
Traduction des sous-titres d'humour : catégorisation et analyse des stratégies de traduction employées lors du sous-titrage du spectacle Sparks of Insanity de Jeff Dunham en anglais, français et néerlandais

Auteur : Schirmenti, Zoé

Promoteur(s) : Herbillon, Marie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en traduction, à finalité spécialisée

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12123>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues Modernes :
linguistique, littérature et traduction
Master en traduction, à finalité spécialisée

Traduction des sous-titres d'humour : catégorisation
et analyse des stratégies de traduction employées
lors du sous-titrage du spectacle *Spark of Insanity*
de Jeff Dunham en anglais, français et néerlandais

Mémoire présenté par **Zoé Schirmenti** en vue de l'obtention
du diplôme de master en traduction, à finalité spécialisée

Année académique 2020-2021

Promotrice : M^{me} Marie Herbillon
Co-promotrice : M^{me} Martine Étienne
Lectrice : M^{me} Maud Gonne

Remerciements

Je dédie ce mémoire à Tinkerbelle, mon fidèle compagnon qui, à défaut d'être à mes côtés, fera toujours partie de moi et de la personne que je suis devenue. Je ne pourrai jamais être assez reconnaissante pour tout ce qu'il m'a apporté lors de ces quinze belles années passées à ses côtés.

J'aimerais, en premier lieu, remercier mes parents, Véronique Hacia et Antonino Schirmenti. Sans l'amour inconditionnel et le soutien indéfectible avec lesquels ils m'ont entourée tout au long de ma vie, je ne serais pas là où j'en suis aujourd'hui. Je ne les remercierai jamais assez de m'avoir appris à me battre pour ce que je veux dans la vie, pour mes valeurs, mais surtout de m'avoir aidé à ne pas baisser les bras face à la difficulté.

En deuxième lieu, j'aimerais remercier mon amoureux, Florian Simar, mais aussi tous mes proches qui m'ont soutenue tout au long de mes études, de l'écriture de ce mémoire, mais également lors de cette année difficile. Je pense notamment à mes chers amis Alessio Pavone, Claire Mulders, Célia Piqueras Lopez, Justine Poulain, Kim Putz, Mathilde Dutrieux, Marie Vliex, et bien d'autres. Ces cinq dernières années ont été de véritables montagnes russes, mais je suis infiniment reconnaissante d'avoir été si bien entourée.

Enfin, j'aimerais remercier mes promotrices, Marie Herbillon et Martine Étienne, qui m'ont accompagnée tout au long de ce mémoire, que ce soit lors du processus de création ou d'écriture. Sans leurs idées, leurs précieux conseils et leur enthousiasme, mon ambitieux projet n'aurait certainement pas pu voir le jour. J'aimerais également adresser un remerciement tout particulier à tous mes professeurs et à l'Université de Liège sans qui je n'aurais pas découvert ma vocation. Au cours de ces cinq années, mes professeurs ne m'ont pas uniquement appris les langues, mais m'ont véritablement transmis leur passion pour la pratique de la traduction.

It is the task of the translator to release in his own language that pure language that is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work.

Walter Benjamin

Table des matières

Introduction	1
L'humour.....	2
1.1 Le concept d'« humour ».....	2
1.2 La différence entre humour visuel et verbal	3
1.3 L'art de faire rire.....	4
La traduction	6
2.1 Les différences transculturelles	6
2.2 Le point de vue traductologique	8
2.2.1 L'équivalence	8
2.2.2 L'intraduisibilité.....	10
2.2.3 Le <i>skopos</i>	10
2.3 Les stratégies de traduction	11
2.4 Les problèmes de traduction.....	13
2.4.1 Problèmes de détection de l'humour.....	13
2.4.2 Problèmes de transposition de l'humour	14
2.5 Les <i>realia</i>	16
2.5.1 Diederik Grit	16
2.5.2 Javier Franco Aixelá.....	19
Le sous-titrage	23
3.1 L'adaptation audiovisuelle	23
3.2 Les caractéristiques du sous-titrage.....	24
3.3 Le sous-titrage de l'humour.....	26
3.3.1 Le sous-titrage de standup.....	28
Jeff Dunham et son univers	30
4.1 Jeff Dunham	30

4.2	Walter	31
4.3	Achmed.....	31
4.4	Le spectacle	32
Méthodologie		33
5.1	Humour exprimé verbalement	33
5.2	Les <i>realia</i>	35
5.3	Autres.....	37
Hypothèses		39
Analyse des résultats		42
6.1	Humour exprimé verbalement	42
6.1.1	Résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots ».....	42
6.1.2	Résultats de la sous-catégorie « <i>Punchlines</i> ».....	43
6.1.3	Résultats de la sous-catégorie « <i>Jab lines</i> »	44
6.2	Realia	45
6.2.1	Résultats de la sous-catégorie « Noms propres »	45
6.2.2	Résultats de la sous-catégorie « Idiomes ».....	46
6.3	Autres.....	47
6.3.1	Résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous ».....	47
6.3.2	Résultats de la sous-catégorie « Humour visuel ».....	48
Interprétation des résultats		49
7.1	Humour exprimé verbalement	49
7.1.1	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots ».....	49
7.1.2	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « <i>Punchlines</i> »	54
7.1.3	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « <i>Jab lines</i> »	58
7.2	<i>Realia</i>	63
7.2.1	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Noms propres »	63
7.2.2	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Idiomes ».....	75

7.3	Autres.....	83
7.3.1	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »	83
7.3.2	Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Humour visuel »	90
	Conclusions	97
	Bibliographie.....	102
	Sites internet	102
	Références bibliographiques.....	103

Introduction

Dans le monde de la traduction, il existe un domaine qui donne du fil à retordre à tout traducteur qui s'aventure dans cette tâche bien plus ardue qu'elle n'y paraît. Ce domaine est celui de l'humour. La traduction de l'humour ne s'arrête pas aux livres humoristiques ou autres recueils de blagues en tout genre. L'humour est partout : dans les journaux, romans, films, pièces de théâtre, etc.

De plus, l'humour est universel. Ce phénomène provoque rires et sourires, deux fonctions physiologiques universellement liées à la joie et à l'amusement chez toute personne confrontée et réceptive à l'humour. Toutefois, même si la notion d'humour est universelle, cela ne signifie pas que tout public sera réceptif au même type d'humour. Ici réside d'ailleurs la problématique qui se présente à tout traducteur : l'humour peut-il traverser les frontières ?

Avant la fin du XX^e siècle, la traduction de l'humour ne faisait pas vraiment office de sujet de prédilection dans le monde universitaire. Peu d'études ont en effet été menées à ce sujet, car il n'existe pas de théorie pure et dure dictant comment traduire l'humour : le traducteur se voit en effet généralement confronté au cas par cas. Cependant, certains chercheurs et traductologues se sont penchés sur la traduction de l'humour afin de tenter d'en dégager quelques lignes directrices, et ainsi tenter de faciliter la tâche aux traducteurs. Précurseure dans le domaine de l'étude de l'humour, Delia Chiaro est professeure de traduction et interprétation à l'Université de Bologne et éditrice d'ouvrages comme *Translation, Humour and Literature*¹, ouvrage qui me sert d'ailleurs de base théorique pour cette partie de mon mémoire. En outre, Jeroen Vandaele, traductologue belge, s'est intéressé à la traduction de l'humour qu'il évoque dans des articles scientifiques comme *Humour in Translation* ou encore dans sa contribution à l'ouvrage *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*¹ grâce au chapitre « Humor ».

À l'aide des études qui ont déjà été menées dans le domaine de la traduction de l'humour, je vais tenter dans cette première partie théorique de proposer une vue d'ensemble de ce qu'est l'humour, des diverses difficultés que rencontrent les traducteurs, ainsi que des méthodes de traduction généralement employées afin de traduire l'humour.

¹ VANDAELE, Jeroen. « Humor ». In *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*. Leuven University Press, 2019.

Section 1

L'humour

1.1 Le concept d'« humour »

Selon le CNRTL², l'humour consiste en une « forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité. » Il est également souvent lié au « sens de l'humour » et à des concepts comme la comédie, l'amusement, le ridicule ou encore le non-sens. Bien que tous ces termes possèdent un dénominateur commun qui est l'humour, ils diffèrent pourtant fondamentalement les uns des autres.

En effet, au cours d'une conversation, et ce peu importe la culture ou la langue des interlocuteurs, de nombreuses tactiques pragmatiques seront adoptées sur le plan lexical, syntactique ou encore sémantique afin de signaler lorsqu'une personne est sur le point de s'adonner à la pratique de l'humour. Le professeur américain Salvatore Attardo explique dans son livre *Humorous Texts : A Semantic and Pragmatic Analysis*³ que l'humour exprimé verbalement, qu'il soit écrit ou oral, se forme à partir d'un discours au premier abord sérieux, qui contient un ou plusieurs cas de ce qu'il appelle les « jab lines ». Il explique que les *jab lines* sont « entièrement intégrées au texte de manière à ne pas interrompre la trame narrative⁴. » Cette méthode diffère de celle employée dans une blague où la chute, la « punchline », réside généralement en position finale, et qui interrompt donc la trame narrative.

Pourtant, sémantiquement parlant, les *punchlines* et les *jab lines* ne sont pas différentes l'une de l'autre. Cependant, un texte humoristique est plus souvent constitué d'une série de *jab lines*, de bonnes répliques sorties au moment opportun, ce qui les rend ingénieuses, que de *punchlines*, ces chutes qui dérivent en fait des blagues elles-mêmes.

De plus, il semble que le concept de l'ironie soit également nécessaire à la pratique de l'humour. Cependant, l'ironie ne peut pas être décelée sur la base de la présence, ou non, de certains éléments stylistiques ou prosodiques. Il peut donc se révéler ardu de percevoir lorsqu'une personne est ironique. C'est ainsi sur l'ambiguïté de l'ironie que joue ici l'humour.

² Humour (<https://www.cnrtl.fr/definition/humour>, consulté le 26 août 2020).

³ ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research, 1. Berlin ; New York, NY : Mouton, 1994.

⁴ « *Jab lines are humorous elements which are fully integrated within the text in such a way that they do not disrupt the narrative flow.* » (Delia CHIARO, 2010, p.14.)

Enfin, Attardo et Raskin⁵ ont également introduit dans l'étude de l'humour la possibilité de reconnaître un texte humoristique, car ce dernier possède une caractéristique particulière qu'il nomme « *overlapping script* ». Cet *overlapping script* permet au texte de se lire de deux manières différentes, car il est constitué de deux scénarios qui se chevauchent. Toutefois, cette théorie n'est valable que si le lecteur possède les connaissances nécessaires afin de déceler l'humour dans ce texte. Toutefois, nous possédons généralement cette capacité intuitivement.

1.2 La différence entre humour visuel et verbal

En premier lieu, nous devons différencier l'humour visuel de l'humour verbal. Salvatore Attardo⁶ définit l'humour visuel comme étant un humour produit entièrement en dehors du langage, c'est-à-dire visuellement ou musicalement par exemple. La traduction va donc concerner l'humour dit « verbal », un humour qui va « dépendre crucialement de sa forme linguistique⁷. »

De plus, l'humour verbal est généralement composé de divers jeux de mots que Delia Chiaro décrit comme « typiques » d'une culture source dans laquelle ils ont été produits⁸. Le public source est ainsi réceptif à ce type d'humour, car il se base sur le peuple, les événements historiques et traditions de cette culture source. De ce fait, lorsque l'humour verbal est traduit vers une autre langue, il est possible que le public cible ne possède pas le bagage culturel nécessaire à la compréhension de ce type d'humour. Le public cible ne sera donc potentiellement pas réceptif.

En effet, jeux de mots et autres calembours ne peuvent exister que par le biais de la structure même du langage auquel ils appartiennent. Une fois transposés dans une autre langue, ils ne peuvent tout simplement plus fonctionner de la même manière. Il en va de même pour la paronomase qui rapproche des termes aux sonorités semblables, des paronymes, qui possèdent des sens pourtant différents⁹. Comment pourrait-on donc traduire « Qui vole un œuf vole un bœuf » dans une langue étrangère ? En plus des sonorités identiques, il faut également garder le sens de cette paronomase. Tout jeu de mots porte donc en lui cette idée de duplicité liée à la forme linguistique et au sens, duplicité qu'il faut bien entendu essayer de rendre dans sa traduction.

⁵ ATTARDO, Salvatore, et RASKIN, Victor. « Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model ». *Humor - International Journal of Humor Research* 4, n° 3–4 (1991).

⁶ ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research 1. Berlin ; New York, NY : Mouton, 1994.

⁷ « Attardo (1994: 27, 95) uses it to indicate humour which crucially depends on the linguistic form. » (Delia CHIARO, 2010, p.34)

⁸ CHIARO, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature*. Translation and humour, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.

⁹ Paronomase (<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/paronomase.php>, consulté le 26 août 2020).

En conclusion, la tâche la plus ardue pour un traducteur consistera à essayer de rendre ce type d'humour verbal qui implique une duplicité au niveau de sa forme et de son sens, car celui-ci est formé à la fois de particularités linguistiques et culturelles.

1.3 L'art de faire rire

Selon les recherches dans le champ de l'étude de l'humour, si une personne est réceptive au type d'humour auquel elle est confrontée, on parlera de « réponse positive » (Paul McGhee, 1972) ou d'« euphorie » (Willibald Ruch, 1993). Par le terme « euphorie¹⁰ », on entend la production du rire et du sourire en plus d'une « réaction positive », ainsi que des changements physiologiques et un effet émotionnel. En effet, un stimulus humoristique agit sur les émotions du destinataire et provoque ainsi un sentiment agréable lié au bien-être physique. Le rire demeure généralement la réaction comportementale par excellence à un stimulus humoristique, mais il ne constitue pourtant qu'une réponse parmi d'autres.

En effet, une réaction euphorique n'implique pas forcément qu'un texte est humoristique. Une personne pourrait être en proie à l'euphorie à la lecture d'un texte aux abords sérieux, qui présente toutefois un discours ou des situations qui prêtent à rire et qui deviennent donc drôles à leurs dépens. Ce premier cas oppose donc le comique à l'involontaire. Le rire pourrait ainsi être provoqué par une bourde verbale ou physique à laquelle nous assistons ou qui nous est rapportée lors d'un récit, de la même façon qu'un jeu de mots inventé par un comique pourrait nous faire rire.

Ensuite, une personne pourrait ne pas réagir positivement à un texte humoristique à cause de caractéristiques qui lui sont personnelles. Ces raisons pourraient découler d'un trait de personnalité, mais aussi de son état émotionnel ou de son humeur. De plus, si la personne est directement visée par l'humour, elle pourrait le percevoir comme blessant et, par conséquent, ne pas être réceptive. La perception de l'humour reste donc très subjective.

Cependant, comme toute théorie du langage, les théories de l'humour ne sont pas complètes. Lorsqu'il est question de traduire de l'humour exprimé verbalement, il arrive que cette traduction ne soit pas efficace malgré le fait que l'humour soit considéré comme universel. L'humour, tout comme la traduction, reste un phénomène culturel et est donc intrinsèquement lié à la langue.

¹⁰ RUCH, Willibald. « Assessment of appreciation of humor: Studies with the 3 WD humor test », 1992.

Toutefois, avoir le sens de l'humour est généralement considéré comme un trait de personnalité dit « inné » et qui, par conséquent, ne peut s'apprendre. Être en mesure de reconnaître de l'humour dans un texte sera donc un avantage pour le traducteur, mais cela n'implique pas forcément qu'il sera lui-même réceptif à tout type d'humour. Willibald Ruch¹¹ explique que certaines personnes s'opposent à certains types d'humour, les trois principaux étant liés à la religion, à la politique et au sexe. Sans oublier les formes d'humour politiquement incorrectes, un humour dit « malsain » qui s'amuse des catastrophes et des handicaps. Un traducteur confronté à ce type d'humour pourrait lui-même s'y opposer ou devoir se heurter à une mesure de censure, variable externe au traducteur.

En plus de reconnaître et d'apprécier, ou non, l'humour auquel il se heurte, le traducteur devra en plus produire de l'humour. En effet, il ne peut pas traduire un texte humoristique comme il traduirait un document juridique ou un texte technique. L'humour exprimé verbalement est ainsi considéré comme anarchique, car il n'est pas délimité par des règles précises, et est, de ce fait, impossible à apprendre.

Toutefois, il n'est pas nécessaire que le traducteur soit lui-même réceptif à l'humour de son texte pour être capable de le traduire. Son seul but sera donc de produire ce même effet euphorique en adaptant ou, tout bonnement, en inventant un déclencheur d'euphorie équivalent chez son destinataire. Il serait pourtant fortuit pour le traducteur d'arriver à un effet totalement équivalent, car il sera généralement nécessaire de totalement retravailler, voire réécrire, le texte cible et de compenser les éléments dits « intraduisibles ». Le traducteur se doit donc de se mettre temporairement dans la peau d'un comique, tout en gardant l'esprit d'un traducteur professionnel.

¹¹ RUCH, Willibald. « Assessment of appreciation of humor: Studies with the 3 WD humor test », 1992.

Section 2

La traduction

Selon Delia Chiaro, la traduction d'un texte humoristique, qu'il soit court (une blague par exemple) ou long (un roman ou un livre) impliquera comme dans toute traduction « la transposition d'une Langue Source vers une Langue Cible ¹² ». Ce transfert ne constitue pourtant pas une mince affaire puisqu'il posera aux traducteurs toute une série de problèmes autant théoriques que pratiques.

2.1 Les différences transculturelles

La traduction pose généralement bon nombre de problèmes au traducteur, notamment celui du transculturalisme. Il n'est jamais évident de distinguer ce qui peut, ou non, être transféré d'une langue à l'autre, ou de déterminer si les publics source et cible seront tous deux en mesure de comprendre le texte de la même façon. La traduction de l'humour n'échappe pas à cette problématique. Au contraire, elle la renforce.

En effet, langues et cultures diffèrent. Si une campagne de publicité diffusée à l'international décide d'employer l'humour comme technique de persuasion, le traducteur devra porter d'autant plus d'attention aux différences transculturelles qu'il peut exister entre les cultures source et cible. Charles S. Gulas et Marc G. Weinberger ¹³ résument d'ailleurs l'humour en « une interaction complexe entre la blague, l'humoriste et le public ¹⁴. » En effet, bien qu'un public source soit réceptif à une blague, un public cible pourrait s'en offusquer. Internet n'a fait que renforcer ce phénomène puisqu'à présent quiconque peut avoir accès à du contenu qui ne lui est pas forcément destiné.

En ce qui concerne le cinéma ou le petit écran, nombreux sont les films et séries qui ne rencontrent pas forcément de public en dehors de leurs frontières. Ce phénomène touche d'ailleurs également des pays qui au départ sont censés parler la même langue, comme la Grande-Bretagne et les États-Unis. Bien que Britanniques et Américains partagent la même langue, leur culture, et par conséquent leur humour de prédilection, diffèrent foncièrement. La

¹² « *Whether the humour to be translated is a short text, such as a joke, whether it is a longer text such as a novel or a more complex product such as a film, a play or a sitcom and whether we are dealing with puns or irony, satire or parody, the transposition from Source Language (SL) to Target Language (TL) will present the translator with a series of problems which are both practical and theoretical in nature.* » (Delia CHIARO, 2010, p.6.)

¹³ GULAS, Charles S., et WEINBERGER, Marc G. *Humor in Advertising: A Comprehensive Analysis*. M.E. Sharpe, 2006.

¹⁴ « *As Charles S. Gulas and Marc G. Weinberger point out humour is dependent not only on the joke itself, but also on the complex interaction between the joke, the joke-teller, and the audience.* » (Delia CHIARO, 2010, p.21.)

Grande-Bretagne produit généralement des séries propres à sa culture, alors que les États-Unis favorisent des scénarios très généraux avec des personnages dotés de caractéristiques auxquelles l'international peut s'identifier.

C'est pourquoi de nombreuses séries sont adaptées dans d'autres pays. La série humoristique britannique à succès *The Office* a par exemple été adaptée aux États-Unis. Aujourd'hui, nombreux sont ceux qui clament que l'adaptation américaine est même meilleure que l'originale, et ce pour bon nombre de raisons¹⁵. Ricky Gervais, célèbre humoriste britannique, y cède son rôle à son homologue américain, Steve Carell. Entre personnages plus joyeux et intrigues pleines d'espoir, les Américains ont incontestablement adapté l'humour si sinistre et particulier, caractéristique de leurs comparses britanniques. La série américaine a d'ailleurs à ce jour cinq saisons de plus que la version originale : carton plein pour cette adaptation !

En outre, selon Roman Jakobson¹⁶, il existe trois sortes de traduction : intralinguale, interlinguale et intersémiotique. Premièrement, la traduction intralinguale vise à reformuler les signes verbaux d'une langue source vers d'autres sons verbaux de cette même langue, par exemple les versions pour enfants des classiques de la littérature. Ensuite, la traduction interlinguale — la « vraie traduction » selon Jakobson — renvoie à un transfert verbal d'une langue à une autre. Enfin, la traduction intersémiotique implique le transfert de signes verbaux en d'autres signes (sons, supports visuels, etc.), comme lorsqu'un livre est adapté au cinéma. Le cas de l'adaptation peut donc être considéré comme controversé dans le monde de la traduction puisque la « vraie traduction », la traduction interlinguale, s'arrête là où la traduction intersémiotique commence.

Cependant, les deux modes de traduction privilégiés dans la traduction audiovisuelle restent le sous-titrage et le doublage. Le cinéma européen éprouve tout de même des difficultés à s'affirmer sur la scène internationale. Peu de comédies européennes ont réussi à trouver leur public sur le marché anglo-saxon. Deux exceptions notables sont *La Vita è Bella* (Roberto Benigni, 1998) ou encore *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001).

Généralement, pour qu'un film comique connaisse le succès à l'étranger, il faut que ce dernier présente de l'humour visuel, une comédie dite « tarte à la crème » comme lorsqu'un personnage glisse sur une peau de banane. Cet humour non verbal amusera toute société occidentale, peu

¹⁵ THEIR, Dave, “*The Office*”: Why the American Remake Beats the British Original, consulté le 18 septembre 2020.

¹⁶ JACKOBSON, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». In *On Translation*, R.A. Bower, p.232–39. Harvard University Press, 1959.

importe sa langue, car il est facilement exportable en raison des mouvements clownesques des acteurs et de leurs expressions faciales.

Toutefois, les comédies qui présentent plus d'humour exprimé verbalement, donc plus de blagues à proprement parler, connaissent parfois moins de succès. Les films qui comportent une grande quantité d'humour verbal, propre à une langue et à une culture spécifique, éprouveront plus de difficultés à s'affirmer sur le marché international. Par exemple, les comédies britanniques *Lock Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998) et *In Da House* (Sacha Baron Cohen, 2002), bien que devenues incontournables dans leur pays d'origine, sont quasiment inconnues du public francophone ou international. Le public américain a même critiqué ces films en les qualifiant d'incompréhensibles.

En revanche, les comédies américaines semblent connaître un succès incontestable sur la scène internationale. Elles contiennent généralement de nombreuses bonnes répliques et quelques blagues, les clés d'une stratégie marketing délibérée et ingénieuse. Le cinéma européen choisit, quant à lui, de s'accrocher à la variété d'identités culturelles exploitées par chaque nation dans ses comédies. Les Européens privilégient les différents accents et les stéréotypes régionaux, en dépit du fait que ce type d'humour peinera à s'exporter à l'international par la suite à cause de la barrière linguistique.

2.2 Le point de vue traductologique

Du point de vue traductologique, de nombreuses théories peuvent s'appliquer au domaine de la traduction de l'humour. Il n'existe à ce jour aucune théorie qui lui est spécifique, mais nombreux sont les traductologues qui ont étudié au cours de ces dernières années des problématiques qui touchent tout particulièrement la traduction de l'humour.

2.2.1 L'équivalence

Premièrement, tout bon traducteur doit se poser la question de l'équivalence — en tout cas en ce qui concerne les normes de la traduction en vigueur en Occident puisque comme l'explique Maria Tymoczko dans ses recherches, la notion de ce qu'est la traduction (et donc d'équivalence) diffère d'une culture à l'autre¹⁷. En effet, selon Eugene Nida¹⁸, l'équivalence se veut soit « formelle » (*ad verbum*), soit « fonctionnelle » (*ad sensum*). Ce dernier type d'équivalence est également appelé « équivalence dynamique ».

¹⁷ TYMOCZKO, Maria. « Reconceptualizing Translation Theory: Integrating Non-Western Thought About Translation ». In *Translating Others*, Theo HERMANS, Volume 1: p.13–32. Manchester UK & Kinderhook NY: St. Jerome, 2006.

¹⁸ NIDA, Eugene A. *Language structure and translation: essays*. Language science and national development. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1975.

Le concept d'équivalence dynamique de Nida implique de soumettre la traduction aux principes du naturel et de la fluidité afin de créer un effet sur les lecteurs de la langue cible qui est similaire ou équivalent à celui généré par le texte de la langue source sur ses lecteurs¹⁹.

(Halla SHURETEH, « Venuti versus Nida: A Representational Conflict in Translation Theory », p.79.)

En outre, Eugene Nida insiste sur le fait que la traduction possède une fonction communicative. La traduction dite « fonctionnelle » ou « dynamique » essaye donc de créer un effet similaire sur le lecteur à des fins communicatives. La traduction dite « formelle » se concentre, quant à elle, sur le mot-à-mot, et ce souvent aux dépens du sens et de la fluidité.

Un second traductologue américain s'est penché sur le problème de l'équivalence : Lawrence Venuti. En effet, Venuti introduit deux nouvelles stratégies de traduction, à savoir le dépaysement et la domestication. Il se veut fervent défenseur du dépaysement, car selon lui la domestication « trahit les valeurs linguistiques et culturelles du texte en langue source, ainsi que le rôle du traducteur²⁰. » Il critique d'ailleurs Nida en déclarant que sa théorie de l'équivalence dynamique est basée sur de la domestication, ce qui fera donc perdre à la traduction « son parfum de l'étranger » au profit d'une traduction qui semble plus naturelle dans la langue cible.

Toutefois, en ce qui concerne l'humour, une bonne traduction n'implique pas forcément une équivalence au mot-à-mot. En effet, le lecteur n'attend qu'une seule chose de la traduction d'un texte humoristique : rire. Une équivalence dite « fonctionnelle » par Nida ou « domestique » par Venuti pourrait donc être justifiée, car il se peut que la traduction doive changer fondamentalement de l'original afin de pouvoir exister dans la langue cible.

D'ailleurs, l'humour exprimé verbalement traduit de manière trop formelle ne trouve généralement pas son public. Ce type d'humour se doit en effet de faire rire instantanément le public cible. Il comporte généralement de nombreuses particularités culturelles et spécifiques à une langue et une culture sources. Sans avoir été préalablement exposé directement à la culture, il sera donc impossible de connaître suffisamment les éléments culturels en question au point de pouvoir en rire.

¹⁹ « Nida's concept of dynamic equivalence, involves submitting the translation to the principles of naturalness and fluency, for the sake of creating an effect on the target language readers similar or equivalent to the one generated by the source language text on its readers. » (Halla SHURETEH, 2015, p.79.)

²⁰ « Such strategies, from the perspective of Venuti "involve domestication," which consequently makes the text plain; one that submits itself, wholly, to the culture of the target language betraying the cultural and linguistic values of the source language text as well as the translator's role. » (Halla SHURETEH, 2015, p.80.)

2.2.2 L'intraduisibilité

Deuxièmement, bien que considéré comme extrêmement difficile à traduire, voire intraduisible, l'humour est généralement traduit dans des dizaines de langues différentes. Films et séries sont en effet adaptés dans des centaines de pays, notamment depuis la démocratisation des plateformes de *streaming* telles que Netflix, Amazon Prime ou encore Disney +. Une série humoristique à succès comme *Friends* a d'ailleurs été adaptée dans approximativement 50 pays à travers le monde²¹. Bien entendu, les adaptations de films et séries à l'étranger différeront à certains niveaux des originaux. De ce fait, l'humour n'est pas intraduisible, mais il n'est pas toujours possible d'atteindre un niveau satisfaisant d'équivalence comme c'est généralement le cas dans d'autres types de traductions. Si nous prenons l'exemple d'un jeu de mots, il est généralement nécessaire de changer radicalement ce dernier dans la langue cible. Il est en effet peu probable de pouvoir reproduire à l'identique un même calembour dans une langue étrangère. En outre, il arrive parfois que l'humour joue également sur une particularité locale ou socioculturelle. En se référant aux théories de Nida, il sera donc nécessaire de sacrifier l'équivalence formelle, c'est-à-dire au niveau de la syntaxe et des mots choisis, au profit d'une équivalence dynamique qui ne gardera que le sens.

2.2.3 Le *skopos*

Une troisième théorie entre donc ici en jeu : la théorie du *skopos*. Cette théorie a été initiée par Hans Vermeer et Katarina Reiss²². Selon eux, avant de commencer à traduire, un traducteur doit identifier son public cible et le but de cette traduction. Il n'existe pas de traduction unique d'un texte. La façon dont un traducteur choisit de traduire son texte dépend des *skopoi*. Autrement dit, le traducteur doit pouvoir justifier le choix d'un *skopos* particulier dans une situation traductionnelle particulière. Le public cible peut ainsi être défini en tant que subdivision spécifique du *skopos*.

Afin de réaliser le *skopos*, Hella Kirchoff²³ a identifié trois étapes d'identification à suivre :

1. Définir le *skopos* en identifiant son public cible afin de savoir si la traduction aura du sens pour ceux qui la liront ;
2. Redéfinir la pertinence de certains aspects du texte source en fonction du *skopos* défini lors de la phase précédente ;

²¹ Vulture, *Friends Countdown: The One With All the Different Languages* (2014), <https://www.vulture.com/2014/12/what-does-friends-sound-like-in-other-countries.html>, consulté le 06 septembre 2020.

²² REISS, Katharina, VERMEER, Hans J., NORD, Christiane, et DUDENHÖFER, Marina. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2013.

²³ Idem

3. Accomplir le *skopos* afin que le texte cible soit fonctionnel, et ce en prenant en considération les attentes du public cible.

De ce fait, il se peut que la finalité du *translatum*, c'est-à-dire le texte cible, soit différente de celle du texte source. La volonté de conserver le *skopos* du texte est souvent considérée comme caractéristique importante d'une traduction. Cependant, elle est en réalité liée à des règles propres à chaque culture. Conserver l'objectif du texte source n'est donc pas nécessaire au processus de traduction, et se révèle même parfois impossible.

De plus, langues et cultures font partie de systèmes indépendants. Elles constituent donc des entités individuelles. Par conséquent, un texte appartenant à une langue et à une culture données forme également une entité à part entière. Sa traduction vers une langue et une culture cibles consistera également une autre entité individuelle. Les éléments traduits, et donc transférés d'une langue à l'autre, changent eux aussi de système. Leur valeur et la connotation du texte cible seront donc différentes de celles du texte source. Il est tout de même nécessaire de conserver un effet aussi proche que possible de celui du texte source, même si cela implique un changement de fonction du texte cible.

Dans le cas de la traduction de l'humour, le *skopos* se doit d'être celui d'amuser le public cible. Ce *skopos* est en fait le même que celui du public source. Il n'est donc pas important que le texte cible diffère fondamentalement du texte source pour autant que le traducteur garde à l'esprit son *skopos*. Il y aura peut-être une perte au niveau du texte source, mais cela se soldera finalement par un gain dans le texte cible. On parlera alors ici d'un processus dit de « substitution » qui consistera en l'incorporation quelque part dans le texte cible d'une figure de style qui ne peut pas être rendue au même endroit dans le texte source. Cette compensation se fera par exemple par le biais d'un autre jeu de mots qui n'était pas présent dans le texte source.

2.3 Les stratégies de traduction

Comme l'explique Delia Chiaro²⁴, une traduction ne doit pas former une pâle copie du texte source. Le but de la traduction n'est donc pas de pouvoir placer le texte source et le texte cible en miroir. En effet, la traduction consiste plutôt en une série de « compromis » aussi bien culturels que linguistiques qui permettent de transformer le contenu présent dans le texte source

²⁴ CHIARO, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature*. Translation and humour, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.

afin de le rendre dans le texte cible. Cependant, les traductions sont plus ou moins dépendantes de leur texte source. Delia Chiaro décrit ainsi une traduction comme suit :

[...] un texte traduit peut ainsi être conceptualisé en termes d'un texte unique qui dérive d'un texte source préexistant dans lequel une sorte d'osmose a pris place. Celle-ci permet au texte cible d'assimiler le texte source et d'ainsi créer un texte nouveau, mais interdépendant ²⁵.

(Delia CHIARO, Translation, Humour and Literature, p.21.)

Toutefois, il est nécessaire de conserver un terrain de « recoupements » entre les deux textes. De ce fait, plus le degré de superposition sera important, plus l'osmose entre les textes source et cible le sera également. Dans le cas de l'humour exprimé verbalement, cette osmose renforcera l'effet comique du texte cible.

Toutefois, le degré d'osmose repose sur les facteurs culturels en vigueur dans la langue cible. Le problème de la traduction d'humour exprimé verbalement réside ainsi dans la difficulté à incorporer une quantité suffisante de recoupements liant les textes source et cible. Pour cette raison, la traduction finit généralement par ne plus du tout ressembler au texte original.

Cependant, Delia Chiaro a observé différentes stratégies de traduction d'humour exprimé verbalement :

- Garder l'humour exprimé verbalement tel quel ;
- Remplacer l'humour exprimé verbalement du texte source par un cas différent d'humour exprimé verbalement dans la langue cible ;
- Remplacer l'humour exprimé verbalement du texte source par une expression idiomatique dans la langue cible ;
- Ignorer complètement l'humour exprimé verbalement.

Selon elle, les traducteurs choisissent généralement d'employer l'une de ces stratégies afin de remédier à la problématique de la traduction d'humour exprimé verbalement. Ils effectueront ce choix en fonction du public cible, mais aussi des possibilités qu'offre la langue cible en ce qui concerne la traduction de ce type d'humour. Enfin, la censure, liée à la notion de tact (cf. 2.4.2 Problèmes de transposition de l'humour), peut jouer un rôle si le traducteur estime que ce type d'humour touche à un quelconque tabou et pourrait donc offenser le public cible.

²⁵ « However, translations are to a greater or lesser degree dependent on the source texts from which they derive, so, accordingly, a translated text can be conceptualized in terms of a single text deriving from the pre-existing ST in which of a sort of osmosis has taken place that allows the TT to assimilate the ST and create a fresh, yet interdependent text. » (Delia CHIARO, 2010, p.21.)

2.4 Les problèmes de traduction

En outre, Delia Chiaro n'est pas la seule à s'être intéressée à la traduction de l'humour. Le professeur belge Jeroen Vandaele a lui aussi apporté sa pierre à l'édifice. Dans le chapitre « Humor » de l'ouvrage collectif belge *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*²⁶, Jeroen Vandaele analyse l'humour littéraire en tant que problème de traduction potentiel. Selon lui, la traduction de l'humour doit commencer avant tout par une bonne compréhension des mécanismes employés dans la production de l'humour. Une fois le mécanisme identifié, il suffira de déterminer quelle stratégie de traduction sera opportune afin de traduire de façon optimale. Généralement, ces stratégies ne se réduiront pas à une traduction que Nida qualifierait de « formelle », mais consisteront justement en une traduction dite « fonctionnelle » qui vise à reproduire la fonction ou le rôle que joue l'humour dans le texte, et donc son *skopos*, comme l'appellerait Katarina Reiss.

2.4.1 Problèmes de détection de l'humour

Avant de se lancer dans la traduction de l'humour, il est primordial que le traducteur se renseigne sur la culture source. Il doit agrémenter son bagage cognitif de connaissances et d'une certaine sensibilité concernant :

- Les *realia* de la culture source — c'est-à-dire les éléments spécifiques à la culture ;
- Les pratiques sociales en vigueur dans la culture source ;
- Les différentes formes de discours en vigueur dans la culture source — c'est-à-dire être capable d'identifier une parodie en tant que telle par exemple.

Au fur et à mesure que le traducteur acquiert ce genre de connaissances, il commencera à être plus sensible à cet humour « présumé » présent dans le texte source et sera donc en mesure de le reconnaître et de le transférer dans une culture cible en effectuant les adaptations nécessaires.

En outre, le style et le registre du texte source peuvent également poser des problèmes. Un premier exemple est celui de l'ironie. Le CNRTL²⁷ décrit l'ironie en tant que « figure de rhétorique par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre. » Le traducteur doit donc faire face à un phénomène plus complexe qu'il n'y paraît, car il doit être en mesure de déceler ce style ironique et de pouvoir ensuite le transposer dans le texte cible. En effet, Linda Hutcheon explique dans son ouvrage *Irony's Edge*²⁸ que le l'ironie peut être caractérisée

²⁶ VANDAELE, Jeroen. « Humor ». In *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*. Leuven University Press, 2019.

²⁷ *Ironie* (<https://www.cnrtl.fr/definition/ironie>, consulté le 23 septembre 2020).

²⁸ HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Psychology Press, 1994.

par un « spectre » où interagissent une série de significations exprimées clairement ou non. En littérature, les signaux qui indiquent la présence d'ironie dans un texte sont généralement élusifs et difficiles à saisir. Le traducteur doit donc être en permanence sur ses gardes afin de capter les signaux de l'ironie, que ce soit de la part de l'auteur, du narrateur ou du personnage.

En outre, il arrive qu'un léger changement au niveau du registre puisse également apporter à un texte son caractère humoristique. Il est donc également important que le traducteur connaisse la valeur des mots de la langue source. Certains mots possèdent une connotation comique, et le traducteur pourrait passer à côté s'il n'en est pas conscient. L'effet comique est donc perdu. Le traducteur pourrait également passer à côté de l'humour engendré par l'ordre des mots, notamment la structure syntaxique des fameuses *punchlines* évoquées précédemment dans lesquelles l'humour n'apparaît qu'à la fin. Ces dernières ne sont pas toujours explicites, et il est donc possible que le traducteur ne perçoive guère cet effet subtil que produit la *punchline*.

Enfin, le traducteur peut tout simplement ne pas être réceptif à un certain type d'humour. Le caractère subjectif de la traduction entre donc ici en jeu. Le traducteur possède naturellement des préférences au niveau de l'humour, c'est pourquoi la subjectivité semble également de mise lorsque l'on parle de traduction de l'humour. S'il ne trouve pas l'humour du texte source à son goût, il éprouvera des difficultés à le traduire efficacement. On parlera donc ici d'une « inadéquation » entre un texte et son traducteur. Parfois, le caractère subjectif de l'humour sera de ce fait la cause du décalage entre le traducteur et le texte à traduire.

2.4.2 Problèmes de transposition de l'humour

En supposant que le traducteur soit en mesure de repérer l'humour dans un texte donné, il fera ensuite face d'autres types d'obstacles plus ou moins complexes : les problèmes liés à la transposition de l'humour d'une langue source vers une langue cible.

Premièrement, le traducteur doit non seulement maîtriser en profondeur le contexte source dans lequel évolue son texte, mais il doit également pouvoir évaluer précisément le niveau de connaissances de son public cible à ce sujet. Généralement, le traducteur estimera que son public cible ne possède pas assez de connaissances, et il choisira d'explicitier dans son texte cible afin de ne pas entraver sa compréhension. Bien que l'explicitation soit souvent susceptible de faire perdre au texte son caractère humoristique, elle demeure cependant nécessaire à la compréhension du lecteur. Le travail du traducteur consistera alors à trouver des solutions pour assurer la compréhension ainsi que l'humour, parfois en revêtant la fonction de coauteur au cas où la réécriture serait nécessaire.

Deuxièmement, les jeux de mots peuvent poser divers problèmes au traducteur. Bien que le concept de « calembour » ne soit pas toujours précis ni exhaustif, deux principes de base sont généralement pointés, comme dans la définition du CNRTL²⁹ : « Jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrase se prononçant de manière identique ou approchée, mais dont le sens est différent. » Les calembours sont donc amusants, car les mots sont utilisés de façon inhabituelle et incongrue : ils jouent sur l'ambiguïté intrinsèque du langage et l'exposent au grand jour. Cependant, toutes les langues ne possèdent pas le même potentiel pour former des jeux de mots. Le traducteur éprouvera donc des difficultés pour traduire les calembours, car ils sont décrits comme « autoréférentiels » ou comme le produit du « métalangage » : ils ne font ainsi pas uniquement référence à l'énoncé, mais ils soulignent aussi ce qui rend une langue donnée unique. Il arrive que la combinaison des langues joue en faveur du traducteur, lequel pourra reproduire le même jeu de mots. Pour illustrer cet exemple, Jeroen Vandaele choisit la traduction du jeu de mots *Deaf Sentence*, titre du livre de David Lodge. En néerlandais, le titre a été traduit par « De doofstraf », qui rend parfaitement le jeu de mot anglais entre *death* et *deaf*, alors qu'en français le traducteur a dû opter pour « La vie en sourdine » qui fait référence à « sourd » dans l'expression « en sourdine ». Selon Ronald Landheer³⁰, environ 80 à 90 % des jeux de mots en littérature peuvent obtenir une traduction acceptable. Cependant, Dirk Delabastita³¹ conseille aux traducteurs, dans son ouvrage sur les traductions des jeux de mots de Shakespeare, de ne pas s'attarder absolument sur le rendu de la forme, mais plutôt sur la fonction textuelle que possède ce calembour au sein du texte.

Troisièmement, Jeroen Vandaele souligne le fait que l'humour use souvent de ce qu'il appelle les *-lecten* : ce sont les variantes d'une langue liées au groupe social (sociolecte), la région (dialecte) ou les personnes (idiolecte). Ces formes particulières se réfèrent à des caractéristiques identitaires qui renvoient à la variété de la langue en question. L'humour aime jouer soit sur la « dynamique des initiés », donc sur la cohésion de groupe et sur la reconnaissance, soit sur la « dynamique des étrangers », donc sur l'exclusion et sur la moquerie. Ce type d'humour sera donc difficilement traduisible, car il est par définition « local » puisqu'il se base sur des stéréotypes. En outre, traduire un dialogue en dialecte ou en idiolecte se révèle également une tâche

²⁹ *Calembour* (<https://www.cnrtl.fr/definition/calembour>, consulté le 20 décembre 2020).

³⁰ LANDHEER, Ronald. « L'ambiguïté : un défi traductologique ». *Meta : Journal des traducteurs* 34, n° 1 (1989) : 33.

³¹ DELABASTITA, Dirk. « Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies ». *Target. International Journal of Translation Studies* 6, n° 2 (1^{er} janvier 1994): p.223–43.

compliquée pour le traducteur, car il faut que ce dernier reste intelligible pour les personnes qui ne comprennent pas ce dialecte.

Quatrièmement, le traducteur doit également prendre en compte les limites et tabous de l'humour dans sa culture cible. Parfois, l'humour considéré comme acceptable dans une culture source sera blessant pour une culture cible. Pour cette raison, la traduction peut en quelque sorte être une manière de censurer l'humour. Les régimes autoritaires peuvent par exemple choisir de refuser une traduction, pour ensuite faire appel à leurs propres traducteurs ou les obliger à censurer cette œuvre. Cependant, la censure n'est pas uniquement un phénomène propre aux régimes autoritaires : dans les régimes démocratiques, la censure peut revêtir la fonction d'une sorte de tact dont le traducteur fait preuve afin de s'adapter à la sensibilité de son lectorat cible.

Enfin, de nombreuses œuvres classiques avaient pour objectif d'être humoristiques, comme le roman *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes. Cependant, traduire une œuvre classique peut poser aux traducteurs divers problèmes. Une traduction qui choisit de conserver un caractère archaïque peut par la suite être un désavantage pour l'humour. Si le texte source comprend des termes qui sont depuis tombés en désuétude alors qu'ils constituaient l'essence de l'effet comique à l'époque, il y aura forcément une perte au niveau humoristique.

2.5 Les *realia*

L'un des aspects cités plus tôt dont le traducteur doit tenir compte lors de la détection des problèmes de traduction ne s'applique pas uniquement à l'humour, mais également à la traduction en général. Il s'agit ici des *realia*. Nombreux sont donc les traducteurs qui ont tenté de trouver une solution à ce problème, sans pouvoir déterminer une stratégie qui pourrait s'appliquer universellement à tous types de *realia*. Cependant, deux traducteurs sont parvenus à catégoriser les *realia* et les stratégies couramment employées par les traducteurs professionnels afin de produire une traduction de qualité.

2.5.1 Diederik Grit

Dans un premier temps, Diederik Grit³², traducteur de langues scandinaves, a tenté de tirer avantage de son approche professionnelle de la traduction afin de réaliser une taxonomie et de donner des instruments aux traducteurs pour s'attaquer aux *realia*. Dans son ouvrage, Diederik Grit catégorise les *realia*, évoque les stratégies employées pour les traduire, mais également les facteurs qui influencent ces stratégies.

³² GRIT, Diederik. *De vertaling van realia*. Opleiding Tolk-Vertaler, 1995.

Selon lui, les *realia* sont « la traduction de termes et expressions déterminés culturellement ³³ ». Ces termes ne sont donc pas universels, mais uniquement présents dans une culture ou une région particulière. Le traducteur devra donc faire preuve de créativité. En effet, un *reale* est un phénomène ou une notion concrète propre à une culture source, ou les termes qui les désignent, mais qui n'ont pas forcément d'équivalents dans la culture cible. Diederik Grit les catégorise comme suit :

GRIT (P.189)	TRADUCTION	EXEMPLES
<i>HISTORISCHE BEGRIPPEN</i>	Les notions historiques	Les guerres, les batailles, les évènements qui ont eu lieu dans un pays, etc.
<i>GEOGRAPHISCHE BEGRIPPEN</i>	Les notions géographiques	Les noms de villes et villages non traduits, les noms de rues, les monuments, etc.
<i>PARTICULIERE- INSTITUTIONELE BEGRIIPPEN</i>	Les institutions privées	Les banques, les entreprises, les chaînes de télévision, les partis politiques, etc.
<i>PUBLIEK- INSTITUTIONELE BEGRIIPPEN</i>	Les institutions publiques	Les parlements, les institutions juridiques, les administrations locales, les écoles, etc.
<i>EENHEIDSBEGRIIPPEN</i>	Les unités de mesure	Les devises, les pouces, les centimètres, etc.
<i>SOCIALE-CULTURELE BEGRIIPPEN</i>	Les notions socioculturelles	Les plats, les fêtes culturelles, les habitudes, les jeux, etc.

En outre, ces *realia* ont davantage été déterminés par l'histoire d'un pays que par la langue parlée par les locuteurs. En effet, ce n'est pas parce qu'un *reale* fonctionne dans un pays qui parle une langue qu'un autre pays qui parle cette même langue le comprendra. Par exemple, les néerlandophones de Belgique et les néerlandophones des Pays-Bas ne possèdent pas les mêmes *realia* bien qu'ils parlent la même langue. De plus, Diederik Grit explique qu'il faut également prêter une attention particulière au contenu implicite lorsque l'on traduit un *reale*. Il précise qu'il faut distinguer la « dénotation » qu'un *reale* peut avoir, c'est-à-dire son sens objectif, des « connotations » que les locuteurs peuvent lui attribuer, c'est-à-dire les éléments typiquement attachés à un pays et donc porteurs d'une valeur affective. Avant de commencer à traduire, le traducteur devra donc se documenter sur les connotations et dénotations du *reale* afin d'essayer de les transférer dans le texte cible.

³³ « *Weinig vertaalproblemen zijn zo universeel als dat van de vertaling van cultuurbepaalde termen en uitdrukkingen, ook wel aangeduid als 'realia'.* » (Diederik GRIT, 1995, p.189.)

De plus, différentes stratégies de traduction s’offriront au traducteur afin de rendre un *reale* dans un texte cible. Selon Diederik Grit, les stratégies de traduction employées dépendent du genre textuel, de la visée du texte et du public cible. En effet, le traducteur traduira différemment en fonction du genre de son texte et de l’objectif de celui-ci. Un texte peut avant tout viser, dans sa traduction, « la clarté de communication » (*communicatief helder*), au détriment de « l’exactitude sémantique » (*semantische precies*). En ce qui concerne l’humour, une approche « naturalisante » plutôt qu’« exotisante », pour reprendre les termes de Nida, sera privilégiée afin de poursuivre l’objectif du texte qui est de faire rire le public cible. L’humour exprimé verbalement doit être compréhensible du public cible pour le faire rire, même si le traducteur doit ainsi négliger l’exactitude sémantique du *reale* dans le texte source.

Enfin, le choix de la stratégie à privilégier se fera également en fonction du public cible : ce dernier peut être profane et ne rien connaître du sujet ; posséder des connaissances préalables et donc ne pas être dérangé par les éléments étrangers ; ou être expert en la matière, et dans ce cas, tous les *realia* peuvent être conservés puisqu’il maîtrise le sujet. Diederik Grit distingue d’ailleurs huit stratégies qui permettent de rendre un *reale* dans un texte cible :

GRIT (P.192–194)	TRADUCTION	EXPLICATION
<i>HANDHAVING</i>	Le maintien	Le traducteur choisit de conserver le terme dans sa langue source, éventuellement en l’adaptant un peu, et en le mettant entre guillemets ou en italique. Il choisit cette stratégie lorsqu’il considère que son public possède les connaissances préalables nécessaires.
<i>LEENVERTALING</i>	Le calque	Le traducteur choisit d’employer la traduction littérale du terme source. Cette stratégie ne fonctionne pas toujours, car si le lecteur ne connaît pas le terme traduit, cette traduction ne lui évoquera rien. Il faut donc que la traduction soit suffisamment claire. Grit cite par exemple la traduction de « Deltawerken » en « Delta works » en anglais.
<i>BENADERING</i>	L’approximation	Le traducteur essaie de trouver dans la langue cible un terme qui peut remplacer le terme source, car il est suffisamment proche au niveau du sens.

OMSCHRIJVING OF DEFINIËRING IN DE DOELTAAL	La description ou la définition dans la langue cible	Le traducteur choisit l'option de la paraphrase afin d'explicitier le <i>reale</i> . Toutefois, la longueur pourrait être un inconvénient.
KERNVERTALING	La traduction du trait essentiel	Le traducteur se contente de traduire ce qui forme l'essence du terme source, généralement un hyperonyme. Grit donne l'exemple de « havo » qu'il traduit par « secondary school » dont la référence échappera peut-être à un public en dehors des Pays-Bas.
ADAPTATIE	L'adaptation	Le traducteur cherche dans la culture cible un élément qui a la même fonction que celle de la culture source. Il s'agit donc de délocaliser la traduction pour la compréhension du lectorat cible (traduction fonctionnelle). Grit donne l'exemple de « Partij van de Arbeid » qu'il traduit par « Labour Party ».
WEGLATTING	L'omission	Le traducteur supprime tout bonnement le <i>reale</i> , car il estime qu'il n'est pas essentiel.
COMBINATIE VAN VERTAALSTRATEGIEËN	La combinaison des stratégies de traduction	Le traducteur décide de combiner plusieurs des stratégies ci-dessus.

2.5.2 Javier Franco Aixelá

Dans son article, Javier Franco Aixelá³⁴, professeur de traduction et interprétation espagnol, essaie de cerner ce que sont les *realia*. Il les appelle les CSE, les « éléments propres à une culture donnée » (*cultuurspecifiek elementen*). Selon lui, un CSE est un instrument qui permet de faire des recherches sur les aspects culturels de la traduction. En effet, la traduction n'est pas uniquement un processus linguistique, mais elle prend également en compte un certain nombre de facteurs culturels.

Cependant, Javier Franco Aixelá estime que certains problèmes se posent lorsque l'on essaie de définir le CSE. En premier lieu, ce sont des éléments arbitraires qui ne font pas partie d'un système linguistique et qui ne rentrent pas dans un système grammatical, un nom propre par

³⁴ AIXELÁ, Javier Franco. « Cultuurspecifieke elementen in vertalingen ». In *Denken over vertalen*, Naaijkens et Al., p.197–211. Nijmegen, 2010.

exemple. Ensuite, certains traducteurs évitent de définir les *realia* et préfèrent partir du principe qu'il existe une sorte d'intuition collective qui permet de les reconnaître. Enfin, les chercheurs possèdent souvent une conception assez statique de ce qu'est un CSE, alors que Javier Franco Aixelá estime qu'un CSE change de statut en fonction de la culture. Les relations inter-culturelles sont dynamiques, car les cultures sont en contact permanent les unes avec les autres, il y a donc des changements permanents et les cultures évoluent à travers le temps. Il est bien évidemment possible que les CSE propres à une culture source finissent par devenir communs à d'autres communautés linguistiques à la suite des relations interculturelles entretenues par les deux cultures.

En outre, le traducteur ne doit pas oublier qu'un CSE n'existe pas en soi, mais que c'est bien le contexte qui en crée un. Il résulte du conflit qui naît lorsqu'une référence dans un texte source est transférée dans un texte cible. Cette transposition donne ensuite lieu à un problème de traduction, soit parce que le CSE n'existe pas dans la culture cible, soit parce que cet élément possède une autre valeur au niveau de la fréquence, de l'idéologie, ou du champ sémantique dans lequel il peut être employé. De plus, Javier Franco Aixelá estime que les CSE sont spécifiques à une paire de langues (*talenpaarspecifiek*) et à une culture donnée (*cultuurspecifiek*) puisqu'ils se trouvent dans une situation textuelle concrète. Le CSE fonctionne donc dans le système culturel source, mais pas forcément dans le système culturel cible, car la fonction et la connotation dans le texte source entraînent un problème de traduction.

Ensuite, Javier Franco Aixelá a placé les CSE dans deux catégories générales :

1. Les noms propres (*eigennamen*), qu'il subdivise encore en deux sous-catégories :
 - ➔ Les noms sans signification particulière que le traducteur choisit généralement de conserver tels quels.
 - ➔ Les noms signifiants que le traducteur choisit généralement de traduire pour ne pas perdre de connotation.
2. Les idiomes (*idiomen*) que Diederik Grit cite dans ses catégories de *realia*, c'est-à-dire les objets, les institutions, les habitudes, etc.

En ce qui concerne les stratégies de traduction, la catégorisation va d'une manipulation inter-culturelle minimale à une manipulation interculturelle maximale, c'est-à-dire d'un grand respect du texte source à une importance prépondérante du texte cible. Il identifie deux grands groupes de stratégies : les stratégies de maintien, orientées vers le texte source, et les stratégies de remplacement, orientées vers le texte cible.

Stratégies de maintien :

AIXELÀ (P.200–201)	TRADUCTION	EXPLICATION
HERHALING	La répétition	Il s'agit d'une stratégie de conservation du terme du texte source. Toutefois, en conservant un terme étranger, le traducteur crée une certaine distance avec le public cible.
ORTHOGRAFISCHE AANPASSING	L'adaptation orthographique	Le traducteur conserve le terme, mais il adapte l'orthographe pour qu'il soit plus compréhensible pour son public cible.
LINGUIÏSTISCHE (NIET-CULTURELE) VERTALING	La traduction linguistique (non-culturelle)	Le traducteur emploie un terme très proche de l'original dans son texte cible, mais ce terme appartient tout de même à la langue cible. Le traducteur pourrait donc traduire <i>inch</i> par « pouce », le terme est traduit, mais le public francophone pourrait sentir l'étranger puisqu'il n'utilise pas cette unité de mesure.
EXTRATESKTUELE TOELICHTING	L'explication extratextuelle	Le traducteur estime qu'il faut ajouter une explication, mais il ne veut pas l'introduire dans son texte.
INTRATESKTUELE TOELICHTING	L'explication intratextuelle	Le traducteur explicite par le biais d'une phrase dans le texte cible.

Stratégies de remplacement :

AIXELÀ (P.201–203)	TRADUCTION	EXPLICATION
SYNONIMIE	La synonymie	Le traducteur choisit d'employer un synonyme ou une paraphrase dans la langue cible. Par exemple, l'emploi du syntagme « le président des États-Unis » au lieu de Joe Biden.
BEPERKTE UNIVERSALISERING	L'universalisation limitée	Le traducteur fait usage d'un terme hyperonyme, un terme plus général, mais qui appartient toujours à cette même culture source. Par exemple, l'emploi de « dollars » au lieu de « bucks », car moins connu en dehors de la culture source.
ABSOLUTE UNIVERSALISERING	L'universalisation absolue	Le traducteur fait usage d'un terme hyperonyme. On neutralise donc toutes les connotations de la culture source pour avoir un terme beaucoup plus neutre et plus général. Il propose par exemple d'employer le terme « canapé » à la place de « Chesterfield ».

NATURALIERING	La naturalisation	Le traducteur remplace par un terme proche qui appartient à la culture cible, en utilisant « euros » pour « dollars » par exemple.
WEGLATING	L'omission	Le traducteur estime que le CSE n'est pas pertinent ou intraduisible.
AUTONOME SCHEPPING	Création autonome	Le traducteur ajoute un CSE qui ne figure pas dans le texte cible, pour des raisons d'idiomaticité par exemple.
COMPENSATIE	Compensation	Le traducteur supprime un CSE pour le replacer à un autre endroit dans le texte.
VERPLAATSING	Déplacement	Si le traducteur ne dispose pas de la place nécessaire pour expliquer le <i>reale</i> , il le replace ailleurs dans le texte.
AFZWAKKING	Atténuation	Le traducteur emploie un terme idéologiquement plus acceptable pour les lecteurs de la culture cible.

De plus, Javier Franco Aixelá explique que différents facteurs permettent d'expliquer la raison pour laquelle un traducteur décidera de choisir une catégorie plutôt qu'une autre. D'après ce dernier, les facteurs peuvent premièrement être « supratextuels » : les choix du traducteur sont liés à la normativité qui encadre le *reale* ou son lectorat cible par exemple. Deuxièmement, ils peuvent être « textuels » : le traducteur peut devoir répondre à des contraintes matérielles textuelles, notamment dans le cadre des sous-titres (cf. Le sous-titrage), ou peut devoir rester cohérent avec des traductions antérieures. Troisièmement, certains facteurs sont inhérents à la nature du *reale* : le traducteur se demande si le *reale* est suffisamment clair pour le conserver tel quel, ou s'il est nécessaire d'expliciter ou d'impliciter pour la culture cible. Enfin, il précise qu'il existe également des facteurs « intratextuels » : le traducteur s'interroge sur la pertinence et la cohérence de ce *reale* dans son texte. S'il est répété plusieurs fois, il ne pourra pas le supprimer et il devra être cohérent dans la traduction qu'il privilégie.

En conclusion, Javier Franco Aixelá estime que la culture cible impose les normes pour la traduction. La façon dont on traduit les *realia* sera déterminée par les normes en vigueur dans la culture cible. S'il est fréquent dans la culture cible de maintenir les éléments étrangers, le traducteur optera donc pour une stratégie de maintien plutôt qu'une adaptation, et inversement.

Section 3

Le sous-titrage

Avant d'entrer dans l'analyse même des sous-titres, il me semble important d'approfondir le cadre théorique, et plus particulièrement la théorie relative à la traduction des sous-titres. En effet, les traducteurs qui se sont occupés des sous-titres du spectacle de Jeff Dunham que j'ai choisi d'analyser ont non seulement dû transférer l'humour d'une langue cible à une langue source, mais également faire cela en gardant à l'esprit les contraintes et particularités du sous-titrage.

Dans le cadre de cette deuxième section théorique, je me baserai premièrement sur l'article « L'adaptation pour le sous-titrage » de Pascaline Rosnet, qui est spécialisée dans l'adaptation audiovisuelle pour le cinéma, mais aussi pour les DVD. Deuxièmement, je tenterai d'approfondir les spécificités du sous-titrage de l'humour en m'appuyant notamment sur l'article de Violeta Tănase qui s'intitule « What do subtitlers translate? Particularities of the audiovisual texts with a special view on the subtitling of humour ». Ces articles me permettront, dans un premier temps, de dégager les difficultés et particularités qu'entraîne le sous-titrage, et plus particulièrement, l'adaptation visuelle. Dans un second temps, je tenterai de comprendre ce qui caractérise le sous-titrage de l'humour et les contraintes que ce domaine en particulier ajoute à une pratique d'ores et déjà ardue pour un traducteur.

3.1 L'adaptation audiovisuelle

Dans son article³⁵, Pascaline Rosnet commence tout d'abord par rappeler les bases du sous-titrage qu'elle décrit comme suit :

L'objectif du sous-titrage est de permettre à tout spectateur, indépendamment de son âge et de sa capacité de lecture, de saisir le message tout en pouvant suivre le déroulement de l'action, sans être gêné par les sous-titres.

(Pascaline ROSNET, « L'adaptation pour le sous-titrage », p.75.)

De ce fait, en plus de rendre le message original dans son intégralité afin que le spectateur puisse suivre l'œuvre audiovisuelle sans encombre, le traducteur est soumis à certaines contraintes. En moyenne, la vitesse de lecture du spectateur est estimée entre 12 et 15 caractères par seconde afin de respecter intégralement le temps de l'image. Cela implique inévitablement

³⁵ ROSNET, Pascaline, « L'adaptation pour le sous-titrage », Cinémas d'Amérique latine, 20 | 2012, p.74–81.

l'omission d'éléments du message source, une perte minimale qui, selon les estimations, se situe entre 10 et 20 %. Il faut également prendre en compte la synchronie spatiale, c'est-à-dire « l'espace disponible à l'écran ». Chaque sous-titre compte donc entre 32 et 40 caractères répartis sur un maximum de deux lignes. Le traducteur doit également garder à l'esprit les exigences relatives à la lisibilité, notamment au niveau du découpage des sous-titres, mais également du respect des changements de plans, etc.

Un bon sous-titrage doit donc tendre vers une subtile harmonie entre images, sons et paroles, de sorte qu'on ne le remarque pas, qu'on ait l'impression de suivre le film sans le lire. Les sous-titres doivent disparaître pour se fondre à l'image.

(Pascaline ROSNET, « L'adaptation pour le sous-titrage », p.75.)

En effet, la traduction cinématographique se rapporte donc davantage à l'adaptation qu'à la traduction. Au cours du sous-titrage, le traducteur procèdera à un remaniement total des dialogues avec pour seul objectif la lisibilité du texte pour le spectateur. Ces contraintes pourraient même générer de la frustration chez le traducteur qui doit généralement abandonner une formulation esthétique au profit d'une forme plus synthétique qui comporte le bon nombre de caractères. Pascaline Rosnet privilégie donc le terme « adaptation audiovisuelle » qui présente, selon elle, « l'avantage de prendre en compte la dimension sémiotique de la traduction ³⁶ », c'est-à-dire le son, mais aussi l'image.

3.2 Les caractéristiques du sous-titrage

Premièrement, le sous-titrage a pour caractéristique principale le passage du langage oral au langage écrit. Ce passage doit s'effectuer le plus naturellement possible, et ce dans le respect du registre de langue, c'est-à-dire en restituant l'oralité du discours sans pour autant tomber dans le « style télégraphique ni alourdir le texte par un excès de tics de langage, d'interjections ou de formules argotiques ³⁷. » L'adaptation audiovisuelle exige donc du traducteur « une vaste culture générale et une certaine élasticité mentale. »

Deuxièmement, une caractéristique supplémentaire de l'adaptation audiovisuelle est inhérente aux transferts des références culturelles, les *realia*. Comme nous l'avons vu précédemment (cf. 2.5 Les *realia*), la traduction des *realia* pose généralement bon nombre de problèmes aux traducteurs. L'adaptation audiovisuelle n'échappe donc pas à la règle. Cependant, le traducteur audiovisuel ne peut pas se permettre de recourir aux mêmes stratégies que les traducteurs litté-

³⁶ ROSNET, Pascaline, « L'adaptation pour le sous-titrage », Cinémas d'Amérique latine, 20 | 2012, p.76.

³⁷ Idem

raires, comme les notes du traducteur ou encore l'étoffement. En effet, la limite de caractères contraint le traducteur audiovisuel à apporter des solutions plus concrètes et synthétiques, qui l'amènent parfois même jusqu'à la perte de certaines références culturelles qui se révèlent intraduisibles.

Troisièmement, le traducteur audiovisuel ne doit pas uniquement s'appuyer sur les mots, mais également sur la valeur sémiotique de l'image. Il doit se rapprocher autant que possible des intentions de l'auteur, sans oublier de traduire les émotions et les sensations des différents personnages. Il est donc nécessaire que le traducteur s'imprègne de la réalité culturelle et du contexte, que ce soit au niveau géographique, social ou encore idéologique.

Il ne suffit pas de l'aborder de façon purement linguistique, il faut explorer tout ce qui l'accompagne, tout ce qui prolonge les dialogues. Ce n'est qu'en appréhendant pleinement ce contexte qu'il parvient à entrer dans la peau des personnages pour trouver la réplique qui sonnera le plus juste.

(Pascaline ROSNET, « L'adaptation pour le sous-titrage », p.76.)

En outre, le traducteur se doit d'alléger les sous-titres au maximum en supprimant le superflu comme les répétitions, les tics de langage, etc. Dans cette optique, les traducteurs évitent généralement de traduire ce qui est explicite à l'image. Il convient de ne pas oublier que le spectateur voit la scène et entend le son original de l'œuvre audiovisuelle. Il n'est donc généralement pas nécessaire de retranscrire les éléments superflus que le spectateur est capable de comprendre ou de voir par lui-même.

Enfin, le traducteur audiovisuel revêt la fonction de « porte-parole de l'auteur », ou même de coauteur. En effet, ses sous-titres influenceront majoritairement la réception du film par les spectateurs cibles.

La spontanéité et la fluidité des dialogues sont conditionnées par les choix du traducteur-adaptateur et sa capacité à prendre en compte les évolutions sémantiques, les emprunts, dans un souci permanent de cohérence. Ses partis pris, ainsi que son intelligence de l'image, s'avèrent à la fois délicats et décisifs.

(Pascaline ROSNET, « L'adaptation pour le sous-titrage », p.77.)

Il incombe donc au traducteur audiovisuel la tâche ardue de rendre au mieux le travail de l'auteur dans une langue étrangère. Si les sous-titres ne sont pas adaptés au public et à l'audience cibles, ces derniers ne seront pas réceptifs à l'œuvre de l'auteur. Dans cette optique, le traducteur peut être considéré comme coauteur, car c'est à lui que revient la tâche de dégager

les stratégies les plus adéquates au niveau de ses traductions et adaptations. Son but ultime est donc que sous-titres et images ne forment qu'un pour le spectateur cible afin de rendre justice au travail de l'auteur.

3.3 Le sous-titrage de l'humour

Le sous-titrage audiovisuel est déjà en lui-même une pratique ardue, tout comme la traduction de l'humour. Lorsque ces deux domaines s'entrecoupent, cela crée un réel défi pour le traducteur. Comme expliqué ci-dessus, la traduction de l'humour présente, en plus des contraintes habituelles de la traduction, ses particularités qu'il faudra rendre dans les sous-titres. Les traducteurs sont généralement libres de mettre en place toute une série de stratégies afin que le texte cible respecte le *skopos* et reste, au possible, fidèle au texte source. Toutefois, le sous-titrage présente d'autres contraintes qui entravent la créativité du traducteur de l'humour.

Premièrement, Violeta Tănase explique dans son essai³⁸ que la traduction audiovisuelle n'est pas un simple transfert d'une langue source vers une langue cible. En effet, la nature du texte cible diffère fondamentalement : il s'agit d'un texte polysémiotique à structure triadique, c'est-à-dire qui mélange à la fois images, mots et sons. En fait, une sémiotique est une forme de système à part entière, la sémiotique textuelle par exemple. Un phénomène polysémiotique³⁹ se produit ainsi lorsque deux sémiotiques ou plus sont combinées, c'est-à-dire la combinaison entre paroles et images à l'écran.

Dans son article de revue⁴⁰, Dirk Delabastita met en lumière les quatre éléments de base qui interagissent afin de former la « texture intersémiotique⁴¹ » d'un texte audiovisuel. Il différencie les quatre catégories suivantes⁴² :

- Présentation visuelle – signes verbaux (inserts, intertitres, gros titres, etc.) ;
- Présentation visuelle – signes non verbaux (images, photographies, gestuelle, etc.) ;
- Présentation acoustique – signes verbaux (dialogues, monologues, voix off, etc.) ;
- Présentation acoustique – signes non verbaux (musiques, effets sonores, etc.).

³⁸ TĂNASE, Violeta. « What Do Subtitlers Translate? Particularities of the Audiovisual Texts with a Special View on the Subtitling of Humour ». *Journal of Romanian Literary Studies*, n° 06 (2015): p.231–38.

³⁹ HÉBERT, Louis. « Introduction à la sémiotique ». In Louis Hébert (dir.). *Signo* [en ligne]. Rimouski (Québec). 14 décembre 2018.

⁴⁰ DELABASTITA, Dirk. « Translation and Mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics ». *Babel* 35 (1989) : p.193–218.

⁴¹ « [...] *the inter-semiotic texture of the audiovisual text* [...] » (Violeta TĂNASE, 2015, p.2.)

⁴² « *As a result the following four categories are obtained: Translation and mass communication 199 a. visual presentation - verbal signs b. visual presentation - non-verbal signs c. acoustic presentation - verbal signs d. acoustic presentation - non-verbal signs* ». (Dirk DELABASTITA, 1989, p.198–199.)

De ce fait, le lecteur endosse simultanément les fonctions de « spectateur » et d'« auditeur »⁴³ de ladite entité polysémiotique. C'est donc au récepteur de s'adapter à une vitesse déterminée, ainsi qu'à une multitude d'images et de sons. En effet, le texte n'est pas uniquement présent afin de déclencher l'image — comme dans un livre pour enfants par exemple. En revanche, il accompagne l'image, à des fins de renforcement ou de contradiction. Le son, quant à lui, ajoute des informations et contient parfois des éléments « narratifs », comme les thèmes musicaux associés à certaines actions. Il pourrait donc distraire le spectateur ou renforcer l'effet escompté, qu'il soit tragique, dramatique ou comique.

Deuxièmement, les textes audiovisuels sont fournis aux sous-titres, doubleurs ou interprètes après être déjà passés entre les mains d'un transcritteur. Une alternance codique est donc déjà intervenue lors du passage du code oral (le dialogue en langue source) au code écrit (la transcription). Cependant, Frédéric Chaume et Rocío Baños Piñero expliquent dans leur article de revue⁴⁴ :

Le mode de discours particulier des programmes audiovisuels a également des conséquences directes sur sa traduction : les traducteurs doivent être conscients que le script original qu'ils ont reçu de la part de l'agence de traduction ou du studio de doublage [...] a été écrit pour être prononcé de façon à sembler spontané⁴⁵.

(Rocío BAÑOS PIÑERO et Frederic CHAUME, « Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation », p.2.)

Cela signifie que les traducteurs audiovisuels doivent donc être capables de rédiger des conversations qui semblent spontanées dans la langue cible. Dans cette optique, le traducteur de textes audiovisuels revêt donc la fonction de « second scénariste » dont le rôle est de transférer les échanges à l'écran afin de les crédibiliser dans la langue cible. Les dialogues doivent avant tout être réalistes et facilement compréhensibles par l'audience cible.

Afin de rendre cette impression d'oralité, les traducteurs ajouteront généralement bon nombre d'interjections, de salutations, d'adieux, de signaux d'attention, de marques d'hésitations, des formules de politesse, etc. Il convient donc d'également rendre ce degré d'informalité dans le sous-titrage. Toutefois, comme expliqué précédemment, ces mêmes marqueurs d'oralité sont généralement omis dans les sous-titres. Cette stratégie de traduction est communément utilisée

⁴³ « Thus the reader is also “viewer” and “hearer” of a polysemiotic entity [...]. » (Violeta TĂNASE, 2015, p.2.)

⁴⁴ BAÑOS PIÑERO, Rocío, et CHAUME, Frederic. « Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation », 2009.

⁴⁵ « The specific mode of discourse of audiovisual programmes also has direct consequences on its translation: translators must be aware that the original script they receive from the translation agency or dubbing studio, which needs to be translated taking into account the multiple signifying codes that operate simultaneously in audiovisual texts, has been written to be spoken in such a way as to appear spontaneous. » (Rocío BAÑOS PIÑERO et Frederic CHAUME, 2009, p.2.)

dans le domaine du sous-titrage étant donné les contraintes liées au temps et à l'espace qui leur sont attribuées.

De plus, ce sont bel et bien les éléments extratextuels qui donnent aux sous-titres tout leur sens. Si les marqueurs extratextuels sont négligés, l'effet escompté sera totalement transformé. Lorsqu'un traducteur sous-titre une sitcom, il doit par exemple prendre en considération les rires préenregistrés. Ces rires ajoutent une pression supplémentaire au traducteur qui doit non seulement rendre l'effet comique, mais ce au moment même où les rires se déclenchent dans le dialogue original. En effet, l'audience cible pourrait se sentir frustrée en entendant les rires du faux public à la suite d'une blague qu'il n'a pas eu la chance de comprendre.

3.3.1 Le sous-titrage de standup

Enfin, le cas du standup, qui est à la base de la comparaison des sous-titres de ce mémoire, présente également une subtilité supplémentaire. En effet, le standup est un spectacle comique joué par un comédien qui s'adresse directement à son public en racontant diverses anecdotes comiques, blagues courtes et plaisanteries irrévérencieuses, généralement au sein d'un monologue ou d'un numéro.

De plus en plus de comiques renommés sortent leur spectacle en DVD ou le diffusent à la télévision, parfois même à l'étranger. Le retour du public est crucial, et ce particulièrement dans le cas du standup. Le comique est sous pression constante puisque le public s'attend à rire continuellement tout au long de son spectacle. Généralement, le texte source s'attaque aux problèmes sociaux, politiques et économiques de la société source. Il contient donc de nombreux termes teintés culturellement, *realia* et références sociales et politiques strictement destinées au public source. Le spectateur doit donc non seulement maîtriser la langue source, mais également posséder de bonnes connaissances relatives aux réalités politiques et sociales qui ont inspiré le comique. En outre, ce dernier changera régulièrement de personnages au moyen d'intonations différentes, d'accents, de dialectes ou d'idiolectes, et tout cela accompagné généralement d'un langage corporel vif. Leur vitesse d'élocution est également assez élevée, ce qui pourrait amener à des pertes importantes et donc interrompre l'intensité de l'effet comique.

En outre, le traducteur doit donc faire face à un dilemme. Dans un premier temps, il peut choisir d'employer une approche de domestication (cf. 2.2.1 L'équivalence) au risque de sous-estimer, et donc d'offenser un public cible qui connaît également la langue source. De plus, une stratégie de domestication serait ressentie par le spectateur comme étant peu naturelle. En effet, il serait peu probable qu'un humoriste américain plaisante sur la politique belge, ce qui pourrait ainsi

interpeler le public cible à la lecture des sous-titres. Dans un second temps, si le traducteur décide de conserver les références culturelles du comédien, il se rangera donc plutôt du côté du dépaysement. Cependant, le public cible ne possèdera peut-être pas le bagage culturel nécessaire à la compréhension des références culturelles qui relèvent du contexte social, politique, géographique et historique de la langue source.

Pour cette raison, une question subsiste : est-il opportun de traduire les textes audiovisuels de standup ? En effet, ce genre de texte audiovisuel semble ne s'adresser qu'aux locuteurs natifs ou aux publics qui partagent avec le comédien un contexte géographique, ethnique, politique ou linguistique. Le sous-titrage interlingual pourrait donc faire office de solution, en tout cas pour les publics étrangers qui possèdent des connaissances dans la langue source suffisantes à la compréhension du dialogue ou du monologue original. Les sous-titres feraient donc uniquement office de soutien au spectateur si ce dernier n'a pas compris ce qu'a dit le comédien ou, au contraire, s'il souhaite s'assurer qu'il a bien compris.

Enfin, le cas du sous-titrage de l'humour présente un défi bien plus important pour le traducteur qui ne se contente pas de traduire de simples mots et phrases, mais un véritable discours. La visée perlocutoire d'un acte d'humour doit rester au centre du processus de transfert. Lors de ses conférences transcrites dans l'ouvrage « Quand dire, c'est faire », John Langshaw Austin⁴⁶ a décrit la perlocution comme étant un acte qui produit un effet sur l'auditeur par le seul fait de son énonciation. Un acte perlocutoire concerne donc plutôt les effets que l'énoncé produit sur l'auditeur plutôt que l'énoncé en lui-même. Le traducteur doit donc garder à l'esprit que la visée perlocutoire de son texte cible est de faire rire son audience.

De plus, cette notion s'applique notamment à la traduction des références culturelles auxquelles le traducteur devra porter une attention particulière afin de s'aligner avec les connaissances du spectateur cible. Cependant, la stratégie de domestication est bien plus délicate dans le cas du sous-titrage que du doublage puisque le spectateur a en permanence accès au dialogue original. Il conviendra donc de faire preuve de sensibilité interculturelle et de donner la priorité au *skopos* du texte cible (cf. 2.2.3 Le *skopos*). Le traducteur doit ainsi veiller à ne pas sous-estimer ou surestimer les connaissances de son public cible. C'est donc à lui qu'il revient de décider ce qui doit être omis ou adapté pour le bien de la compréhension de son public cible, mais également de ses attentes.

⁴⁶ CARON, Jean. « Chapitre VI. Les conditions de visée : l'illocutoire ». In *Psychologie d'aujourd'hui*, p.69–80. Presses Universitaires de France, 1983.











Section 4

Jeff Dunham et son univers

4.1 Jeff Dunham

Jeff Dunham est un humoriste et ventriloque américain né le 18 avril 1962 à Dallas (Texas). C'est à l'âge de 8 ans qu'il reçoit sa première marionnette et qu'il a découvre sa passion pour le ventriloquisme. Au fil des années, il a gagné en renommée au point de devenir le ventriloque préféré des États-Unis. Il est notamment connu pour son rôle dans la comédie américaine *Delta Farce* (2007), mais principalement pour ses spectacles à succès, sur le sol américain comme à l'international, tels que *Jeff Dunham : Arguing with Myself* (2006) ou encore *Jeff Dunham : Spark of Insanity* (2007), sur lequel se base mon mémoire. En 2007, sa carrière a été consacrée par une étoile sur le prestigieux Hollywood Walk of Fame for Live Theatre à Los Angeles.

En tant que ventriloque, Jeff Dunham possède de nombreuses marionnettes qu'il a introduites au fur et à mesure de ses spectacles, chacune possédant une personnalité bien trempée :

				
Walter	Peanut	José Jalapeño On A Stick	Bubba J	Sweet Daddy Dee
				
Melvin The Superhero	Achmed The Dead Terrorist	Achmed Junior	Little Jeff	Diane

En plus de d'écrire ses spectacles, Jeff Dunham participe activement à la création de chacune de ses marionnettes et a d'ailleurs déclaré : « La magie de la prestation du ventriloque s'opère lorsque les personnages prennent vie et que l'interaction entre les personnalités à part entière devient "réelle" sur scène ⁴⁷. » Dans le cadre de cette analyse de sous-titres d'humour, j'ai choisi les personnages de Walter et d'Achmed. Ces deux marionnettes ont des personnalités et des

⁴⁷ « The magic in performing as an entertaining ventriloquist happens when the characters come to life and the interaction between the separate personalities on stage becomes 'real'. » (Jeff DUNHAM, 2014.)

genres d'humour bien distincts, et ils abordent de nombreux sujets polémiques. Entre tabous et références culturelles, ces personnages mettent en pratique les nombreuses difficultés de la traduction de sous-titres d'humour présentées dans les sections précédentes. Avant de se plonger dans la comparaison des sous-titres et des différentes stratégies employées par les traducteurs dans les différentes langues, il me semble opportun d'apprendre à connaître les personnages et leurs particularités.

4.2 Walter

Walter est le stéréotype de la personne âgée grincheuse et avare. Il n'a aucun filtre, car avec l'âge il se moque tout bonnement de tout, et particulièrement de sa femme et de Jeff Dunham. Ses bras sont d'ailleurs toujours croisés et son visage crispé pour montrer son mécontentement. En sa qualité de vétéran de la Guerre du Vietnam, il a une vision très négative et sarcastique du monde actuel. La phrase fétiche de Walter est « Shut the hell up! » et il fait d'ailleurs partie des marionnettes qui ont fait la renommée de Jeff Dunham, avec Achmed et Peanut.

4.3 Achmed

Achmed est le squelette d'un terroriste incompetent qui s'est accidentellement fait exploser. Sa phrase fétiche « Silence ! I kill you! » a fait de lui l'une des marionnettes les plus connues de Jeff Dunham. En juin 2009, le sketch dans lequel le personnage d'Achmed a été introduit au public était même la quatrième vidéo la plus regardée en ligne avec près de 200 millions de vues. À travers ce personnage, Jeff Dunham se moque de la problématique du terrorisme et des stéréotypes au sujet des musulmans. Ce personnage est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Jeff Dunham a fait l'objet de nombreuses accusations. Il a d'ailleurs déclaré à ce sujet :

Nous ignorions s'il était mort ou vivant [NDT : Osama ben Laden], alors je me suis dit : « On ne peut pas rire du 11 septembre, ce ne sera jamais drôle. Mais, je vais me payer la tête de ce gars, de cet idiot. Et je sais où il se trouve : Osama ben Laden est mort et il est dans ma valise avec tous mes autres gus. [...] On m'accuse d'utiliser mes marionnettes comme moyen de proclamer mes propres convictions ou de raconter des blagues horribles auxquelles je crois. Ce n'est pas du tout le cas. Les personnages vous permettent d'aller un peu plus loin que vous pourriez le faire en tant qu'être humain, tout simplement parce qu'ils ne sont pas réels. »⁴⁸

(Jeff DUNHAM, The Guardian, 2018.)

⁴⁸ « We didn't know if he was dead or alive, so I thought, 'You can't make fun of 9/11, that will never be funny. But I will make fun of that guy, that idiot. And I know where he is – Osama bin Laden's dead and he's hiding out in my suitcase with all my other guys.' [...] People accuse me of using the puppets as a vehicle to shoot off about my own beliefs, » says Dunham, « or to tell terrible jokes that I believe in. But it's not that at all. What the characters do is give you a licence to go a little further than you would as a human being, simply because they're not real. » (Jeff DUNHAM, The Guardian, 2018.)

En visionnant un spectacle de Jeff Dunham, on se rend rapidement compte qu'il ne se moque pas plus d'une religion ou d'une nationalité que des autres. La diversité dans ses marionnettes prouve qu'il ne cible pas un genre, une ethnie ou une culture en particulier, d'autant plus qu'il ne manque pas d'autodérision. Il ne cherche qu'à faire rire son audience en traitant de sujets de société sur le ton de l'humour et par le biais de ses marionnettes.

4.4 Le spectacle

Jeff Dunham : Spark of Insanity est le deuxième spectacle de Jeff Dunham. Dans ce spectacle figurent les personnages de Walter, de Peanut et de José Jalapeño on a Stick, ainsi que deux petits nouveaux, à savoir Achmed the Dead Terrorist ainsi qu'une nouvelle version de Melvin the Superhero. En outre, la tournée a connu un tel succès que la représentation au Warner Theater de Washington D.C. a été filmée afin d'être diffusée sur la chaîne américaine Comedy Central. Le DVD est ensuite sorti aux États-Unis le 17 septembre 2007, avant de toucher la scène internationale avec une version sur laquelle figurent les sous-titres dans de nombreuses langues, dont le français et le néerlandais. Toutefois, comme souvent dans ce genre de DVD, les informations concernant les traducteurs des sous-titres respectifs ne sont pas mises à notre disposition.

Section 5

Méthodologie

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai décidé de me baser sur les sous-titres sources en anglais ainsi que sur leur traduction en français et en néerlandais afin de vérifier si les théories étudiées ces dernières années étaient réellement appliquées par les traducteurs de l'humour.

L'échantillon que j'ai choisi d'étudier était donc divisé en trois. En anglais, j'ai sélectionné 364 sous-titres, à savoir les 233 sous-titres correspondant à la partie de Walter et les 131 sous-titres correspondant à la partie d'Achmed. En français, j'ai sélectionné 364 sous-titres, à savoir les 233 sous-titres correspondant à la partie de Walter et les 131 sous-titres correspondant à la partie d'Achmed. En néerlandais, j'ai sélectionné 399 sous-titres, à savoir les 258 sous-titres correspondant à la partie de Walter et les 141 sous-titres correspondant à la partie d'Achmed. Mon échantillon se composait donc d'un total de 1127 sous-titres en anglais, français et néerlandais.

Afin d'analyser cet échantillon, j'ai décidé de me baser sur les catégories les plus fréquemment étudiées dans le cadre de la traductologie et de la théorie de l'humour. Après avoir étudié les différents aspects de la traduction des sous-titres d'humour, trois vastes catégories d'analyse se sont ainsi présentées à moi :

1. L'humour exprimé verbalement (HEV) ;
2. Les *realia* ;
3. Autres (grossièretés, tabous et humour visuel).

Je me suis donc basée sur les théories étudiées tout au long des sections précédentes de ce mémoire afin d'élaborer différents tableaux et d'ensuite pouvoir me lancer dans les étapes suivantes : l'analyse et l'interprétation des résultats.

5.1 Humour exprimé verbalement

Comme étudié dans la section 1, différents théoriciens se sont penchés particulièrement sur l'humour et sa mise en pratique. Le théoricien américain Salvatore Attardo⁴⁹ considère que ces applications font partie de la catégorie de l'humour exprimé verbalement (HEV). En outre, il

⁴⁹ ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research 1. Berlin ; New York, NY: Mouton, 1994.

m'a permis de dégager les deux premières catégories que j'ai décidé d'analyser : les *jab lines* et les *punchlines*. Pour rappel, les *jab lines* sont les bonnes répliques que l'humoriste sort au bon moment lors de son numéro, alors que les *punchlines* n'arrivent qu'à la fin de la narration et constituent donc la chute de l'histoire (cf. 1.1 Le concept d'« humour »). Je considère qu'il est important de différencier ces applications, car le public cible ne rit pas au même moment ni pour la même raison. Le public rira d'une *punchline*, car la trame narrative de l'histoire de l'humoriste est interrompue par cet élément inattendu qui provoque ainsi le rire, tandis que la trame narrative ne sera pas interrompue par la *jab line* puisque l'humoriste continuera ensuite son histoire jusqu'à atteindre la *punchline*.

À ces deux premières catégories s'ajoutent les « jeux de mots » que Delia Chiaro⁵⁰ décrit comme « typiques » de la culture source dans laquelle ils ont été produits. L'effet comique d'un jeu de mots découle donc de la forme du discours, c'est-à-dire de la structure même du langage source. Le jeu de mots n'est donc accessible et amusant que pour un public qui possède le bagage culturel nécessaire à la compréhension de ces jeux de mots. Il en va de même pour les différents jeux de sonorités qui pourraient être employés dans le cadre de la production d'un jeu de mots (cf. 1.2 La différence entre humour visuel et verbal).

Afin de traduire *punchlines*, *jab lines* et autres jeux de mots, Delia Chiaro a également dégagé les différentes stratégies que choisissent généralement d'employer les traducteurs de l'humour. J'ai décidé de me baser sur ces stratégies afin de classer les trois sous-catégories de l'humour exprimé verbalement (cf. 2.3 Les stratégies de traduction) : l'adaptation, l'expression idiomatique, le maintien et l'omission. À partir de ces catégories et sous-catégories, j'ai donc élaboré les trois tableaux d'analyse suivants :

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Jeux de mots		Adaptations		Adaptations	
		Expressions idiomatiques		Expressions idiomatiques	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
Total					

Figure 1 : Tableau d'analyse de l'humour exprimé verbalement, sous-catégorie « jeux de mots ».

⁵⁰ CHIARO, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature*. Translation and Humour, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
<i>Punchlines</i>		Adaptations		Adaptations	
		Expressions idiomatiques		Expressions idiomatiques	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
Total					

Figure 2 : Tableau d'analyse de l'humour exprimé verbalement, sous-catégorie « punchlines ».

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
<i>Jab lines</i>		Adaptations		Adaptations	
		Expressions idiomatiques		Expressions idiomatiques	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
Total					

Figure 3 : Tableau d'analyse de l'humour exprimé verbalement, sous-catégorie « jab lines ».

Les tableaux des figures 1 à 3 sont ainsi divisés en trois langues : la première colonne destinée au nombre total d'occurrences en anglais, la deuxième destinée au nombre total d'occurrences en français et la troisième destinée au nombre total d'occurrences en néerlandais. Tout au long de mon analyse, je me suis basée sur les rires du public au cours du spectacle afin de déterminer à laquelle de ces sous-catégories appartenait le sous-titre en question. La *jab line* correspond à un rire plus court et simultané à la narration de l'humoriste qui continue ensuite son histoire, alors que la *punchline* marque la fin d'une histoire et s'accompagne donc d'un rire plus long. Quant aux jeux de mots, ils sont tout simplement intégrés dans le sous-titre, ce qui crée l'effet comique et qui provoque ainsi le rire du public. Comme cela est le cas lors du sous-titrage d'une sitcom accompagnée de rires préenregistrés, les rires en direct d'un public mettent une pression supplémentaire au traducteur audiovisuel dont la mission est de faire rire le public cible au même moment. De ce fait, l'audience cible se sentirait frustrée en voyant une salle rire aux éclats, alors qu'elle n'a pas ri en lisant le sous-titre ou qu'elle n'a pas saisi l'élément comique (cf. 3.3 Le sous-titrage de l'humour).

5.2 Les *realia*

La seconde catégorie qui me semble intéressante à étudier dans le cadre de l'analyse de sous-titres d'humour est constituée par la traduction des *realia*, c'est-à-dire « la traduction de termes

et expressions déterminés culturellement⁵¹ ». Mon introduction théorique a d'ailleurs longuement traité des différentes théories visant à les catégoriser (cf. 2.5 Les *realia*). J'ai donc décidé de reprendre les éléments les plus probants des deux théories que j'avais approfondies, afin d'élaborer mes tableaux d'analyse.

Premièrement, en vue de déterminer les sous-catégories, j'ai repris la distinction qu'a établie Javier Franco Aixelá⁵², qui considère que les *realia* sont soit des noms propres, soit des idiomes (cf. 2.5.2 Javier Franco Aixelá). En effet, il classe dans les noms propres les noms signifiants, ou non, que l'auteur choisit d'intégrer dans son texte, et que le traducteur décidera, ou non, de traduire en fonction du bagage culturel de son public cible. Les idiomes reprennent plutôt les objets, institutions et autres habitudes propres à une culture source, et qui ne seront ainsi pas forcément connus du public cible étant donné leur ancrage profond à leur culture source. Que ce soit pour les noms propres ou les idiomes, le traducteur devra avant tout prendre en compte les connotations qui s'y rapportent, et dans lesquelles réside généralement l'effet comique du *reale*. Deuxièmement, afin de classer les *realia* dans ces deux sous-catégories, j'ai décidé de me baser sur les stratégies de traduction dégagées par Diderik Grit⁵³, qui reprennent à mes yeux toutes les catégories importantes, et ce de façon à englober facilement toutes les occurrences rencontrées au cours de mon analyse (cf. 2.5.1 Diderik Grit). Sur la base de ces catégories et sous-catégories et de ce classement, j'ai élaboré les tableaux d'analyse suivants :

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Noms propres		Adaptations		Adaptations	
		Approximations		Approximations	
		Calques		Calques	
		Combinaisons		Combinaisons	
		Descriptions		Descriptions	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
		Traductions du trait essentiel		Traductions du trait essentiel	
Total					

Figure 4 : Tableau d'analyse des *realia*, sous-catégorie « noms propres ».

⁵¹ « *Weinig vertaalproblemen zijn zo universeel als dat van de vertaling van cultuurbepaalde termen en uitdrukkingen, ook wel aangeduid als 'realia'.* » (Diederik GRIT, 1995, p.189.)

⁵² AIXELÁ, Javier Franco. « Cultuurspecifieke elementen in vertalingen ». In *Denken over vertalen*, Naaijken et Al., p.197-211. Nijmegen, 2010.

⁵³ GRIT, Diederik. *De vertaling van realia*. Opleiding Tolk-Vertaler, 1995.

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Idiomes		Adaptations		Adaptations	
		Approximations		Approximations	
		Calques		Calques	
		Combinaisons		Combinaisons	
		Descriptions		Descriptions	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
		Traductions du trait essentiel		Traductions du trait essentiel	
Total					

Figure 5 : Tableau d'analyse des realia, sous-catégorie « idiomes ».

Les tableaux des figures 4 et 5 sont ainsi divisés en trois langues : la première colonne destinée au nombre total d'occurrences en anglais, la deuxième destinée au nombre total d'occurrences en français et la troisième destinée au nombre total d'occurrences en néerlandais. Tout au long de mon analyse, je me suis basée sur les sous-titres en anglais afin de déceler les *realia* que l'humoriste avait insérés dans son spectacle. Comme l'explique Javier Franco Aixelá⁵⁴, il peut s'agir de notions historiques, socioculturelles ou encore géographiques, mais également d'institutions ou d'unités de mesure. Généralement, les *realia* constituent les éléments desquels découlent l'effet comique des sous-titres, et qui provoquent ainsi le rire du public étant donné qu'ils font appel à leur bagage culturel.

5.3 Autres

La catégorie « Autres » regroupe les deux dernières sous-catégories, étudiées par Jeroen Vandaele⁵⁵ et Salvatore Attardo⁵⁶, qui ne rentraient pas dans les catégories précédentes. Ces catégories sont les divers grossièretés et tabous rencontrés dans les sous-titres, ainsi que l'humour visuel.

Premièrement, le théoricien belge Jeroen Vandaele explique avoir observé au cours de ses études différentes stratégies employées par les traducteurs qu'il compare à une forme de censure, mais qu'il préfère appeler « tact ». Ce concept se rapporte également au politiquement ou socialement correct, c'est-à-dire une attitude qui appelle au respect des différences et au

⁵⁴ AIXELÁ, Javier Franco. « Cultuurspecifieke elementen in vertalingen ». In *Denken over vertalen*, Naaijken et Al., p.197–211. Nijmegen, 2010.

⁵⁵ VANDAELE, Jeroen. « Humor ». In *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*. Leuven University Press, 2019.

⁵⁶ ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research 1. Berlin; New York, NY: Mouton, 1994.

refus des discriminations à l'égard des minorités, selon le CNRTL⁵⁷. En effet, tous les publics cibles ne possèdent pas la même sensibilité par rapport à certains sujets, tels que la religion, la politique ou encore le sexe (cf. 1.3 L'art de faire rire). Il incombe donc au traducteur d'adapter son texte cible à la sensibilité de son public afin de ne pas offenser ses lecteurs. Cependant, le tact est une forme de réécriture moins extrême que la censure étant donné que la grossièreté en question sera reformulée, et non totalement omise. Comme nous le rappelle un célèbre adage : on peut rire de tout, mais pas avec tout le monde. C'est pour cette raison que la notion de tabous entre en jeu. En effet, les langues emploient de nombreux tabous linguistiques afin d'éviter de froisser leur interlocuteur ou de choquer l'opinion publique. Ces tabous sont généralement des termes de substitution moins directs et vulgaires que leur pendant. Pour citer un exemple de la langue française, les termes « purée » ou « punaise » sont généralement employés afin d'éviter de prononcer le mot « putain », juron considéré comme vulgaire.

Deuxièmement, Salvatore Attardo distingue l'humour verbal, analysé dans la première catégorie, de l'humour visuel (cf. 1.2 La différence entre humour visuel et verbal). Il définit ainsi l'humour visuel comme étant produit totalement en dehors du langage. Par exemple, l'effet comique peut donc découler de sons ou de musiques, c'est-à-dire de tous les éléments extralinguistiques que les traducteurs décideront, ou non, d'intégrer à leurs sous-titres. Cette distinction est également à la base de celle que réalise Dirk Delabastita⁵⁸ entre présentation visuelle et acoustique des signes verbaux et non-verbaux.

Enfin, afin d'analyser ces deux sous-catégories, j'ai décidé de reprendre la classification de Delia Chiaro⁵⁹, déjà employée ci-dessus dans la catégorie de l'humour exprimé verbalement, afin de classer les différentes occurrences d'humour visuel. J'ai cependant choisi d'opérer une légère modification afin de classer les divers grossièretés et tabous rencontrés dans les sous-titres, en regroupant les « expressions idiomatiques » et « adaptations » sous la catégorie « tact », comme suggéré par Jeroen Vandaele.

⁵⁷ *Politiquement* (<https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/politiquement>, consulté le 13 mai 2021).

⁵⁸ DELABASTITA, Dirk. « Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics ». *Babel* 35 (1989): p.193–218.

⁵⁹ CHIARO, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature*. Translation and Humour, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.

Sur la base de ces catégories et sous-catégories et de ce classement, j'ai élaboré les tableaux d'analyse suivants :

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Grossièretés/ Tabous		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
		Tact		Tact	
Total					

Figure 6 : Tableau d'analyse Autres, sous-catégorie « grossièretés/tabous ».

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Humour visuel		Expressions idiomatiques		Expressions idiomatiques	
		Maintiens		Maintiens	
		Omissions		Omissions	
		Adaptations		Adaptations	
Total					

Figure 7 : Tableau d'analyse Autres, sous-catégorie « humour visuel ».

Les tableaux des figures 6 et 7 sont ainsi divisés en trois langues : la première colonne destinée au nombre total d'occurrences en anglais, la deuxième destinée au nombre total d'occurrences en français et la troisième destinée au nombre total d'occurrences en néerlandais. Tout au long de mon analyse, je me suis donc basée sur les sous-titres en anglais afin de déceler toutes les occurrences d'humour visuel, de grossièretés et de tabous que l'humoriste a insérées dans son spectacle. Ces trois éléments génèrent le rire du public, et sont donc à la source de l'effet comique des sous-titres en question.

Hypothèses

Après avoir passé en revue les théories et études déjà réalisées au sujet de la traduction de l'humour, j'ai dressé trois hypothèses pour chacune des catégories que j'ai décidé d'analyser dans le cadre de ce mémoire. Le but de cette analyse est donc de découvrir si les théories précédemment élaborées lors des recherches au sujet de la traduction de l'humour se vérifient dans la pratique. Je vérifierai donc ces hypothèses basées sur les théories existantes dans les sous-titres anglais, français et néerlandais du spectacle *Spark of Insanity* de Jeff Dunham.

Premièrement, en ce qui concerne la catégorie « Humour exprimé verbalement », je pense découvrir une majorité d'adaptations dans la sous-catégorie « jeux de mots », mais une majorité de maintiens pour les « *punchlines* » et « *jab lines* ». Comme expliqué dans l'introduction théo-

rique, il incombe au traducteur audiovisuel de garder la visée perlocutoire de son texte cible tout au long du processus de traduction. Afin de rendre les différents jeux de mots de façon optimale, j'estime donc que l'important n'est pas de rester fidèle au jeu de mots source, mais bien de faire rire le public cible. Pour cette raison, je pense que la stratégie de l'adaptation s'impose ici afin que le jeu de mots soit réellement imprégné de la langue cible. Par contre, puisque le spectateur cible a en permanence accès au discours source et qu'il ne faut pas sous-estimer ses connaissances dans cette même langue, j'estime que le traducteur privilégiera la stratégie du maintien afin de traduire les différentes *punchlines* et *jab lines* (cf. 3.2.1 Le sous-titrage de standup). En effet, le but du sous-titrage n'est pas la réécriture totale du spectacle, mais bien un transfert dans une autre langue. Il n'est donc, selon moi, pas nécessaire d'adapter les *punchlines* et *jab lines* étant donné que leur simple traduction est suffisante à la bonne compréhension du public cible et au maintien de l'effet comique qui en découle.

Deuxièmement, en ce qui concerne la catégorie « *Realia* », je pense découvrir une majorité de maintiens pour la sous-catégorie « noms propres », et une majorité d'adaptations en ce qui concerne les « idiomes ». Puisque le traducteur doit se plier aux règles du sous-titrage, je pense que les stratégies qu'il décidera d'employer pour le transfert des *realia* se doivent d'être aussi synthétiques que possible (cf. 3.1 Les caractéristiques du sous-titrage). Les noms propres se prêtent, selon moi, mieux à la stratégie du maintien que les idiomes, car bon nombre de notions socioculturelles et géographiques propres aux États-Unis sont connues à l'international en raison de la mondialisation et de l'omniprésence des films et séries américaines sur nos écrans. Je pense, par contre, que le traducteur privilégiera la stratégie de l'adaptation pour les idiomes, car les publics cibles ne possèdent peut-être pas le bagage culturel nécessaire afin de saisir les connotations qui sont par exemple associées aux institutions publiques et privées, ou ne sont peut-être pas familiarisés avec les unités de mesure.

Troisièmement, en ce qui concerne la catégorie « Autres », je pense découvrir une majorité d'occurrences entrant dans la catégorie de la stratégie du maintien en ce qui concerne la sous-catégorie « Grossièretés/tabous », mais une majorité d'omissions dans la sous-catégorie « Humour visuel ». En effet, les sous-titres doivent avant tout donner l'illusion d'un discours oral fluide, je pense donc que conserver les grossièretés et les tabous que l'auteur a introduits dans son spectacle contribue à l'humour et à l'essence des personnages. Par contre, puisque les traducteurs doivent alléger les sous-titres au maximum en supprimant notamment ce qui est explicite à l'image, je considère que l'humour visuel ne sera pas inclus dans les sous-titres cibles (cf. 3.1 Les caractéristiques du sous-titrage). Je considère qu'il n'est pas nécessaire

d'alourdir les sous-titres avec des éléments visuels ou acoustiques que le spectateur est en mesure d'entendre ou de voir par lui-même.

Néanmoins, je ne suis pas en mesure de rédiger des hypothèses en ce qui concerne les différences entre les stratégies de traductions des sous-titres français et néerlandais étant donné que je ne dispose pas d'informations concernant les traducteurs. Je ne peux que tenter de supposer quel est le variant linguistique — à savoir le français de France ou de Belgique, ou le néerlandais des Pays-Bas ou de Belgique. Cependant, je considère que ces suppositions ne sont pas assez fiables et pertinentes pour baser des hypothèses sur ces dernières.

Au moyen de l'analyse des tableaux de sous-titres de deux personnages du spectacle *Spark of Insanity* de Jeff Dunham, à savoir Walter et Achmed, je vais donc tenter de vérifier si ces hypothèses tirées de théories préexistantes relatives à la traduction de l'humour s'avèrent dans les deux langues cibles, à savoir le français et le néerlandais.

Section 6

Analyse des résultats

6.1 Humour exprimé verbalement

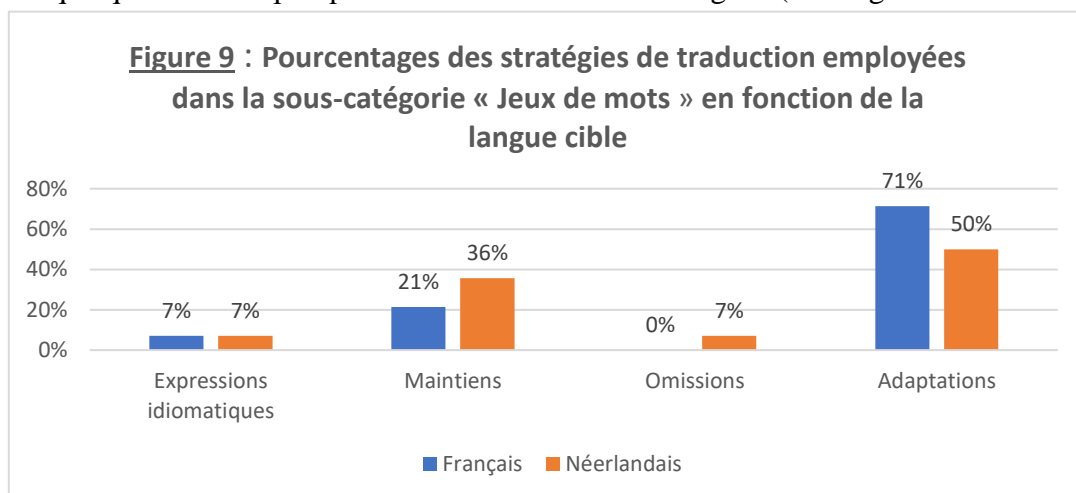
La première catégorie analysée est, comme expliqué dans la méthodologie, celle de l'humour exprimé verbalement. Mon analyse a consisté à comparer les différentes stratégies de traduction employées dans les langues cibles, à savoir le français et le néerlandais, pour ensuite tenter de dégager des tendances plus générales concernant la traduction de l'humour exprimé verbalement dans ces langues en partant de l'anglais comme langue source.

6.1.1 Résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Jeux de mots		Expressions idiomatiques	1	Expressions idiomatiques	1
		Maintiens	3	Maintiens	5
		Omissions	0	Omissions	1
		Adaptations	10	Adaptations	7
Total	14		14		14

Figure 8 : Résultats d'analyse de la catégorie HEV, sous-catégorie « Jeux de mots ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 14 occurrences appartenant à la sous-catégorie « jeux de mots » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie de l'adaptation est la plus représentée dans les deux langues cibles (en vert dans le tableau). Les catégories les moins représentées sont respectivement l'omission, qui ne compte aucune occurrence en français et une seule en néerlandais, et celle de l'expression idiomatique qui n'en compte qu'une seule dans les deux langues (en rouge dans le tableau).

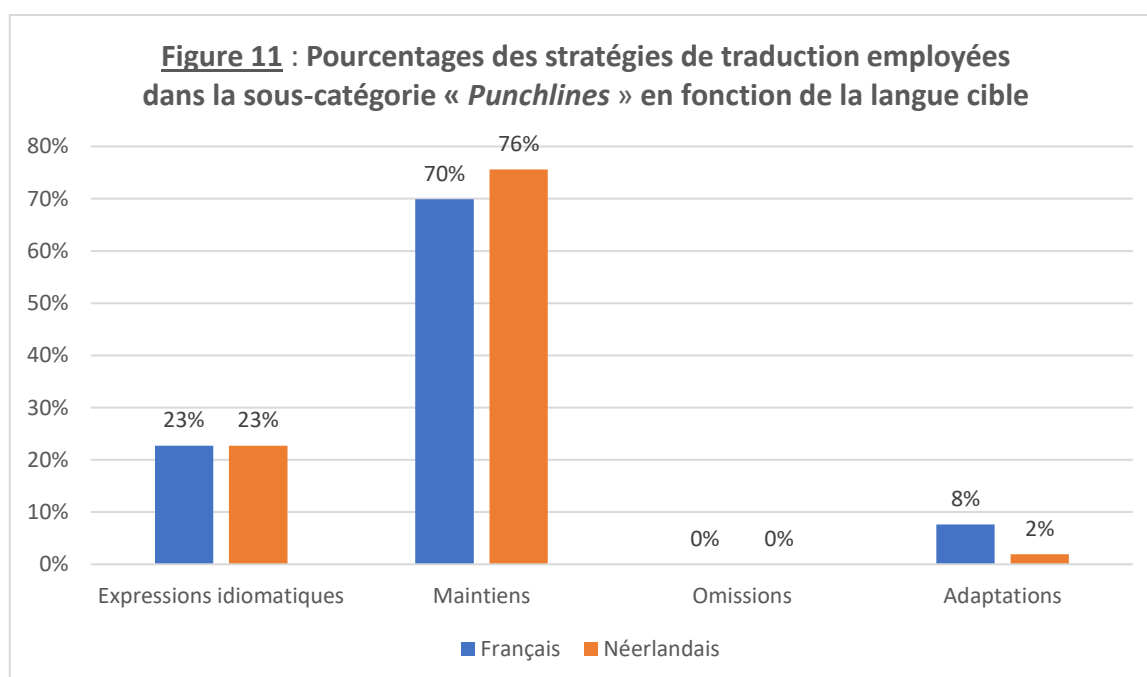


6.1.2 Résultats de la sous-catégorie « *Punchlines* »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
<i>Punchlines</i>		Expressions idiomatiques	12	Expressions idiomatiques	12
		Maintiens	37	Maintiens	40
		Omissions	0	Omissions	0
		Adaptations	4	Adaptations	1
Total	53		53		53

Figure 10 : Résultats d'analyse de la catégorie HEV, sous-catégorie « *Punchlines* ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 53 occurrences appartenant à la sous-catégorie « *Punchlines* » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie du maintien est la plus représentée dans les deux langues cibles (en vert dans le tableau). La catégorie la moins représentée est l'omission puisque je n'en ai rencontré aucune, que ce soit en français ou en néerlandais (en rouge dans le tableau).

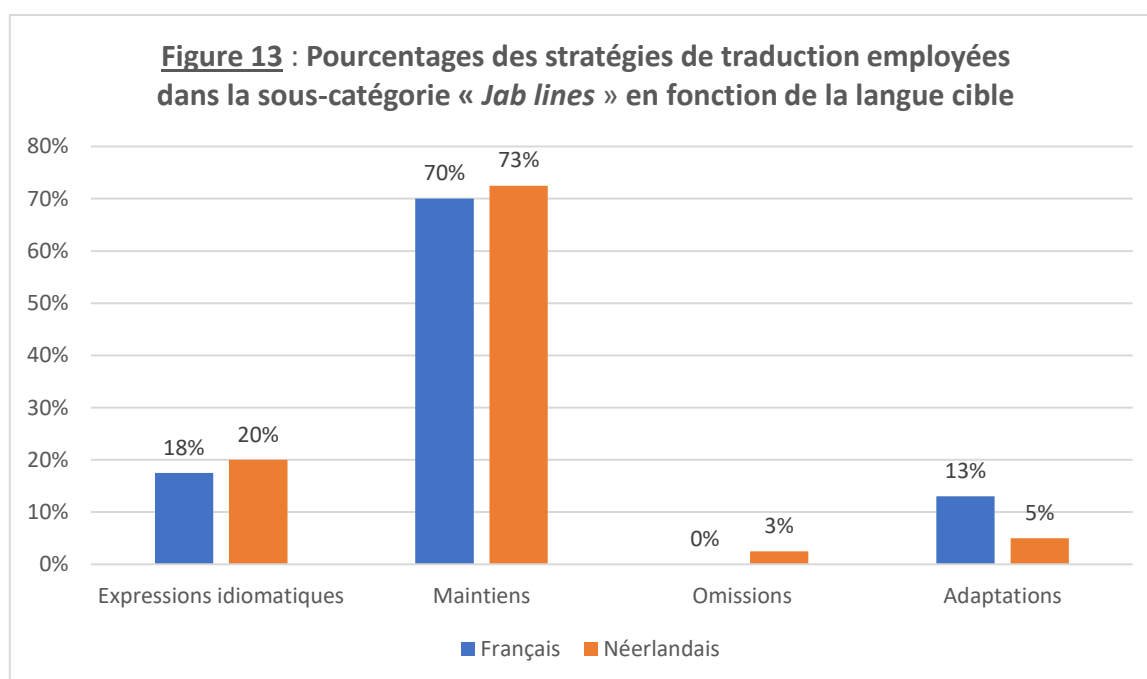


6.1.3 Résultats de la sous-catégorie « *Jab lines* »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
<i>Jab lines</i>		Expressions idiomatiques	7	Expressions idiomatiques	8
		Maintiens	28	Maintiens	29
		Omissions	0	Omissions	1
		Adaptations	5	Adaptations	2
Total	40		40		40

Figure 12 : Résultats d'analyse de la catégorie HEV, sous-catégorie « *Jab lines* ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 40 occurrences appartenant à la sous-catégorie « *Jab lines* » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie du maintien est la plus représentée dans les deux langues cibles (en vert dans le tableau). La catégorie la moins représentée est l'omission puisque je n'en ai rencontré aucune en français et une seule en néerlandais (en rouge dans le tableau).



6.2 Realia

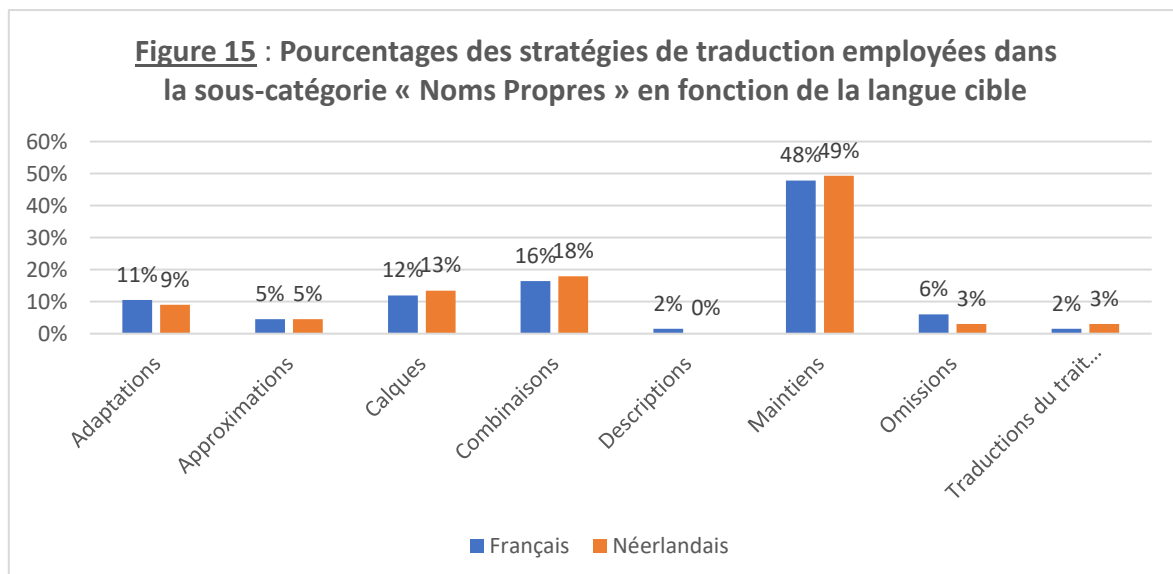
La deuxième catégorie analysée est, comme expliqué dans la méthodologie, celle des *realia*. Mon analyse a consisté à comparer les différentes stratégies de traduction employées dans les langues cibles, à savoir le français et le néerlandais, pour ensuite tenter de dégager des tendances plus générales concernant la traduction des *realia* dans ces langues cibles en partant de l'anglais comme langue source.

6.2.1 Résultats de la sous-catégorie « Noms propres »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Noms propres		Adaptations	7	Adaptations	6
		Approximations	3	Approximations	3
		Calques	8	Calques	9
		Combinaisons	11	Combinaisons	12
		Descriptions	1	Descriptions	0
		Maintiens	32	Maintiens	33
		Omissions	4	Omissions	2
		Traductions du trait essentiel	1	Traductions du trait essentiel	2
Total	67		67		67

Figure 14 : Résultats d'analyse de la catégorie Realia, sous-catégorie « Noms propres ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 67 occurrences appartenant à la sous-catégorie « Noms propres » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie du maintien est la plus représentée dans les deux langues cibles (en vert dans le tableau). Les catégories les moins représentées sont la description, avec une seule occurrence en français et aucune en néerlandais, et la traduction du trait essentiel, avec une seule occurrence en français et deux en néerlandais (en rouge dans le tableau).

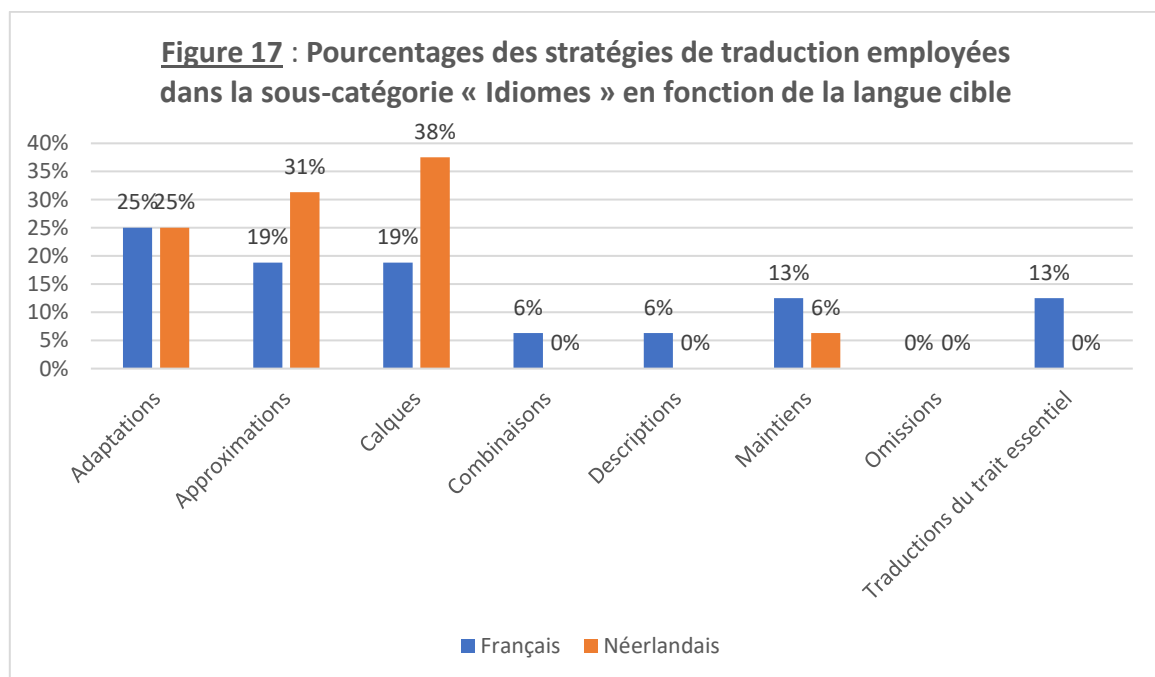


6.2.2 Résultats de la sous-catégorie « Idiomes »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Idiomes		Adaptations	4	Adaptations	4
		Approximations	3	Approximations	5
		Calques	3	Calques	6
		Combinaisons	1	Combinaisons	0
		Descriptions	1	Descriptions	0
		Maintiens	2	Maintiens	1
		Omissions	0	Omissions	0
		Traductions du trait essentiel	2	Traductions du trait essentiel	0
Total	16		16		16

Figure 16 : Résultats d'analyse de la catégorie Realia, sous-catégorie « Idiomes ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 16 occurrences appartenant à la sous-catégorie « Idiomes » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie de l'adaptation est la plus représentée en français, tout comme la stratégie du calque en néerlandais (en vert dans le tableau). Les catégories les moins représentées sont respectivement, en français, l'omission qui ne compte aucune occurrence, et, en néerlandais, les catégories de la combinaison, de la description, de l'omission et de la traduction du trait essentiel pour lesquelles je n'ai rencontré aucune occurrence (en rouge dans le tableau).



6.3 Autres

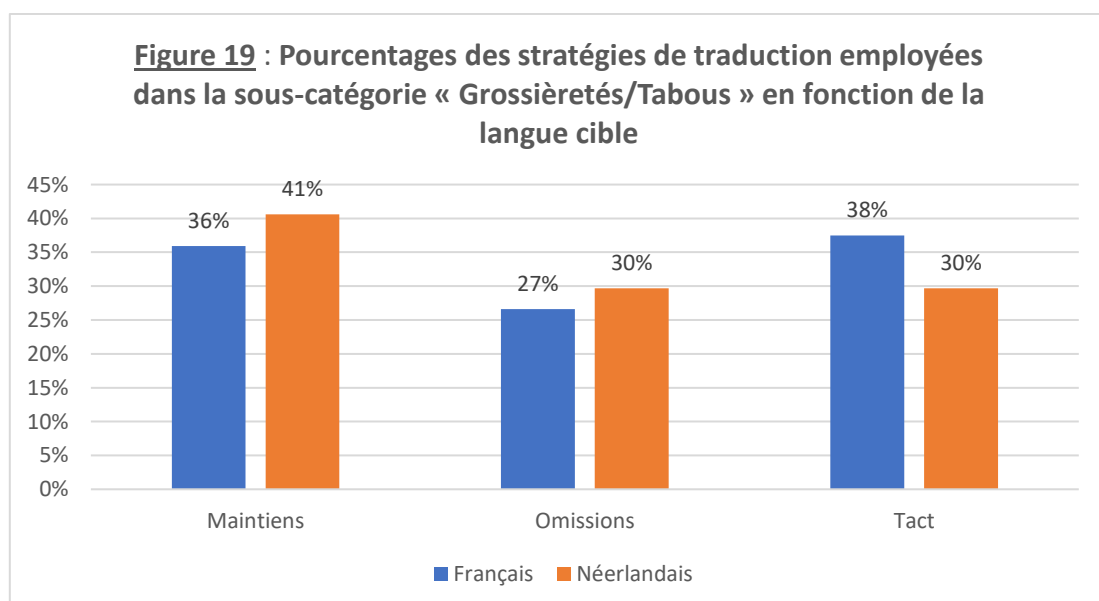
La troisième et dernière catégorie analysée est, comme expliqué dans la méthodologie, la catégorie « Autres ». Mon analyse a consisté à comparer les différentes stratégies de traduction employées dans les langues cibles, à savoir le français et le néerlandais, pour ensuite tenter de dégager des tendances plus générales concernant la traduction des grossièretés et tabous, ainsi que de l'humour visuel dans ces langues en partant de l'anglais comme langue source.

6.3.1 Résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Grossièretés/Tabous		Maintiens	23	Maintiens	26
		Omissions	17	Omissions	19
		Tact	24	Tact	19
Total	64		64		64

Figure 18 : Résultats d'analyse de la catégorie Autres, sous-catégorie « Grossièretés/Tabous ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 64 occurrences appartenant à la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie du tact est la plus représentée en français, tout comme celle du maintien en néerlandais (en vert dans le tableau). La catégorie la moins représentée en français est celle de l'omission (en rouge dans le tableau). Toutefois, en néerlandais, j'ai recensé le même nombre d'occurrences appartenant aux catégories de l'omission et du tact (en jaune dans le tableau).

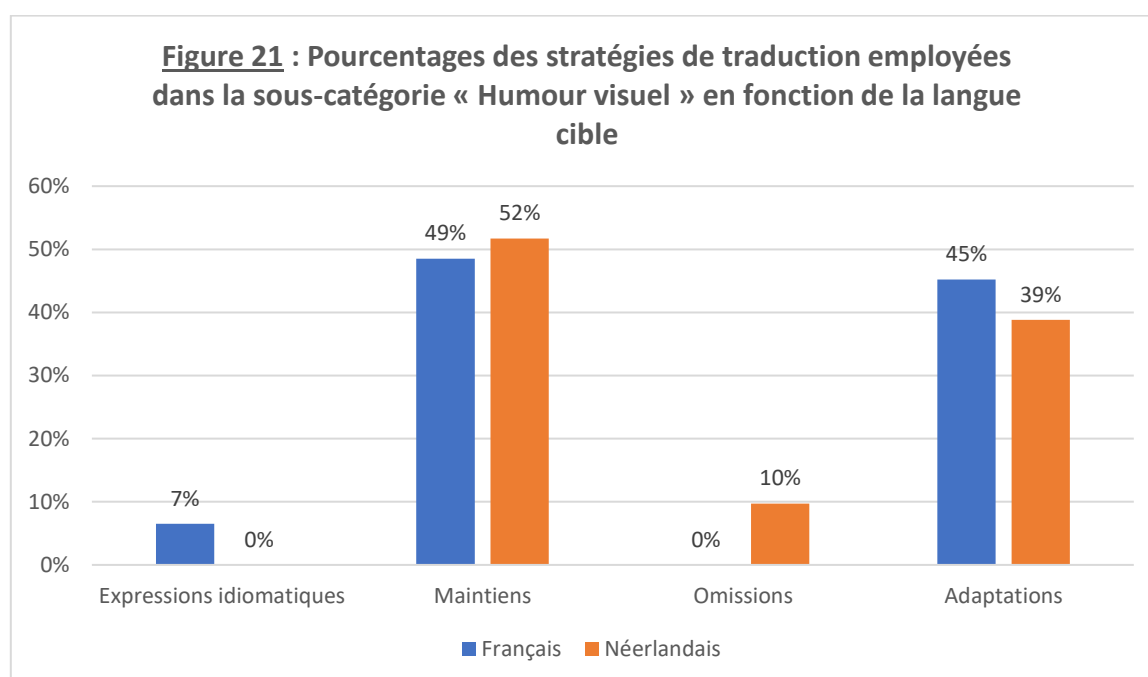


6.3.2 Résultats de la sous-catégorie « Humour visuel »

Anglais	Total	Français	Total	Néerlandais	Total
Humour visuel		Expressions idiomatiques	2	Expressions idiomatiques	0
		Maintiens	15	Maintiens	16
		Omissions	0	Omissions	3
		Adaptations	14	Adaptations	12
Total	31		31		31

Figure 20 : Résultats d'analyse de la catégorie Autres, sous-catégorie « Humour visuel ».

Comme indiqué dans le tableau ci-dessus, j'ai rencontré 31 occurrences appartenant à la sous-catégorie « Humour visuel » au cours de l'analyse des deux personnages. Nous pouvons d'ores et déjà observer que la stratégie du maintien est la plus représentée en français et en néerlandais (en vert dans le tableau). Les catégories les moins représentées sont respectivement la stratégie de l'omission, qui ne compte aucune occurrence en français, tout comme la catégorie visant à employer une expression idiomatique en néerlandais (en rouge dans le tableau).



Section 7

Interprétation des résultats

7.1 Humour exprimé verbalement

7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »

Au sein de cette première sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les stratégies employées par le traducteur afin de traduire les jeux de mots sont diverses et variées, avec cependant une nette préférence pour les stratégies du maintien et de l'adaptation. Les traducteurs français et néerlandais ont également employé des stratégies différentes en fonction des personnages.

Achmed

455	456	489
00:40:58,367 → 00:41:04,556	00:40:56,080 → 00:41:02,269	00:40:56,730 → 00:41:01,120
- What kind of terrorist? - A terrifying...terrorist.	- Quel genre de terroriste ? - Un terroriste... terrifiant.	Wat voor soort terrorist? - Een angstaanjagende...
		490
		00:41:01,120 → 00:41:03,210
		...terrorist.
Jeu de mots	Maintien	Maintien
460	461	495
00:41:29,567 → 00:41:32,798	00:41:27,280 → 00:41:30,511	00:41:28,030 → 00:41:31,300
I mean...uh... I mean, Allahdammit.	Je veux dire, nom d'Allah.	Ik bedoel allah-verdomme.
Jeu de mots	Maintien	Maintien
547	548	590
00:48:38,807 → 00:48:42,800	00:48:36,520 → 00:48:40,513	00:48:37,860 → 00:48:41,210
Mr. Hurricane.	"Monsieur l'Ouragan."	Meneer de Orkaan.
Jeu de mots	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 21 % en français et de 36 % en néerlandais par rapport au nombre total de jeux de mots recensés. Toutes ces occurrences de maintien appartiennent uniquement aux sous-titres d'Achmed. En ce qui concerne les sous-titres 460 et 547, les jeux de mots résident dans l'utilisation d'expressions qui étaient traduisibles telles quelles dans les langues cibles. Les traducteurs n'ont donc pas dû effectuer de grands changements afin d'assurer la visée perlocutoire de ces sous-titres. En revanche, en ce qui concerne le sous-titre 455, bien que la stratégie de maintien ait été choisie dans les deux langues cibles, nous pouvons constater une différence d'effet dans les mots employés. En

français, la rime est maintenue puisque nous pouvons percevoir le jeu de sonorités communes dans les deux termes, comme l'anglais l'avait fait dans le sous-titre source. En néerlandais, toutefois, ce jeu de sonorités a totalement disparu puisque la traduction littérale de « terrifying » est « angstaanjagende ». La stratégie de maintien, à la fois du sens et de l'effet, est donc mieux exécutée en français qu'en néerlandais dans le cadre de ce sous-titre.

Achmed

544	545	587
00:48:18,487 → 00:48:23,163	00:48:16,200 → 00:48:20,876	00:48:16,710 → 00:48:21,450
- What happened? - I had a premature detonation.	- Qu'est-ce qui s'est passé ? - Je suis un détonateur précoce.	Wat is er gebeurd? - Ik had een voortijdige explosie.
Jeu de mots	Adaptation	Maintien
575	576	620
00:50:54,167 → 00:50:56,442	00:50:51,880 → 00:50:54,155	00:50:51,980 → 00:50:55,230
- What do you think of Bush? - Oh, I love bush.	- Tu n'aimes pas Bush ? - Oh, j'adore les babouches.	Wat vind je van Bush? - Ik ben gek op een beetje bush.
Jeu de mots	Adaptation	Maintien

Cependant, dans les deux sous-titres ci-dessus, les traducteurs français et néerlandais ont privilégié des stratégies différentes, à savoir l'adaptation et le maintien. Au sous-titre 544, Achmed évoque sa mort en faisant un jeu de mots avec l'expression « premature ejaculation ». Le traducteur français a suivi le même raisonnement, mais en se basant sur l'expression « éjaculateur précoce ». L'adaptation réside donc ici dans la modification de sous-catégories grammaticales entre l'anglais et le français. En effet, nous assistons à un cas de modulation d'un verbe transitif suivi de son complément d'objet direct (en anglais) en un verbe copule suivi de son attribut du sujet (en français). L'adaptation réside ainsi plutôt dans un changement de point de vue dans la phrase étant donné que l'adjectif et le substantif sont maintenus en tant que tels. De ce fait, le sous-titre français se départit de la perspective choisie en anglais et en néerlandais, à savoir « détonateur » au lieu de « detonation » et « explosie ». En revanche, le traducteur néerlandais a calqué l'expression en anglais, mais il est tout de même possible de saisir le jeu de mots, car la langue néerlandaise emploie également l'expression « voortijdig klaarkomt ». L'effet est donc rendu dans les deux langues cibles. Cependant, dans le sous-titre 575, les langues cibles ne sont pas parvenues à rendre le même effet. Le jeu de mots source réside dans l'utilisation du nom de famille du président George W. Bush et du mot « bush », qui fait référence aux poils pubiens en argot populaire. Alors que le traducteur néerlandais a

décidé de maintenir le terme en anglais et donc le jeu de mots source, le traducteur français a adapté le jeu de mots en choisissant de le traduire par le terme « babouches », qui privilégie la rime avec la prononciation française de Bush. Le traducteur français a donc estimé, contrairement au traducteur néerlandais, que son public cible ne possédait pas le bagage culturel nécessaire afin de comprendre ce terme étranger. Dans ces deux traductions, nous assistons respectivement à une stratégie de dépaysement avec l'emploi d'un emprunt en néerlandais, et à une stratégie de domestication en français (cf. 2.2.1 L'équivalence).

Achmed

526	527	564
00:47:03,847 → 00:47:08,363	00:47:01,560 → 00:47:06,076	00:47:01,380 → 00:47:03,760
- You can't tell jokes like that. - Why not? I'm killing, so to speak.	- Ce genre de blague ne passe pas. - Pourquoi ? C'est à mourir de rire.	Hou daar mee op! Je kunt dat soort grappen niet vertellen.
		565
		00:47:03,760 → 00:47:06,160
		Waarom niet? Ik ben, zo gezegd, om je dood te lachen.
Jeu de mots	Expression idiomatique	Expression idiomatique

Deuxièmement, la stratégie de l'expression idiomatique a été employée à hauteur de 7 % en français et en néerlandais par rapport au nombre total de jeux de mots recensés. Ces occurrences d'expressions idiomatiques appartiennent uniquement aux sous-titres d'Achmed. Dans le cas susmentionné, nous pouvons observer que les traducteurs ont tous les deux choisi d'utiliser une expression idiomatique dans leur langue cible afin de rendre l'effet comique de l'expression en anglais. Le jeu de mots réside dans ce cas précis dans l'utilisation de l'expression « I'm killing » — qui signifie « faire carton plein » — par Achmed le terroriste. Nous avons donc un double sens qui est mis en exergue dans le sous-titre en langue source. Nous pouvons toutefois constater que le traducteur français a choisi une structure impersonnelle avec un « c'est » qui s'éloigne donc légèrement de l'effet produit par l'expression en anglais, laquelle contient un pronom personnel. Il a toutefois gardé une expression sur le thème de la mort qui, au final, produit donc un effet similaire. Le traducteur néerlandais semble, quant à lui, avoir choisi de rester très proche de l'anglais au niveau du sens et de l'effet en réalisant un jeu de mots avec l'expression « zich doodlachen » qui signifie « mourir de rire » et l'expression « lachen om iets », qui signifie « rire de quelque chose » aux Pays-Bas. Dans les deux cas, les traducteurs ont décidé de suivre le même raisonnement que Jeff Dunham en privilégiant le maintien de la forme, et donc du jeu de mots, qui rappelle la mort et le fait qu'Achmed est un terroriste.

Walter

272	273	291
00:23:40,527 → 00:23:45,282	00:23:38,240 → 00:23:42,995	00:23:38,780 → 00:23:40,830
That's during Spring Break. The rest of the time it's Girls Gone Saggy .	Pendant les vacances universitaires. Sinon c'est " Les filles se dessèchent "	Dat is alleen in de voorjaarsvakantie.
		292
		00:23:40,830 → 00:23:43,760
		De rest van de tijd is het " Meiden worden slap ".
Jeu de mots	Adaptation	Adaptation
274	275	294
00:23:50,687 → 00:23:53,804	00:23:48,400 → 00:23:51,517	00:23:49,200 → 00:23:52,140
And then it's just Girls Gone .	Et enfin " Les filles sont parties ".	En daarna is het alleen " Meiden waren ".
Jeu de mots	Adaptation	Adaptation
407	408	438
00:36:18,207 → 00:36:21,677	00:36:15,920 → 00:36:19,390	00:36:16,880 → 00:36:19,840
What the hell happened to the chicken ?	Bon sang, où sont passés les bons vieux poulets ?	Wat is er gebeurd met de kip ?
Jeu de mots	Adaptation	Adaptation
441	442	475
00:39:18,687 → 00:39:23,158	00:39:16,400 → 00:39:20,871	00:39:16,870 → 00:39:18,970
What time is it?, I don't know, let me look at my Crotch .	"C'est quelle heure ? ", "Je ne sais pas, regarde mon Match ."	Hoe laat is het? - Geen idee.
		476
		00:39:18,970 → 00:39:21,350
		Even op m'n kruis kijken.
Jeu de mots	Adaptation	Adaptation
442	443	477
00:39:27,487 → 00:39:31,366	00:39:25,200 → 00:39:29,079	00:39:26,150 → 00:39:30,500
Sorry I'm late, but my Crotch is a little slow.	"Désolé je suis en retard, mon Match retarde."	Sorry dat ik te laat ben, maar m'n kruis is nogal langzaam.
Jeu de mots	Adaptation	Adaptation

Troisièmement, la stratégie de l'adaptation a été employée à hauteur de 71 % en français et de 50 % en néerlandais par rapport au nombre total de jeux de mots recensés. Toutes ces occurrences d'adaptations appartiennent uniquement aux sous-titres de Walter. En premier lieu, l'effet comique des sous-titres 272 et 274 découle du détournement d'un *reale* que Jeff Dunham décline en plusieurs jeux de mots. En effet, « Girls Gone Wild » est une émission de télévision qui met en scène de jeunes étudiantes en Spring Break en Floride (cf. 7.2.1. Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Noms propres »). Par cette satire, Walter se moque donc de la

majorité de la population des habitants de la Floride formée par les séniors. Les traducteurs ont tous deux suivi le même raisonnement afin de décliner le nom de l'émission et de garder l'effet comique, à condition que les publics cibles aient le bagage culturel nécessaire. De plus, le traducteur néerlandais a procédé à un ajout de référence culturelle dans le sous-titre 272 étant donné que cette traduction de jeu de mots rappelle la comptine pour enfants néerlandaise « Jongens En Meiden » dans laquelle figure la phrase « Meisjes zijn slap ». En ce qui concerne le sous-titre 407, Walter fait référence à l'expression « To choke the chicken » — qui signifie littéralement se masturber — lorsque Jeff Dunham s'interroge sur le couleur des Schtroumpfs après étranglement (cf. Annexes). Les deux traducteurs ont essayé de trouver une expression qui contenait un équivalent argotique du mot « chicken », en parlant des poulets qui renvoient aux policiers en argot populaire. Dans les deux cas, nous pouvons toutefois nous demander si les traducteurs avaient bel et bien saisi la référence à l'expression, car leurs traductions sont totalement hors contexte. L'effet comique découlant de la référence à l'expression est donc perdu dans les deux langues cibles. Enfin, les jeux de mots des sous-titres 441 et 442 sont tirés du *reale Swatch* — marque de montres suisse (cf. 7.2.1. Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Noms propres »). Dans ces sous-titres, Jeff Dunham a créé des jeux de mots en imaginant une nouvelle marque de montres et son pays d'origine, à savoir la Croatie. L'effet comique réside dans le néologisme « Crotch », qui signifie littéralement entrejambe. Les traducteurs ont tous les deux utilisé le même raisonnement. Ils ont donc choisi respectivement la Malaisie et le mot « Match », et Kruisland — un village néerlandais — et le mot « Kruis ». En français, l'effet comique est tout de même atténué puisque la connotation sexuelle a été supprimée, contrairement au néerlandais puisque « kruis » renvoie également à l'entrejambe (cf. 7.3.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »). Bien que le raisonnement des traducteurs soit le même, le traducteur néerlandais a été le seul à être en mesure de rendre le sens, la forme et la connotation sexuelle.

Walter

380	381	408
00:33:59,007 → 00:34:02,477	00:33:56,720 → 00:34:00,190	00:33:57,480 → 00:34:00,830
- It's a kickstand joke . - Will you stop?	- C'était juste une blague graveleuse . - Tu vas arrêter ?	Het is een standaard grap . - Hou nou eens...
Jeu de mots	Adaptation	Omission

Dans certains cas, les traducteurs des langues cibles n'ont pas tous les deux opté pour une adaptation. Au sous-titre 380, le traducteur néerlandais a tout bonnement omis les jeux de mots

de la langue source. En effet, le traducteur français a tenté de rendre le « kickstand joke » de l'anglais — « kickstand » signifie littéralement béquille en anglais, mais aussi érection — par « blague graveleuse » qui rend donc cette idée de blague obscène, contrairement au néerlandais qui ne rend pas du tout cette nuance en le traduisant uniquement par « standaard grap ».

7.1.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Punchlines* »

Au sein de cette deuxième sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les stratégies employées par le traducteur afin de traduire les *punchlines* sont diverses et variées. Nous pouvons cependant remarquer une nette préférence pour la stratégie du maintien. En outre, aucun cas d'omission n'a été recensé dans le cadre de l'analyse de ces sous-titres.

Walter

277	278	297
00:24:03,887 → 00:24:06,196	00:24:01,600 → 00:24:03,909	00:24:02,020 → 00:24:07,660
We got there, I took a shower on Monday.	Arrivé là-bas, j'ai pris une douche le lundi.	Ik nam maandag een douche, en vrijdag was ik nog niet droog.
278	279	
00:24:06,367 → 00:24:09,916	00:24:04,080 → 00:24:07,629	
Friday, still not dry.	Le vendredi, je n'étais toujours pas sec.	
<i>Punchline</i>	Maintien	Maintien
378	379	406
00:33:39,127 → 00:33:44,042	00:33:36,840 → 00:33:41,755	00:33:38,260 → 00:33:42,870
If I take Viagra, it's just to help me keep from rolling out of bed.	Si je prends du Viagra, c'est juste pour ne pas tomber du lit.	Als ik viagra zou nemen is dat om niet uit bed te kunnen rollen.
<i>Punchline</i>	Maintien	Maintien

Achmed

555	556	598
00:49:19,647 → 00:49:22,844	00:49:17,360 → 00:49:20,557	00:49:18,430 → 00:49:20,960
If you're dumb enough to watch the explosion , yes.	Si t'es assez con pour regarder l'explosion , ouais.	Als je stom genoeg bent om naar de explosie te kijken , ja.
<i>Punchline</i>	Maintien	Maintien
563	564	607
00:49:53,127 → 00:49:56,756	00:49:50,840 → 00:49:54,469	00:49:52,090 → 00:49:55,650
That is not a car. That's a lunchbox .	Ce n'est pas une voiture. C'est une gamelle .	Dat is geen auto, dat is een lunchtrommel!
<i>Punchline</i>	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 70 % en français et de 76 % en néerlandais par rapport au nombre total de *punchlines* recensées. Dans les sous-titres ci-dessus, les traducteurs choisissent de calquer les blagues sources et d'ainsi maintenir l'effet comique qui en découle. Les *punchlines* sont donc ici quasiment entièrement calquées de l'anglais afin de garder le même effet et le même sens que le texte source. Nous pouvons tout de même remarquer que le traducteur français a ajouté une grossièreté en traduisant « dumb » par « con » dans la traduction du sous-titre 555 afin de renforcer l'effet comique, l'impression d'oralité, mais surtout de spontanéité de cette *punchline*.

Achmed

492	493	527
00:44:12,927 → 00:44:16,886	00:44:10,640 → 00:44:14,599	00:44:11,080 → 00:44:13,980
- Why? - He has gas!	- Pourquoi ? - Il n'arrête pas de péter !	Waarom niet? - Hij heeft gas.
<i>Punchline</i>	Expression idiomatique	Maintien

Toutefois, nous pouvons constater que dans le cadre du sous-titre ci-dessus, les traducteurs français et néerlandais ne se sont pas accordés sur la stratégie du maintien. Alors que le traducteur français a choisi d'utiliser une expression idiomatique afin de rendre le sous-titre plus spontané, le traducteur néerlandais a tout simplement calqué le sous-titre source. Il s'agit donc d'un maintien qui rend ce sous-titre un peu moins fluide que celui du traducteur français étant donné qu'il s'agit simplement d'un calque de l'anglais et non d'une expression idiomatique. En outre, le néerlandais a tendance à traduire « gas » par « (darm)gassen », ce qui renforce cette impression de calque de l'anglais. Le sens et l'effet comique sont toutefois maintenus.

Walter

216	217	227
00:18:04,327 → 00:18:07,000	00:18:02,040 → 00:18:04,713	00:18:03,120 → 00:18:05,635
Get a life.	Vous n'avez rien de mieux à faire ? !	Doe normaal!
<i>Punchline</i>	Expression idiomatique	Expression idiomatique
338	339	360
00:28:58,847 → 00:29:03,796	00:28:56,560 → 00:29:01,509	00:28:57,550 → 00:29:01,620
That kid hasn't come near me since.	Depuis, il ne veut plus me voir.	Sindsdien is dat kind niet meer bij me in de buurt gekomen.
<i>Punchline</i>	Expression idiomatique	Expression idiomatique

Achmed

477	478	509
00:42:57,607 → 00:43:02,123	00:42:55,320 → 00:42:59,836	00:42:55,350 → 00:42:57,400
- But you're all bone. - Is a flesh wound .	- Mais tu es un tas d'os. - C'est une blesure superficielle .	Maar je bestaat alleen nog maar uit botten
		510
		00:42:57,400 → 00:43:00,310
		Het is een vleswond .
Punchline	Expression idiomatique	Expression idiomatique
564	565	608
00:49:56,927 → 00:50:00,476	00:49:54,640 → 00:49:58,189	00:49:55,650 → 00:50:02,760
Did you know, when you're going down the highway in a Prius-	Tu savais que sur l'autoroute, au volant d'une Prius,	Als je in die auto op de snelweg rijdt en je hand uitsteekt, dan draai je om .
565	566	
00:50:00,647 → 00:50:05,596	00:49:58,360 → 00:50:03,309	
If you put your hand out the window, the vehicle will turn?	si tu mets la main dehors, tu changes de direction ?	
Punchline	Expression idiomatique	Expression idiomatique

Deuxièmement, la stratégie de l'emploi d'une expression idiomatique a été employée à hauteur de 23 % en français et en néerlandais par rapport au nombre total de *punchlines* recensées. Dans les cas ci-dessus, les traducteurs ont choisi d'employer des expressions idiomatiques dont le sens est équivalent à celui des expressions choisies dans la langue source. Le sens est donc le même, mais la forme change pour que le discours des personnages semble plus spontané et en accord avec leur personnalité. L'effet comique découlant des *punchlines* est donc maintenu puisque le sens reste inchangé dans tous les cas.

Walter

365	366	391
00:31:45,047 → 00:31:50,599	00:31:42,760 → 00:31:48,312	00:31:43,780 → 00:31:49,210
If there are virgins waiting for you, it'll be 72 guys just like you!	S'il y a des vierges qui t'attendent, ça sera 72 personnes comme vous !	En als ze er wel zijn, zijn het 72 oude mannen, net als jou.
Punchline	Adaptation	Adaptation

Troisièmement, la stratégie de l'adaptation n'a été employée qu'à hauteur de 8 % en français et de 2 % en néerlandais par rapport au nombre total de *punchlines* recensées. Seul le sous-titre 365 a été traduit par une adaptation dans les deux langues cibles. Nous pouvons remarquer que la *punchline* source a été légèrement adaptée dans chacune des langues cibles. Walter

s'adresse ici aux terroristes hommes, comme Achmed, qui espèrent se voir offrir 72 vierges en arrivant au Paradis. Le traducteur français a donc supprimé l'idée que ces personnes soient uniquement des hommes en le traduisant par « 72 personnes comme vous ». Le traducteur français a en effet certainement compris « guys » dans un sens plus large, puisque ce terme peut à la fois renvoyer à des personnes, peu importe leur genre, ou uniquement à des garçons. Cependant, il s'agit dans ce cas d'un glissement de sens étant donné que « guys » renvoie effectivement à des hommes dans ce cas précis. En perdant cette idée d'hommes, l'élément comique de la phrase est donc également supprimé. En revanche, le traducteur néerlandais a gardé cette idée d'hommes, mais a procédé à un ajout en le traduisant par « 72 oude mannen, net als jou », ce qui change également légèrement le sens, mais qui renforce l'effet comique du sous-titre source en raison de cette explicitation.

Walter

224	225	236
00:18:41,527 → 00:18:47,204	00:18:39,240 → 00:18:44,917	00:18:39,610 → 00:18:44,830
Yeah, what happens in D.C. stays on YouTube.	Ouais, ce qui se passe à Washington est transmis sur YouTube.	Oh ja, wat gebeurt in Washington, blijft op YouTube.
Punchline	Adaptation	Maintien
226	227	238
00:18:57,047 → 00:18:59,880	00:18:54,760 → 00:18:57,593	00:18:56,719 → 00:19:01,800
No, I like it. I get screwed on my taxes every year.	Si, ça me plaît. Les impôts me ponctionnent chaque année.	Ik word elk jaar genaaid met die belasting , dus het is leuk om de daders op te zoeken.
227	228	
00:19:00,047 → 00:19:05,121	00:18:57,760 → 00:19:02,834	
So it's fun to come visit the source.	Alors je viens rendre visite à la source.	
Punchline	Adaptation	Maintien
249	250	264
00:20:59,927 → 00:21:04,955	00:20:57,640 → 00:21:02,668	00:20:58,640 → 00:21:01,630
Well, at least Shamu has only one blowhole.	Mais contrairement à ma femme, Flipper a le 'dos fin'.	Flipper heeft ten minste maar een luchtgat.
Punchline	Adaptation	Maintien

Enfin, pour ce qui est des sous-titres 224, 226/227 et 249, les traducteurs ont décidé d'employer des stratégies divergentes. Au sous-titre 224, le traducteur français décide simplement d'adapter légèrement la *punchline* afin de la rendre plus naturelle et idiomatique en français, alors le traducteur néerlandais décide de calquer l'anglais afin de rester au plus proche du texte source.

Le cas du sous-titre 226/227 est un peu différent. En effet, le traducteur français a choisi d'adapter la *punchline* en employant une expression certes plus idiomatique, mais dont le registre de langue change totalement. L'effet comique de cette *punchline* découle en fait de la grossièreté contenue dans le sous-titre anglais avec le verbe « to get screwed » et dans le sous-titre néerlandais avec le verbe « genaaid worden », qui signifient tous les deux « se faire entuber » (cf. 7.3.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »). De ce fait, l'effet comique est perdu en français étant donné que le registre de langue n'est pas respecté. En outre, le cas du sous-titre 249 est également intéressant, car le traducteur français a décidé de totalement se départir de la *punchline* source, contrairement au traducteur néerlandais qui a décidé de calquer la *punchline* et la structure sources, bien que le *reale* ait été adapté, adaptation discutée plus tard dans ce mémoire (cf. 7.2.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Noms propres »). En revanche, le traducteur français a non seulement adapté le *reale*, mais aussi la *punchline* en traduisant « Shamu has only one blowhole » par « Flipper a le “dos fin” », jeu de sonorités avec « dauphin ». Un « blowhole », dans le cas d'un cétacé, se traduit par « évent » en français. Le traducteur a donc certainement considéré qu'il était préférable d'adapter ce terme scientifique afin de maintenir l'effet comique qui compare le corps de la femme de Walter à l'anatomie d'un cétacé, plutôt que le sens du texte source. En effet, en anglais, « blowhole » renvoie à la fois à la bouche d'une personne agaçante dans un vocabulaire plus familier, et à l'anus dans l'argot. Le double sens étant inexistant avec le terme « évent » en français, le traducteur a donc opté pour la bonne stratégie de compensation en adaptant la *punchline*. Cependant, l'effet comique découlant du double sens n'est pas perdu en néerlandais étant donné que le public cible est en mesure de déceler le double-sens de ce terme qui est construit de la même manière que l'anglais. En effet, ce mot est composé des termes « lucht » et « gat », traductions de « blow » et « hole », qui pourraient être tous deux traduits littéralement par « trou à air ».

7.1.3 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Jab lines* »

Au sein de cette dernière sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les stratégies employées par le traducteur afin de traduire les *jab lines* sont également assez diverses, avec une nette préférence pour la stratégie du maintien. En revanche, la stratégie de l'omission n'a été employée dans aucune des deux langues cibles.

Walter

332	333	354
00:28:12,127 → 00:28:16,006	00:28:09,840 → 00:28:13,719	00:28:10,630 → 00:28:13,170
We love it here!	"On adore vivre ici !"	Het is hier te gek.
Jab line	Maintien	Maintien

Achmed

461	462	496
00:41:34,007 → 00:41:36,202	00:41:31,720 → 00:41:33,915	00:41:32,170 → 00:41:36,760
Silence!	Silence !	Zwijg.
462	463	Ik maak je dood!
00:41:36,367 → 00:41:38,961	00:41:34,080 → 00:41:36,674	
I kill you.	Je vous tue.	
Jab line	Maintien	Maintien
533	534	572
00:47:26,727 → 00:47:29,924	00:47:24,440 → 00:47:27,637	00:47:25,300 → 00:47:28,500
Of course. We had the suicide bomber training camp.	Bien sûr. On avait un camp d'entraînement aux attentats.	Natuurlijk. Op het zelfmoordterroristen trainingskamp.
Jab line	Maintien	Maintien
543	544	586
00:48:13,447 → 00:48:18,316	00:48:11,160 → 00:48:16,029	00:48:13,210 → 00:48:16,710
If you must know, I am a horrible suicide bomber.	Si tu veux le savoir, je suis un kamikaze vraiment pas doué.	Als je het moet weten, ik ben een waardeloze zelfmoordterrorist.
Jab line	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 70 % en français et 73 % en néerlandais par rapport au nombre total de *jab lines* recensées. Dans les cas ci-dessus, les traducteurs choisissent de calquer les *jab lines* sources et d'ainsi maintenir l'effet comique. Les *jab lines* sont donc ici pratiquement entièrement calquées de l'anglais afin de garder le même effet et le même sens que ceux du texte source. Les sous-titres sources 332 et 461/462 sont des expressions que les personnages répètent plusieurs fois au cours de leur numéro. Les traducteurs des langues cibles les traduisent donc toujours de la même manière et font parfois écho à ces expressions à d'autres moments au cours du spectacle, comme nous pouvons le constater dans les autres catégories. Les cas des sous-titres 533 et 543 sont un peu plus particuliers. En effet, la traduction du sous-titre en néerlandais est incontestablement un maintien étant donné que le traducteur a tout simplement calqué les *jab lines* des sous-titres sources. Toutefois, en français, nous pouvons observer que les *jab lines* sont maintenues, mais que le sens est légèrement différent étant donné que la mention du suicide est omise. Je considère tout de même qu'il s'agit

d'un maintien étant donné que la traduction de « suicide bomber » est bel et bien « kamikaze » en français, et que la *jab line* concernant les attentats est maintenue malgré le fait que l'expression « attentat-suicide » n'apparaisse pas. Je pense que cette implication est tout simplement due à une économie de caractères dans le sous-titre.

Walter

219	220	230
00:18:17,727 → 00:18:22,926	00:18:15,440 → 00:18:20,639	00:18:16,142 → 00:18:18,090
- They said it makes me look hip. - I think it makes you look homeless.	- Ils ont dit que ça me rajeunissait. - On dirait un clochard.	Ze zeggen dat ik er zo hip uit zie.
		231
		00:18:18,090 → 00:18:20,700
		Ik vind dat je op een zwerver lijkt.
<i>Jab line</i>	Adaptation	Maintien
254	255	269
00:21:46,687 → 00:21:51,636	00:21:44,400 → 00:21:49,349	00:21:45,310 → 00:21:49,540
You know, the show looks a lot better from the front.	Tu sais, ce spectacle a l'air bien plus sympa vu depuis la salle.	De show ziet er van de voorkant een stuk leuker uit.
<i>Jab line</i>	Adaptation	Maintien
304	305	324
00:26:03,047 → 00:26:07,006	00:26:00,760 → 00:26:04,719	00:26:02,540 → 00:26:05,580
We love it here.	On adore vivre ici.	Het is hier te ge-ek.
<i>Jab line</i>	Maintien	Adaptation

Achmed

508	509	543
00:45:36,087 → 00:45:39,318	00:45:33,800 → 00:45:37,031	00:45:34,970 → 00:45:37,750
I told a joke.	C'était une blague.	Ik maakte een grap.
<i>Jab line</i>	Expression idiomatique	Maintien

Toutefois, les traducteurs ne s'accordent pas toujours sur l'utilisation de la stratégie du maintien. Dans la traduction des sous-titres ci-dessus, l'un des traducteurs privilégie la stratégie de l'adaptation ou de l'expression idiomatique, alors que le second choisit tout simplement la stratégie du maintien. Le cas de l'adaptation en français du sous-titre 219 réside dans une modulation, c'est-à-dire un changement de point de vue dans la phrase. En effet, alors que les sous-titres anglais et néerlandais privilégient l'emploi de la première personne du singulier, le traducteur français a choisi d'employer le pronom indéfini « on ». De ce fait, cette observation ne semble plus être celle uniquement de Walter, comme le laisse entendre le « I think » de l'anglais, mais bien un commentaire plus général. Cette modulation semble toutefois avoir été

motivée par un besoin d'économiser des caractères. Le traducteur néerlandais a d'ailleurs été forcé de scinder son sous-titre afin de procéder à son maintien. Dans la traduction française du sous-titre 254, le traducteur choisit d'être moins précis et donc d'adapter le texte source en parlant de « la salle » et non du premier rang, alors que le traducteur néerlandais mentionne bien le « voorkant ». La traduction néerlandaise du sous-titre 304 est ici une adaptation causée par de l'humour visuel (cf. 7.3.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Humour visuel »). Alors que cette phrase que Walter répète plusieurs fois au cours de son numéro ne change pas dans les sous-titres anglais et français, le traducteur néerlandais a voulu insister sur le fait que Jeff Dunham ne la prononce pas comme les autres fois, mais qu'il insiste sur le « here » en anglais. Enfin, dans les sous-titres 508, le traducteur français a tout simplement privilégié l'emploi d'une expression plus idiomatique dans sa langue cible afin de rendre le sous-titre plus naturel et spontané.

Walter

336	337	358
00:28:37,687 → 00:28:44,001	00:28:35,400 → 00:28:41,714	00:28:35,960 → 00:28:40,700
Not two seconds before it hit, I told my grandson to pull my finger.	Deux secondes avant, j'avais dit à mon petit-fils de tirer sur mon doigt.	Twee seconden ervoor vroeg ik mijn kleinzoon om aan m'n vinger te trekken.
Jab line	Expression idiomatique	Expression idiomatique

Achmed

476	477	507
00:42:52,087 → 00:42:57,445	00:42:49,800 → 00:42:55,158	00:42:49,750 → 00:42:52,820
- You're dead. - No, I'm not. I feel fine.	- Tu es mort. - Non. Je suis en pleine forme.	Maar je bent dood. - Echt niet.
		508
		00:42:53,330 → 00:42:55,350
		Ik voel me prima.
Jab line	Expression idiomatique	Expression idiomatique
528	529	567
00:47:11,527 → 00:47:14,724	00:47:09,240 → 00:47:12,437	00:47:08,990 → 00:47:12,530
I'm dead, what do I care?	Je suis mort, qu'est-ce que je m'en tape !	Je beledigt er mensen mee. - Ik ben dood. Wat maakt het mij uit?
Jab line	Expression idiomatique	Expression idiomatique

Deuxièmement, la stratégie de l'expression idiomatique a été employée à hauteur de 18 % en français et de 20 % en néerlandais par rapport au nombre total de *jab lines* recensées. Comme dans les sous-catégories précédentes, les traducteurs choisissent d'employer des expressions

idiomatiques afin de rendre le sens du sous-titre source de façon plus spontanée et naturelle dans leur langue cible. Les traductions du sous-titre 528 ajoutent également une touche d’oralité avec l’emploi d’expressions idiomatiques plus familières.

Walter

418	419	449
00:37:10,807 → 00:37:15,597	00:37:08,520 → 00:37:13,310	00:37:09,310 → 00:37:13,280
I guess you're right. The warden doesn't max out your credit cards.	Ouais. Les gardiens ne font pas du shopping avec ta carte de crédit.	Dat is waar. De bewaker plundert je creditcard niet.
Jab line	Adaptation	Adaptation

Troisièmement, la stratégie de l’adaptation a été employée à hauteur de 13 % en français et de 5 % en néerlandais par rapport au nombre total de *jab lines* recensées. Seul le sous-titre 418 a été traduit par une adaptation dans les deux langues cibles. Nous pouvons observer que les traducteurs ont tous les deux choisi de s’éloigner légèrement de l’expression figée « max out one’s credit card » de l’anglais — qui signifie littéralement « atteindre le plafond de sa carte de crédit » — afin que leur traduction soit plus fluide et plus courte dans leur langue cible, et que l’effet comique soit ainsi maintenu.

Achmed

551	552	593
00:48:56,367 → 00:48:59,404	00:48:54,080 → 00:48:57,117	00:48:54,940 → 00:48:57,450
Can you hear me n...?	"Tu m'entends mainte ? "	Hoor je me nu?
Jab line	Adaptation	Omission
573	574	618
00:50:37,447 → 00:50:42,601	00:50:35,160 → 00:50:40,314	00:50:36,150 → 00:50:38,900
- Yes? - It looks nothing like the guy.	- Eh bien ? - Ça ne ressemble pas à Washington.	Ja? - Hij lijkt er totaal niet op.
Jab line	Adaptation	Expression idiomatique

Toutefois, les traducteurs ne s’accordent pas toujours sur l’emploi de l’adaptation. En effet, l’effet comique du sous-titre 551 découle de l’humour visuel (cf. 7.3.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Humour visuel »). Achmed imite la détonation d’une bombe à l’endroit des points de suspension après le « n » de « now » dans le sous-titre source. Le traducteur français n’a pas maintenu les points de suspension, mais bien l’idée de scinder le mot final, à savoir « maintenant » devenu « mainte ». Je considère que sans les points de suspension, la compréhension du spectateur est un peu réduite étant donné qu’il ne peut pas

comprendre que le mot n'est pas terminé uniquement en lisant le sous-titre. Le traducteur néerlandais a, quant à lui, décidé de ne conserver aucun des deux marqueurs d'humour visuel et d'écrire le « nu » en entier et sans points de suspension. Le spectateur ne sait donc pas qu'il doit écouter la voix de Jeff Dunham afin de comprendre la chute de cette *jab line*. Ensuite, les traductions du sous-titre 573 sont un peu particulières, car les deux traducteurs ont choisi de s'écarter du sous-titre source en le traduisant par respectivement une adaptation et une expression idiomatique. Dans ce cas précis, les deux traducteurs ont estimé qu'il était plus judicieux de traduire cette *jab line* de façon plus idiomatique et donc plus naturelle dans leur langue cible. En outre, l'adaptation présente dans le sous-titre en français est une explication de « the guy », qui a été traduite par « Washington ». Walter fait en effet référence à une statue du président George Washington, et le traducteur a donc choisi d'explicitier cette information et donc de procéder à un ajout de *reale* afin d'assurer la compréhension de son public cible (cf. Cas particuliers).

7.2 *Realia*

7.2.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Noms propres »

Au sein de cette première sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les stratégies employées par le traducteur afin de traduire les *realia*, et plus particulièrement les noms propres, sont diverses et variées. Les noms propres cités sont, entre autres, des noms de villes, de célébrités, des marques, etc. Les traducteurs choisissent la plupart du temps des stratégies très différentes afin de rendre ces *realia* de la façon la plus adaptée au bagage culturel de leur public cible.

Walter

258	259	273
00:22:22,647 → 00:22:27,721	00:22:20,360 → 00:22:25,434	00:22:21,060 → 00:22:22,540
This is Comedy Central . I can see <i>Cartman</i> .	C'est Comedy Central . Je vois <i>Cartman</i> .	Dit is Comedy Central .
		274
		00:22:22,540 → 00:22:24,660
		Ik zie <i>Cartman</i> ...
Realia – NP Realia – NP	Maintien Maintien	Maintien Maintien
309	310	329
00:26:21,047 → 00:26:26,679	00:26:18,760 → 00:26:24,392	00:26:19,540 → 00:26:21,930
- Well in August, we were in Phoenix . - August in <i>Phoenix</i> , <i>Arizona</i> .	- En août, on était à Phoenix . - Le mois d'août à <i>Phoenix</i> , <i>Arizona</i> .	Even denken, In augustus waren we in Phoenix .

		330
		00:26:21,930 → 00:26:25,650
		Augustus in <i>Phoenix, Arizona</i> .
Realia – NP Realia – NP	Maintien Maintien	Maintien Maintien
378	379	406
00:33:39,127 → 00:33:44,042	00:33:36,840 → 00:33:41,755	00:33:38,260 → 00:33:42,870
If I take Viagra , it's just to help me keep from rolling out of bed.	Si je prends du Viagra , c'est juste pour ne pas tomber du lit.	Als ik viagra zou nemen is dat om niet uit bed te kunnen rollen.
Realia – NP	Maintien	Maintien
404	405	435
00:35:45,487 → 00:35:51,164	00:35:43,200 → 00:35:48,877	00:35:43,540 → 00:35:49,160
Oh I don't know. Like if you choke a Smurf , what color does it turn?	Genre : Si on étrangle un Schtroumpf , de quelle couleur il devient ?	Tja... Als een smurf stikt, wat voor kleur wordt hij dan?
Realia – NP	Maintien	Maintien
437	438	470
00:38:55,447 → 00:38:59,360	00:38:53,160 → 00:38:57,073	00:38:52,230 → 00:38:56,460
They were popular and might be coming back. It's called a Swatch .	C'était une montre Swatch et à l'époque, c'était à la mode.	Dat was nog op de middelbare school. Het komt misschien terug. Het was een Swatch .
Realia – NP	Maintien	Maintien

Achmed

493	494	528
00:44:17,047 → 00:44:22,041	00:44:14,760 → 00:44:19,754	00:44:15,570 → 00:44:20,510
Saddam 's mustard gas was nothing compared to a Walter fart.	Le gaz moutarde de Saddam , c'est rien en comparaison à un pet de Walter.	Sadam 's gifgas is niks vergeleken met een scheet van Walter.
Realia - NP	Maintien	Maintien
524	525	562
00:46:53,487 → 00:46:58,356	00:46:51,200 → 00:46:56,069	00:46:52,400 → 00:46:57,560
Yes, yes. And the winner had to fight Michael Jackson!	Si, si. Et le gagnant a affronté Michael Jackson !	Ja. En de winnaar moest het opnemen tegen Michael Jackson .
Realia – NP	Maintien	Maintien

561	562	604
00:49:39,367 → 00:49:46,125	00:49:37,080 → 00:49:43,838	00:49:38,950 → 00:49:40,930
- You never saw a white light? - No, but I saw a blue Prius .	- Tu n'as pas vu de lumière blanche ? - Non, mais une Prius bleue.	Dus je hebt nooit een wit licht gezien?
		605
		00:49:40,930 → 00:49:44,270
		Nee, maar ik zag een blauwe Prius .
Realia – NP	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 48 % en français et de 49 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Il s'agit de la stratégie la plus employée dans la sous-catégorie des noms propres. En outre, j'ai rencontré beaucoup plus de *realia* entrant dans la sous-catégorie des noms propres chez Walter (52 occurrences) que chez Achmed (14 occurrences). En effet, Walter cite bon nombre de noms propres connus aussi bien d'une audience américaine que d'une audience européenne. De ce fait, les traducteurs ont généralement choisi de les maintenir. C'est notamment le cas pour les personnages de dessins animés (sous-titres 258 et 404), bien qu'il y ait ici une petite différence au niveau de l'orthographe pour les Schtroumpfs en français. Pour ce qui est des lieux (sous-titre 309) et des marques (sous-titres 378 et 437), les traducteurs ont tous les deux choisi de les maintenir tels quels puisque leur public cible respectif les connaît également. Pour ce qui est des sous-titres d'Achmed (sous-titres 493 et 524), ces *realia* sont des noms de personnes connues également en Europe, à savoir Saddam Hussein et Michael Jackson. Il était donc également préférable de les maintenir puisque l'effet comique découlant des *realia* se devait d'être maintenu dans les traductions. En outre, l'effet comique du sous-titre 561 découle du fait que Jeff Dunham se moque régulièrement de sa Prius au cours de son spectacle. Il est donc important de maintenir ce *reale* tout au long du spectacle pour que les différents publics cibles ne soient pas perdus.

Walter

221	222	233
00:18:29,607 → 00:18:31,837	00:18:27,320 → 00:18:29,550	00:18:28,091 → 00:18:29,910
- Come on, Walter, do you like D.C. ? - Oh yeah.	- Enfin, tu n'aimes pas Washington ? - Oh si.	Walter, bevalt Washington je?
Realia - NP	Combinaison (Approximation + omission)	Combinaison (Approximation + omission)

318	319	339
00:27:12,727 → 00:27:16,436	00:27:10,440 → 00:27:14,149	00:27:11,280 → 00:27:15,080
- Did you enjoy New York City ? - Oh, I love <i>New York City</i> .	- Et New York , ça t'a plus ? - Oh, j'adore <i>New York</i> .	Oké, vond je het leuk in New York ? - Ik ben gek op <i>New York</i> .
Realia – NP	Combinaison (Approximation + omission)	Combinaison (Approximation + omission)
Realia – NP	Combinaison (Approximation + omission)	Combinaison (Approximation + omission)
328	329	350
00:27:56,487 → 00:27:58,796	00:27:54,200 → 00:27:56,509	00:27:54,770 → 00:27:57,440
- So? - In L.A. , we've got earthquakes.	À Los Angeles , on a les tremblements de terre.	Ja, dus? - In Los Angeles hebben we aardbevingen.
Realia – NP	Combinaison (Approximation + omission)	Combinaison (Approximation + omission)

Deuxièmement, la stratégie de la combinaison a été employée à hauteur de 16 % en français et de 18 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. La stratégie de la combinaison permet au traducteur d'employer deux stratégies à la fois afin de rendre le *reale* de la façon la plus adaptée à son public cible. Dans les sous-titres ci-dessous, les deux traducteurs estiment que D.C. (sous-titre 221) ou L.A. (sous-titre 328) ne seront pas assez clairs pour leur public cible respectif. Ils ont donc tous deux choisi de combiner une stratégie d'omission, en supprimant le D.C. et le L.A., et d'approximation en explicitant Washington et Los Angeles. Cependant, Washington peut à la fois renvoyer à l'État et à la capitale des États-Unis. Il en va de même pour New York City et l'État de New York (sous-titre 318). Cependant, en Europe, les publics cibles ne feront généralement pas cette distinction contrairement aux Américains, et il n'est donc pas nécessaire d'être aussi précis.

Walter

232	233	243
00:19:26,767 → 00:19:29,964	00:19:24,480 → 00:19:27,677	00:19:25,220 → 00:19:28,240
Oprah?	Qui ça, Oprah ?	Oprah? (Oprah Winfrey)
Realia – NP	Maintien	Combinaison (Maintien + Description)
268	269	286
00:23:14,447 → 00:23:17,564	00:23:12,160 → 00:23:15,277	00:23:13,950 → 00:23:16,210
Last week? Fort Lauderdale, Florida. You didn't like that?	Quoi ? À Fort Lauderdale, en Floride. Ça ne t'a pas plus ?	Vorige week? In Fort Lauderdale. Vond je dat niet leuk?

Realia – NP	Maintien	Combinaison (Maintien + Omission)
269	270	287
00:23:17,727 → 00:23:24,724	00:23:15,440 → 00:23:22,437	00:23:16,210 → 00:23:17,260
No. Everyone in Fort Lauderdale, Florida looks exactly like me.	Non. Là-bas, tout le monde me ressemblait.	Nee. - Waarom niet?
		288
		00:23:17,260 → 00:23:22,760
		Iedereen in Fort Lauderdale ziet er net zo uit als ik.
Realia – NP	Omission	Combinaison (Maintien + Omission)
443	444	478
00:39:31,527 → 00:39:35,918	00:39:29,240 → 00:39:33,631	00:39:30,500 → 00:39:34,460
- It's like the Timex , it takes a ... - Walter!	- Et en Suisse, la Timex s'appelle... - Walter !	Het is net een Timex , hij doet... - Walter!
Realia – NP	Combinaison (Description + Maintien)	Maintien

Toutefois, les traducteurs français et néerlandais ne s'accordent pas toujours sur l'emploi d'une combinaison. Dans les sous-titres 232 et 443, alors qu'un des traducteurs estime qu'un maintien suffit, le second décide d'ajouter une description afin de s'assurer que son public cible saisisse la référence de Jeff Dunham. En outre, les sous-titres 268 et 269 sont des cas un peu particuliers, car le *reale* est le même, mais les traducteurs le rendent différemment. Pour le sous-titre 268, le traducteur français a décidé de maintenir l'intégralité du *reale* afin de fournir le plus d'informations possible à son public cible, alors que le traducteur néerlandais a choisi de combiner maintien et omission, et de ne maintenir que « Fort Lauderdale ». En revanche, dans le sous-titre 269, le traducteur français a choisi de tout bonnement omettre le *reale*, alors que le traducteur néerlandais a conservé cette même stratégie de la combinaison. Ce choix de l'omission fait écho à la théorie du sous-titrage et à cette convention qui vise à supprimer le superflu afin d'alléger le sous-titre autant que possible (cf. 3.1 Les caractéristiques du sous-titrage). Le traducteur français a donc estimé qu'il n'était pas nécessaire de répéter le nom propre cité au sous-titre précédent. Le traducteur néerlandais a, quant à lui, été contraint de scinder le sous-titre 269 afin de maintenir le *reale*.

Walter

245	246	260
00:20:38,407 → 00:20:42,036	00:20:36,120 → 00:20:39,749	00:20:35,230 → 00:20:40,690
- you should think, What would Jesus do?	pense à ce que Jésus ferait à ta place.	"Wanneer je niet weet wat je moet doen, bedenk dan: Wat zou Jesus doen?"
Realia – NP	Calque	Calque
271	272	290
00:23:36,967 → 00:23:40,357	00:23:34,680 → 00:23:38,070	00:23:35,420 → 00:23:38,780
Ft. Lauderdale is where they tape those Girls Gone Wild videos.	C'est là où ils filment les vidéos sexy " Les filles se déchaînent ".	Nemen ze in Fort Lauderdale ook niet al die " Meiden worden wild " video's op?
Realia – NP	Calque	Calque
325	326	347
00:27:45,647 → 00:27:48,525	00:27:43,360 → 00:27:46,238	00:27:44,450 → 00:27:46,800
People love the weather in Southern California .	Les gens adorent le climat de la Californie du Sud .	Mensen vinden het weer super in Zuid Californië .
Realia – NP	Calque	Calque

Achmed

446	447	481
00:39:54,887 → 00:39:59,358	00:39:52,600 → 00:39:57,071	00:39:53,310 → 00:39:58,010
As we all know, there's a big mess in the Middle East right now.	Comme vous le savez, le Moyen-Orient traverse une période difficile.	Zoals u weet is het op dit moment nogal een zootje in het Midden-Oosten .
Realia - NP	Calque	Calque

Troisièmement, la stratégie du calque a été employée à hauteur de 12 % en français et de 13 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Cette stratégie consiste tout simplement à utiliser la traduction littérale du *reale* source dans la langue cible. Les traducteurs estiment donc que le public cible ne serait pas en mesure de saisir le *reale* en anglais, et donc de se ranger du côté du dépaysement avec un emprunt. Nous avons donc affaire à une domestication puisqu'ils choisissent de le calquer. C'est notamment le cas dans les sous-titres 325 et 446 où les traducteurs traduisent littéralement le nom des lieux. Dans le sous-titre 245, les traducteurs traduisent également le *reale* « Jesus » en l'adaptant à la graphie en vigueur dans leur langue. Toutefois, le cas du sous-titre 271 diffère légèrement. Ce *reale* est en effet une émission de télévision, comme expliqué précédemment (cf. 7.1.1. Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »). Cette émission n'a toutefois pas été adaptée ou traduite pour l'Europe. Les traducteurs ont donc dû choisir entre adapter le nom de l'émission avec un équivalent dans la culture cible ou calquer le nom. Comme expliqué dans l'analyse

précédente, Jeff Dunham s’amuse à créer des jeux de mots à partir du nom de cette émission afin de se moquer de la population vieillissante de la Floride. Les traducteurs cibles ont donc certainement estimé qu’il était préférable de calquer le nom de l’émission puisque le calque était assez transparent, mais surtout afin de pouvoir former plus facilement des jeux de mots par la suite. Une stratégie de maintien, et donc de dépaysement, n’aurait ainsi absolument pas été adéquate puisque l’émission « Girls Gone Wild » n’est pas connue du public cible européen.

Achmed

537	538	577
00:47:41,487 → 00:47:46,402	00:47:39,200 → 00:47:44,115	00:47:40,080 → 00:47:43,970
- What did you guys learn from that? - Location, location, location.	- Quelle leçon vous en avez tiré ? - Qu'on devait appeler D&CO.	En wat hebben jullie daarvan geleerd? - Locatie, locatie, locatie.
Realia – NP	Adaptation	Calque

Toutefois, le cas ci-dessus semble prouver que les traducteurs choisissent parfois d’employer la stratégie du calque puisqu’ils n’ont tout simplement pas saisi le *reale*. Dans le sous-titre 537, Jeff Dunham fait référence au programme immobilier « Location, Location, Location » diffusé sur Channel 4. Le traducteur français a bien saisi qu’il s’agissait d’un *reale* et a choisi de l’adapter par un programme francophone équivalent, à savoir D&CO, qui était un programme immobilier populaire de la chaîne française M6 au début des années 2000. En revanche, le traducteur néerlandais semble ne pas avoir repéré le *reale* puisqu’il n’a fait que calquer le nom de l’émission en néerlandais. Selon mes recherches, il n’existe pas de version néerlandaise de cette émission et la version américaine n’a pas été diffusée aux Pays-Bas. Le manque de contexte et une référence culturelle qui ne fait pas écho auprès du public néerlandophone provoquent ainsi la perte de l’effet comique. Le spectateur sera donc frustré face aux rires de l’audience américaine pour une blague qu’il n’a pas la chance de saisir sans le bagage culturel nécessaire. Toutefois, même s’il n’a pas saisi la référence, le traducteur néerlandais semble ne pas avoir choisi de calquer ce sous-titre sans raison étant donné que l’expression « locatie, locatie, locatie » s’avère être une expression fréquemment utilisée dans le marché de l’immobilier néerlandais. En effet, elle figure sur bon nombre de sites Internet, aussi bien belges que néerlandais, et ce qu’ils soient récents ou antérieurs à la traduction de ce spectacle.

Walter

248	249	263
00:20:54,007 → 00:20:57,886	00:20:51,720 → 00:20:55,599	00:20:52,940 → 00:20:56,760
Hello, Shamu!	"Avance, Flipper ! "	Hallo, Flipper!
Realia – NP	Adaptation	Adaptation
249	250	264
00:20:59,927 → 00:21:04,955	00:20:57,640 → 00:21:02,668	00:20:58,640 → 00:21:01,630
Well, at least Shamu has only one blowhole.	Mais contrairement à ma femme, Flipper a le 'dos fin'.	Flipper heeft ten minste maar een luchtgat.
Realia – NP	Adaptation	Adaptation
440	441	474
00:39:06,447 → 00:39:09,325	00:39:04,160 → 00:39:07,038	00:39:04,450 → 00:39:08,180
Good thing they weren't in Croatia .	Et si ça avait été en Malaisie ?	Gelukkig kwam het niet uit Kruisland .
Realia – NP	Adaptation	Adaptation

Achmed

507	508	542
00:45:26,887 → 00:45:30,766	00:45:24,600 → 00:45:28,479	00:45:25,790 → 00:45:28,340
Wait! I can have Clay Aiken .	Attends ! Je peux avoir Steevy .	Wacht. Ik kan het wel met Jamai .
Realia – NP	Adaptation	Adaptation
553	554	595
00:49:03,967 → 00:49:09,200	00:49:01,680 → 00:49:06,913	00:49:02,090 → 00:49:03,370
It's okay, I took that Verizon bastard with me.	C'est OK, j'ai aussi tué le mec de SFR .	Het spijt me voor je. - Het is oké.
		596
		00:49:03,370 → 00:49:06,640
		Ik nam die eikel van KPN met me mee.
Realia – NP	Adaptation	Adaptation

Quatrièmement, la stratégie de l'adaptation a tout de même été employée à hauteur de 11 % en français et de 9 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Dans les sous-titres ci-dessous, nous pouvons remarquer que les traducteurs cibles ont décidé pour chacun de ces cas d'adapter le *reale* source qu'ils ont considéré comme étant non adapté au bagage culturel de leur public cible. Dans les sous-titres 248 et 249, Walter compare sa femme à Shamu, un orque femelle qui avait fait la réputation du parc aquatique SeaWorld à San Diego. Ce cas est intéressant, car les deux traducteurs ont choisi d'adapter ce *reale* en faisant référence à la série télévisée « Flipper le Dauphin ». Comme expliqué précédemment (cf. 7.1.3 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Jab lines* »), l'effet comique qui

réside dans le fait de comparer la femme de Walter à un cétacé est ainsi maintenu. Cependant, Shamu est une orque femelle alors que Flipper est un dauphin mâle. Ces animaux se différencient donc, d'une part, par leur sexe et, d'autre part, par leur taille et leur anatomie. Ces références culturelles ne renvoient par conséquent pas du tout au même contexte. Toutefois, les traducteurs ont certainement choisi tous les deux l'adaptation de Flipper le Dauphin étant donné qu'il s'agit du seul cétacé suffisamment connu d'une audience européenne afin de maintenir l'effet comique qui découle du *reale*. En outre, le processus d'adaptation est le même dans les sous-titres 507 et 553. Pour ce qui est du sous-titre 507, les traducteurs ont décidé d'adapter le *reale* « Clay Aiken », un participant du télé-crochet *American Idol* ouvertement homosexuel. Les deux traducteurs ont donc choisi d'adapter ce *reale* en parlant dans le sous-titre français de Steevy, candidat de *Loft Story*, et de Jamai en néerlandais, qui est le gagnant de la version néerlandaise de *Idol*. Ces candidats de télé-réalité revendiquent tous deux leur homosexualité. Dans le cadre du sous-titre 553, les traducteurs ont choisi d'adapter Verizon — entreprise américaine de télécommunications — par SFR et KPN qui sont respectivement son équivalent français et néerlandais dans le domaine de la télécommunication. Enfin, le sous-titre 440 est un cas plus particulier, car les traducteurs ont dû pousser le processus d'adaptation un cran plus loin. Comme expliqué ci-dessus, ces noms de pays sont à la base des jeux de mots des sous-titres 441 et 442 (cf. 7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »). Les deux traducteurs ont donc dû trouver des noms de pays qui pouvaient ensuite se transformer en noms de marques en suivant le principe du néologisme de Swatch, qui combine « Swiss » et « Watch ». Alors que Jeff Dunham transforme « Croatia » en « Crotch », le traducteur français a décidé de parler de la « Malaisie » et de « Match », et le traducteur néerlandais de « Kruisland » et de « Kruis ». Bien que la connotation sexuelle ait disparu en français, le choix de la Malaisie se démarque étant donné que Match est réellement un néologisme formé avec le mot « Watch ». Cependant, le choix du traducteur néerlandais compense la perte du néologisme étant donné que la connotation sexuelle a été conservée puisque le mot « kruis » renvoie également à l'entrejambe (cf. 7.3.1. Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »).

Walter

296	297	314
00:25:27,727 → 00:25:31,003	00:25:25,440 → 00:25:28,716	00:25:26,200 → 00:25:29,500
Pack up your Suburban and get the hell out!	"Faites vos valises et fichez-moi le camp d'ici !"	Pak je spullen en ga weg.
Realia – NP	Omission	Omission

298	299	316
00:25:34,207 → 00:25:40,123	00:25:31,920 → 00:25:37,836	00:25:32,050 → 00:25:33,570
- Lambo Field. - <i>Lambo Field.</i> No roof. Hello!	- Lambo Field. - Ah oui. Pas de toit. Ça va la tête ! ?	Hoe heet het? - Lambeau Field.
		317
		00:25:33,570 → 00:25:35,510
		<i>Lambeau Field.</i> Geen dak.
		318
		00:25:35,670 → 00:25:38,470
		Hallo?!
<i>Realia</i> – NP <i>Realia</i> – NP	Maintien <i>Omission</i>	Maintien <i>Maintien</i>

Cinquièmement, la stratégie de l’omission a été employée à hauteur de 6 % en français et de 3 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Pour ce qui est du sous-titre 296, les deux traducteurs ont choisi la stratégie de l’omission afin de rendre le *reale* « Suburban ». Selon mes recherches, la Suburban est un SUV de la marque américaine Chevrolet. Dans cette partie du spectacle, Walter se moque de la ville de Green Bay dans le Wisconsin et de ses habitants qui y restent malgré les températures glaciales. Les SUV, et particulièrement la Suburban, sont généralement les voitures choisies par les familles américaines appartenant à la classe moyenne. Elles sont reconnues en outre comme étant des voitures solides parfaites pour les conditions météorologiques du Wisconsin par exemple. Cependant, ce modèle de voiture n’est pas vraiment démocratisé en Europe, et le stéréotype qui s’y rapporte échapperait certainement aux publics cibles. Les traducteurs ont donc tout simplement préféré omettre ce *reale* et donc choisir une expression idiomatique qui rend la même idée que le sous-titre source. L’effet comique qui découlait de la connotation est donc perdu étant donné que les traducteurs n’ont pas cherché à adapter le *reale* en cherchant une voiture démocratisée en Europe qui aurait la même réputation. Dans le sous-titre 298, le traducteur français semble omettre le *reale* afin d’alléger le sous-titre d’une répétition. Le nombre de caractères par sous-titre étant limité, il est préférable d’aller à l’essentiel et de supprimer le superflu. Dans ce cas, il s’agit de la répétition d’un même lieu au sein d’un même sous-titre. Le traducteur néerlandais choisit d’ailleurs de scinder le sous-titre source en deux sous-titres, et de répéter ainsi le *reale*. Il est tout de même intéressant de signaler que le traducteur néerlandais a modifié l’orthographe du *reale*, ce qui n’est étonnamment pas le cas du traducteur français. Il s’agit ici d’un manque de recherches de la part du traducteur français puisque ce stade est également connu sous cette graphie chez les francophones.

Walter

345	346	370
00:29:56,567 → 00:30:00,401	00:29:54,280 → 00:29:58,114	00:29:55,760 → 00:29:57,570
- Tell them what happened at O'Hare . - We're going through the airport.	- Raconte ce qui s'est passé à Chicago . - On était à l'aéroport.	Vertel eens wat is er in Chicago gebeurd is.
Realia – NP	Approximation	Approximation

Sixièmement, la stratégie de l'approximation a été employée à hauteur de 5 % en français et en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Concernant le sous-titre 345, les traducteurs ont choisi de faire référence à l'aéroport O'Hare en mentionnant uniquement la ville de Chicago dans lequel il se trouve. Cette stratégie de l'approximation permet de remplacer le terme source, car il est suffisamment proche au niveau du sens dans l'esprit du public cible. En effet, pour le public source, il n'est pas nécessaire de préciser la ville dans laquelle cet aéroport se trouve. Le public cible, quant à lui, suivra plus facilement l'anecdote qui va suivre grâce à cette approximation qui lui permet au moins de se situer sur une carte en sachant qu'il est préférable d'alléger les sous-titres au maximum.

Walter

362	363	389
00:31:30,927 → 00:31:33,839	00:31:28,640 → 00:31:31,552	00:31:29,430 → 00:31:35,840
Walter, those guys believe that if they martyr themselves-	Walter, ces types pensent qu'en devenant des martyrs,	Walter, ze geloven wel dat er dan in de hemel 72 maanden op hen wachten.
363	364	
00:31:34,007 → 00:31:37,204	00:31:31,720 → 00:31:34,917	
- there will be 72 virgins waiting for them in Paradise .	ils obtiendront 72 vierges une fois au Paradis .	
Realia – NP	Calque	Approximation
439	440	473
00:39:01,847 → 00:39:06,284	00:38:59,560 → 00:39:03,997	00:38:59,960 → 00:39:04,450
A company in Switzerland invented that watch, so they called it Swatch .	Une société suisse l'a inventée, le nom vient de Swiss-Watch .	Een bedrijf uit Zwitserland die het bedacht en noemde het een Swatch .
Realia – NP Realia – NP	Approximation Description	Calque Maintien

En revanche, dans le cas des sous-titres 362/363 et 439, les traducteurs cibles ne se sont pas accordés sur une approximation. Dans les sous-titres 362/363, le traducteur français a favorisé

un calque, alors que le traducteur néerlandais a choisi de traduire le *reale* par une approximation, « de hemel », alors que le mot « Paradijs » existe également en néerlandais. Il est intéressant de signaler que le traducteur néerlandais a rassemblé les sous-titres 362 et 363, contrairement au français. Employer un synonyme plus approximatif, mais plus court, était donc certainement une stratégie lui permettant de respecter le nombre de caractères autorisés, plus qu'un choix significatif entre les deux termes étant donné qu'ils sont également synonymes dans l'islam. En revanche, en ce qui concerne le sous-titre 439, le traducteur néerlandais a opté pour respectivement un calque et un maintien, alors que le traducteur français a choisi une approximation et une description. Le traducteur français avait donc clairement décidé de rendre ce sous-titre aussi fonctionnel que possible pour son public cible. L'approximation effectuée en choisissant d'employer l'adjectif « suisse » lui a permis d'économiser les quelques caractères manquants pour la description — plus précisément une explicitation — du néologisme « Swatch ». Le traducteur a décidé d'expliciter afin que son public cible comprenne le mécanisme qui se cache derrière les adaptations qui allaient suivre, comme analysé ci-dessus dans les jeux de mots des sous-titres 441 et 442 (cf. 7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »).

Achmed

513	514	547
00:45:53,727 → 00:46:00,166	00:45:51,440 → 00:45:57,879	00:45:51,430 → 00:45:53,440
That's easy. They open the case and I go, Hello! I am Lindsay Lohan!	Quand ils ont ouvert la valise, j'ai dit : "Je suis un mannequin défilés ".	Dat was simpel. Ze maakten de koffer open, en ik zei:
		548
		00:45:53,440 → 00:45:58,430
		Hallo! Ik ben Lindsay Lohan!
Realia - NP	Traduction du trait essentiel	Maintien
564	565	608
00:49:56,927 → 00:50:00,476	00:49:54,640 → 00:49:58,189	00:49:55,650 → 00:50:02,760
Did you know, when you're going down the highway in a Prius-	Tu savais que sur l'autoroute, au volant d'une Prius ,	Als je in die auto op de snelweg rijdt en je hand uitsteekt, dan draai je om.
565	566	
00:50:00,647 → 00:50:05,596	00:49:58,360 → 00:50:03,309	
If you put your hand out the window, the vehicle will turn?	si tu mets la main dehors, tu changes de direction ?	
Realia – NP	Maintien	Traduction du trait essentiel

567	568	610
00:50:08,887 → 00:50:12,846	00:50:06,600 → 00:50:10,559	00:50:07,010 → 00:50:10,010
I'd kill you for a Klondike bar .	Je tuerais pour une Danette .	Doe niet zo gek. Ik vermoord jou nog voor een stuk chocolade .
Realia – NP	Adaptation	Traduction du trait essentiel

Enfin, la stratégie de la traduction du trait essentiel a été employée à hauteur de 2 % en français et de 3 % en néerlandais par rapport au nombre total de noms propres recensés. Il est intéressant de signaler que les traducteurs ne sont pas accordés sur le choix de la stratégie de la traduction du trait essentiel. Dans le cas du sous-titre 513, alors que le traducteur néerlandais a choisi un maintien, le traducteur français a préféré rendre le *reale* par une traduction du trait essentiel. Il a estimé que pour rendre ce sous-titre plus fonctionnel et adapté à son public cible, il était préférable de ne pas citer le nom de Lindsay Lohan. Il est cependant intéressant de pointer le fait que Lindsay Lohan était en fait plutôt connue pour sa carrière d'actrice à l'époque du spectacle. Il s'agit donc ici d'un manque de recherches de la part du traducteur ou d'un choix délibéré de s'éloigner du texte source. En ce qui concerne les sous-titres 564 et 565, le traducteur français a décidé de maintenir le *reale*, alors que le traducteur néerlandais a préféré ne rendre que le trait essentiel de la Prius, c'est-à-dire sa qualité de voiture, afin de ne pas se répéter. Pour ce qui est du sous-titre 567, le traducteur français a choisi d'adapter la Klondike bar — une barre chocolatée américaine fourrée à la crème glacée — par une crème dessert typiquement française, à savoir la Danette. Le traducteur néerlandais a favorisé la traduction du trait essentiel en ne mentionnant pas de marque de dessert typiquement néerlandaise, mais uniquement le chocolat.

7.2.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Idiomes »

Au sein de cette seconde sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les stratégies employées par le traducteur afin de traduire les *realia*, et plus particulièrement les idiomes, sont assez variées. Cette sous-catégorie compte cependant plusieurs stratégies dans lesquelles aucune occurrence n'a été recensée. L'écart important entre les pourcentages démontre que les différents traducteurs privilégient des stratégies très différentes afin de rendre ces *realia* de la façon la plus adaptée et fonctionnelle possible par rapport au bagage culturel de leur public cible respectif.

Walter

251	252	266
00:21:21,047 → 00:21:24,278	00:21:18,760 → 00:21:21,991	00:21:19,650 → 00:21:22,800
Look, it's the CIA .	Regardez, c'est la CIA .	Kijk, het is de CIA .
Realia – idiomes	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 13 % en français et de 6 % en néerlandais par rapport au nombre total d'idiomes recensés. Cette stratégie a donc été moins privilégiée par les traducteurs que dans la première sous-catégorie. Le sous-titre 251 est d'ailleurs le seul pour lequel les deux traducteurs se sont accordés sur une stratégie de maintien. La CIA est en effet l'agence de renseignement la plus connue des États-Unis, mais sa renommée touche également la scène internationale. Pour cette raison, ce *reale* a donc pu être maintenu dans les deux langues cibles.

Walter

247	248	262
00:20:48,207 → 00:20:53,839	00:20:45,920 → 00:20:51,552	00:20:46,820 → 00:20:51,180
I stood there going, Begone, Satan!	J'étais debout devant elle : "Arrière, Satan !"	Ik stond daar: "Ga weg, Satan!"
Realia – idiomes	Calque	Calque

Achmed

529	530	568
00:47:14,887 → 00:47:17,924	00:47:12,600 → 00:47:15,637	00:47:13,550 → 00:47:16,040
What do you want me to do, knock- knock jokes?	Tu veux quoi, des blagues du genre 'Toc, toc' ?	Wat wil je dan dat ik doe? Klop-klop grappen?
Realia – idiomes	Calque	Calque

Deuxièmement, la stratégie du calque a été employée à hauteur de 19 % en français et de 38 % en néerlandais par rapport au nombre total d'idiomes recensés. Cette stratégie est donc la plus employée en néerlandais dans cette sous-catégorie. Les traducteurs ont décidé de rendre les idiomes des sous-titres ci-dessus par le biais de cette stratégie, car ils ont estimé qu'ils étaient assez transparents et connus de leur public cible sous leur forme calquée. Le cas du sous-titre 529 est assez particulier étant donné que le calque porte sur la traduction de « Toc Toc » qui est une onomatopée qui se traduit différemment dans les trois langues de travail. Il fallait également que ce type d'humour, à savoir les blagues « Toc Toc », soit connu des publics cibles afin de ne pas perdre l'effet comique. Cependant, étant donné que ces trois langues baignent dans une culture occidentale, les traducteurs sont facilement en mesure de trouver un équivalent fonctionnel à ce type d'idiomes également présents dans les deux cultures cibles.

Walter

259	260	275
00:22:27,887 → 00:22:32,756	00:22:25,600 → 00:22:30,469	00:22:26,360 → 00:22:28,998
I can see Kenny. Oh, he just got killed.	Je vois Kenny. Oh, ils ont tué Kenny.	Ik zie Kenny... 276 00:22:28,998 → 00:22:31,310 Oh, hij ging zojuist dood.
Realia – idiomes	Adaptation	Calque
293	294	310
00:25:10,407 → 00:25:16,880	00:25:08,120 → 00:25:14,593	00:25:08,700 → 00:25:11,910
Yeah, in February! It was negative 20 with a negative 30 wind chill.	Ouais, en février, il faisait - 30°C et encore, sous abri.	Ja, in februari. 311 00:25:11,910 → 00:25:15,850 Het was -20 graden en de door de wind voelde het als -30.
Realia – idiomes	Combinaison (Calque + Approximation)	Calque

Achmed

569	570	613
00:50:17,367 → 00:50:22,122	00:50:15,080 → 00:50:19,835	00:50:16,180 → 00:50:17,410
Look at my ass. Made in China.	Regarde mon cul. " Made in China ".	Waarom niet? - Kijk naar mijn reet. 614 00:50:17,410 → 00:50:19,510 Er staat " gemaakt in China. "
Realia – idiomes	Maintien	Calque

Cependant, les traducteurs ne se sont pas toujours accordés dans le choix de l'emploi des calques. Premièrement, le sous-titre 259 est une célèbre réplique du dessin animé *South Park*. Le traducteur français a donc décidé de l'adapter à la façon de la série, alors que le traducteur néerlandais a préféré calquer la formule source. Ensuite, dans le sous-titre 293, le traducteur néerlandais a tout simplement calqué le *reale* source sans effectuer la conversion entre degrés Fahrenheit et Celsius. Il a en fait calqué les -20 et -30 qui sont en fait en degrés Fahrenheit, ce qui équivaut respectivement à -29 °C et -34 °C. En revanche, le traducteur français a privilégié l'emploi d'une combinaison. Nous pouvons donc imaginer qu'il a choisi de rendre ce *reale* par une valeur ronde située entre les deux valeurs, et de combiner cela à une approximation par le biais de l'utilisation d'une expression idiomatique dans le domaine de la météo. Enfin, le sous-titre 569 comporte la fameuse mention « Made in China » présente sur de nombreux produits

d'importation chinoise, et ce également en Europe. Le traducteur français a ainsi décidé de maintenir cette mention entre guillemets puisqu'elle est à présent entrée dans l'usage. En revanche, le traducteur néerlandais a tout bonnement calqué l'expression, entre guillemets également. Je ne m'attendais pas à un calque sur une mention de ce genre, d'autant plus que la langue néerlandaise a tendance à introduire de plus en plus d'anglicismes dans son lexique.

Walter

242	243	256
00:20:24,847 → 00:20:30,843	00:20:22,560 → 00:20:28,556	00:20:23,700 → 00:20:28,820
- Did that make her angry? - I felt a disturbance in The Force.	- Ça a dû l'énerver ? - J'ai vu le côté obscur de la Force.	Maakte dat haar boos? - Ik voelde een verstoring in de force.
Realia – idiomes	Adaptation	Adaptation
364	365	390
00:31:37,367 → 00:31:40,803	00:31:35,080 → 00:31:38,516	00:31:35,840 → 00:31:39,070
Well, April Fool , dumbass !	Poisson d'avril , imbéciles !	Eén april , idioot !
Realia – idioms	Adaptation	Adaptation

Troisièmement, la stratégie de l'adaptation a été employée à hauteur de 23 % en français et en néerlandais par rapport au nombre total d'idiomes recensés. Il s'agit donc de la deuxième stratégie la plus fréquemment employée en français afin de rendre les idiomes. Dans les sous-titres 242 et 364, les traducteurs se sont accordés sur l'emploi de la stratégie de l'adaptation afin de rendre ces idiomes, respectivement une réplique du film *Star Wars* et une notion socioculturelle. Dans le sous-titre 242, il s'agit d'une réplique du personnage Obi-Wan Kenobi dans la célèbre saga *Star Wars*, qui a bien sûr été adaptée en français et en néerlandais. Les traducteurs français et néerlandais ont donc tout simplement repris les répliques du film afin de traduire ce sous-titre. La stratégie employée pour le sous-titre 364 est similaire. Dans ce cas, les traducteurs ont simplement adapté le sous-titre en utilisant le nom équivalent de la tradition célébrée le 1^{er} avril, à savoir le « Poisson d'avril » en français et le « Eén april » en néerlandais.

Walter

391	392	421
00:34:58,047 → 00:35:00,959	00:34:55,760 → 00:34:58,672	00:34:56,570 → 00:34:59,960
You know, maybe she should call you FEMA.	Tu sais, elle devrait t'appeler "Agence des situations d'urgence" .	Misschien moet ze je "tretr" noemen.
Realia – idiomes	Description	Adaptation

Achmed

540	541	581
00:47:56,647 → 00:48:02,802	00:47:54,360 → 00:48:00,515	00:47:55,290 → 00:47:56,740
- Where do you get your recruits? - The suicide hotline .	- Où vous trouvez vos recrues ? - Grâce au numéro vert de SOS Amitié .	Waar werven jullie je nieuwe leden? 582 00:47:56,740 → 00:47:59,070 De zelfmoordlijn .
Realia – idiomes	Adaptation	Approximation

Cependant, les traducteurs ne se sont pas accordés sur l'utilisation d'une adaptation dans les sous-titres 391 et 540. En effet, alors que le traducteur français a privilégié la description afin de rendre le *reale* du sous-titre 391, le traducteur néerlandais a choisi de le rendre par une adaptation. Le FEMA (*Federal Emergency Management Agency*) est un organisme gouvernemental américain qui se voue à porter secours lors des situations d'urgence. Le traducteur français a donc décidé d'explicitier ce sigle afin qu'il soit transparent pour son public cible. Le traducteur néerlandais a, quant à lui, décidé d'adapter le sigle et d'en créer un nouveau à partir de sa traduction du sous-titre 393 (cf. Annexes) : « Trage reactie en tegenvallende resultaten ». Le traducteur néerlandais a donc estimé que le *reale* source ne faisait pas partie du bagage culturel de son public cible et qu'il valait donc mieux l'adapter totalement. Pour ce qui est du sous-titre 540, le traducteur français a décidé de rendre le *reale* source par une adaptation en le traduisant par le nom d'une association française qui assure une permanence téléphonique de prévention du suicide. Cette traduction de *reale* touche particulièrement le public cible français étant donné que cette association n'existe pas en Belgique. Toutefois, elle n'est pas inconnue du public belge grâce au film à succès *Le père Noël est une ordure* (Jean-Marie Poiré, 1982). Le traducteur néerlandais a, quant à lui, privilégié l'emploi d'une approximation afin de trouver un terme équivalent dans le bagage culturel de son public cible, qu'il soit flamand ou néerlandais. En outre, en choisissant ce *reale*, le traducteur français évite de faire explicitement référence au suicide, contrairement à l'anglais et au néerlandais (cf. 7.3.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »).

Walter

228	229	239
00:19:06,807 → 00:19:10,720	00:19:04,520 → 00:19:08,433	00:19:05,310 → 00:19:06,770
- What did you do for fun today? - Stood in front of the IRS building .	- T'as fait quoi de sympa aujourd'hui ? - J'étais devant les Impôts .	Wat heb je vandaag voor leuks gedaan?
229	230	240
00:19:10,887 → 00:19:13,720	00:19:08,600 → 00:19:11,433	00:19:06,770 → 00:19:11,300
I just flipped them off.	Je les ai insultés toute la journée.	Ik stond voor het belastingkantoor en maakte ze helemaal gek.
Realia - idiomes	Approximation	Approximation
311	312	332
00:26:33,367 → 00:26:36,723	00:26:31,080 → 00:26:34,436	00:26:31,960 → 00:26:35,240
It was 112 for three days in a row.	45°C pendant 3 jours d'affilée.	Het was drie dagen 44 graden .
Realia – idiomes	Approximation	Approximation

Achmed

511	512	546
00:45:48,007 → 00:45:50,077	00:45:45,720 → 00:45:47,790	00:45:47,490 → 00:45:51,430
If you've been in my suitcase-	Si tu étais dans ma valise,	Als je al de hele tijd in m'n koffer zit,
512	513	hoe zijn we dan langs de
00:45:50,247 → 00:45:53,557	00:45:47,960 → 00:45:51,270	douane gekomen?
- how have we been getting through airport security ?	comment as-tu passé les contrôles de sécurité à l'aéroport ?	
Realia - idiomes	Approximation	Approximation

Quatrièmement, la stratégie de l'approximation a été employée à hauteur de 19 % en français et de 31 % en néerlandais par rapport au nombre total d'idiomes recensés. En premier lieu, la traduction des sous-titres 228/229 est intéressante. En effet, le *reale* du texte source est « IRS building », c'est-à-dire le bureau fédéral du *Internal Revenue Service* situé à Washington D.C. Les traducteurs ont tous deux choisi de ne pas maintenir ce *reale* qui serait certainement inconnu du public cible dont le bagage culturel américain devrait être très poussé afin de saisir cette référence. L'approximation leur a donc semblé être la solution afin de rendre ce *reale* par un équivalent du IRS dans la culture cible. Le *reale* n'est donc pas maintenu, mais les approximations choisies permettent au public cible de continuer à suivre l'histoire que raconte Walter. En deuxième lieu, les approximations effectuées par les traducteurs afin de rendre le *reale* du sous-titre 311 sont des cas particuliers. Le *reale* source consiste en la température

112 °F. Les deux traducteurs ont donc décidé de faire passer cette température en degrés Celsius afin d'assurer la bonne compréhension des publics cibles. Si nous effectuons le calcul de la conversion, nous nous rendons compte que 112 °F équivaut précisément à 44,4 °C. Cependant, le traducteur français a choisi l'approximation 45 °C, alors que le traducteur néerlandais a penché pour 44 °C. Le traducteur français a certainement considéré qu'il était plus naturel d'employer un chiffre rond, alors que le traducteur néerlandais a favorisé l'humour en ne le faisant pas, ce qui renforce l'effet comique pour lequel Jeff Dunham avait également penché. Le dernier cas est celui des sous-titres 511 et 512. Les approximations choisies par les traducteurs respectifs nous démontrent qu'une approximation n'est pas forcément plus courte que le *reale* source, comme certains pourraient le penser initialement. En effet, le traducteur français a dû procéder à un étoffement afin de rendre le sens de « airport security », alors que le traducteur néerlandais a été en mesure de ne le traduire qu'en un seul mot. Ces approximations sont toutes deux des équivalents du *reale* dans les cultures cibles.

Walter

272	273	291
00:23:40,527 → 00:23:45,282	00:23:38,240 → 00:23:42,995	00:23:38,780 → 00:23:40,830
That's during Spring Break . The rest of the time it's Girls Gone Saggy.	Pendant les vacances universitaires . Sinon c'est "Les filles se dessèchent"	Dat is alleen in de voorjaarsvakantie .
		292
		00:23:40,830 → 00:23:43,760
		De rest van de tijd is het "Meiden worden slap".
Realia – idiomes	Traduction du trait essentiel	Approximation

Achmed

522	523	559
00:46:31,687 → 00:46:37,444	00:46:29,400 → 00:46:35,157	00:46:30,070 → 00:46:35,330
I would toss a penny between them and watch them fight to the death.	Je jetterais une pièce de monnaie entre eux et je les regarderais s'entretuer.	Ik zou een eurocent tussen ze werpen, en ze tot de dood erom zien vechten.
Realia - idiomes	Traduction du trait essentiel	Adaptation

Enfin, la stratégie du trait essentiel a été employée à hauteur de 13 % en français par rapport au nombre total d'idiomes recensés, alors que le traducteur néerlandais n'y a pas du tout eu recours. En effet, dans le cas du sous-titre 272, là où le traducteur néerlandais a choisi la stratégie de l'approximation en traduisant le *reale* par des vacances universitaires spécifiques à la culture

cible, le traducteur français ne traduit que le trait essentiel du Spring Break, c'est-à-dire l'aspect des vacances universitaires en général. La traduction est donc plus vague, mais permet au public cible français de tout de même continuer à suivre le spectacle. Cependant, l'approximation sélectionnée par le traducteur néerlandais est plus discutable. En effet, le *reale* « voorjaarsvakantie » renvoie à la période des vacances de Carnaval et non à celle des vacances de printemps aux Pays-Bas. L'année scolaire des universités néerlandaises étant organisée différemment, les étudiants n'ont pas à proprement parler de vacances de printemps, mais leur équivalent de ces vacances, appelées « voorjaarsvakantie », a en fait lieu au cours du mois de février. L'approximation choisie est donc un équivalent parlant à la culture cible, à savoir l'audience néerlandaise. Il en va de même pour la traduction du sous-titre 522 où le traducteur néerlandais a favorisé une adaptation en convertissant « penny » en « eurocent », alors que le traducteur français n'a traduit que le trait essentiel du *reale* avec « pièce de monnaie ». Dans les deux cas, ces traductions sont plus adaptées au bagage culturel des publics cibles qui ne savent peut-être pas que le penny est en fait une pièce de un cent en dollar américain.

Cas particuliers

Walter

283	284	302
00:24:29,847 → 00:24:32,645	00:24:27,560 → 00:24:30,358	00:24:29,430 → 00:24:34,790
In the sunshine, having a little iced tea .	Au soleil, en train de siroter un thé glacé .	dronk wat Ice Tea , ik keek omhoog en ik zag een klein wolkje,
284	285	
00:24:32,807 → 00:24:35,924	00:24:30,520 → 00:24:33,637	
I looked over and go, Ooh, look, a little cloud.	Je lève les yeux et je me dis : "Ooh, un petit nuage."	
		Ajout d'un reale

Achmed

573	574	618
00:50:37,447 → 00:50:42,601	00:50:35,160 → 00:50:40,314	00:50:36,150 → 00:50:38,900
- Yes? - It looks nothing like the guy .	- Eh bien ? - Ça ne ressemble pas à Washington .	Ja? - Hij lijkt er totaal niet op.
	Ajout d'un reale	

Au cours de mon analyse, j'ai rencontré ces cas particuliers qui n'entrent pas dans les catégories de *realia* citées ci-dessus. En effet, les sous-titres sources ne comptent pas de *realia*. Dans les sous-titres 283/284, le traducteur néerlandais a estimé qu'il était judicieux de procéder à un ajout. Dans le sous-titre source, Walter parle d'un « iced tea » que le traducteur français a traduit

tout naturellement par « thé glacé ». En revanche, le traducteur néerlandais a certainement estimé que parler d'un « Ice Tea », la célèbre marque de thés glacés, paraîtrait plus spontané dans une conversation. D'autant plus que la différence de prononciation entre « iced tea » et « Ice Tea » ne sera pas forcément perçue par le spectateur cible qui ne remarquera certainement pas l'ajout de ce *reale*. Il en va de même pour le sous-titre 573 dans lequel le traducteur français explicite « the guy » en « Washington » afin que le *reale* soit clair pour son public cible. En outre, Javier Franco Aixelá décrit ces ajouts comme une stratégie de remplacement, et plus précisément comme une création autonome de la part des traducteurs (cf. 2.5.2 Javier Franco Aixelá).

7.3 Autres

7.3.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Grossièretés/Tabous »

Au sein de cette première sous-catégorie, nous pouvons remarquer que l'écart entre les pourcentages des stratégies est moins important que ceux que nous avons pu rencontrer dans les catégories précédentes. Les traducteurs français et néerlandais semblent donc généralement s'accorder sur les traductions des différents tabous et grossièretés. Nous assistons même à une égalité entre les stratégies de l'omission et du tact en néerlandais. Parmi les occurrences recensées dans cette sous-catégorie, 75 % sont des grossièretés et 25 % des tabous.

Walter

229	230	240
00:19:10,887 → 00:19:13,720	00:19:08,600 → 00:19:11,433	00:19:06,770 → 00:19:11,300
I just flipped them off .	Je les ai insultés toute la journée.	Ik stond voor het belastingkantoor en maakte ze helemaal gek .
Tabou	Maintien	Maintien
279	280	298
00:24:10,087 → 00:24:14,046	00:24:07,800 → 00:24:11,759	00:24:08,560 → 00:24:12,300
I swear, I have moss on my ass .	De la mousse me poussait sur le cul .	Er groeide gewoon mos op m'n reet .
Grossièreté	Maintien	Maintien
331	332	353
00:28:08,367 → 00:28:11,962	00:28:06,080 → 00:28:09,675	00:28:06,830 → 00:28:09,650
There's crap flying around the house.	La merde vole dans toute la maison.	Er vliegt poep door het hele huis...
Grossièreté	Maintien	Maintien

367	368	393
00:32:05,687 → 00:32:11,842	00:32:03,400 → 00:32:09,555	00:32:04,390 → 00:32:10,570
72 virgins? Why not 72 slutty broads who know what they're doing?	72 vierges ? Pourquoi pas 72 putes qui savent au moins ce qu'elles font ?	72 maagden. Waarom niet 72 sletten die weten wat ze doen?
Grossièreté	Maintien	Maintien

Achmed

520	521	557
00:46:25,447 → 00:46:28,598	00:46:23,160 → 00:46:26,311	00:46:24,010 → 00:46:27,370
Oh. Okay. How about if I kill the Jews?	Ah, OK. Et si je tue ces Juifs ?	Oh oké. Wat als ik de joden vermoord?
Tabou	Maintien	Maintien
523	524	560
00:46:41,647 → 00:46:48,166	00:46:39,360 → 00:46:45,879	00:46:40,470 → 00:46:44,000
Yes, yes. I did the same thing with two Catholic priests and a small boy.	Si, si. J'ai fait pareil avec deux prêtres et un petit garçon.	Ik deed hetzelfde met twee katholieke priesters,
		561
		00:46:44,000 → 00:46:47,240
		maar ik wierp hen een kleine jongen toe.
Tabou	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 36 % en français et de 41 % en néerlandais par rapport au nombre total de grossièretés et de tabous recensés. Que ce soit au niveau des grossièretés ou des tabous, les traducteurs ont choisi de les maintenir et se sont donc accordés pour rester aussi proches que possible de l'esprit du texte source. Concernant le tabou du sous-titre 229, Jeff Dunham utilise l'expression « to flip off » afin d'éviter l'emploi du mot « fuck », tabou de la langue anglaise et surtout dans un spectacle diffusé à la télévision. Les traducteurs ont donc maintenu cette stratégie en la traduisant avec le plus de tact possible comme le montrent les expressions idiomatiques qu'ils ont privilégiées. Pour ce qui est des sous-titres 279, 331 et 367, les traducteurs ont tous les deux décidé de maintenir les grossièretés équivalentes à celles employées par Jeff Dunham dans le texte source. L'effet et le sens sont donc maintenus également. En outre, dans les sous-titres 520 et 523, il est question de sujets généralement considérés comme tabous, à savoir l'Holocauste, et les abus sexuels des prêtres catholiques sur mineurs. En effet, juste avant le sous-titre 520, Achmed veut raconter des blagues racistes, notamment sur la communauté juive et les stéréotypes qui y sont associés, comme celui de la radinerie. Nous pouvons remarquer que Jeff Dunham dit délibérément « kill the Jews », tout comme le fait le traducteur néerlandais. Cependant, le traducteur français prend

des pincettes en disant « tuer ces Juifs » afin d'expliciter le fait qu'il parle bien des Juifs de la blague et non de la communauté juive dans son intégralité.

Walter

226	227	238
00:18:57,047 → 00:18:59,880	00:18:54,760 → 00:18:57,593	00:18:56,719 → 00:19:01,800
No, I like it. I get screwed on my taxes every year.	Si, ça me plaît. Les impôts me ponctionnent chaque année.	Ik word elk jaar genaaid met die belasting, dus het is leuk om de daders op te zoeken.
227	228	
00:19:00,047 → 00:19:05,121	00:18:57,760 → 00:19:02,834	
So it's fun to come visit the source.	Alors je viens rendre visite à la source.	
Grossièreté	Omission	Maintien
350	351	376
00:30:12,727 → 00:30:16,356	00:30:10,440 → 00:30:14,069	00:30:10,170 → 00:30:14,290
Hey! Shut the damned door!	"Hé ! Fermez cette putain de porte !"	Ik spring eruit en zeg: "Hé, doe de deur dicht!"
Grossièreté	Maintien	Omission
428	429	461
00:37:58,807 → 00:38:03,244	00:37:56,520 → 00:38:00,149	00:37:57,490 → 00:38:00,900
Driving a blue fricking Prius.	Au volant d'une satanée Prius bleu pastel.	Die een blauwe Prius rijdt.
Tabou	Maintien	Omission
442	443	477
00:39:27,487 → 00:39:31,366	00:39:25,200 → 00:39:29,079	00:39:26,150 → 00:39:30,500
Sorry I'm late, but my Crotch is a little slow.	"Désolé je suis en retard, mon Match retarde."	Sorry dat ik te laat ben, maar m'n kruis is nogal langzaam.
Grossièreté	Omission	Maintien

Achmed

575	576	620
00:50:54,167 → 00:50:56,442	00:50:51,880 → 00:50:54,155	00:50:51,980 → 00:50:55,230
- What do you think of Bush? - Oh, I love bush .	- Tu n'aimes pas Bush ? - Oh, j'adore les babouches .	Wat vind je van Bush? - Ik ben gek op een beetje bush .
Tabou	Omission	Maintien

Cependant, les traducteurs ne se sont pas toujours accordés sur l'emploi des stratégies de maintien. Dans les sous-titres ci-dessus, alors qu'un traducteur privilégie le maintien, l'autre favorise tout bonnement l'omission du tabou ou de la grossièreté en question. Dans les sous-titres 226/227, le traducteur français a choisi de s'éloigner du registre du sous-titre source en privilégiant l'omission des grossièretés avec une expression idiomatique dans la langue cible

afin de ne rendre que le sens de l'expression grossière de la langue source. En revanche, le traducteur néerlandais a choisi d'employer le verbe « naaien » qui, dans le vocabulaire informel, revêt la même connotation grossière que « to screw » en anglais, et qui pourraient tous les deux être traduits par « se faire entuber » (cf. 7.1.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Punchlines* »). Ensuite, dans le sous-titre 350, « damned » est traduit par « putain » en français, alors que le traducteur néerlandais préfère omettre toute grossièreté de son sous-titre, par tact ou économie de caractères. Dans le sous-titre 428, le « fricking », tabou qui remplace ici le mot « fucking », a été maintenu en français puisqu'il a été traduit par « satanée », mais a été totalement omis en néerlandais. En outre, le cas des sous-titres 442 avait déjà été discuté précédemment (cf. 7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »). Étant donné que la connotation sexuelle du jeu de mots initial n'a pas été maintenue par le traducteur français, la grossièreté a également été omise dans la traduction. Le traducteur français a donc perdu l'effet comique qui découlait de la connotation sexuelle de ce jeu de mots puisqu'il n'a pas été en mesure de le rendre dans sa langue cible. Cependant, la connotation sexuelle a été conservée dans le sous-titre néerlandais puisque le mot « kruis » renvoie également à l'entrejambe. La grossièreté a donc été maintenue dans le sous-titre néerlandais, ce qui maintient également l'effet comique qui en découle. Enfin, le cas du sous-titre 575 est un peu différent. Ce jeu de mots a déjà été mentionné (cf. 7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »), car dans le sous-titre source l'effet comique découle du fait que Achmed confond le président George W. Bush avec le mot « bush », argot qui renvoie aux poils pubiens en anglais. Alors que le traducteur néerlandais procède à un maintien, plus précisément à un emprunt, afin de conserver ce jeu de mots, le traducteur français se départit totalement de ce tabou et choisit de faire rimer la prononciation française de « Bush » avec « babouche », et ainsi d'omettre le tabou. Je pense tout de même que son intention n'était pas réellement d'omettre la connotation sexuelle, mais de tout simplement privilégier le maintien du jeu de sonorités.

Walter

218	219	229
00:18:14,687 → 00:18:17,565	00:18:12,400 → 00:18:15,278	00:18:13,209 → 00:18:16,142
Looks like you were in a fricking car wreck.	On dirait que tu sors d'un accident de voiture.	Het ziet eruit alsof je een auto ongeluk gehad hebt.
Tabou	Omission	Omission

323	324	344
00:27:36,927 → 00:27:40,602	00:27:34,640 → 00:27:38,315	00:27:35,250 → 00:27:39,230
- The city that never sleeps. - Well, it needs a fricking nap.	- C'est la ville qui ne dort jamais. - Elle a besoin de faire une sieste.	De stad die nooit slaapt. - Nou, het heeft echt een dutje nodig.
Tabou	Omission	Omission
358	359	384
00:30:56,087 → 00:31:02,401	00:30:53,800 → 00:31:00,114	00:30:54,160 → 00:30:56,580
Damned suicide bombers. Good God, what the hell is this?	Ces kamikazes. Mais qu'est-ce qui leur prend ?	Welke is dat? - Die verdomde zelfmoordterroristen.
		385
		00:30:56,580 → 00:30:58,770
		Goeie god, wat is dit?
Grossièreté	Omission	Omission
407	408	438
00:36:18,207 → 00:36:21,677	00:36:15,920 → 00:36:19,390	00:36:16,880 → 00:36:19,840
<i>What the hell</i> happened to the chicken?	<i>Bon sang</i> , où sont passés les bons vieux poulets ?	Wat is er gebeurd met de kip?
<i>Grossièreté</i> Grossièreté	<i>Tact</i> Omission	<i>Omission</i> Omission

Deuxièmement, la stratégie de l'omission a été employée à hauteur de 27 % en français et de 30 % en néerlandais par rapport au nombre total de grossièretés et de tabous recensés. L'omission est donc la stratégie la moins employée par les traducteurs dans cette sous-catégorie. Pour ce qui est des sous-titres 218 et 323, les traducteurs omettent donc tout simplement le mot « fricking », comme déjà observé précédemment, par tact ou économie de caractères. Dans le sous-titre 358, les traducteurs choisissent d'omettre l'expression grossière « what the hell » en employant des expressions idiomatiques de leur langue cible, certainement pour une question d'économie de caractères également. Enfin, le cas des sous-titres 407 avait déjà été discuté ci-dessus (cf. 7.1.1 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Jeux de mots »). Étant donné que la consonance sexuelle du jeu de mots initial n'a pas été maintenue par les traducteurs, les grossièretés ont également été omises dans les traductions. Les traducteurs ont donc tous les deux perdu l'effet comique qui découlait de la connotation sexuelle de ce jeu de mots puisqu'ils n'ont pas été en mesure de la rendre dans leur langue cible respective. Dans ce même sous-titre, nous pouvons également remarquer la présence de l'expression grossière « What the hell » qui a été traduite avec tact en français, et totalement omise en néerlandais.

Walter

250	251	265
00:21:12,287 → 00:21:16,519	00:21:10,000 → 00:21:14,232	00:21:10,860 → 00:21:14,120
Aw, screw you. That was funny.	Oh, allez vous faire voir. C'était drôle.	Ah ga weg, dat was grappig.
Grossièreté	Tact	Tact
255	256	270
00:21:51,807 → 00:21:55,163	00:21:49,520 → 00:21:52,876	00:21:50,570 → 00:21:54,890
Is the director drunk? What the hell?	Le metteur en scène était ivre ? Saperlipopette !	Is de regisseur dronken?" Mijn God.
Grossièreté	Tact	Tact
490	491	525
00:44:04,767 → 00:44:07,804	00:44:02,480 → 00:44:05,517	00:44:02,800 → 00:44:06,000
He scares the crap out of me.	Il me fiche les jetons.	Hij jaagt me de stuipen op het lijf.
Grossièreté	Tact	Tact

Enfin, la stratégie du tact a été employée à hauteur de 38 % en français et 30 % en néerlandais par rapport au nombre total de grossièretés et de tabous recensés. Pour les sous-titres 250, 255 et 490, les traducteurs français et néerlandais ont tous les deux privilégié l'emploi d'expressions idiomatiques plus polies afin de rendre les grossièretés présentes dans les sous-titres sources. Ils font donc preuve de plus de tact dans leur choix de mots que ceux que Jeff Dunham a décidé d'employer dans son spectacle. L'effet comique qui découle de ces grossièretés est donc perdu. Cependant, dans le cas de la traduction du sous-titre 255, le traducteur français a décidé d'utiliser l'expression « Saperlipopette », qui peut prêter à sourire étant donné qu'elle est à présent tombée en désuétude.

Walter

256	257	271
00:22:08,207 → 00:22:11,085	00:22:05,920 → 00:22:08,798	00:22:07,330 → 00:22:09,520
What? Holy crap!	Oh, quelle trouille !	Goeie genade!
Grossièreté	Omission	Tact
286	287	304
00:24:39,887 → 00:24:43,323	00:24:37,600 → 00:24:41,036	00:24:38,670 → 00:24:42,110
Holy crap!	" Bordel de Dieu ! "	Goeie genade!
Grossièreté	Maintien	Tact

315	316	336
00:26:54,407 → 00:26:57,922	00:26:52,120 → 00:26:55,635	00:26:53,060 → 00:26:56,800
You don't see me sticking my ass in one of those, do you?	Et pourtant vous n'y mettez pas les fesses , si ?	Daar ga ik toch ook niet inzitten?
Grossièreté	Tact	Omission
396	397	426
00:35:18,847 → 00:35:22,237	00:35:16,560 → 00:35:19,950	00:35:17,500 → 00:35:20,990
I know it. That old bitch will never die.	Je sais. Cette vieille bique ne veut pas mourir.	Ja. Dat oude wijf gaat maar niet dood.
Grossièreté	Tact	Maintien

Achmed

540	541	581
00:47:56,647 → 00:48:02,802	00:47:54,360 → 00:48:00,515	00:47:55,290 → 00:47:56,740
- Where do you get your recruits? - The suicide hotline .	- Où vous trouvez vos recrues ? - Grâce au numéro vert de SOS Amitié .	Waar werven jullie je nieuwe leden?
		582
		00:47:56,740 → 00:47:59,070
		De zelfmoordlijn .
Tabou	Tact	Maintien

Cependant, les traducteurs ne s'accordent pas toujours sur l'emploi de la stratégie du tact. Le cas des sous-titres 256 et 286 est intéressant, car ils comprennent tous les deux l'expression « Holy crap ». Le traducteur français a étonnamment décidé de la traduire de deux façons totalement différentes. Dans la traduction du sous-titre 256, le traducteur français a omis la grossièreté en employant une expression idiomatique de la langue cible. Dans la traduction du sous-titre 286, le traducteur français a maintenu la grossièreté, et donc l'effet comique qui en découle. En revanche, dans les deux cas, le traducteur néerlandais a décidé de garder la même expression, à savoir « Goeie genade » et donc de procéder à la stratégie du tact en employant une expression informelle, bien que beaucoup moins grossière puisqu'elle est tirée de la religion. Pour ce qui est du sous-titre 396, alors le traducteur français privilégie l'emploi de la stratégie du tact afin d'éviter une grossièreté, le traducteur néerlandais maintient une grossièreté équivalente au niveau de l'intensité dans sa langue cible. Le cas du sous-titre 315 est un peu différent étant donné que le traducteur français choisit une stratégie de tact, alors que le traducteur néerlandais favorise l'omission. Dans le premier cas, le traducteur néerlandais omet la grossièreté en traduisant « sticking my ass in one of those » par le verbe « inzitten » — qui signifie simplement « être assis dans » — certainement pour une question de tact et d'économie de caractères. Enfin, le même phénomène de tact se produit dans la traduction française du sous-

titre 540. En effet, le traducteur français ne mentionne pas explicitement le suicide, contrairement aux sous-titres anglais et néerlandais. La référence au sujet tabou du suicide est donc plus subtile grâce au choix de ce *reale* (cf. 7.2.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Idiomes »).

Cas particulier

Walter

375	376	402
00:33:18,767 → 00:33:24,125	00:33:16,480 → 00:33:21,838	00:33:18,030 → 00:33:23,140
I gotta teach 72 women how to have sex? Oh my God!	Apprendre à 72 femmes à faire l'amour ? Oh mon Dieu !	72 maagden leren wippen ? Goeie genade!
		Ajout d'une grossièreté

Le cas du sous-titre 375 est un peu particulier, car le sous-titre source ne contient pas de grossièreté. Le traducteur néerlandais a donc pris la liberté de traduire « to have sex » par le verbe « wippen » qui partage la même signification, mais qui est beaucoup plus informel et grossier. Il s'agit peut-être ici d'une stratégie de compensation de la part du traducteur afin de compenser les cas où il a privilégié l'emploi de la stratégie de l'omission ou du tact.

7.3.2 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « Humour visuel »

Au sein de cette dernière sous-catégorie, nous pouvons remarquer que les traducteurs ont une nette préférence pour l'emploi des stratégies du maintien et de l'adaptation. La stratégie de l'omission ne compte d'ailleurs aucune occurrence en français, tout comme la stratégie de l'expression idiomatique en néerlandais.

Walter

262	263	280
00:22:49,247 → 00:22:51,920	00:22:46,960 → 00:22:49,633	00:22:49,550 → 00:22:52,950
- Yes. - What did that do for you?	- Oui. - Et ça a été bénéfique ?	Hielp dat? - Kijk naar me.
263	264	281
00:22:52,087 → 00:22:57,480	00:22:49,800 → 00:22:55,193	00:22:53,730 → 00:22:56,390
Look at me. I'm happy!	Regarde moi. Je suis heureux !	Ik ben gelukkig.
Humour visuel	Maintien	Maintien

330	331	352
00:28:01,567 → 00:28:05,799	00:27:59,280 → 00:28:03,512	00:27:59,410 → 00:28:03,500
One morning, you could be sitting on the toilet and all of a sudden...	Un matin, tu es assis sur les toilettes et soudain...	Je zit op een morgen op de wc, en opeens...
Humour visuel	Maintien	Maintien
412	413	443
00:36:46,367 → 00:36:50,042	00:36:44,080 → 00:36:47,755	00:36:44,780 → 00:36:48,570
- How does she know it? - I smile a lot.	- Comme ça, elle le sait ? - Je souris beaucoup.	Hoe weet ze dat? - Ik lach vaak.
Humour visuel	Maintien	Maintien

Premièrement, la stratégie du maintien a été employée à hauteur de 49 % en français et de 52 % en néerlandais par rapport au nombre total d'occurrences d'humour visuel. Nous pouvons observer plusieurs cas différents dans les occurrences recensées ci-dessous. Dans les sous-titres 262/263 et 412, l'humour visuel découle du fait que le sous-titre invite le spectateur à regarder l'image, car il s'agit d'un gag visuel. En effet, la marionnette de Walter ne sourit pas, au contraire il porte sur son visage une expression des plus grincheuses (cf. 4.1 Jeff Dunham). Les traducteurs ont donc tous les deux maintenu le « Look at me » et le « I smile a lot » des sous-titres sources, afin de maintenir l'humour visuel qui en découle. Ces sous-titres interagissent donc avec la texture intersémiotique du texte, étant donné qu'il s'agit, selon Dirk Delabastita, de signes non verbaux de l'ordre de la présentation visuelle (cf. 3.2 Le sous-titrage de l'humour). Le cas du sous-titre 330 est un peu différent. Walter parle en fait de la météo en Californie et des tremblements de terre récurrents dans cette région. Le sous-titre 330 se termine par des points de suspension afin d'indiquer au spectateur que le sous-titre n'est pas complet étant donné que Walter imite un tremblement de terre. Les traducteurs ont donc tout deux terminé leur sous-titre respectif par des points de suspension afin que l'humour visuel qui découle de cette imitation soit maintenu. Ces sous-titres interagissent donc avec la texture intersémiotique du texte, étant donné qu'il s'agit, selon Dirk Delabastita, de signes verbaux de l'ordre de la présentation acoustique (cf. 3.2 Le sous-titrage de l'humour).

Walter

304	305	324
00:26:03,047 → 00:26:07,006	00:26:00,760 → 00:26:04,719	00:26:02,540 → 00:26:05,580
We love it here.	On adore vivre ici.	Het is hier te ge-ek.
Humour visuel	Maintien	Adaptation

332	333	354
00:28:12,127 → 00:28:16,006	00:28:09,840 → 00:28:13,719	00:28:10,630 → 00:28:13,170
We love it here!	"On adore vivre ici !"	Het is hier te gek.
Humour visuel	Adaptation	Maintien
379	380	407
00:33:54,807 → 00:33:58,004	00:33:52,520 → 00:33:55,717	00:33:53,140 → 00:33:57,480
- Did you get that one? - She got it!	Tu as compris, chérie ?	Snapte je die? - Ze snapte het.
Humour visuel	Adaptation	Maintien

Achmed

463	464	497
00:41:47,767 → 00:41:51,282	00:41:45,480 → 00:41:48,995	00:41:46,250 → 00:41:49,820
- So, Achmed . - No, no. Is Achmed .	- Alors, Achmed . - Non, non. C'est Achmed .	Dus, Acmed ... - Nee nee, het is Achmed .
Humour visuel	Maintien	Adaptation
464	465	498
00:41:51,447 → 00:41:55,235	00:41:49,160 → 00:41:52,948	00:41:49,820 → 00:41:53,560
- That's what I said. - No, you said Achmed . Is Achmed .	- C'est ce que j'ai dit. - Non, tu as dit Achmed . C'est Achmed .	Dat zei ik. - Nee, jij zei Acmed . Het is Achmed .
Humour visuel	Maintien	Adaptation
484	485	518
00:43:35,927 → 00:43:41,160	00:43:33,640 → 00:43:38,873	00:43:33,090 → 00:43:35,930
I'm in the air, wait wait. Something is backwards. Holy crap.	Je suis en l'air, attends. Un truc est à l'envers.	Oké. Wacht. Wat doe je? Luchtkarate. Wacht.
		519
		00:43:36,440 → 00:43:39,060
		Er zit iets verkeerd om.
Humour visuel	Maintien	Adaptation
488	489	523
00:43:49,967 → 00:43:54,597	00:43:47,680 → 00:43:52,310	00:43:48,790 → 00:43:51,910
You idiot, you don't have an ass!	<i>Imbécile, tu n'as pas de fesses </i>	Idioot, jij hebt geen reet!
Humour visuel	Adaptation	Maintien

Cependant, les traducteurs ne s'accordent pas toujours quant à l'emploi de la stratégie du maintien dans le cas de l'humour visuel. Le cas des sous-titres 304 et 332 est un peu particulier, car il s'agit en fait de la même phrase. Comme évoqué ci-dessus (7.1.3 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Jab lines* »), l'adaptation réalisée par le traducteur néerlandais découle du fait que Jeff Dunham insiste sur le « here ». Ce signe non verbal n'est pas présent dans le sous-titre source, tout comme dans la traduction française. Dans le sous-titre 332, Walter

prononce cette phrase tout en continuant l'imitation d'un tremblement de terre. Le traducteur français a donc privilégié l'emploi d'une adaptation en mettant cette phrase entre guillemets afin d'insister sur la façon dont Walter la prononce, alors que le traducteur néerlandais l'a maintenue telle quelle. Les cas des sous-titres 379 et 484 mettent en scène un signe non verbal de l'ordre de la présentation visuelle, comme discuté précédemment, mais les deux traducteurs ne les rendent pas de la même façon. Dans le sous-titre 379, Walter s'adresse à une personne du public, le traducteur français a donc décidé d'insister sur le fait qu'il est question d'une personne tierce, à savoir une femme du public, avec le mot « chérie ». En revanche, les sous-titres source et néerlandais n'utilisent que les pronoms « she » et « ze ». Dans les sous-titres 463 et 464, l'humour visuel est en fait un signe verbal de l'ordre de la présentation acoustique. Seul le traducteur néerlandais a jugé opportun d'insister sur la différence de prononciation entre la façon dont Jeff Dunham et Achmed prononcent le prénom de ce dernier dans le sous-titre même. Dans le sous-titre 484, le traducteur néerlandais a procédé à une adaptation afin de décrire un signe non verbal de l'ordre de la présentation visuelle ici aussi. Jeff Dunham soulève en fait Achmed pour remettre ses jambes dans le bon sens et ce dernier se débat, car il n'a pas envie que le ventriloque le touche. Grâce à cette adaptation, le traducteur néerlandais a revêtu la fonction de coauteur en intégrant une *jab line* à ce sous-titre, ce qui renforce l'effet comique découlant de l'humour visuel. Enfin, concernant le sous-titre 488, cette phrase est prononcée par Walter qui est retourné dans la valise de Jeff Dunham pendant le numéro d'Achmed. Le traducteur français a donc décidé de mettre en lumière le fait que ce soit une tierce personne qui prononce cette phrase en la mettant en italique, ce qui n'est pas le cas dans le sous-titre source ni en néerlandais. L'humour visuel découle donc d'un signe verbal de l'ordre de la présentation acoustique, mais également un signe non verbal de l'ordre de la présentation visuelle étant donné que Walter n'est pas présent sur la scène avec Jeff Dunham et Achmed, ce qui renforce l'effet comique.

Walter

352	353	378
00:30:27,167 → 00:30:30,876	00:30:24,880 → 00:30:28,589	00:30:24,250 → 00:30:29,280
I do not want to go to Los Angeles.	« Moi pas vouloir aller Los Angeles. »	Toen dacht ik even na en zei: 'Ik wil niet naar Los Angeles.'
Humour visuel	Adaptation	Adaptation

410	411	441
00:36:40,887 → 00:36:43,959	00:36:38,600 → 00:36:41,672	00:36:41,280 → 00:36:42,660
- Told her lately that you love her? - Naw.	- Tu lui as dis récemment ? - Nan.	Neh!
Humour visuel	Adaptation	Adaptation
431	432	464
00:38:18,687 → 00:38:22,157	00:38:16,400 → 00:38:19,870	00:38:16,620 → 00:38:21,180
It goes, IIII 'm gay.	Elle fait : " Je suiiiiis gay. "	Nee. - Dan hoor je: " Beeeeeeen homo. "
Humour visuel	Adaptation	Adaptation
433	434	466
00:38:33,127 → 00:38:36,802	00:38:30,840 → 00:38:34,515	00:38:31,490 → 00:38:37,310
When it idles it goes homohomohomohomo...	Et au point mort, elle fait : " Homohomohomohomo... "	Ja, en wanneer hij leeg is hoor je: " homo, homo, homo, homo. "
Humour visuel	Adaptation	Adaptation

Deuxièmement, la stratégie de l'adaptation a été employée à hauteur de 45 % en français et de 39 % en néerlandais par rapport au nombre total d'occurrences d'humour visuel. Dans les sous-titres ci-dessus, les traducteurs ont privilégié la stratégie de l'adaptation, car ces occurrences sont toutes des signes verbaux de l'ordre de la présentation acoustique. Ils ont donc décidé d'introduire dans les sous-titres une indication sur la prononciation avec laquelle le personnage prononce cette phrase afin de renforcer l'effet comique qui découle de l'humour visuel. En effet, bien que le spectateur soit en mesure d'entendre la façon dont le personnage prononce les phrases, les mots ne sont pas les mêmes. Les traducteurs ont donc estimé qu'il était préférable d'explicitement l'humour visuel dans les sous-titres.

Walter

241	242	254
00:20:14,567 → 00:20:18,958	00:20:12,280 → 00:20:16,671	00:20:13,300 → 00:20:14,780
I said, I don't know, did it sound something like this? - Click.	Je lui dis "Pourquoi, tu as entendu ce bruit là :" et je raccroche.	Ik weet het niet: "Klonk het een beetje als dit?"
		255
		00:20:14,780 → 00:20:15,900
		Klik.
Humour visuel	Expression idiomatique	Adaptation

Achmed

468	469	501
00:42:14,007 → 00:42:17,556	00:42:11,720 → 00:42:15,269	00:42:12,610 → 00:42:22,030
- How do you spell your name? - Oh let's see. A.	- Ton prénom. - Eh bien. A.	Hoe spel je je naam? - Oh zo. A... C... Flemch...
469	470	
00:42:17,727 → 00:42:19,718	00:42:15,440 → 00:42:17,431	
C...	C...	
470	471	
00:42:20,767 → 00:42:23,759	00:42:18,480 → 00:42:21,472	
Phlegm.	Raclement de gorge.	
Humour visuel	Expression idiomatique	Adaptation
494	495	
00:44:22,207 → 00:44:26,644	00:44:19,920 → 00:44:24,357	
Ah, ha ha ha ha.	<i>Ah, ha ha ha ha.</i>	
Humour visuel	Adaptation	Omission
548	549	
00:48:44,007 → 00:48:47,238	00:48:41,720 → 00:48:44,951	
Ha ha ha ha ha.	<i>Ha ha ha ha ha.</i>	
Humour visuel	Adaptation	Omission
551	552	593
00:48:56,367 → 00:48:59,404	00:48:54,080 → 00:48:57,117	00:48:54,940 → 00:48:57,450
Can you hear me n...?	"Tu m'entends mainte ? "	Hoor je me nu?
Humour visuel	Adaptation	Omission

Cependant, les traducteurs ne s'accordent pas toujours quant à l'emploi de la stratégie de l'adaptation dans le cas de l'humour visuel. Comme discuté précédemment, le traducteur français est le seul à avoir fait usage de la stratégie de l'expression idiomatique, et ce à hauteur de 7 %. La stratégie de l'expression idiomatique est notamment observable dans les sous-titres 241 et 468/469/470. Dans le sous-titre 241, l'humour visuel réside dans le signe verbal de l'ordre de la présentation acoustique, à savoir le « Click » du sous-titre source. Le traducteur néerlandais a donc tout simplement adapté cette onomatopée en néerlandais, c'est-à-dire « Klik ». Le traducteur français a quant à lui décidé d'utiliser une expression idiomatique afin d'explicitier ce à quoi correspond ce bruit. Il en va de même pour le sous-titre 470, où le traducteur français a rendu le « Phlegm » prononcé par Achmed en épelant son prénom par « Raclement de gorge », alors que le traducteur néerlandais a décidé de le traduire par une adaptation de l'onomatopée, à savoir « Flemch ». Le cas des sous-titres 494, 548 et 551 est également intéressant, car ils contiennent les occurrences de la stratégie de l'omission que seul

le traducteur néerlandais a employée, et ce à hauteur de 7 %. Dans les sous-titres 494 et 548, le traducteur néerlandais a tout bonnement supprimé l'humour visuel qui est en fait le rire de Walter provenant de la valise. Cette omission est assez étonnante étant donné que le traducteur français a, quant à lui, décidé de l'adapter en italique. Le traducteur néerlandais a certainement estimé que le rire était assez explicite en tant que signe verbal de l'ordre de la présentation acoustique. Il en va de même pour la traduction néerlandaise du sous-titre 551 où Achmed imite la détonation d'une bombe à l'endroit des points de suspension après le « n » de « now » dans le sous-titre source. Le traducteur français n'a pas maintenu les points de suspension, mais bien l'idée de scinder le mot final, à savoir « maintenant » devenu « mainte ». Le traducteur néerlandais a, quant à lui, décidé de ne conserver aucun de ces deux marqueurs d'humour visuel, et ainsi d'écrire le « nu » en entier et sans points de suspension. L'effet comique découlant de l'humour visuel de la *jab line* peut donc potentiellement tomber à l'eau étant donné que le spectateur pourrait ne pas comprendre que la phrase doit être complétée par l'imitation de la détonation (cf. 7.1.3 Interprétation des résultats de la sous-catégorie « *Jab lines* »).

Section 8

Conclusions

Après l'analyse et l'interprétation des différents résultats que j'ai pu obtenir dans le cadre de ce mémoire, je suis à présent en mesure de déterminer si les hypothèses que j'avais émises après avoir passé en revue la théorie de la traduction des sous-titres d'humour se vérifient dans les stratégies que les traducteurs emploient en pratique.

En ce qui concerne la catégorie « Humour exprimé verbalement », je pensais découvrir une majorité d'adaptations dans la sous-catégorie « jeux de mots » et une majorité de maintiens pour les « *punchlines* » et « *jab lines* ». Mon hypothèse s'est donc vérifiée dans les deux langues. Cependant, il est toutefois intéressant de noter quelques points qui ont attiré mon attention. Dans un premier temps, dans la catégorie « jeux de mots », bien que la stratégie de l'adaptation soit la plus fréquemment utilisée en français et en néerlandais, j'ai également rencontré un nombre de maintiens beaucoup plus important en néerlandais qu'en français. En néerlandais, le pourcentage d'adaptations s'élève à 50 % et celui de maintiens à 36 %, alors qu'en français nous pouvons constater un pourcentage d'adaptations à hauteur de 71 %. Cet écart peut traduire la volonté du traducteur néerlandais de s'éloigner le moins possible de l'humour exprimé verbalement de la langue source. En outre, le néerlandais et l'anglais sont toutes deux des langues germaniques. Les transferts d'humour appartenant à deux langues de la même famille demandent donc peut-être moins d'adaptations qu'avec le français, qui est une langue romane. Dans un second temps, je pense qu'il est intéressant de noter que les traducteurs n'ont procédé à aucune omission pour les *punchlines* et *jab lines*. Ce choix laisse ainsi transparaître la volonté des traducteurs de rester fidèle au travail de l'auteur. Ils ont bien entendu adapté certaines *punchlines* et *jab lines* qu'il n'était pas possible de maintenir, et ont donc revêtu la fonction de coauteur dont parlait notamment Pascaline Rosnet⁶⁰ (cf. 3.1 Les caractéristiques du sous-titrage). Il est donc clair que chaque traducteur avait préalablement défini son *skopos* et a donc rendu son texte cible avant tout fonctionnel pour son lectorat cible. L'équivalence privilégiée par les traducteurs est donc avant tout « fonctionnelle » ou « *ad sensum* » afin de respecter le *skopos* de leur texte cible, c'est-à-dire garder l'effet comique des différentes occurrences d'humour exprimé verbalement (cf. 2.2 Le point de vue traductologique).

⁶⁰ ROSNET, Pascaline, « L'adaptation pour le sous-titrage », Cinémas d'Amérique latine, 20 | 2012, p.74–81

Ensuite, en poursuivant mon analyse avec la catégorie des « *Realia* », je pensais découvrir une majorité de maintiens pour la sous-catégorie « Noms propres », mais une majorité d'adaptations en ce qui concerne les « Idiomes ». Mon hypothèse s'est avérée dans les deux langues cibles pour la sous-catégorie des noms propres, et uniquement en français pour la catégorie des idiomes. J'estime qu'il est intéressant de noter les différences de choix au niveau des stratégies employées pour les noms propres et les idiomes. En ce qui concerne les noms propres, les traducteurs ont une tendance certaine à privilégier les traductions certes fonctionnelles, mais surtout de rester aussi proche que possible du texte source. L'adaptation semble être une stratégie qu'ils gardent uniquement pour les *realia* totalement incompréhensibles de leur public cible. Il est en fait délicat de remplacer les noms propres dans les sous-titres. En effet, l'audience cible a en permanence accès au texte source et peut donc entendre les noms propres mentionnés en anglais et s'étonner de ne pas entendre le nom qu'elle vient de lire dans le sous-titre. Cependant, maintenir un nom propre inconnu du public cible mènerait à la perte de l'effet comique et donc à la frustration du public cible. La combinaison semble être une stratégie appréciée par les traducteurs puisqu'elle leur permet de ne pas se limiter à une seule stratégie et donc de rendre le *reale* encore plus fonctionnel dans la culture cible.

En revanche, en ce qui concerne les idiomes, l'adaptation n'est pas la seule stratégie privilégiée par les traducteurs. Il semble que la stratégie du calque soit également favorisée par les traducteurs, puisqu'elle remporte une majorité dans les sous-titres néerlandais. Pour ce qui est des idiomes, les traducteurs ne cherchent généralement pas à rester aussi proche que possible du texte source, mais bien à rendre leur texte cible fonctionnel pour leur public cible tout en conservant les connotations liées à ces *realia*. Le sens est donc privilégié sur la forme afin que le public cible ne se perde pas dans des sous-titres remplis de *realia* qui ne font pas partie de son bagage culturel. La stratégie du calque est à cet effet idéale étant donné qu'elle vise généralement des *realia* relatifs à des notions géographiques. La stratégie de l'adaptation ne serait pas appropriée à la traduction de ce type de *realia* étant donné qu'elle impliquerait un changement total de cadre spatiotemporel et une réécriture du spectacle dans son intégralité, ce qui n'est *a priori* pas le but du sous-titrage. En outre, il est intéressant de pointer le fait que, contrairement aux noms propres, les traducteurs cibles n'ont pas omis de *realia* appartenant à la sous-catégorie des idiomes. Les *realia* appartenant à la sous-catégorie des idiomes ne seraient donc pas intraduisibles, contrairement à certains *realia* noms propres que les traducteurs ont préféré omettre pour la bonne compréhension des publics cibles.

Enfin, pour ce qui est de la catégorie « Autres », je pensais découvrir une majorité d'occurrences entrant dans la catégorie des maintiens en ce qui concerne la sous-catégorie « Grossièretés/tabous », et une majorité d'omissions dans la sous-catégorie « Humour visuel ». Je ne me suis en effet pas trompée pour le néerlandais étant donné que j'ai recensé 41 % de maintiens, cependant j'ai rencontré une petite majorité de tact dans les sous-titres français. Il est toutefois intéressant de noter que l'écart entre la stratégie du tact et du maintien est minime en français, étant donné que 2 % les séparent. En néerlandais, nous assistons même à une égalité entre les stratégies de l'omission et du tact, qui atteignent toutes deux les 30 %. La stratégie de l'omission est donc moins fréquente en français qu'en néerlandais, pour ce qui est des grossièretés et tabous. Les maintiens des divers grossièretés et tabous peuvent s'expliquer par le fait que les sous-titres doivent avant tout donner l'illusion d'un discours oral fluide. En outre, il ne faut pas négliger les grossièretés en traduisant les sous-titres d'un personnage comme Walter étant donné qu'ils font partie de l'essence de son personnage. Omettre l'ensemble des insultes et des mots grossiers de son sketch lui ferait perdre sa personnalité de personne âgée grincheuse (cf. 4.2 Walter). J'estime qu'il est tout de même intéressant de noter que l'écart entre les stratégies est particulièrement serré. Je pense donc que les traducteurs décident de garder ou non les grossièretés en fonction du nombre de caractères qu'il leur reste, plus qu'une décision délibérée de censurer le spectacle. Les deux traducteurs se sont même permis d'ajouter des grossièretés là où il n'y en avait pas au départ comme nous avons pu le découvrir précédemment.

Toutefois, mon hypothèse en ce qui concerne l'humour visuel ne s'est pas avérée, bien au contraire. Je pensais, après avoir étudié la théorie de la traduction de l'humour, que les traducteurs devaient alléger les sous-titres au maximum en supprimant notamment ce qui est explicite à l'image (cf. 3.1 Les caractéristiques du sous-titrage). Cependant, après analyse de ces sous-titres, je me rends compte que les traducteurs ont principalement employé les stratégies du maintien et de l'adaptation, contrairement à ce que j'avais prédit. En effet, je comprends à présent qu'il est parfois important d'explicitier ce qui est visible à l'écran pour la bonne compréhension du public, ne serait-ce que pour lui indiquer qu'il doit prêter attention à la prononciation ou aux imitations de Jeff Dunham. De plus, je pense qu'il est intéressant de noter que les traducteurs ont davantage tendance à procéder à la stratégie du maintien pour les signes non verbaux de l'ordre de la présentation visuelle, et à l'adaptation pour les signes verbaux de

l'ordre de la présentation acoustique, selon les termes de Dirk Delabastita⁶¹. Il est en effet nécessaire d'adapter les éléments sonores qui ne seraient pas compréhensibles du public cible sans les sous-titres.

En ce qui concerne les différentes stratégies de traductions employées en fonction des personnages, les traducteurs semblent adapter les stratégies choisies en fonction de la catégorie. Pour ce qui est de l'humour exprimé verbalement, la stratégie du maintien est privilégiée chez les deux personnages pour les *punchlines* et les *jab lines*. Toutefois, pour ce qui est des jeux de mots, les deux traducteurs ont une fois de plus privilégié le maintien pour Achmed, alors que je recense une majorité d'adaptations chez Walter. Ensuite, pour ce qui est des *realia*, les deux traducteurs ont privilégié le maintien afin de traduire les noms propres chez les deux personnages. Cependant, en ce qui concerne les idiomes, le traducteur français a privilégié l'adaptation chez Walter et le calque chez Achmed, alors que le traducteur néerlandais a choisi l'adaptation, l'approximation et le calque chez Walter, et le calque chez Achmed. En outre, pour ce qui est des grossièretés et des tabous, les deux traducteurs ont privilégié le tact chez Walter. Cependant, chez Achmed, alors que le traducteur néerlandais a employé une grande majorité de maintiens, le traducteur français a étonnamment opté autant de fois pour la stratégie du maintien que du tact. Enfin, pour ce qui est de l'humour visuel, les deux traducteurs ont en grande partie choisi la stratégie du maintien pour Achmed. Toutefois, chez Walter, le traducteur français a privilégié l'adaptation, contrairement au traducteur néerlandais qui a préféré le maintien. Dès lors, il semblerait que les traducteurs aient plus fréquemment choisi d'employer des stratégies plus créatives, comme l'adaptation ou le tact, chez Walter que chez Achmed. Cette tendance est certainement due au fait que le personnage d'Achmed ne parle pas sa langue maternelle, contrairement à Walter qui s'exprime sans accent et dans un anglais fluide. Les traducteurs ont donc certainement estimé qu'il était plus opportun de déployer leur créativité dans les sous-titres de Walter que dans ceux d'Achmed qui devaient rester plus simples.

En conclusion, la traduction des sous-titres d'humour présente bien plus de paramètres et de complexités qu'il n'y paraît à travers l'œil du spectateur. Il s'agit d'un véritable travail de réécriture de la part du traducteur qui doit à la fois tenter de rendre l'humour et le sens, et tout cela dans le nombre limité de caractères imposé par les normes du sous-titrage. De nombreux traducteurs estiment que les textes d'humour sont les supports les plus complexes à traduire en langue étrangère. Ce mémoire n'aura fait que renforcer cette idée. De ce fait, le traducteur doit

⁶¹ DELABASTITA, Dirk. « Translation and Mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics ». *Babel* 35 (1989): p193–218

avant tout connaître le bagage culturel et les limites des connaissances de son public cible en matière de culture source. En effet, les *realia* font partie intégrante d'un texte d'humour, voire même y sont un sujet de prédilection. Un spectacle d'humour fortement teinté par sa culture source pourrait donc même être considéré comme intraduisible, à moins que le traducteur procède à un dépaysement ou à une domestication à l'extrême. Dans le cadre de ce spectacle, les traducteurs ont dû procéder à quelques petits ajustements afin de rendre le texte cible fonctionnel, et donc adopter un certain degré de domestication. Toutefois, ce texte source ne nécessitait pas une domestication totale, ce qui a permis aux traducteurs de pouvoir conserver l'essence même du texte source en question.

Bibliographie

Sites internet

« Delia Carmela Chiaro – University of Bologna – Home Page ». Consulté le 26 aout 2020.

<https://www.unibo.it/sitoweb/delia.chiaro/en>.

« Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales ». <https://www.cnrtl.fr/definition/>.

IMDb. « Jeff Dunham ». Consulté le 29 janvier 2021.

<http://www.imdb.com/name/nm0242278/bio>.

« Jeff Dunham: Spark of Insanity ». Consulté le 14 mai 2021. <https://www.cinema1.ca/jeff-dunham-spark-of-insanity-646128.html>.

Jeff Dunham Wiki. « Achmed ». Consulté le 29 janvier 2021.

<https://jeffdunham.fandom.com/wiki/Achmed>.

Jeff Dunham Wiki. « Walter ». Consulté le 29 janvier 2021.

<https://jeffadunhaamm.fandom.com/wiki/Walter>.

Jeff Dunham. « About ». Consulté le 29 janvier 2021. <https://www.jeffdunham.com/about/>.

« Jeroen Vandaele ». Consulté le 26 aout 2020.

<https://www.arts.kuleuven.be/cetra/people/jeroen-vandaele>.

« Paronomase ». Consulté le 26 aout 2020. <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/paronomase.php>.

Kinderliedjes. « Kinderliedje Jongens en meiden (Minidisco) », 9 décembre 2015. Consulté le 13 mai 2021. <https://www.kinderliedjes.info/jongens-en-meiden-minidisco/>.

Safety Harbor, FL Patch. « A Peak Into the Ingenious Mind of Jeff Dunham », 13 décembre 2014. Consulté le 29 janvier 2021. <https://patch.com/florida/safetyharbor/peak-ingenious-mind-jeff-dunham>.

The Express. « Jeff Dunham's Puppets ». *The Art Ventriloquism* (blog), 4 janvier 2016. Consulté le 29 janvier 2021.

<https://theartofventriloquism.wordpress.com/2016/01/04/jeff-dunhams-puppets/>.

- The Guardian. « How Jeff Dunham’s Offensive Puppets Became the Voice of Trump’s America », 8 mai 2018. Consulté le 29 janvier 2021.
<http://www.theguardian.com/stage/2018/may/08/jeff-dunham-offensive-puppets-voice-trumps-america-achmed-dead-terrorist-jose-mexican-immigrant>.
- THIER, Dave. « “The Office”: Why the American Remake Beats the British Original ». The Atlantic, 28 avril 2011. Consulté le 3 septembre 2021.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/04/the-office-why-the-american-remake-beats-the-british-original/237958/>.
- Vulture. « Friends Countdown: The One With All the Different Languages », 20 décembre 2014. Consulté le 3 septembre 2021. <https://www.vulture.com/2014/12/what-does-friends-sound-like-in-other-countries.html>.
- WOLF, John. « Jeff Dunham: Racism or All in Good Fun? » *The World of Adrian* (blog), 24 décembre 2009. Consulté le 29 janvier 2021.
<https://cptpatches.wordpress.com/2009/12/24/jeff-dunham-racist/>.

Références bibliographiques

- AIXELÁ, Javier Franco. « Cultuurspecifieke elementen in vertalingen ». In *Denken over vertalen*, Naaijken et Al., p.197–211. Nijmegen, 2010.
- ATTARDO, Salvatore, et RASKIN, Victor. « Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model ». *Humor - International Journal of Humor Research* 4, n° 3–4 (1991). <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>.
- ATTARDO, Salvatore. « Humor in Language ». In *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, par Salvatore Attardo. Oxford University Press, 2017.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199384655.013.342>.
- ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research 1. Berlin; New York, NY: Mouton, 1994.
- BAÑOS PIÑERO, Rocío, et CHAUME, Frederic. « Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation », 2009. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/33919>.

- CARON, Jean. « Chapitre VI. Les conditions de visée : l'illocutoire ». In *Psychologie d'aujourd'hui*, p.69–80. Presses Universitaires de France, 1983.
<https://www.cairn.info/les-regulations-du-discours--9782130377696-page-69.htm?contenu=resume>.
- CHIARO, Delia, éd. *Translation, humour and literature*. Translation and humour, v. 1. London; New York: Continuum, 2010.
- DELABASTITA, Dirk. « Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies ». *Target. International Journal of Translation Studies* 6, n° 2 (1 janvier 1994): p.223–43. <https://doi.org/10.1075/target.6.2.07del>.
- DELABASTITA, Dirk. « Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics ». *Babel* 35 (1989): p.193–218.
<https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del>.
- GRIT, Diederik. *De vertaling van realia*. Opleiding Tolk-Vertaler, 1995.
- GULAS, Charles S., et WEINBERGER, Marc G. *Humor in Advertising: A Comprehensive Analysis*. M.E. Sharpe, 2006.
- HÉBERT, Louis. « Introduction à la sémiotique ». Dans Louis Hébert (dir.). Signo [en ligne]. Rimouski (Québec). Version du 14 décembre 2018.
<http://www.signosemio.com/introduction-semiotique.pdf>.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Psychology Press, 1994.
- JACKOBSON, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». In *On Translation*, R.A. Bower., p.232–39. Harvard University Press, 1959.
<https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>.
- LANDHEER, Ronald. « L'ambiguïté : un défi traductologique ». *Meta: Journal des traducteurs* 34, n° 1 (1989): 33. <https://doi.org/10.7202/003395ar>.
- NIDA, Eugene A. *Language Structure and Translation: essays*. Language science and national development. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1975.
- REISS, Katharina, VERMEER, Hans J., NORD, Christiane, et DUDENHÖFER, Marina. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2013.

- ROSNET, Pascaline. « L'adaptation pour le sous-titrage ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 20 (1^{er} décembre 2012): p.74–81. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.503>.
- RUCH, Willibald. « Assessment of appreciation of humor: Studies with the 3 WD humor test », 1992. <https://doi.org/10.5167/UZH-77946>.
- RUCH, Willibald. « Exhilaration and Humor », 1993. <https://doi.org/10.5167/UZH-77841>.
- SHURETEH, Halla. « Venuti versus Nida: A Representational Conflict in Translation Theory ». *Babel* 61, n° 1 (2015): p.78–92. <https://doi.org/10.1075/babel.61.1.05shu>.
- TĂNASE, Violeta. « What Do Subtitlers Translate? Particularities of the Audiovisual Texts with a Special View on the Subtitling of Humour ». *Journal of Romanian Literary Studies*, n° 06 (2015): p.231–38
- TYMOCZKO, Maria. « Reconceptualizing Translation Theory: Integrating Non-Western Thought About Translation ». In *Translating Others*, Theo Hermans, Volume 1: p.13–32. Manchester UK & Kinderhook NY: St. Jerome, 2006.
- VANDAELE, Jeroen. « Humor in Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1. John Benjamins Publishing Company, 2010. <https://doi.org/10.1075/hts.1.hum>.
- VANDAELE, Jeroen. « Humor ». In *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen*. Leuven University Press, 2019.