertes Gallimard.

- Rojek, Chris, 2012. "Introduction". *Popular culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Chris Rojek (éd.). Londres et New York : Routledge, vol. 1 : History and Theory, pp. 1-20.
- Rotten Tomatoes, s.d. *Fifty Shades of Grey*.
http://www.rottentomatoes.com/m/fifty_shades_of_grey/?search=50%20shades
 (consulté le 10 mars 2016).
- Ryan, Jimmy, 2014. "Nielsen VS IMDb: Do The Best Shows Always Get Canceled?". *Spoiler TV*, 11 mai 2014.
<http://www.spoilertv.com/2014/05/nielsen-vs-imdb-do-best-shows-always.html>
 (consulté le 10 mars 2016).
- Scandura, Gabriela L., 2004. "Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling". *Meta*, vol. 49, n° 1, pp. 193-207.
<https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009028ar.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Schleiermacher, Friedrich, 1798. "On the Different Methods of Translating", traduction de Waltraud Bartscht de « Über des verschiedenen Methoden des Übersetzens », *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*, Rainer Schulte et John Biguenet (éd.). Chicago : University of Chicago Press, 1992, pp. 36-54.
- Sela-Sheffy, Rakefet, 2011. "Introduction". *Identity and Status in the Translational Professions*, Rakefet Sela-Sheffy et Miriam Shlesinger (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 1-5.
- Selva, Jean-Michel, 2014. « Dans l'ombre des séries TV, des métiers méconnus — 1ère partie ». *Sud-Ouest*, 22 juillet 2014.
<http://television.blogs.sudouest.fr/archive/2014/07/21/dans-l-ombre-des-series-tv-des-metiers-meconnus-1ere-partie-1024658.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Serban, Adriana, 2008. « Les aspects linguistiques du sous-titrage ». *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban (éd.). Bruxelles : De Boeck, pp. 85-97.
- Service Canada, 2014. *Traducteurs, terminologues et interprètes*.
http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/statistiques/5125.shtml (consulté le 10 mars 2016).

- SFT, s.d.a. *Enquête 2015 sur les pratiques professionnelles des métiers de la traduction : Résultats préliminaires*.
http://www.sft.fr/clients/sft/telechargements/news/fichier/1730_f1_2015_resultats_preli_minaires.pdf (consulté le 10 mars 2016).
- SFT, s.d.b. *Présentation*.
http://www.sft.fr/bienvenue.html#.Vqz_ZVL0kmw (consulté le 10 mars 2016).
- Sinha, Amresh, 2004. "The use and abuse of subtitles". *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Atom Egoyan et Ian Balfour (éd.), MIT Press, pp. 172-190.
<http://www.docfoc.com/the-use-and-abuse-of-subtitles-by-amresh-sinha> (consulté le 10 mars 2016).
- Soullier, Lucie, 2014. « Dorothée, passion sous-titres : Qui sont les bénévoles qui travaillent pour sous-titrer séries américaines et animes japonais? » *Le Monde*, 22 mai 2014.
http://www.lemonde.fr/pixels/article/2014/05/22/dorothee-passion-sous-titres_4412885_4408996.html (consulté le 10 mars 2016).
- Stanké, Alain, 1995. *Je parle plus mieux française que vous et j'te merde! Les joies de la francophonie...* Montréal : Les éditions internationales Alain Stanké.
- Statistiques Canada, 2011. *Population selon la langue maternelle et les groupes d'âge (total), chiffres de 2011, pour le Canada, les provinces et les territoires*.
<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/hlt-fst/lang/Pages/highlight.cfm?TabID=1&Lang=F&Asc=1&PRCode=01&OrderBy=999&View=1&tableID=401&queryID=1&Age=1> (consulté le 10 mars 2016).
- Steadman, Alex, 2015. "'Fifty Shades' Spinoff 'Grey' Copy Reportedly Stolen From Publisher". *Variety*, 10 juin 2015.
<http://variety.com/2015/biz/news/fifty-shades-spinoff-grey-stolen-from-publisher-1201516843/> (consulté le 10 mars 2016).
- taytoy, 2013a. *Bonjour et bienvenue sur Addic7ed*.
<http://www.sub-talk.net/topic/3600-vous-voulez-aider-voici-comment-faq/> (consulté le 10 mars 2016).
- taytoy, 2013b. *Règles de traduction, version encyclopédique*.
<http://www.sub-talk.net/topic/3443-règles-de-traduction-version-encyclopédique/> (consulté le 10 mars 2016).

- Team certif, 2011. *Critères de qualité Subfactory.fr et normes de synchro (version 2011)*.
http://www.subfactory.fr/forum.html&action=g_reply&ID=31470 (consulté le 10 mars 2016).
- Termium Plus, s.d. *Fansubbing*.
http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=&index=alt&src_hxt=FANSUBBING (consulté le 10 mars 2016).
- The Harry Potter Lexicon, s.d. *Differences: Harry Potter books*. <http://www.hp-lexicon.org/about/books/differences.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Thielman, Sam, 2013. "Bewkes: *Game of Thrones* Piracy 'Better Than an Emmy'". *AdWeek*, 7 août 2013.
<http://www.adweek.com/news/television/bewkes-game-thrones-piracy-better-emmy-151738> (consulté le 10 mars 2016).
- Toury, Gideon, 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Toury, Gideon, 1986. "Translation : A cultural-semiotic Perspective". *Encyclopedic dictionary of semiotics*, Thomas A. Sebeok (éd.), Berlin et New York : Mouton de Gruyter, pp. 1111-1124.
- Toury, Gideon 1999. "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'". *Translation and Norms*, Christina Schäffner, (éd.). Clevedon : Multilingual Matters, pp. 10-32.
- Toury, Gideon, 2012 [1^e éd. 1995]. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam : John Benjamins.
- Tymoczko, Maria, 1998. "Computerized Corpora and the Future of Translation Studies". *Meta*, vol. 43, n° 4, pp. 652-660.
- Tymoczko, Maria, 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester et Kinderhook : St-Jerome Publishing.
- Tyulenev, Sergey, 2015. "Towards theorising translation as an occupation". *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, vol. 2, n° 1, p. 15-29.
- UNESCO, s.d. *La lecture à la portée d'un milliard de personnes : sous-titrage dans la même langue*. <http://www.unesco.org/uiil/litbase/?menu=4&language=fr&programme=62> (consulté le 10 mars 2016).
- Venuti, Lawrence, 1995. *The Translator's Invisibility*. Londres : Routledge.

- Vey, Jean-Baptiste et Marine Penner, 2012. « Sarkozy invite à plus d'actions judiciaires contre le piratage ». *Reuters France*, 20 janvier 2012.
<http://www.reuters.fr/article/topNews/idFRPAE80J07220120120?pageNumber=3&virtualBrandChannel=0> (consulté le 10 mars 2016).
- Vezina, Robert, 2009. *La question de la norme linguistique*. Québec : Conseil supérieur de la langue française.
<http://www.cslf.gouv.qc.ca/publications/pubf302/cslfnormelinguistique.pdf> (consulté le 10 mars 2016).
- Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet, 1984 [1^e éd. 1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier.
- Vion-Dury, Philippe, 2013. « Pourquoi attend-on si longtemps pour voir une série US en France? ». *L'Obs*, 29 avril 2013.
<http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/04/29/pourquoi-doit-attendre-si-longtemps-voir-serie-us-france-241908> (consulté le 10 mars 2016).
- Von Flotow, Luise, 2009. "Frenching the feature film twice: Or le synchronien au débat". *New trends in audiovisual translation*, Jorge Díaz-Cintas (éd.). Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, pp. 83-98.
- Walter, Henriette, 1988. *Le français dans tous les sens*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Walter, Henriette, 2001. *Honni soit qui mal y pense : L'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Walter, Henriette, 2008. *Aventures et mésaventures des langues de France*. Nantes : Éditions du Temps.
- Wecksteen, Corinne, 2011. « Censure et traduction : Détournement et contournement des sens interdits ». *Censure et traduction*, Michel Ballard (éd.). Arras : Artois Presses Université, pp. 53-67).
- Weisman, Steven R., 1991. "Japanese Translator of Rushdie Book Found Slain". *New York Times*, 13 juillet 1991.
<https://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-translator.html> (consulté le 10 mars 2016).
- Werber, Bernard, s.d. *Communication*.
<http://www.bernardwerber.com/unpeuplus/innerview/pages/Communication.htm> (consulté le 10 mars 2016).
- Wikipédia, s.d. 19-2. <https://fr.wikipedia.org/wiki/19-2> (consulté le 10 mars 2016).

Wikipédia, s.d. *Bones*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Bones_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bones_(TV_series)) et <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bones> (consultés le 8 octobre 2015).

Wikipédia, s.d. *Braquo*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Braquo> (consulté le 10 mars 2016).

Wikipédia, s.d. *Burn Notice*. https://en.wikipedia.org/wiki/Burn_Notice et https://fr.wikipedia.org/wiki/Burn_Notice (consultés le 8 octobre 2015).

Wikipédia, s.d. *Les Hommes de l'ombre*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hommes_de_l%27ombre_\(série_télévisée\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hommes_de_l%27ombre_(série_télévisée)) (consulté le 10 mars 2016).

Wikipédia, s.d. *Unité 9*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Unité_9_\(série_télévisée,_2012\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Unité_9_(série_télévisée,_2012)) (consulté le 10 mars 2016).

Wikipédia, s.d. *White Collar*. [https://en.wikipedia.org/wiki/White_Collar_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/White_Collar_(TV_series)) et https://fr.wikipedia.org/wiki/FBI:_Duo_très_spécial (consultés le 8 octobre 2015).

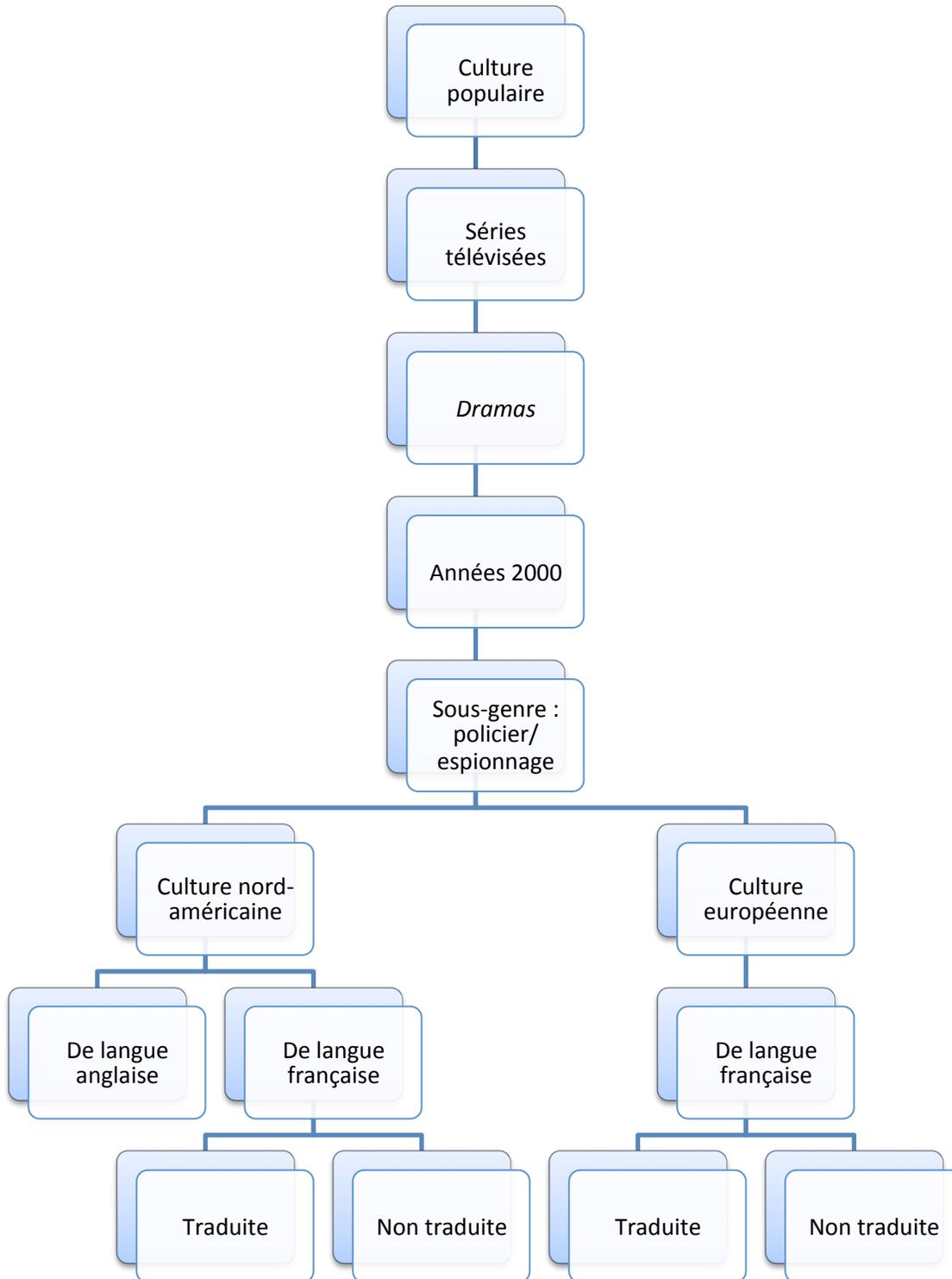
Wildblood, Alan, 2002. "A subtitle is not a translation". *Language International*, April 2002, pp. 41-43.

Winckler, Martin, 2012. *Petit éloge des séries télé*. Paris : Gallimard.

Winckler, Martin et Christophe Petit, 1999. *Les séries télé*. Paris : Larousse.

Zabalbeascoa, Patrick, 2008. "The nature of the audiovisual text and its parameters". *The didactics of audiovisual translation*, Jorge Díaz-Cintas (éd.). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, pp. 21-37.

Annexe 1 : Représentation du polysystème retenu



Annexe 2 : Questionnaire destiné aux professionnels

1. Année de naissance (4 chiffres)
2. Sexe : M F
3. Le français est votre langue maternelle : oui non
4. En-dehors du français, vous parlez : ____ langues étrangères
5. Vous habitez :
 - en France en Belgique
 - en Suisse au Canada
 - autre, précisez :
6. Plus haut niveau d'étude entrepris :
 - Universitaire : 1er cycle 2e cycle 3e cycle
 - Lycée/collégial Collège/secondaireDiplôme obtenu : oui non
7. Domaine d'étude :
 - Traduction
 - Autre domaine langagier (ex. lettres, langues étrangères, linguistique, etc.)
 - Autre domaine des sciences humaines (ex. philosophie, droit, histoire, etc.)
 - Autre domaine que les sciences humaines (mathématiques, sciences physiques, biologie, chimie, architecture, médecine, etc.)
8. Nombre d'années de pratique :
9. Temps consacré au sous-titrage (heures/semaine) :
10. Tarif moyen (vous pouvez ou non indiquer le montant, mais SVP cochez une des deux cases, afin d'indiquer l'usage en cours) :
 - _____ cents/mot
 - _____ heure

autre, précisez :

(montant en \$ CAD ou en €)

11. Le sous-titrage est votre seule source de revenus : oui non

Si vous avez répondu non, précisez :

Vous faites d'autres traductions (hors du domaine audiovisuel)

Vous exercez un autre métier

12. En matière de formation continue :

Vous savez tout ce que vous avez à savoir

Vous apprenez seul, à force de pratique

Vous apprenez auprès de vos pairs (discussions, forums, etc.)

Vous participez à des formations externes

Votre client vous envoie des documents/vous fait part de ses commentaires

13. Votre méthode de travail (plusieurs options possibles) :

Le repérage est fait, vous n'avez qu'à traduire

Vous devez faire le repérage et la traduction

Vous travaillez seul

Vous avez un relecteur/réviseur

Vous avez la possibilité de discuter des modifications faites par le relecteur

Personne ne relit, vos sous-titres sont publiés tels quels

Les sous-titres anglais/les scripts vous sont fournis

Vous travaillez à partir de la bande son

Vous coupez les gros mots pour gagner de la place

Vous coupez les gros mots pour ne pas choquer

Vous atténuez les gros mots (connard pour son of a bitch, bordel pour fuck)

Vous mettez un point d'honneur à laisser les gros mots

- autre, précisez :
14. Logiciel utilisé :
15. En moyenne, le temps qui vous est octroyé vous semble :
- Suffisant, sans plus
- Trop serré
- SVP, précisez (nombre de mots/lignes/épisodes par jour/heure, etc) :
16. Vos clients :
- Vous laissent faire vos propres choix
- Vous ont fourni une liste d'instructions précises sur la manière de traduire, qui comprend :
- les normes techniques (longueur maximale, vitesse de lecture, etc.)
- les normes linguistiques (recours à l'argot, traitement des gros mots, etc.)
- autre, précisez :
17. Dans l'ensemble,
- Vous êtes satisfait de votre métier
- Vous aimez votre métier, mais souhaiteriez une meilleure reconnaissance du public en général
- Vous aimez votre métier, mais jugez le salaire insuffisant pour ce travail
- Vous faites cela parce que vous n'avez rien trouvé d'autre/en attendant mieux
18. Avez-vous d'autres commentaires?

Annexe 3 : Questionnaire destiné aux *fansubbers*

1. Année de naissance (4 chiffres) :
2. Sexe : M F
3. Le français est votre langue maternelle : oui non
4. En-dehors du français, vous parlez : ____ langues étrangères
5. Vous habitez :
 - en France en Belgique
 - en Suisse au Canada
 - autre, précisez :
6. Plus haut niveau d'étude entrepris :
 - Universitaire : 1er cycle 2e cycle 3e cycle
 - Lycée/collégial Collège/secondaire
 - Diplôme obtenu : oui non
6. Domaine d'étude :
 - Traduction
 - Autre domaine langagier (ex. lettres, langues étrangères, linguistique, etc.)
 - Autre domaine des sciences humaines (ex. philosophie, droit, histoire, etc.)
 - Autre domaine que les sciences humaines (mathématiques, sciences physiques, biologie, chimie, architecture, médecine, etc.)
7. Votre activité principale en dehors du *fansub* (plusieurs réponses possibles) :
 - Employé Temps plein
 - Étudiant Temps partiel
 - En recherche d'emploi
8. Nombre d'années de pratique :
9. Temps consacré au sous-titrage (heures/semaine) :

10. Vous êtes (plusieurs réponses possibles) :
- Synchronisateur
 - Traducteur
 - Relecteur
11. Vous *fansubbez* (plusieurs réponses possibles) :
- Pour progresser en anglais
 - Pour progresser en français
 - Pour le plaisir, tout simplement
 - Parce que vous étudiez en traduction et que cela vous donne de l'entraînement
 - Parce que vous voulez devenir traducteur, que vous ne comptez pas faire de diplôme dans le domaine et que vous espérez que la pratique suffira
12. Vous êtes conscient de traduire pour un public international (hors Europe) :
- Oui, mais cela ne change rien pour vous
 - Oui, et vous essayez d'adopter un vocabulaire neutre (pas d'argot, etc.)
 - Vous n'y aviez jamais prêté attention et vous ne changerez pas votre approche
 - Vous n'y aviez jamais prêté attention, mais cela va changer
13. En matière de formation continue :
- Vous savez tout ce que vous avez à savoir
 - Vous apprenez seul, à force de pratique
 - Vous apprenez auprès de vos pairs (discussions, forums, etc.)
 - Vous participez à des formations externes
14. Votre méthode de travail (plusieurs options possibles) :
- Le repérage est fait, vous n'avez qu'à traduire
 - Vous devez faire le repérage et la traduction
 - Vous avez au moins un relecteur
 - Vous avez la possibilité de discuter des modifications faites par le relecteur

- Les sous-titres anglais vous sont fournis
 - Vous travaillez à partir de la bande son
 - Vous coupez les gros mots pour gagner de la place
 - Vous coupez les gros mots pour ne pas choquer
 - Vous atténuez les gros mots (ex. connard pour son of a bitch, bordel pour fuck)
 - Vous mettez un point d'honneur à laisser les gros mots
 - autre, précisez :
15. Au sein de l'équipe :
- Vous laissent faire vos propres choix
 - Vous ont fourni une liste d'instructions précises sur la manière de traduire, qui comprend :
 - les normes techniques (longueur maximale, vitesse de lecture, etc.)
 - les normes linguistiques (recours à l'argot, traitement des gros mots, etc.)
 - autre, précisez :
16. Logiciel utilisé :
17. Avez-vous d'autres commentaires?

Annexe 4 : Description du corpus parallèle

	VO	VFF	VFQ	VFS
Nb. de sous-titres	10 164	10 851	10 540	10 810
<i>Bones</i>	3 993	3 741	3 720	3 767
<i>Burn Notice</i>	3 791	3 894	3 608	4 493
<i>White Collar</i>	2 380	3 216	3 212	2 550
Nb. de phrases	23 481	16 350	16 583	19 650
<i>Bones</i>	6 167	4 786	4 768	5 863
<i>Burn Notice</i>	8 748	6 455	6 631	6 699
<i>White Collar</i>	8 566	5 109	5 184	7 088
Nb. de mots	90 329	82 461	82 932	87 201
<i>Bones</i>	26 144	29 520	29 385	25 325
<i>Burn Notice</i>	33 053	31 193	31 546	32 942
<i>White Collar</i>	31 132	21 748	22 001	28 934
Nb. de mots par phrase	3,88	5,06	5,02	4,43
<i>Bones</i>	4,24	6,17	6,1	4,3
<i>Burn Notice</i>	3,78	4,83	4,76	4,92
<i>White Collar</i>	3,63	4,2	4,2	4,08

Annexe 5 : Description du corpus comparable

	VOF	VOQ
Nb. de sous-titres	5 365	S.O.
<i>Braquo</i>	2 455	S.O.
<i>Les hommes de l'ombre</i>	2 910	S.O.
19-2	S.O.	S.O. ¹⁹⁸
Unité 9	S.O.	S.O. ¹⁹⁹
Nb. de phrases	8 667	5 807²⁰⁰
<i>Braquo</i>	3 841	S.O.
<i>Les hommes de l'ombre</i>	4 826	S.O.
19-2	S.O.	3 048
Unité 9	S.O.	2 759
Nb. de mots	34 604	39 754²⁰¹
<i>Braquo</i>	15 377	S.O.
<i>Les hommes de l'ombre</i>	19 227	S.O.
19-2	S.O.	19 205
Unité 9	S.O.	20 549

¹⁹⁸ Les dialogues ayant été transcrits en l'absence d'un sous-titrage disponible, ce chiffre est malheureusement indisponible.

¹⁹⁹ Idem note 198.

²⁰⁰ Nombres de phrases calculés par Antidote à partir de la retranscription des dialogues, en l'absence des sous-titres.

²⁰¹ Nombres de mots calculés par Antidote à partir de la retranscription des dialogues, en l'absence des sous-titres.

Annexe 6 : Tableaux relatifs à l'analyse qualitative du corpus parallèle

Les interjections par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS
Bones	120	135	48
<i>ben</i>	0	0	0
<i>hé</i>	49	49	5
<i>hein</i>	19	18	6
<i>oh</i>	40	42	7
<i>ok</i>	0	14	30
<i>whoa</i>	12	12	0
Burn Notice	44	84	109
<i>ben</i>	0	0	2
<i>hé</i>	22	31	10
<i>hein</i>	3	15	6
<i>oh</i>	17	35	29
<i>ok</i>	2	2	62
<i>whoa</i>	0	1	0
White Collar	2	21	9
<i>ben</i>	0	0	1
<i>hé</i>	0	0	0
<i>hein</i>	2	6	5
<i>oh</i>	0	11	0
<i>ok</i>	0	4	3
<i>whoa</i>	0	0	0
Total	166	240	166

Les hésitations et répétitions par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS
Bones	64	64	36
<i>Hésitations</i>	40	40	15
<i>Répétitions</i>	24	24	21
Burn Notice	79	146	143
<i>Hésitations</i>	23	46	61
<i>Répétitions</i>	56	100	82
White Collar	39	39	54
<i>Hésitations</i>	20	20	26
<i>Répétitions</i>	19	19	28

Le recours aux noms et prénoms des personnages principaux par série et par groupe de traducteurs

	VO	VFF	VFQ	VFS
Bones	123	181	181	103
<i>Bones</i>	23	46	46	17
<i>Seeley / Booth</i>	51	68	68	42
<i>Tempe / Temperance Brennan</i>	49	67	67	44
Burn Notice	225	241	228	261
<i>Mike / Michael / Mikey / Westen</i>	124	127	119	135
<i>Fi / Fiona</i>	46	63	55	63
<i>Sam</i>	55	51	54	63
White Collar	175	195	195	185
<i>Neal / Caffrey</i>	93	105	105	98
<i>Peter / Burke</i>	57	54	55	54
<i>El / Elizabeth</i>	18	25	24	25
<i>Moz / Mozzie</i>	7	11	11	8

Les négations par série et par groupe de traducteurs

	Nombre de <i>ne</i> manquants	Nombre de phrases négatives selon Antidote	Pourcentage de négations tronquées
Bones	138	1 652	8,35 %
VFF	13	561	2,32 %
VFQ	13	538	2,42 %
VFS	112	530	21,13 %
Burn Notice	150	1 903	7,88 %
VFF	34	636	5,34 %
VFQ	75	614	12,21 %
VFS	41	653	6,28 %
White Collar	242	1 330	18,19 %
VFF	11	446	2,47 %
VFQ	11	446	2,47 %
VFS	220	438	50,23 %

Les négations par groupe de traducteurs

	Nombre de <i>ne</i> manquants	Nombre de phrases négatives selon Antidote	Pourcentage de négations tronquées
VFF	58	1 643	3,53 %
VFQ	99	1 598	6,20 %
VFS	373	1 144	32,60 %

La stylistique par série et par groupe de traducteurs

	VO		VFF		VFQ		VFS	
	Nb.	%	Nb.	%	Nb.	%	Nb.	%
Phrases passives	183	0,81 %	460	2,5 %	463	2,54 %	392	2,2 %
<i>Bones</i>	71	1,15 %	209	3,3 %	205	3,3 %	139	2,6 %
<i>Burn Notice</i>	60	0,68 %	140	2 %	146	2,1 %	154	2,1 %
<i>White Collar</i>	52	0,61 %	111	2,2 %	112	2,2 %	99	1,9 %
Phrases négatives	2 036	8,81 %	1 643	9 %	1 598	8,7 %	1 621	8,94 %
<i>Bones</i>	627	10,17 %	561	9 %	538	8,7 %	530	9,7 %
<i>Burn Notice</i>	806	9,21 %	636	9 %	614	8,6 %	653	8,7 %
<i>White Collar</i>	603	7,04 %	446	8,9 %	446	8,8 %	438	8,4 %

Annexe 7 : Tableaux relatifs à l'analyse du corpus comparable

La distribution

	France (en %)	Québec (en %)	Écart
Adjectifs	3,1	4,0	-0,9
Adverbes	8,1	10,6	-2,5
Conjonctions	4,0	4,5	-0,6
Déterminants	10,4	9,4	0,9
Noms	15,6	14,0	1,6
Numéraux	0,3	0,6	-0,3
Prépositions	9,4	9,3	0,1
Pronoms	22,9	23,9	-1,0
Verbes	26,2	23,5	2,7

La stylistique

	VOF		VOQ	
	Nb.	%	Nb.	%
Phrases passives	154	1,9 %	160	1,8 %
<i>Braquo</i>	51	1,4 %	S.O.	S.O.
<i>Les hommes de l'ombre</i>	103	2,3 %	S.O.	S.O.
<i>19-2</i>	S.O.	S.O.	75	1,7 %
<i>Unité 9</i>	S.O.	S.O.	85	1,8 %
Phrases négatives	741	9,3 %	931	10,3 %
<i>Braquo</i>	330	9,2 %	S.O.	S.O.
<i>Les hommes de l'ombre</i>	411	9,3 %	S.O.	S.O.
<i>19-2</i>	S.O.	S.O.	414	9,5 %
<i>Unité 9</i>	S.O.	S.O.	517	11 %

Annexe 8 : Tableaux relatifs à l'analyse lexicale

	Corpus comparable		Corpus parallèle		
	VOF	VOQ	VFS	VFF	VFQ
Nb. de mots	34 604	39 754	87 201	82 461	89 932
Nb. de lexèmes	2 803	2 341	4 499	4 558	4 555
Richesse lexicale²⁰²	8,10 %	5,89 %	5,16 %	5,53%	5,06 %

Nb. fam./arg.	228	87	147	144	133
% fam./arg.	84,13 %	32,71 %	67,43 %	73,47 %	66,17 %
Inj./péj./vulg.	27	15	14	10	11
% inj./péj./vulg.	9,96 %	5,64 %	6,42 %	5,10 %	5,47 %
Nb. ang.	16	102	57	42	42
% ang.	5,90 %	38,35 %	26,15 %	21,43 %	20,90 %
Nb. québécoisismes	S.O.	62	S.O.	S.O.	15
% québécoisismes	S.O.	23,31 %	S.O.	S.O.	7,46 %
Total lexèmes marqués	271	266	218	196	201
% lexèmes marqués	9,67 %	11,36 %	4,85 %	4,30 %	4,41 %
Richesse lexicale²⁰³ (hormis lexèmes marqués)	7,32 %	5,22 %	4,91 %	5,29 %	4,84 %

Nb. mots scient.	S.O.	S.O.	311	318	302
% mots scient.	S.O.	S.O.	6,91 %	6,98 %	6,63 %

²⁰² Richesse lexicale = (nb. de lexèmes x 100) / nb. de mots.

²⁰³ Richesse lexicale (hormis lexèmes marqués) = ((nb. de lexèmes - nb. de lexèmes marqués) x 100) / nb. de mots.

Le vocabulaire marqué par série

	<i>Bones</i>	<i>Burn Notice</i>	<i>White Collar</i>
Nb. de lexèmes marqués	93	99	66
% de lexèmes marqués ²⁰⁴	47,21 %	50,25 %	33,50 %
Nb. de québécoisismes	17	14	5
% de québécoisismes ²⁰⁵	18,28 %	14,14 %	7,58 %

Les différences entre la VOF et la VOQ

	Nb. de lexèmes	Nb. total de lexèmes	Pourcentage
Lexèmes identiques	1 178	3 966	29,70 %
Fam. / arg.	32	345	9,28 %
Inj. / péj. / vulg.	5	37	13,51 %
Ang.	10	108	9,26 %
Lexèmes non marqués identiques	1 131	3 476	32,53 %

Les différences entre la VFF et la VFQ

	Nb. de lexèmes	Nb. total de lexèmes	Pourcentage
Lexèmes identiques	3 986	5 127	77,75 %
Fam. / arg.	107	170	62,94 %
Inj. / péj. / vulg.	5	16	31,25 %
Ang.	36	48	75,00 %
Lexèmes non marqués identiques	3 838	4 893	78,44 %

²⁰⁴ Ce pourcentage a été calculé en fonction du nombre total de lexèmes marqués présents en VFQ, soit 197.

²⁰⁵ % de québécoisismes = (nb. de québécoisismes x 100) / nb. de lexèmes marqués.

Les différences entre la VOQ et la VFQ

	Nb. de lexèmes	Nb. total de lexèmes	Pourcentage
Lexèmes identiques	1 514	5 382	28,13 %
Fam. / arg.	36	261	13,79 %
Inj. / péj. / vulg.	2	24	8,33 %
Ang.	13	131	9,92 %
Lexèmes non marqués identiques	1 463	4 966	33,08 %

Les différences entre la VOF et la VFF

	Nb. de lexèmes	Nb. total de lexèmes	Pourcentage
Lexèmes identiques	1 676	5 685	29,48 %
Fam. / arg.	64	308	20,78 %
Inj. / péj. / vulg.	8	29	27,59 %
Ang.	11	47	23,40 %
Lexèmes non marqués identiques	1 593	5 301	30,05 %

Les différences entre la VFF et la VFS

	Nb. de lexèmes	Nb. total de lexèmes	Pourcentage
Lexèmes identiques	3 329	5 728	58,12 %
Fam. / arg.	88	203	43,35 %
Inj. / péj. / vulg.	7	17	41,18 %
Ang.	33	66	50,00 %
Lexèmes non marqués identiques	3 201	5 442	58,82 %

Annexe 9 : Tableaux relatifs aux normes techniques et à la réduction

Les normes techniques

	VOA	VFF	VFQ	VFS
Proportion de sous-titres d'une ligne	55 %	46 %	38 %	54 %
Nb. de caractères par sous-titre	33,25	38,68	39,59	34,46

Les normes techniques par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS	Moyenne
Vitesse de lecture moyenne	22,20	21,35	25,69	23,08
<i>Bones</i>	23,98	21,96	22,80	22,91
<i>Burn Notice</i>	22,22	23,08	32,82	26,04
<i>White Collar</i>	20,40	19,02	21,46	20,29
Nb. de caractères par seconde	16,56	16,11	17,01	16,56
<i>Bones</i>	17,94	16,90	16,52	17,12
<i>Burn Notice</i>	16,72	17,12	19,12	17,65
<i>White Collar</i>	15,02	14,32	15,40	14,91
Durée minimale observée	0,120	0,533	0,501	S.O.
<i>Bones</i>	0,120	0,557	0,650	S.O.
<i>Burn Notice</i>	0,989	0,533	0,501	S.O.
<i>White Collar</i>	0,796	0,796	0,715	S.O.
Durée maximale observée	6,917	6,599	10,40	S.O.
<i>Bones</i>	5,677	5,939	5,120	S.O.
<i>Burn Notice</i>	6,917	5,597	10,400	S.O.
<i>White Collar</i>	5,597	6,599	4,756	S.O.

L'analyse globale de la réduction

	VOA	VFF	VFQ	VFS
Nb. de phrases	23 481	16 350	16 583	19 650
% de réduction	S.O.	-30 %	-30 %	-16 %
Nb. de mots	90 329	82 461	82 932	87 201
% de réduction	S.O.	-9 %	-8 %	-3 %
Nb. de lignes	17 923	16 602	17 000	17 164
% de réduction	S.O.	-7 %	-5 %	-4 %
Nb. de mots par phrase	3,85	5,04	5,00	4,44
% d'augmentation	S.O.	+31 %	+30 %	+15 %
Nb. de caractères	408 594	415 309	418 097	407 477
% d'augmentation	S.O.	+2 %	+2 %	0 %
Nb. de caractères par mot	4,52	5,04	5,04	4,67

La réduction en nombre de sous-titres par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS
<i>Bones</i>	-5 %	-6 %	-3 %
<i>Burn Notice</i>	-18 %	-21 %	-1 %
<i>White Collar</i>	-17 %	-17 %	-11 %

La réduction en nombre de lignes par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS
<i>Bones</i>	+1 %	+2 %	-5 %
<i>Burn Notice</i>	-15 %	-11 %	-6 %
<i>White Collar</i>	-16 %	-10 %	-6 %

La réduction en nombre de caractères par série et par groupe de traducteurs

	VFF	VFQ	VFS
<i>Bones</i>	+10 %	+9 %	-7 %
<i>Burn Notice</i>	+2 %	+6 %	+12 %
<i>White Collar</i>	-11 %	-10 %	-8 %

Annexe 10 : Tableaux relatifs à l'analyse critique et à la censure

Les erreurs relevées par série et par groupe de traducteurs

		VFF	VFQ	VFS	Total
Bones	Traduction ²⁰⁶	3	5	13	21
	Français ²⁰⁷	0	2	10	12
Burn Notice	Traduction	17	8	30	55
	Français	20	11	63	94
White Collar	Traduction	6	6	11	23
	Français	5	5	10	20
TOTAL		51	37	137	225

La présence de gros mots par série et par groupe de traducteurs

	VO	VFF	VFQ	VFS
Bones	14	7	5	9
Burn Notice	63	12	27	32
White Collar	35	3	3	12
Total	112	22	35	53

²⁰⁶ Les erreurs de traduction ne comprennent que les faux sens et les contresens.

²⁰⁷ Les erreurs de français concernent l'orthographe, la grammaire, la ponctuation, les majuscules, etc.

Annexe 11 : Les romans de Kathy Reichs

	VF	VQ
Mots	225 944	223 782
<i>206 Bones</i>	112 942	111 652
<i>Bones to ashes</i>	113 002	112 130
Phrases	21 037	21 053
<i>206 Bones</i>	10 093	10 041
<i>Bones to ashes</i>	10 944	11 012
Lexèmes	12 552	12 325
Nb. moyen de mots par phrase	10,74	10,63
Richesse lexicale	5,56	5,50

Annexe 12 : Le travail en équipe

Sondage distribué auprès des deux équipes

1. Votre âge
2. Votre niveau d'étude (SVP indiquer si vos études sont terminées ou en cours)
3. Votre domaine d'étude
4. Quel temps passez-vous en moyenne par épisode sur les tâches suivantes :
 - Synchronisation
 - Traduction
 - Relecture
 - Commentaires, discussions et autres
5. De combien de *teams* faites-vous partie actuellement :
6. Temps consacré au sous-titrage (heures/semaine) :
7. À votre avis, quelle est la différence entre traduire et *subber* (autrement dit, vous considérez-vous comme des traducteurs)?

Analyse des relectures

	Équipe 1	Équipe 2A	Équipe 2B
Nb. de traducteurs	7	4	7
Nb. d'erreurs relevées à la relecture intermédiaire (moyenne par épisode)	12	11,5	12
Nb. d'erreurs relevées à la relecture intermédiaire (moyenne par partie)	1,71	2,87	2,27
Nb. d'erreurs relevées à la relecture générale (moyenne par épisode)	6,9	13	9
Nb. d'erreurs relevées à la relecture canapé (moyenne par épisode)	5,66	S.O.	1,75
Nb. total d'erreurs de grammaire	87	59	71
Nb. total d'erreurs d'orthographe	78	30	33
Nb. total d'anglicismes	4	8	8
Nb. total d'erreurs de sens	50	40	40
Nb. total de nuances	6	34	2
Nb. total d'ambiguïtés	2	0	0
Nb. total d'erreurs	227	163	154

Annexe 13 : Une étude diachronique

	<i>Burn Notice</i>				<i>White Collar</i>			
	Saison 1		Saison 7		Saison 1		Saison 6	
	FS	VFQ	FS	VFQ	FS	VFF	FS	VFF
Traduction ²⁰⁸	30	8	0	23	11	6	0	14
Français ²⁰⁹	63	11	0	6	10	5	7	8
Total	93	19	0	29	21	11	7	22

²⁰⁸ Les erreurs de traduction ne comprennent que les faux sens et les contresens.

²⁰⁹ Les erreurs de français concernent l'orthographe, la grammaire, la ponctuation, les majuscules, etc.

Annexe 14 : Sondage relatif au *Loup de Wall Street*

1. Avez-vous vu le film *Le Loup de Wall Street* (Wolf of Wall Street)?
 Oui Non
2. Vous l'avez vu :
 En anglais En anglais, avec sous-titres
 En français
3. Sur une échelle de 1 à 5, avez-vous aimé le film? (1 = non, 5 = vraiment beaucoup)
4. Vous êtes de langue maternelle :
 française anglaise
5. Face aux jurons, gros mots et autres vulgarités, diriez-vous :
 que ça ne vous choque pas
 que vous êtes tolérant jusqu'à un certain point
 que ça vous choque systématiquement
 qu'ils conviennent à certaines situations, mais pas à toutes
 qu'ils sont toujours trop nombreux au cinéma et à la télévision
6. Il a été publicisé que ce film était très vulgaire (grand nombre de *fuck*). Avez-vous été choqué par le film?
 Oui, les gros mots m'ont choqué
 Oui, j'ai été choqué, mais plus par les situations que par le vocabulaire
 Non
7. La VO contient 561 *fuck*, soit trois par minute. La VF contient un gros mot par minute seulement. Est-ce que cela vous choque de l'apprendre?
 Oui, une traduction devrait être la plus fidèle possible
 Non, 561 *fuck*, c'était bien trop
 Non, puisque je n'avais rien remarqué

- Sans opinion
8. D'après vous, un tel nombre de gros mots illustre :
- Un manque de vocabulaire de la part des scénaristes
 - Un manque d'éducation de la part des personnages
 - Le milieu stressant dans lequel les personnages évoluent
 - Un manque flagrant de savoir-vivre et de politesse de la part des personnages
 - Ça ne démontre rien, l'histoire aurait été la même sans cela
9. Êtes-vous d'accord pour dire que la manière dont un personnage s'exprime (gros mots inclus) fait partie de sa personnalité?
- Oui Non
- Autre : précisez :
10. Un tiers seulement des fuck ont été traduits. D'après vous, cela démontre :
- Un manque de vocabulaire de la part des traducteurs
 - Une censure volontaire
 - Une censure bienvenue puisque le français est une langue moins vulgaire que l'anglais
 - Un manque de respect à l'égard des spectateurs
 - Une trahison de l'œuvre originale
11. Les *fuck* et dérivés ont été traduits par 41 mots différents en français. D'après vous :
- Ça ne change rien à l'histoire
 - Ça nuit à la restitution des dialogues originaux
 - Ça démontre la richesse de la langue française
12. Auriez-vous aimé que les *fuck* et dérivés soient tous traduits par le même mot :
- Oui Non

13. Non seulement tous les gros mots n'ont pas été traduits, mais en plus, la proportion n'a pas été respectée de sorte que certains des personnages les plus polis en VO se retrouvent au top 5 des plus malpolis en VF. Vous trouvez cela :
- Choquant, le pourcentage aurait pu être respecté
 - Sans importance, il y a encore bien assez de gros mots
 - Sans importance, cela ne change rien à votre perception du personnage
14. Selon vous, existe-il une différence de sens entre « Je suis fatigué-e » et « Putain, je suis fatigué-e »?
- Oui Non
15. Selon vous, existe-il une différence de sens entre « Je suis épuisé-e » et « Putain, je suis fatigué-e »?
- Oui Non
16. Selon vous, existe-il une différence de sens entre « Je suis vraiment fatigué-e » et « Putain, je suis fatigué-e »?
- Oui Non