

## **Effets de la traduction d'une Suvre audiovisuelle mult comparative des différentes versions en français de la série Netflix 1899**

**Auteur :** Leclercq, Emilie

**Promoteur(s) :** Gonne, Maud

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en traduction, à finalité spécialisée

**Année académique :** 2024-2025

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/24837>

---

### *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 : littérature, linguistique, traduction

# **Effets de la traduction d'une œuvre audiovisuelle multilingue**

*Analyse comparative des différentes versions en français de  
la série Netflix 1899*

Mémoire présenté par Emilie LECLERCQ  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Traduction, à finalité spécialisée

Co-promotrices : Maud GONNE  
Mathilde MERGEAI

Année académique 2024-2025





Université de Liège  
**Faculté de Philosophie et Lettres**  
Département de Langues modernes : littérature, linguistique, traduction

# **Effets de la traduction d'une œuvre audiovisuelle multilingue**

*Analyse comparative des différentes versions en français de  
la série Netflix 1899*

Mémoire présenté par Emilie LECLERCQ  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Traduction, à finalité spécialisée

Co-promotrices : Maud GONNE  
Mathilde MERGEAI

Année académique 2024-2025



*Alors que Dieu pensait punir l'Homme en  
confondant les langues, le traducteur y a  
vu toute la richesse humaine.*

## **Remerciements**

Au seuil de ce travail, je tiens à remercier

Mes co-promotrices, Madame Gonne et Madame Mergeai, pour leurs nombreux conseils, leurs remarques éclairées et le temps qu'elles ont consacré à diriger ce mémoire ;

Madame Claeskens pour l'attention qu'elle a portée à celui-ci en acceptant d'en être la lectrice ;

Les membres de ma famille pour leur soutien sans faille, leur patience et leurs encouragements et, plus précisément, ma maman pour toutes ses attentions durant les dernières semaines et pour ses corrections minutieuses, mon papa pour ses relectures rigoureuses et mon frère jumeau pour avoir adouci les sessions d'examens durant ces cinq années d'études ;

Amélie Counotte et Lilou Marchal pour avoir souvent cru en moi plus que moi-même ;

Et tous ceux qui m'ont témoigné leur soutien dans la rédaction de ce travail.

## Table des matières

Introduction .....	1
Problème de recherche .....	2
Hypothèses .....	2
Méthodologie .....	3
Annonce du plan.....	4
Présentation de la série <i>1899</i> .....	4
Chapitre 1 : Netflix, une politique de traduction nébuleuse.....	7
Note préliminaire : les sources .....	7
La politique de traduction de Netflix : ce que nous en savons.....	7
Chapitre 2 : État de l’art .....	20
Le multilinguisme : cadre théorique.....	20
Hétérolinguisme, plurilinguisme, multilinguisme, <i>code-switching</i> : distinction et définitions.....	20
Le multilinguisme à l’écran.....	25
Le multilinguisme comme facteur de réalisme .....	25
Le multilinguisme : composante narrative .....	28
Accessibilité de l’œuvre multilingue.....	31
La traduction audiovisuelle .....	34
Les contraintes du sous-titrage .....	35
Les contraintes du doublage .....	36
La multimodalité .....	37
L’hétérolinguisme en traduction : les quatre stratégies de Rainier Grutman .....	39
Le multilinguisme en traduction audiovisuelle .....	42
Preliminaires : notations spécifiques.....	43
Les tendances en traduction .....	43
Chapitre 3 : Analyse des stratégies de traduction au sein de la version originale.....	49
Présentation du corpus .....	49
Analyse des stratégies de traduction des hétérolinguismes dans la version originale.....	50
Chapitre 4 : Analyse des stratégies de traductions dans les versions de la série traduites en français .....	61
La version originale sous-titrée en français.....	61
La version doublée en français.....	63

La version française avec les sous-titres en français.....	65
La version originale avec <i>closed captions</i> en français .....	66
Conclusion.....	67
Chapitre 5 : Analyse des effets de l'hétérolinguisme dans la série <i>1899</i> .....	69
Perception du public.....	69
Analyse des effets.....	72
Dans la version originale.....	72
Dans les versions traduites en français.....	75
Les sous-titres en français de la version originale.....	76
Dans la version doublée en français, doublée et sous-titrée en français et uniquement sous-titrée par des <i>closed captions</i> .....	77
Conclusion.....	79
Conclusions générales .....	80
Bibliographie .....	83
Annexes .....	88
Annexe 1 : Corpus de scènes tirées de la série <i>1899</i> .....	88
Annexe 2 : Corpus d'avis et critiques .....	99
Annexe 3 : Tableau comparatif des effets du multilinguisme dans chaque version.....	105



## Introduction

Ces dernières années, le développement des plateformes de streaming a considérablement redéfini les pratiques de consommation audiovisuelle à l'échelle internationale. La concurrence entre les géants distributeurs audiovisuels tels que Netflix, PrimeVideo ou Disney+ les poussent à proposer à leur audience des contenus toujours plus nombreux et variés. Ces plateformes favorisent l'accès à des contenus étrangers et leur diffusion, ce qui permet de mettre en lumière des pays, des cultures et des langues souvent peu représentés dans le monde du cinéma. Aujourd'hui, on constate l'augmentation de la production de contenus audiovisuels multilingues, relayés notamment sur ces services de distribution.

Le multilinguisme apparaît dans notre contexte de mondialisation actuel comme un outil permettant de refléter la réalité de notre société internationale. En mettant en avant la diversité culturelle, le multilinguisme dans les films et dans les séries offre un point de vue plus moderne sur les dynamiques entre les personnages. Il permet d'enrichir la narration et les dialogues en rendant compte des réalités d'interactions entre personnes qui parlent des langues différentes.

La série *1899*, disponible sur Netflix, est un exemple de contenu multilingue particulièrement riche. En effet, avec un casting international et huit langues parlées couramment dans la série, la volonté de mettre en scène la diversité linguistique et culturelle humaine est particulièrement bien illustrée. La rencontre entre les différentes nationalités et les langues constitue d'ailleurs le cœur de l'intrigue de *1899*.

Une conséquence de l'expansion des plateformes de streaming et de la diffusion de contenus étrangers est naturellement le développement du domaine de la traduction audiovisuelle, car les demandes d'adaptation d'œuvres originales sont nombreuses. Dans ce travail, nous aborderons les enjeux de la traduction audiovisuelle et, particulièrement, les défis qui se posent lorsqu'une œuvre multilingue doit être traduite. Nous nous intéresserons aux stratégies théoriques possibles pour traduire une œuvre multilingue. Au travers de l'analyse de la série *1899*, nous chercherons à évaluer dans quelle mesure ces stratégies peuvent préserver la richesse et les effets du multilinguisme dans une version traduite ou, au contraire, dans quelle mesure la narration se voit modifiée par la traduction.

Beaucoup de travaux qui s'intéressent aux fonctions du multilinguisme et à ses enjeux en traduction ont vu le jour depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, mais ceux-ci se sont souvent limités à

étudier le multilinguisme dans le domaine littéraire. Les recherches qui s'intéressent au multilinguisme dans le domaine audiovisuel se concentrent principalement sur des films et moins sur des séries diffusées sur des plateformes de streaming. Par ce travail, nous tenterons de participer modestement à la recherche sur le multilinguisme dans les séries en considérant les fonctions narratives du multilinguisme. Pour appuyer notre étude, nous utiliserons des outils théoriques en traduction hétérolingue (la théorie de Grutman), en traduction audiovisuelle (notamment les recherches de Chaume, de Dumas et de Becquemont dans le domaine) et enfin en traduction de contenu audiovisuel multilingue (nous utiliserons, entre autres, les recherches de Şerban et Loison-Charles).

## Problème de recherche

Le multilinguisme représente un défi majeur pour la traduction, ce qui en fait un sujet d'étude particulièrement intéressant. Dans *1899*, la pluralité linguistique a une fonction structurante dans l'intrigue et dans les dynamiques entre les personnages. Dans ce travail, nous envisagerons les enjeux de la traduction d'une œuvre audiovisuelle qui repose sur la tension entre plusieurs langues. Nous nous concentrerons sur le cas de la série *1899* et nous analyserons les stratégies mises en place par la plateforme Netflix pour rendre compte de la dimension multilingue de l'œuvre originale dans les différentes versions françaises (versions sous-titrées, version doublée et *closed captions*). Les effets narratifs, esthétiques et socioculturels de la pluralité des langues parlées dans la série seront étudiés au travers des différentes versions. Nous analyserons comment la combinaison des contraintes de la traduction audiovisuelle et de la traduction multilingue peuvent influencer les effets du texte source et, par conséquent, l'intrigue originale. La série *1899* étant fortement imprégnée de tensions socioculturelles entre les différents personnages, nous souhaitons également observer quel rôle joue la traduction dans l'expression de ces différences.

## Hypothèses

L'hypothèse principale de ce travail soutient que la traduction d'une œuvre multilingue a un effet modificateur sur l'intrigue et sur l'expérience du spectateur. Cette hypothèse générale est supportée par plusieurs hypothèses secondaires, notamment que l'importance des

contraintes de la traduction audiovisuelle et de la traduction hétérolingue implique des écarts sémantiques ou culturels par rapport au texte source, entre autres parce que la traduction audiovisuelle privilégie généralement la clarté au détriment de la fidélité interculturelle pour des raisons techniques ou commerciales. La traduction peut également neutraliser partiellement la diversité linguistique et ses effets narratifs originaux. Plus précisément, nous supposons que le doublage modifie davantage ces effets que le sous-titrage, en remplaçant totalement les interactions originales alors que le sous-titrage les complète. Ensuite, la disparition de la diversité linguistique peut modifier la perception des rapports de pouvoir entre les personnages, car le doublage entraîne une forme d'uniformisation culturelle susceptible d'amoindrir les intentions d'un éventuel message sociopolitique implicite dans la série. Cette dernière hypothèse fait notamment écho aux propos tenus par la scénariste Jantje Frieze, qui souhaite promouvoir la diversité des langues et des cultures européennes (voir partie *Présentation de la série*).

## Méthodologie

Pour vérifier nos différentes hypothèses, nous procéderons à l'analyse qualitative et comparative d'un corpus ciblé de scènes collectées parmi les épisodes de *1899*. Les seize scènes qui constituent notre corpus (en Annexe 1 de ce travail) ont été sélectionnées, car elles présentent des situations de communication complexes, la rencontre entre plusieurs langues ou un enjeu narratif spécifique lié au multilinguisme de la série.

Ce corpus reprend des passages de la version originale et des quatre versions françaises, à savoir les sous-titres en français pour la version originale, la version doublée en français, les *closed captions* en français et les sous-titres en français qui accompagnent la version doublée.

Après avoir établi un cadre théorique reprenant toutes les notions nécessaires pour comprendre les enjeux du multilinguisme dans les œuvres audiovisuelles et en traduction, nous procéderons à l'analyse des différentes versions en nous concentrant sur les stratégies de traduction adoptées, les effets induits et les modifications que la traduction peut impliquer sur la narration et ses effets.

## Annonce du plan

Après une brève présentation de l'œuvre sur laquelle porte ce travail, notre premier chapitre permettra de poser le contexte de notre étude en abordant la politique de traduction de Netflix, ou plutôt le flou dans lequel Netflix plonge celui qui tente de s'intéresser à la politique de traduction de la plateforme. Notre second chapitre apportera les bases théoriques nécessaires à la suite de notre étude. La définition du multilinguisme, ses fonctions narratives et ses enjeux en traduction audiovisuelle y seront abordés. Ensuite, les trois prochains chapitres formeront le cœur de notre étude en analysant successivement les stratégies de traduction au sein même de la version originale (chapitre 3), les stratégies de traduction mises en œuvre dans les différentes versions en français (chapitre 4) et, enfin, les effets du multilinguisme. Ce dernier chapitre tentera d'étudier quels éléments originaux peuvent être conservés dans la traduction et dans quelle mesure la préservation ou l'effacement de composantes multilingues peut influencer la réception de l'œuvre. Les trois chapitres d'analyse portent sur les scènes reprises dans notre corpus en Annexe 1.

## Présentation de la série *1899*

Après le franc succès des trois saisons de leur série *Dark*, les scénaristes et producteurs allemands Jantje Friese et Baran bo Odar ont écrit et réalisé la série *1899*, disponible sur Netflix depuis 2022. La production de celle-ci s'inscrit dans le cadre d'un contrat exclusif établi entre les scénaristes et la plateforme de streaming. En effet, *1899* a vu le jour à la suite d'une demande de Netflix, contrairement à d'autres contenus dont Netflix a acheté les droits, mais qui existaient avant d'être disponibles sur la plateforme. L'intrigue de *1899*, comme son titre l'indique assez explicitement, se déroule en l'an 1899, au mois d'octobre et la série est divisée en huit épisodes permettant d'approfondir les différents personnages et leurs secrets.

L'histoire prend place à bord d'un bateau à vapeur, le *Kerberos*, quittant Londres et censé rejoindre New York en sept jours. À bord de celui-ci, une centaine de migrants ont embarqué avec la même aspiration : vivre le « rêve américain », partir pour un autre continent en abandonnant leur passé, leur condition sociale ou leurs erreurs. En pleine traversée, l'équipage du *Kerberos* reçoit un signal semblant provenir du *Prometheus*, un bateau similaire appartenant à la même compagnie fluviale, porté disparu depuis quatre mois. Le voyage vire alors au cauchemar pour tous les passagers quand Eyk, capitaine du *Kerberos*, décide de faire

demi-tour pour tenter de porter secours aux éventuels rescapés du Prometheus. Maura, passagère écossaise du Kerberos, et lui sont déterminés à percer le mystère de la disparition soudaine du navire, coïncidant étrangement avec la disparition inexpliquée d'un de leurs proches. Au fur et à mesure que leur enquête avance, les lourds secrets des personnages se dévoilent, des liens se tissent entre eux, mais le mystère continue d'étouffer le Kerberos et ses passagers. À chaque découverte, ils se retrouvent un peu plus plongés dans l'incompréhension.

La série est jouée par un casting international et chaque acteur parle sa propre langue dans la version originale de la série, ce qui permet d'illustrer la réalité des centaines de passagers à bord du bateau, issus d'origines différentes, mais principalement européennes. Les cocréateurs, Jantje Friesse et Baran bo Odar, tenaient à placer l'Europe et sa diversité culturelle et linguistique au cœur de leur série. En réaction à un contexte européen perturbé, notamment par le Brexit récent et par la montée du nationalisme dans de nombreux pays, Jantje Friesse explique dans une interview pour *Deadline* vouloir rester fidèle aux différentes langues et cultures représentées dans *1899* en les visibilisant. Elle ajoute qu'elle ne souhaite pas que ses personnages originaires de pays différents parlent tous anglais<sup>1</sup>, ce qui paraîtrait artificiel et compromettrait l'authenticité du contexte de l'intrigue. Selon Friesse, « *language defines so much of your culture and your behavior* »<sup>2</sup>. La langue d'un personnage est donc primordiale pour assurer la cohérence entre son rôle dans la fiction et les caractéristiques qui lui sont attribuées, mais aussi pour faire découvrir à un public au public cible de l'œuvre la richesse des langues étrangères. En choisissant l'immigration comme un des thèmes principaux abordés dans *1899*, souhaite évoquer et développer la question de « ce qui nous unit et ce qui nous divise ».<sup>3</sup> En regardant la série, on peut observer que le point commun entre les personnages est représenté par cet espoir de reconstruire une vie meilleure sur le Nouveau Continent, alors que les différences sont plutôt marquées par les milieux sociaux des passagers, leurs conditions de vie et la langue qu'ils parlent.

Les interactions entre différentes langues sont donc nombreuses à bord du bateau, ce qui suscite souvent de l'incompréhension entre les passagers. En découlent certaines tensions renforçant les émotions provoquées par ce thriller mystérieux. La langue véhiculaire, ou

---

<sup>1</sup> Tom GRATER (2021). « 1899' First Interviews: Netflix & The Creators Of 'Dark' Talk Building Europe's Largest Virtual Production Stage To Shoot Ambitious Multilingual Series ». *Deadline*, 3 mai 2021 (<https://deadline.com/2021/05/1899-netflix-creators-dark-talk-europes-largest-virtual-production-stage-multilingual-series-1234747377/> consulté le 25 mai 2025).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

principale, entre les personnages est l'anglais, que la plupart des passagers comprennent. Ensuite, certains dialogues sont en danois, en français, en allemand, en norvégien, en espagnol, en polonais ou même en cantonais. La version originale permet d'observer la rencontre entre ces différentes langues et ses effets sur la vie des migrants qui cohabitent. Ces interactions en langues étrangères sont pour la plupart traduites au moyen de sous-titres en anglais pour les rendre compréhensibles au public qui a choisi de visionner cette version originale, ce qui constitue déjà une observation intéressante et qui fera l'objet de notre analyse dans la suite de ce travail.

Dans le but de rendre *1899* accessible à un plus grand nombre de téléspectateurs, la plateforme Netflix a également décidé de faire traduire la série, via du doublage et du sous-titrage, en de nombreuses langues. Il est donc possible de la regarder doublée dans quatorze langues, dont le français, l'espagnol, l'indonésien et même l'anglais (tant la part de dialogues en langues étrangères est importante dans la version originale) et sous-titrée dans plus de trente langues et variétés de langues.

# Chapitre 1 : Netflix, une politique de traduction<sup>4</sup> nébuleuse

## Note préliminaire : les sources

Les informations reprises dans la partie suivante proviennent de sources variées : articles scientifiques, chapitres traductologiques, médias *mainstream* et alternatifs, textes légaux, voire communications d’agences de traduction. Au vu de l’absence de clarté de la part de Netflix sur sa politique de traduction, nous avons dû appuyer nos réflexions sur des données parfois collectées dans des articles publiés par des médias plus populaires ou des agences de traduction privées. C’est notamment le cas du magazine *Le Point Pop*, du média *slator* ou encore des agences Trusted Translations et VMEG. Nous attirons l’attention du lecteur sur le potentiel biais informatif de ces sources, souvent influencées par un objectif commercial, ou par une direction politique. Pour minimiser le risque de désinformation dans ce travail, nous avons sélectionné prudemment les données, en les croisant principalement avec d’autres sources plus neutres (articles académiques, par exemple). Il convient tout de même de porter un regard critique sur les informations provenant de ces sources alternatives. Les références précises de la source de chaque donnée sont mentionnées explicitement dans le texte et toujours reprises en notes de bas de page.

## La politique de traduction de Netflix : ce que nous en savons

Dans un contexte de mondialisation croissante des contenus audiovisuels, la traduction et la localisation représentent un facteur fondamental d’expansion pour les plateformes de streaming. À l’inverse, le développement de ces plateformes joue aujourd’hui et depuis quelques années un rôle crucial dans la croissance que connaît le domaine de la traduction audiovisuelle. La plateforme Netflix, leader mondial du secteur de streaming, développe massivement la traduction des contenus qu’elle propose pour intéresser des publics

---

<sup>4</sup> Gabriel González Núñez envisage la traduction comme suit : « *a complex phenomenon that encompasses translation management, practice and beliefs in any number of domains* ». (Gabriel GONZALEZ NUNEZ (2016). « On Translation Policy ». *Target. International Journal of Translation Studies*, 28(1), pp. 87–109, p. 108 (publication en ligne 16 avril 2016 <https://doi.org/10.1075/target.28.1.04gon>)). « *Translation management* » comprend les décisions concernant l’utilisation de la traduction ou de la non-traduction dans un domaine donné. Ces décisions reviennent aux personnes responsables, habilitées dans le domaine en question. « *Translation practice* » désigne les pratiques de traduction concrètes qui découlent de la gestion de la traduction. Enfin, « *translation beliefs* » régissent les questions de la valeur de la traduction : il peut s’agir de proposer des traductions dans certains contextes ou dans certains objectifs (*Ibid.*, pp. 94-96).

culturellement et linguistiquement variés. En s'adaptant à une plus grande diversité, la plateforme vise à maximiser l'accessibilité de ses productions et par conséquent, à attirer une clientèle plus large en garantissant une expérience immersive, fidèle et confortable aux spectateurs du monde entier. En effet, rendre la langue accessible à un public plus large ne suffit pas pour Netflix, qui exprime une volonté claire d'offrir des traductions, sous la forme de doublage ou de sous-titres, qui respectent les propriétés culturelles et linguistiques des régions cibles tout en préservant les intentions originales derrière chaque œuvre.

Dans cette optique d'expansion mondiale, la plateforme Netflix offre des versions sous-titrées ou doublées de ses contenus dans plus de trente langues et variétés de langues différentes, à savoir :<sup>5</sup>

Langues	Sous-titrage	Doublage
Allemand	Oui	Oui
Anglais	Oui	Oui
Arabe	Oui	Oui
Basque	Oui	Oui
Catalan	Oui	Oui
Chinois simplifié	Oui	Non
Chinois traditionnel	Oui	Non
Coréen	Oui	Oui
Croate	Oui	Oui
Danois	Oui	Oui
Espagnol	Oui	Oui
Finnois	Oui	Oui
Français	Oui	Oui
Français canadien	Oui	Non
Galicien	Oui	Oui
Grec	Oui	Oui
Hébreu	Oui	Oui
Hindi	Oui	Oui
Hongrois	Oui	Oui
Indonésien	Oui	Oui
Islandais	Oui	Non
Italien	Oui	Oui
Japonais	Oui	Oui
Malais	Oui	Oui
Malayalam	Non	Oui
Mandarin	Non	Oui
Marathi	Non	Oui
Néerlandais	Oui	Oui

<sup>5</sup> Todd SPANGLER (2025). « Netflix Adds Full Multilingual Support on TVs for Subtitles, Dubs in Over 30 Languages ». *Variety*, 2 avril 2025 (<https://variety.com/2025/digital/news/netflix-multilingual-subtitles-dubbing-tv-1236354205/> consulté le 28 mai 2025).



Norvégien	Oui	Oui
Philippin	Oui	Oui
Polonais	Oui	Oui
Portugais	Oui	Oui
Roumain	Oui	Oui
Russe	Oui	Oui
Suédois	Oui	Oui
Swahili	Non	Oui
Tamoul	Oui	Oui
Tchèque	Oui	Oui
Télougou	Non	Oui
Thaï	Oui	Oui
Turc	Oui	Oui
Ukrainien	Oui	Oui
Vietnamien	Oui	Oui

La localisation des contenus, c'est-à-dire l'adaptation de ces contenus numériques aux attentes ou aux normes d'un marché étranger<sup>6</sup>, est donc au cœur de la stratégie de croissance de Netflix, mais les raisons de décider qu'un contenu soit plutôt sous-titré que doublé, ou l'inverse, restent imprécises pour le grand public. Dans une interview pour LaScam (la Société civile des auteurs multimédia), Damien Couvreur, anciennement vice-président à la tête des séries originales France chez Netflix, affirme que les équipes de Netflix « évalu[ent] le potentiel de chaque projet »<sup>7</sup>. Il n'explique toutefois pas quels critères sont pris en compte ni quelle forme prend cette évaluation. Selon les données relevées dans plusieurs articles (parus en ligne, sur des sites internet d'agences de traduction ou publiés par des médias s'intéressant à la traduction)<sup>8</sup>, le choix entre sous-titrage et doublage d'une série, ainsi que la sélection des différentes langues dans lesquelles elle sera traduite dépendent de plusieurs facteurs, notamment : les coûts financiers, les délais, les ressources disponibles ou nécessaires et les

<sup>6</sup> Reinhard SCHÄLER (2010). « Localization and translation ». *Handbook of Translation Studies*, 1, pp. 209–214 (publication en ligne <https://benjamins.com/online/hts/articles/loc1?q=localization>).

<sup>7</sup> Augustin FAURE (2019). « Quelle politique de traduction pour Netflix ? », entretien avec Damien Couvreur, directeur France des séries Netflix, *Astérisque. La lettre de la Scam\**, 64, décembre 2019 (publication en ligne <https://www.scam.fr/actualites-ressources/quelle-politique-de-traduction-pour-netflix-2/>).

<sup>8</sup> La difficulté à trouver des sources scientifiques mentionnant les différences de coûts financiers entre les deux pratiques pourrait s'expliquer par le fait que ces données relèvent de pratiques professionnelles et que les études traductologiques académiques se concentrent majoritairement sur des questions linguistiques ou cognitives, plutôt que sur les tarifs du marché.

besoins et attentes du public cible.<sup>91011</sup> En effet, le doublage peut être bien plus onéreux que le sous-titrage : le doublage requiert, entre autres, d’engager un acteur différent pour doubler chaque personnage de la version originale. En évitant également les frais de studio, d’enregistrement et de postproduction, le sous-titrage reste une option plus économique. Certaines contraintes de temps peuvent également limiter la possibilité de doubler un contenu, puisqu’un doublage est généralement plus long à produire. Finalement, le choix entre doublage et sous-titrage est souvent déterminé par les préférences et les habitudes culturelles du public cible.

Frédéric Chaume remarque une distinction traditionnelle en Europe entre les pays qui privilégient le doublage et ceux qui utilisent plutôt le sous-titrage.<sup>12</sup> Par exemple, on remarque que le contenu original a tendance à être doublé pour les pays comme la France, l’Italie, l’Espagne ou l’Allemagne, alors que le sous-titrage est majoritaire dans les pays scandinaves, en Grèce ou encore en Suisse.<sup>1314</sup> La Belgique, elle, se retrouve parmi les pays habitués aux deux pratiques et cela s’explique par la présence de deux langues majoritaires sur le territoire aux mœurs opposées : les Wallons préfèrent consommer du contenu doublé alors que les Flamands regardent leurs films et séries sous-titrés<sup>15</sup>. La pratique de la *voice-over*<sup>16</sup> est également usuelle dans des pays de l’est de l’Europe, comme la Pologne, la Russie ou la Bulgarie, mais le sous-titrage et le doublage restent les tendances les plus communes à l’échelle mondiale.<sup>17</sup> Pour chaque projet, Netflix évalue donc dans quels pays le contenu pourrait rencontrer l’intérêt du public et détermine d’après cette étude en quelles langues le projet gagnerait à être doublé ou bien sous-titré.

---

<sup>9</sup> Abbie HARBY (date inconnue). « How Do Streaming Services Like Netflix Decide When to Use Dubbing or Subtitling? ». *slator* (<https://slator.com/resources/how-do-streaming-services-like-netflix-decide-when-to-use-dubbing-or-subtitling/>, consulté le 3 juin 2025).

<sup>10</sup> TRUSTED TRANSLATIONS (2021). « Sous-titrage vs. doublage dans les marchés mondiaux ». Blog *Trusted Translations*, 26 octobre 2021 (publication en ligne <https://www.trustedtranslations.com/fr/blog/sous-titrage-vs-doublage-dans-les-marches-mondiaux>, consulté le 3 juin 2025).

<sup>11</sup> VMEG TEAM (2025). « Subtitles vs Dubbing: Pros, Cons, and the Best Choice for You », Blog VMEG, dernière mise à jour 17 juillet 2025 (<https://www.vmeg.ai/blog/subtitles-vs-dubbing/>, consulté le 4 août 2025).

<sup>12</sup> Frédéric CHAUME (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Translation Practice Explained. Manchester: St. Jerome Publishing, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Abbie HARBY (date inconnue). « How Do Streaming Services Like Netflix Decide When to Use Dubbing or Subtitling? », art. cit.

<sup>15</sup> Frédéric CHAUME (2012), *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> « *Voice-over is another type of revoicing, where the original source language track of an audiovisual text is overlapped with another track on which translated dialogues in the target language are recorded, such that both tracks can be heard simultaneously* » (*Ibid.*, p. 3).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

En cinématographie, le doublage est généralement considéré comme la forme la plus prestigieuse de localisation, car un doublage bien réalisé permet aux spectateurs une expérience confortable, fluide, qui peut sembler très naturelle et favorise donc l’immersion dans l’intrigue. Toutefois, le doublage impose des contraintes techniques comme la synchronisation labiale, le rythme de parole et la durée des interactions. Ces contraintes, abordées plus en détail dans la partie *Traduction audiovisuelle : contraintes du doublage*, peuvent compromettre la fidélité de la traduction au contenu original. À l’inverse, le sous-titrage offre une lecture supplémentaire en maintenant l’audio original. Les sous-titres permettent alors une compréhension approfondie des effets originaux produits par le texte ainsi qu’une plus grande fidélité au texte source, car la différence entre ce que le spectateur entend et ce qu’il lit ne doit pas être trop importante (dans le cas de spectateurs bilingues).

Cependant, la traduction de sous-titres est également soumise à d’autres contraintes techniques (développées dans la partie *Traduction audiovisuelle : contraintes du sous-titrage*), qui peuvent entraîner quelques écarts de précision sémantique entre le texte source et le texte cible. De plus, l’accumulation d’une bande-son originale et d’un texte en sous-titres qui défile à l’écran peut, selon Jorge Diaz Cintas, provoquer un sentiment de surcharge cognitive pour le téléspectateur et, dès lors, limiter son confort et gêner son expérience<sup>18</sup>. Elisa Perego, Fabio Del Missier et Marta Stragà, dans leur étude sur l’importance de la complexité en sous-titrage et doublage, expliquent cependant « [qu’]aucune preuve empirique convaincante n’a pu soutenir de telles affirmations »<sup>19</sup>. Les études déjà existantes montrent d’ailleurs que le sous-titrage constitue une pratique efficace qui ne nécessite pas réellement un effort cognitif supplémentaire.<sup>20</sup> Les trois chercheurs se penchent toutefois sur l’application de sous-titrage à un matériel audiovisuel complexe. Dans ce cas, qui présente donc à l’origine une difficulté supplémentaire à la compréhension de l’œuvre, il semblerait que le doublage « serait plus bénéfique aux téléspectateurs non habitués au sous-titrage »<sup>21</sup>. La croyance selon laquelle le sous-titrage nécessite généralement plus d’efforts d’attention de la part du spectateur que le doublage (bien que nous venions d’invalider cet argument général) peut cependant influencer

---

<sup>18</sup> Jorge DIAZ CINTAS (2001), *La traducción audiovisual: el subtitulado*, cité dans Elisa PEREGO, Fabio DEL MISSIER, Marta STRAGA (2021), « Doublage versus sous-titrage L’importance de la complexité », [Dubbing vs. subtitling : Complexity matters] traduit depuis l’anglais par Lisa JACQUEMIN et Maud GONNE, (<https://benjamins.com/online/target/articles/target.16083.per.fr/print>), p.5.

<sup>19</sup> Elisa PEREGO, Fabio DEL MISSIER, Marta STRAGA (2021), « Doublage versus sous-titrage L’importance de la complexité », art. cit., p.5.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Elisa PEREGO, Fabio DEL MISSIER, Marta STRAGA (2021), « Doublage versus sous-titrage L’importance de la complexité », art. cit., p.20.

les habitudes de consommation de contenu audiovisuel et, par conséquent, orienter les pratiques des distributeurs. Au-delà des contraintes techniques, nous supposons que les forces et faiblesses des deux stratégies de localisation (ci-dessus mentionnées) sont certainement prises en considération lors des décisions concernant la traduction d'un contenu précis.

Certaines législations existantes contraignent également la plateforme de streaming à diffuser des contenus locaux ou à investir dans la production locale dans le but de promouvoir la diversité culturelle. Depuis 2010, a été notamment instaurée la directive « Services de médias audiovisuels » (SMA), modifiée en 2018, qui régit le marché de l'audiovisuel à l'échelle de l'Union européenne<sup>22</sup>. Cette directive exige entre autres que les services de médias audiovisuels à la demande respectent des quotas concernant la diffusion de contenus européens : « [l]es fournisseurs de services de médias audiovisuels à la demande doivent veiller à ce que leurs catalogues contiennent une part minimale de 30 % d'œuvres européennes et qu'elles soient suffisamment mises en valeur ». <sup>23</sup> Des législations nationales sont apparues dans de nombreux pays pour faire appliquer cette directive européenne. En Belgique, la Communauté française exige que les services télévisuels non linéaires « propose[nt] une part minimale de 30% d'œuvres européennes, dont 1/3 d'œuvres audiovisuelles d'initiative belge francophone » <sup>24</sup>. En outre, de nombreux États européens ont également mis en place des législations contraignant les éditeurs de services télévisuels non linéaires à contribuer à la production audiovisuelle locale. En Belgique, cette contribution est annuelle et peut prendre la forme « d'investissements en coproduction, en pré-achat d'œuvres audiovisuelles ou en commande de programmes, [ou] la forme d'un versement au Centre du cinéma et de l'audiovisuel » <sup>25</sup>. Le montant de cette contribution est déterminé par un pourcentage qui varie en fonction du chiffre d'affaires de l'éditeur de services. Cette part peut atteindre 9,5 % du chiffre d'affaires de l'éditeur de services

---

<sup>22</sup> Directive « Services de médias audiovisuels » (SMA), synthèse de la Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels, *EUR-Lex*, dernière modification 17 mai 2019 (publication en ligne <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=LEGISSUM%3Aam0005>, consulté le 6 août 2025).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Décret SMA de la Communauté française de Belgique, Décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos, 4 février 2021, version consolidée du décret SMA-SPV intégrant les modifications insérées par décret du 7 décembre 2023 et également les modifications insérées par décret du 15 février 2024, Livre IV, Titre II, Chapitre II, Art. 4.2.2-1. - § 1<sup>er</sup>, Conseil Supérieur de l'audiovisuel, 15 avril 2024 (publication en ligne <https://www.csa.be/document/decret-relatif-aux-services-de-medias-audiovisuels-et-aux-services-de-partage-de-vidéos-version-consolidée/>, consulté le 13 août 2025).

<sup>25</sup> *Ibid.*, Livre VI, Titre premier, Chapitre premier, art. 6.1.1.1 - § 1<sup>er</sup>.

si ce chiffre d'affaires est égal à 150 millions d'euros ou plus.<sup>26</sup> Dans certains pays, comme la France, cette contribution des plateformes de SVOD (vidéo à la demande par abonnement) est d'au moins 16 % du chiffre d'affaires annuel net pour soutenir la production d'œuvres européennes et d'expression originale française.<sup>27</sup> Ces différentes législations, par des quotas de diffusion ainsi que des obligations d'investissement dans la production locale, incitent la plateforme Netflix à adapter ses stratégies de localisation en incluant davantage de productions européennes et en assurant l'accessibilité de ses œuvres au moyen de traductions.

En conclusion, selon les informations collectées au travers de plusieurs sources, articles scientifiques, textes de loi, communiqués d'agences et articles médiatiques, nous supposons que les facteurs précédemment mentionnés (le coût, les délais de production, les qualités et limites du doublage et du sous-titrage, les lois encadrant l'implantation des plateformes dans certains pays) sont déterminants dans la stratégie de localisation de Netflix, mais sans informations claires et complètes de la part de la plateforme sur les procédures d'évaluation, il nous est impossible de déterminer dans quelle mesure ces facteurs influencent réellement les stratégies de localisation.

Dans le générique de fin de chaque épisode de la série *1899*, la société de doublage, Dubbing Brothers, est mentionnée ainsi que les différents responsables de la direction artistique, de l'adaptation, de la gestion de projet et du mixage pour la version française. Les acteurs doubleurs sont également mentionnés dans le générique, pour chaque personnage doublé dans la version française. En revanche, aucune mention n'est faite de la personne qui a rédigé ou traduit les sous-titres, ou même de la société de sous-titrage qui a été missionnée pour cette tâche. De cette manière, Netflix met en avant le doublage et accorde de la visibilité aux doubleurs, soulignant probablement le prestige et la dimension artistique de ce travail, alors que les auteurs des sous-titres sont, eux, rarement crédités. Le spectateur qui regarde une version sous-titrée de la série n'a donc pas de moyen de connaître l'origine du texte qui défile à l'écran.

---

<sup>26</sup> Le décret SMA de la Communauté française a été révisé fin 2023 et les montants déterminés par cette révision entreront en vigueur en 2027. En attendant, ce pourcentage augmente chaque année pour atteindre progressivement le pourcentage annoncé (donc 5,61% en 2025, 7,55% en 2026 et finalement 9,5% en 2027).

<sup>27</sup> Décret français n° 2021-1924 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique, version en vigueur au 1 janvier 2022, Section 2, Article 22, § 1<sup>er</sup>, *JORF. Journal officiel "Lois et Décrets"*, n° 0304 du 31 décembre 2021 (publication en ligne <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000044951950/2022-01-01/>, dernière mise à jour le 24 décembre 2022, consulté le 13 août 2025).

Version française		Distribution	
Studio	Dubbing Brothers	Eyk	Jochen Hägele
Direction artistique	Thierry Wermuth	Maura	Claire Beaudoin
Adaptation	Philippe Sarrazin	Nina	Emmylou Homs
Gestion de projet	Soraya Bouznada	Ângel	Jeremie Bedrune
Mixage	Adrien Jésuspret	Anker	Matthieu Albertini
		Tove	Eve Reinquin
		Virginia	Marie Diot
DUBBING BROTHERS		NETFLIX   DUBBING	
DUBBING BROTHERS		NETFLIX   DUBBING	

28

Netflix reste d'ailleurs très vague sur l'origine des sous-titres de chaque contenu disponible sur la plateforme. Auparavant, le géant distributeur audiovisuel a plusieurs fois été accusé d'utiliser des sous-titres « pirates »<sup>29</sup>, c'est-à-dire des sous-titres non autorisés, car ils ne proviennent pas du fournisseur officiel du contenu audiovisuel. Souvent, ces sous-titres illégaux sont issus de sites de *fansubbing*, un terme qui désigne la pratique de sous-titrage de films, de séries, de vidéos par des amateurs qui souhaitent rendre l'œuvre accessible à un plus large public. Cette pratique reste illégale aux yeux de la loi, car le téléchargement, la traduction et la diffusion d'une œuvre protégée par des droits d'auteur constituent une violation de la propriété intellectuelle.<sup>30</sup> Les principales critiques portées à l'encontre de la pratique amateur concernent le téléchargement illégal des œuvres originales, la qualité très aléatoire des sous-titres disponibles gratuitement (à laquelle le public pourrait s'habituer, ce qui diminuerait alors considérablement les standards de qualité du marché), les incohérences dans les sous-titres, car ils sont souvent le fruit d'un travail d'équipe peu coordonné, les abus créatifs de la part des *fansubbers* dans l'apparence des sous-titres (utilisation de couleurs ou de polices différentes, lignes de sous-titre trop longues ou position du sous-titre variée, ces critères allant à l'encontre de règles usuelles dans le domaine du sous-titrage<sup>31</sup>), ou encore la décrédibilisation que subit la

<sup>28</sup> Images tirées du générique de fin d'épisode de *1899*, parue en le 17 novembre 2022 sur Netflix, Baran BO ODAR (réal.), Baran BO ODAR et Jantje FRIESE (sc.), *Dark Ways* (prod.)

<sup>29</sup> Plusieurs articles accusant Netflix de diffuser des sous-titres pirates ont été publiés sur des médias en ligne qui s'intéressent à l'actualité dans le monde audiovisuel, notamment : Guillaume CHAMPEAU (2012). « Quand Netflix pirate des sous-titres pirates ». *Numerama*, 22 octobre 2012 (<https://www.numerama.com/tech/24074-quand-netflix-pirate-des-sous-titres-pirates.html>, consulté le 7 juin 2025) ; NW TEAM (2020). « Netflix utilise des sous-titres "pirate" pour ses animés ». *NextWareZ*, 2 avril 2020 (<https://nextwarez.com/netflix-sous-titres-pirates/>, consulté le 7 juin 2025) ou encore Camille CADO (2020). « Netflix accusé d'utiliser des sous-titres pirates sur un anime japonais *City Hunter* ». *Actualité*, 31 mars 2020 (<https://actualite.com/article/8286/reseaux-sociaux/netflix-accuse-d-utiliser-des-sous-titres-pirates-sur-un-anime-japonais-city-hunter>, consulté le 14 août 2025).

<sup>30</sup> Marily MARIIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle ». *Mise au point*, 12, § 5 (<https://doi.org/10.4000/map.3360>).

<sup>31</sup> Ces règles sont reprises dans la partie *Contraintes du sous-titrage*.

pratique professionnelle.<sup>32</sup> En outre, Patrice Flichy pointe la grande subjectivité de l'interprétation d'un « fan » : « le fan n'est pas seulement un passionné qui assiste à toutes les manifestations de la star qu'il a élue [...], il est aussi celui qui s'approprie différemment des œuvres, qui en fait une réception créatrice »<sup>33</sup>. Le fan apparaît dès lors comme un prisme créatif dont l'objectif est de transmettre sa passion<sup>34</sup> à travers sa propre interprétation de l'œuvre. Finalement, le phénomène du *fansubbing* a considérablement dégradé les conditions de travail des traducteurs audiovisuels professionnels. Pour éviter au maximum que les contenus audiovisuels tombent dans les mains de sous-titres illégaux, les laboratoires d'adaptation doivent travailler dans des délais très réduits, ce qui implique, en plus de la détérioration des conditions de travail, une baisse de la qualité des sous-titres.<sup>35</sup> En considérant toutes ces critiques, il n'est pas étonnant que la plateforme de streaming se soit vu reprocher d'adopter ce type de pratique.

En mars 2017, Netflix développe alors Hermes, un test d'évaluation supposé lui permettre de recruter des sous-titres. L'interface en ligne est accessible à tous et le test de recrutement consiste en un questionnaire à choix multiples en cinq phases et en un exercice de sous-titrage ; le tout dure environ deux heures<sup>36</sup>. Après avoir sélectionné la langue vers laquelle elles traduisent et après avoir précisé leur expérience ou non en traduction, les personnes qui passent le test doivent repérer des erreurs techniques et linguistiques dans des sous-titres proposés et transcrire des expressions idiomatiques<sup>37</sup>.<sup>38</sup> Si elles réussissent, elles reçoivent en quelques jours un numéro d'identification de « traducteur homologué ». Elles se retrouvent alors inscrites sur les registres de sous-titres de Netflix et ont accès à une bibliothèque de programmes à traduire. Il est intéressant de noter que toute l'évaluation se déroule en anglais, donc la traduction n'est évaluée que depuis l'anglais vers une autre langue. Cette condition ferme donc l'accès au test aux sous-titres qui ne maîtrisent pas l'anglais. Bien que la raison de cette condition soit évidente et purement pratique (la majorité des contenus proposés sur

---

<sup>32</sup> Samuel BREAN (2014). « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du 'fansubbing' », *Traduire*, 230, pp. 22-36 (<https://doi.org/10.4000/traduire.618>).

<sup>33</sup> Patrice FLICHY, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique* (Paris : Seuil, 2010), cité dans Marily MARNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit., § 4.

<sup>34</sup> Marily MARNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Alexandra KLINNIK (2017). « Comment Netflix tente d'ubériser le sous-titrage de ses séries », Blog *Le Monde*, 9 avril 2017 modifié le 12 avril 2017 ([https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/04/09/comment-netflix-tente-d-uberiser-le-sous-titrage-de-ses-series\\_5108368\\_4832693.html](https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/04/09/comment-netflix-tente-d-uberiser-le-sous-titrage-de-ses-series_5108368_4832693.html), consulté le 8 juin 2025).

Netflix en 2017 étaient en anglais), le biais culturel potentiel que cette condition peut provoquer mérite d'être relevé. En effet, s'il faut toujours que la traduction passe par l'anglais, alors le texte cible est nécessairement influencé par la langue anglaise et la culture qu'elle véhicule.

**NETFLIX**

What language(s) can you work into and would like to be tested in? Please check all that apply.

\* Currently the test is in English, testing your skills into the following languages:

<input type="checkbox"/> Arabic	<input type="checkbox"/> Danish	<input type="checkbox"/> Hindi	<input type="checkbox"/> Norwegian	<input type="checkbox"/> Swedish
<input type="checkbox"/> Brazilian Portuguese	<input type="checkbox"/> Dutch	<input type="checkbox"/> Hungarian	<input type="checkbox"/> Polish	<input type="checkbox"/> Portuguese (European)
<input type="checkbox"/> Bulgarian	<input type="checkbox"/> Finnish	<input type="checkbox"/> Indonesian	<input type="checkbox"/> Romanian	<input type="checkbox"/> Thai
<input type="checkbox"/> Castilian Spanish	<input checked="" type="checkbox"/> French (Parisian)	<input type="checkbox"/> Italian	<input type="checkbox"/> Russian	<input type="checkbox"/> Turkish
<input type="checkbox"/> Simplified Chinese	<input type="checkbox"/> German	<input type="checkbox"/> Japanese	<input type="checkbox"/> Slovak	<input type="checkbox"/> Vietnamese
<input type="checkbox"/> Traditional Chinese	<input type="checkbox"/> Greek	<input type="checkbox"/> Korean	<input type="checkbox"/> Spanish (Latin American)	<input type="checkbox"/> None of the above
<input type="checkbox"/> Czech	<input type="checkbox"/> Hebrew	<input type="checkbox"/> Malaysian		

39

Cette initiative, pensée pour enrichir et diversifier les équipes de traduction et améliorer la qualité des sous-titres proposés, est également grandement critiquée. Premièrement, les rémunérations proposées par Netflix sont jugées très basses pour la profession. Selon le Monde, « [l]es tarifs vont de 6 à 27 dollars la minute [de film], les plus élevés étant pour les langues comme le japonais ou l'islandais, plus rares dans les séries »<sup>40</sup>. Les professionnels pointent non seulement les tarifs bas, mais également l'incohérence que ce système de rémunération induit : la quantité des dialogues varie en fonction du type de programme<sup>41</sup>, donc une minute de film d'action n'équivaut pas à une minute de documentaire animalier. Deuxièmement, puisque Hermes est accessible à tous, beaucoup d'amateurs ont pu être recrutés (il n'existe aucune donnée officielle sur la part d'amateurs et de professionnels recrutés via ce test<sup>42</sup>). Si l'amateurisme croît dans le monde du sous-titrage, les professionnels craignent un

<sup>39</sup> Nelly LESAGE (2017). « Netflix lance Hermes, un test en ligne pour éviter les ratés de traduction ». *Numerama*, 31 mars 2017 (publication en ligne <https://www.numerama.com/tech/245622-netflix-lance-hermes-un-test-en-ligne-pour-eviter-les-rates-de-traduction.html>, consulté le 8 juin 2025).

<sup>40</sup> Alexandra KLINNIK (2017). « Comment Netflix tente d'ubériser le sous-titrage de ses séries », art. cit.

<sup>41</sup> Jean-Luc WACHTHAUSEN (2019). « Pourquoi les sous-titres de Netflix frisent l'amateurisme ». *Le Point pop*, 6 mai 2019 (publication en ligne [https://www.lepoint.fr/pop-culture/pourquoi-les-sous-titres-de-netflix-frisent-l-amateurisme-06-05-2019-2310985\\_2920.php#11](https://www.lepoint.fr/pop-culture/pourquoi-les-sous-titres-de-netflix-frisent-l-amateurisme-06-05-2019-2310985_2920.php#11), consulté le 9 juin 2025).

<sup>42</sup> Marilyn MARIGNAN, (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit.



appauvrissement des sous-titres, principalement de leur qualité.<sup>4344</sup> L'accès sans condition d'expérience participe également à la décrédibilisation du métier de sous-titreur en amaigrissant la frontière entre la sphère professionnelle et la pratique amateur.<sup>45</sup> Enfin, Netflix impose des délais très courts, autant pour passer le test Hermes que pour rendre le produit fini sous-titré en tant que traducteur déjà homologué. Lors d'une rencontre avec le magazine *Le Point*, Sylvestre Meininger, anciennement vice-président de l'ATAA (association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel), affirmait que pour réussir le test, « [l]e critère n'était pas la compétence, mais la rapidité »<sup>46</sup>. Ce phénomène a évidemment deux conséquences majeures empiétant sur la qualité des sous-titres : d'une part, les sous-titres trop minutieux ont été recalés au test parce qu'ils étaient trop lents<sup>47</sup>, d'autre part, les sous-titres repris dans la base de Netflix sont contraints par des délais serrés qui leur demandent souvent de privilégier l'efficacité à la précision de la traduction. Hermes a donc été pointé du doigt comme un système permettant à Netflix de faire du sous-titrage *low cost*. C'est la raison pour laquelle Netflix a annoncé la fermeture du portail Hermes un an après son lancement, en mars 2018.

Aujourd'hui, Netflix collabore avec des sociétés spécialisées dans la traduction audiovisuelle et la production de sous-titres comme SDI Media, Deluxe, VSI et BTI Studios. Ces fournisseurs professionnels, appelés les « *vendors* », sont reconnus pour leur expertise et ont été triés sur le volet par la plateforme de streaming pour garantir des prestations de haute qualité. En parallèle, des équipes internes de Netflix assurent un suivi rigoureux des projets et veillent notamment à la cohérence entre les sous-titres. Netflix a d'ailleurs développé son propre outil, le *Timed Text Authoring Lineage* (TTAL), reprenant les consignes strictes et les normes précises qui encadrent la pratique pour maintenir haut leurs standards de qualité.

Il semblerait que Netflix utilise dans certains cas l'anglais comme « langue pivot » dans la traduction de ses contenus<sup>48</sup>. Cette pratique implique que le texte dans la langue originale soit d'abord traduit vers l'anglais et puis vers d'autres langues à partir de la version en anglais. La stratégie de la langue pivot constitue une réponse à l'offre croissante de contenus originaux dans une langue autre que l'anglais. La plateforme fait usage de cette pratique principalement

---

<sup>43</sup> Alexandra KLINNIK (2017). « Comment Netflix tente d'ubériser le sous-titrage de ses séries », art. cit.

<sup>44</sup> Marily MARIIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit.

<sup>45</sup> Marily MARIIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit., § 24

<sup>46</sup> Jean-Luc WACHTHAUSEN (2019). « Pourquoi les sous-titres de Netflix frisent l'amateurisme », art. cit.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Harun DALLI (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game ». *Journal of Audiovisual Translation*, 7(1), pp. 1-24 (<https://doi.org/10.47476/jat.v7i1.2024.279>).

pour réduire les coûts de localisation et pour pallier l'offre restreinte sur le marché pour certaines paires linguistiques (coréen – turc, par exemple)<sup>49</sup>. Un texte traductif de la version originale est donc généré en anglais et sert de base aux traductions vers d'autres langues, car les traducteurs depuis l'anglais sont très nombreux et, par conséquent, moins coûteux. Harun Dalli, qui étudie l'impact du sous-titrage pivot sur la traduction turque de la série *Squid Game*, considère plutôt que cette pratique doit plutôt être envisagée comme « *a deliberate policy and strategy pursued by streaming services and their language service providers to streamline subtitling workflows between non-English language pairs* »<sup>50</sup>. L'utilisation de l'anglais comme langue pivot n'est donc pas une obligation découlant d'une prétendue pénurie sur le marché, mais plutôt une stratégie anglocentrée qui permet de réduire les coûts d'adaptation des contenus.<sup>51</sup>

Cette double traduction peut avoir des effets évidents sur le produit cible : un manque de précision et des glissements de sens par rapport au texte source, car le contenu se voit modifié à deux reprises, ainsi que la présence d'un biais d'anglicisation dans le processus<sup>52</sup>. En effet, les sous-titres disponibles pour les spectateurs non anglophones ont dans ce cas été tout de même « filtrés par une couche de traduction en anglais »<sup>53</sup> Dalli explique que ce filtre culturel a un impact sur les dynamiques sociales entre les personnages et sur les messages implicites de la série, qui sont transmis aux publics étrangers à travers une interprétation anglophone.<sup>54</sup> Même si la première traduction se veut la plus fidèle possible au texte source, elle résultera toujours en une production exprimée à travers le prisme anglophone et contrainte aux limites de cette langue. La grammaire, le lexique sont forcément vecteurs d'une culture qui influence, voire qui efface, légèrement celle transmise dans le texte source. De façon plus générale, la pratique du sous-titrage pivot comme elle est exercée par Netflix participe à la marginalisation de la traduction directe (comprise ici, la traduction sans langue intermédiaire) des entre des paires de langues autres que l'anglais.<sup>55</sup> Les experts dénoncent cette domination anglo-américaine dans les stratégies de localisation de Netflix et, plus généralement, dans le domaine de la traduction audiovisuelle.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Harun DALLI (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game », art. cit., p.1

<sup>51</sup> Harun DALLI (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game », art. cit., p.3, p.18

<sup>52</sup> Eve-Lucille (2022). « Amélioration de la qualité de la traduction du contenu de Netflix », Blog *ITC Global*, 7 janvier 2022 (<https://www.itc-france-traduction.com/blog/amelioration-de-la-qualite-de-la-traduction-du-contenu-de-netflix>, consulté le 9 juin 2025).

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Harun DALLI (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game », art. cit., p.3

<sup>55</sup> Harun DALLI (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game », art. cit., p.18

Dans une volonté d'amélioration perpétuelle de ses pratiques de sous-titrage et de doublage, la plateforme Netflix analyse régulièrement les retours de ses abonnés sur leurs expériences, notamment via les réseaux sociaux, d'après les informations relayées par VDM, *vendor* travaillant pour Netflix, au magazine en ligne *Le Point Pop*<sup>56</sup>. Lorsqu'une erreur est relevée par un utilisateur, Netflix s'empresse de la transmettre à ses *vendors* pour la corriger. Ces analyses permettent à la plateforme d'optimiser l'expérience de ses consommateurs, qui peuvent aujourd'hui jouir de traductions plus qualitatives dans de nombreuses langues. L'influence que peut avoir le public sur la traduction est tout de même problématique. Il convient de se demander à quel point ces traductions peuvent être modifiées après leur diffusion et selon quels critères. Nous mentionnions précédemment les règles strictes imposées par Netflix à ses traducteurs, nous nous demandons alors si le poids de l'avis du public pourrait compter au point que la plateforme dérogerait à ces règles techniques. Finalement, si l'opinion exprimée sur les réseaux sociaux par un spectateur a le pouvoir de modifier une traduction après sa diffusion, c'est une nouvelle fois la crédibilisation du traducteur professionnel spécialisé dans son domaine qui souffre des pratiques de la plateforme de streaming.

---

<sup>56</sup> Jean-Luc WACHTHAUSEN (2019). « Pourquoi les sous-titres de Netflix frisent l'amateurisme », art. cit.

## Chapitre 2 : État de l'art

En se concentrant sur l'étude d'une série multilingue et de ses versions traduites en français, ce travail aborde la traduction audiovisuelle et la traduction du multilinguisme, ce qui implique de bien comprendre d'une part, ce qu'est le multilinguisme et quelles sont ses fonctions narratives, d'autre part, les problématiques de la traduction audiovisuelle, et puis plus particulièrement, les enjeux de la traduction du multilinguisme dans le cadre de la traduction d'une œuvre audiovisuelle. Successivement, ce chapitre théorique fournira quelques balises théoriques sur le multilinguisme et les notions qui y sont associées (plurilinguisme, hétérolinguisme, *code-switching*), les fonctions du multilinguisme dans une œuvre (et plus particulièrement, à l'écran), l'accessibilité d'une œuvre multilingue et la nécessité de stratégies de traduction au sein même de l'œuvre originale, les enjeux généraux de la traduction audiovisuelle et les stratégies théoriquement possibles de traduction d'œuvres multilingues. Enfin, cet état de l'art se terminera en abordant les tendances effectives d'adoption de stratégies traductives d'œuvres audiovisuelles multilingues.

### Le multilinguisme : cadre théorique

La première partie de notre état de l'art se concentrera sur la notion de multilinguisme. Les paragraphes suivants seront réservés à la définition des concepts de multilinguisme, de plurilinguisme, d'hétérolinguisme et encore de *code-switching* et aux caractéristiques qui les distinguent. Cette partie nous permettra de poser un cadre théorique qui appuiera par après nos idées concernant les enjeux du multilinguisme dans une œuvre.

### Hétérolinguisme, plurilinguisme, multilinguisme, *code-switching* : distinction et définitions

Les termes « hétérolinguisme », « plurilinguisme », « multilinguisme » et « *code-switching* » présentent le point commun qu'ils se rapportent tous les quatre à une situation de rencontre entre plusieurs langues. Cependant, les quatre termes désignent des réalités linguistiques distinctes et la compréhension de leur sens et de leurs différences est essentielle pour effectuer des choix terminologiques pertinents tout au long de l'étude de la série *1899*.

Le plurilinguisme et le multilinguisme sont souvent confondus, voire utilisés comme de parfaits synonymes. Les deux termes naissent et sont attestés en français à la même époque,

respectivement en 1956 et en 1960<sup>57</sup>, mais ils ne signifient pas exactement la même chose. Le plurilinguisme désigne la capacité d'un individu à communiquer dans plusieurs langues<sup>58</sup> (généralement dans plus de trois langues, puisque les termes spécifiques « bilingue » et « trilingue » seront privilégiés pour décrire une personne qui parle deux ou trois langues). L'adjectif « plurilingue » est alors un synonyme de « polyglotte ». Au-delà de faire référence à la compétence de savoir parler plusieurs langues, la notion de plurilinguisme comprend également « la capacité à faire dialoguer les langues entre elles en comprenant ce qui les distingue les unes des autres »<sup>59</sup>. En effet, l'individu plurilingue est capable d'utiliser les langues qu'il maîtrise de manière dynamique, en reconnaissant ce qui les distingue et ce qui les rapproche, car il apprend une langue étrangère grâce à la comparaison avec sa propre langue maternelle.

Au contraire, le multilinguisme ne s'applique pas à un individu, mais plutôt à une collectivité. Le multilinguisme décrit en effet « la cohabitation officielle de plusieurs langues dans un même territoire »<sup>60</sup>. Il s'agit plutôt d'une donnée sociale ou territoriale. La Belgique est un exemple de multilinguisme au niveau national puisque l'État belge reconnaît trois langues officielles sur son territoire : l'allemand, le français et le néerlandais. Les trois langues cohabitent sur le territoire belge sans que tous les Belges les maîtrisent forcément toutes les trois. Et bien sûr beaucoup d'autres langues cohabitent de fait avec ces trois langues officielles sur le territoire belge. Le multilinguisme est donc une caractéristique collective, qui n'est pas nécessairement liée aux compétences linguistiques des individus qui composent cette collectivité. Le multilinguisme peut être caractérisé par une absence de relation entre les différentes langues<sup>61</sup>. On parlera alors d'une co-présence linguistique « étanche ».

Pour clarifier la majeure distinction entre les deux termes définis ci-dessus, Sergueï Sakhno explique que « [d]ans l'absolu, le terme *plurilinguisme* va s'appliquer à un idéal de société où chacun des individus connaît plusieurs langues, et le terme *multilinguisme* va caractériser, en théorie, une société composée de groupes d'individus parlant différentes langue

---

<sup>57</sup> Sergueï SAKHNO (2020). « Les termes multilinguisme et plurilinguisme, Problèmes de distinction et de traduction : le cas du russe », in Olga ARTYUSHKINA, Yulia YURCHENKO & Charles ZAREMBA (dir.), *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, pp. 50-57 (<https://books.openedition.org/pup/11697>).

<sup>58</sup> Jade FRANCHI (2024). « Plurilinguisme ou multilinguisme : des réalités différentes et parfois difficiles à comprendre ». *MultiULB*, 24 avril 2024 (<https://multiulb.com/plurilinguisme-ou-multilinguisme-des-realites-differentes-et-parfois-difficiles-a-comprendre/>, consulté le 29 juin 2025).

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

(sic), chaque individu étant monolingue »<sup>62</sup>. De manière plus simple, le plurilinguisme s'applique à un individu qui met en relation plusieurs langues par la maîtrise de celles-ci, alors que le multilinguisme désigne la coexistence de plusieurs langues dans une communauté donnée, sans forcément de passerelles entre ces langues.

Le terme « hétérolinguisme », lui, désigne la cohabitation de plusieurs langues, ou variétés linguistiques, dans un même texte. Il est introduit en 1997 par Rainier Grutman, qui le définit comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »<sup>63</sup>. Myriam Suchet souligne la perspective alternative de la langue que ce néologisme apporte : en plus de décrire une différence *entre* les langues, l'hétérolinguisme inclut les variations *au sein* d'une même langue.<sup>64</sup> En proposant le terme « hétérolinguisme », Rainier Grutman cherche à combler l'absence de reconnaissance d'une hétérogénéité et critique la prétendue homogénéité linguistique que les termes « bilinguisme », « diglossie », « plurilinguisme » et « multilinguisme » reflètent.

*« Comment ne pas voir cependant que ces termes cherchent implicitement à mettre de l'ordre dans ce qui est perçu comme du désordre, à faire triompher encore l'homogénéité ? [...] les langues sont séparées, juxtaposées, enfermées dans leur espace respectif. »*<sup>65</sup>

Rainier Grutman préfère donc l'utilisation de l'hétérolinguisme à celle d'autres concepts tels que le multilinguisme, le bilinguisme ou encore le plurilinguisme pour plusieurs raisons. Une première motivation à l'utilisation du néologisme est son caractère strictement textuel<sup>66</sup>, contrairement au plurilinguisme (associé à l'individu) ou au multilinguisme (lié à une société). En précisant le rapport nécessaire du concept à la textualité, Rainier Grutman en fait un terme moins ambigu et, par conséquent, un sujet plus clair pour ses utilisateurs. La deuxième raison

---

<sup>62</sup> Serguei SAKHNO (2020). « Les termes multilinguisme et plurilinguisme, Problèmes de distinction et de traduction : le cas du russe », art. cit., § 2.

<sup>63</sup> Rainier GRUTMAN (2012). « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », in Marie-Annick MONTOUT (dir.), *Autour d'Olive Senior, Hétérolinguisme et traduction*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp. 49-81, p. 50.

<sup>64</sup> Myriam SUCHET. *L'imaginaire hétérolingue, Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris : Classiques Garnier, 2014), citée dans Chiara DENTI (2017). « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 62(3), pp. 521-537, p. 525 (<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n3-meta03512/1043946ar.pdf>).

<sup>65</sup> Rainier GRUTMAN (2012). « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », art. cit., p. 51.

<sup>66</sup> Chiara DENTI (2017). « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction », art. cit.

est que le préfixe « hétéro » (du grec ancien, « autre ») insiste sur l'altérité des langues insérées dans le texte, plutôt que sur leur pluralité : « ce terme évoque l'hétérogénéité, la variété, la diversité, alors que d'autres termes mettent davantage l'accent sur l'aspect quantitatif, cumulatif »<sup>67</sup>. Par l'utilisation du terme « hétérolinguisme », Rainier Grutman insiste sur l'interaction, sur le mélange des langues qui cohabitent dans un même texte et non sur leur nombre<sup>68</sup>, à l'inverse des préfixes « pluri » (du latin, « plusieurs ») et « multi » (du latin, « nombreux »), qui ont en commun cette notion de pluralité plus que de diversité. La troisième raison, liée à la deuxième, est que « l'hétérolinguisme » permet d'analyser l'objectif et les conséquences de l'utilisation de langues différentes dans un texte et, plus précisément, de leur interaction. En effet, la cohabitation des langues dans un même espace textuel n'est pas que le produit d'un mimétisme de la réalité extérieure, elle induit un jeu de positions entre les langues, un rapport de forces<sup>69</sup>. De cette rencontre entre les langues, il est possible d'observer des effets : elle permet, par exemple, d'apporter de l'exotisme, du romantisme, de marquer des tensions sociales ou politiques entre les protagonistes, voire de provoquer le rire grâce à des malentendus cocasses.<sup>70</sup>

Finalement, le concept de « *code-switching* », ou d'alternance codique en français, est introduit en 1954 par le linguiste Hans Vogt<sup>71</sup> et est défini par Penelope Gardner-Chloros comme suit : « *the use of several languages or dialects in the same conversation or sentence by bilingual people* »<sup>72</sup>. L'alternance codique est une notion sociolinguistique spécifique qui désigne un comportement courant observé chez les personnes bilingues ou plurilingues, à savoir l'alternance entre deux ou plusieurs langues qu'elles maîtrisent dans la même conversation. À l'instar de l'hétérolinguisme, le *code-switching* « *has and creates communicative and social meaning* »<sup>73</sup>, il marque des différences dans une société donnée, notamment en ce qui concerne le niveau de maîtrise individuelle de la deuxième langue. Par extension, l'expression de *code-*

<sup>67</sup> Rainier GRUTMAN (2012). « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », art. cit., p. 51.

<sup>68</sup> Luisa MONTES VILLAR (2018). « Traduire l'hétérolinguisme dans les textes de l'exil : code-switching et fragnol dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ». *Hispanismes*, Hors-Série 2 (publication en ligne 1 juin 2018 <https://doi.org/10.4000/hispanismes.12128>).

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme ». *Journal of Audiovisual Translation*, 2(2), pp. 72-91, p. 75.

<sup>72</sup> Penelope GARDNER-CHLOROS, *Code-switching* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), citée dans Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme », art. cit., p. 75.

<sup>73</sup> Peter AUER, *Code-switching in conversation. Language, interaction and identity* (London: Routledge, 1998), cité dans Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme », art. cit., p. 75.

*switching* est parfois utilisée pour désigner la présence de plusieurs idiomes dans un même texte, notamment dans le domaine audiovisuel, comme le montre le chapitre de Corrius et Zabalbeascoa, « Translating Code-Switching on the Screen: *Spanglish* and L3-as-Theme », publié en 2019 dans le *Journal of Audiovisual Translation*. Les deux auteurs expliquent que le *code-switching* peut prendre plusieurs formes : la deuxième langue insérée dans le discours peut se manifester sous la forme d'un mot unique, ou bien de phrases entières<sup>74</sup>. Alors que le concept d'alternance codique était à l'origine très spécifique à une attitude adoptée par des personnes bilingues, cette extension de sa définition rend la notion polysémique et, dès lors, plus difficile à utiliser sans induire d'ambiguïté pour les lecteurs.

Dans le cadre de notre analyse de la série *1899*, nous privilégierons l'utilisation du concept grutmanien pour décrire la rencontre des différentes langues dans le texte et son traitement dans les versions traduites. En effet, plus spécifique à un espace textuel, la notion d'hétérolinguisme permettra premièrement d'offrir plus de clarté à nos explications, en remplaçant toujours le texte comme support central de notre étude. De plus, nous verrons que certains personnages de la série peuvent être caractérisés de plurilingues puisqu'ils parlent plusieurs langues. Il est alors nécessaire de distinguer nettement l'hétérolinguisme du texte du plurilinguisme propre à un personnage précis. Deuxièmement, puisque la notion d'hétérolinguisme comprend un intérêt à l'interaction entre les différentes langues et les effets qui en découlent, son utilisation permettra d'analyser les effets présents dans le texte original de la série et la façon dont ils se voient modifiés par la traduction. L'adjectif « multilingue », quant à lui, sera utilisé pour désigner la population à bord du navire dans la série. En effet, ce terme nous permettra de mettre en avant les conséquences sociales de la pluralité des langues sur les personnages en tant que parties d'une société. Il permet également de mettre en avant le nombre important de langues présentes dans la série, ainsi que les barrières que ce phénomène peut dresser. Pour récapituler, nous utiliserons donc « hétérolinguisme » pour évoquer des éléments purement textuels, « multilinguisme » pour qualifier la situation socioculturelle à bord du *Kerberos* et « plurilinguisme » pour qualifier certains personnages aux compétences linguistiques plus spécifiques.

---

<sup>74</sup> Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: *Spanglish* and L3-as-Theme », art. cit., p. 75.



## Le multilinguisme à l'écran

Comme l'a exprimé Reyne Meylaerts, « l'hétérolinguisme est souvent considéré comme un problème, un défi, un obstacle pour les traducteurs, mais on ne s'intéresse pas suffisamment à sa fonction »<sup>75</sup>. C'est la raison pour laquelle, dans cette partie, nous discuterons les différentes fonctions que peut revêtir le multilinguisme d'une œuvre au-delà de son rôle purement esthétique. Le multilinguisme sera envisagé comme un facteur de réalisme, une composante narrative en soi et ces différentes perspectives nous permettront d'aborder les enjeux d'une œuvre multilingue pour le public.

### Le multilinguisme comme facteur de réalisme

Généralement, le multilinguisme est utilisé dans le domaine audiovisuel comme stratégie pour rendre une œuvre plus réaliste, stratégie qui va à l'encontre des tendances hollywoodiennes privilégiant le confort d'une audience anglophone<sup>76</sup>. Dans le cas d'œuvres qui se concentrent sur des conflits internationaux ou la thématique du voyage, de la migration, l'usage des langues maternelles de chaque personnage permet de maintenir la cohérence et la vraisemblance de l'univers diégétique<sup>77</sup>. Un exemple souvent considéré comme pionnier du mouvement multilingue à l'écran est le film *Inglourious Basterds* réalisé par Quentin Tarantino et sorti en 2009. L'intrigue se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale et met en scène des personnages germanophones, anglophones, francophones et italophones pour ancrer au mieux l'intrigue dans un décor réaliste de tensions internationales. Bleichenbacher appuie cet argument et indique que le « *multilingualism in the text is motivated by the desire to represent a situation of language contact in the story as faithfully as possible* »<sup>78</sup>. Dans le film de Tarantino, chaque personnage parle sa langue maternelle et c'est un aspect primordial du scénario selon le réalisateur : « *one of the reasons I wanted to really make a big deal about*

---

<sup>75</sup> Meylaerts, Les langues et la littérature : multilinguisme, traduction, identité, p.3

<sup>76</sup> Nolwenn MINGANT (2010). « Tarantino's *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators? », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 55(4), pp. 712–731 (publication en ligne 22 février 2011 <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2010-v55-n4-meta4003/045687ar/>).

<sup>77</sup> Selon le dictionnaire en ligne *Le Robert*, la diégèse est « l'espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction d'un récit, d'un film ».

<sup>78</sup> Lukas BLEICHENBACHER, *Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their Language Choices* (Books on Demand, 2008), cité dans Matthieu MARTENS (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*. Mémoire de Master en communication multilingue ULiège, 2022-2023, p. 39 (<https://mattheo.uliege.be/bitstream/2268.2/19015/4/Matthieu%20Martens%20-%20M%C3%A9moire.pdf>).

*language in it, [...] it's actually what the movie is about, too* »<sup>79</sup>. Matthieu Martens, qui a étudié les effets du multilinguisme sur la construction narrative d'*Inglourious Basterds*, précise que l'alternance des langues entraîne plusieurs conséquences sur les interactions dans le film. Il cite notamment l'isolement des personnages ou l'incompréhension entre eux et les qualifie de « conséquences plausibles » dans une situation de différence linguistique<sup>80</sup>, ce qui renforce encore le réalisme de l'œuvre.

Par « réalisme », nous parlons ici bien sûr d'effet de réalisme. En fiction, il s'agit moins de copier la réalité que de produire un univers plausible, qui paraisse réel. Ceci est lié à l'importante notion de suspension consentie de l'incrédulité. À l'origine propre au domaine littéraire, la notion de « *willing suspension of disbelief* » (en français, suspension consentie de l'incrédulité) désigne l'accord tacite, entre un lecteur d'une œuvre et son auteur, selon lequel ce lecteur accepte la présence dans l'œuvre de phénomènes imaginaires, de situations ou de créatures qui ne peuvent pas réellement exister.<sup>81</sup> En d'autres termes, le lecteur tolère que l'œuvre ne représente pas la réalité absolue. Nolwenn Mingant évoque le rôle central que ce principe joue dans le monde cinématographique et précise qu'il concerne, entre autres, le traitement des langues dans l'œuvre :

*The notion of willing suspension of disbelief is central to the cinematic art. It is part of a pact with the audience. While the film should bring entertainment, the audience tacitly accepts that the heroes never eat or sleep, are capable of superhuman efforts, or that their lives are transformed by a series of coincidences. Language is one aspect of this pact. The American audience has long accepted the idea that every foreign character speaks quite good English, perhaps with a slight accent. Technically, when several languages are involved within one film, the linguistic suspension of disbelief relies on two practices: the use of various conventions to ensure spectatorial comfort and the presence of subtitles.*<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Elvis MITCHELL (date inconnue). « Brad Pitt & Quentin Tarantino Interview 'Inglourious Basterds' ». The Weinstein Company & Universal Studios (déposé sur Youtube par Jack Traven, 21 octobre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=y5trEojZZ1Y&t=1015s>), 12min08-12min25.

<sup>80</sup> Matthieu MARTENS (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, op. cit.

<sup>81</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*. Aras : Artois Presses Université, p.20 (publication en ligne 12 octobre 2022 <https://doi.org/10.4000/books.apu.27501>).

<sup>82</sup> Nolwenn MINGANT (2010). « Tarantino's *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators? », art. cit., § 2.

Ainsi, puisque le spectateur accepte que l'œuvre présente des incohérences, par exemple spatio-temporelles, il accepte également que l'auteur prenne des libertés linguistiques, principalement pour privilégier le confort du public. Le public anglophone a en effet depuis longtemps accepté que les personnages étrangers dans le contenu consommé parlent tous très bien anglais<sup>83</sup>, car ce choix linguistique repose sur son propre confort. En effet, dans ce cas, aucun effort ne lui est nécessaire pour comprendre l'œuvre.

Mingant approfondit le concept en considérant que, dans le cas du doublage, la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur est double. « *French spectators routinely accept to twice suspend their disbelief, passing over the discrepancy between nationality and language.* »<sup>84</sup> En effet, puisque l'anglais reste la langue principale dans la production cinématographique, les publics non anglophones ont pris l'habitude de consommer du contenu doublé dans leur propre langue et, par conséquent, acceptent de « suspendre leur incrédulité » et de croire que les personnages à l'écran, par exemple, américains, parlent tous très bien français grâce à l'illusion du doublage. « Illusion », c'est d'ailleurs un terme qu'utilise Jean-François Cornu pour désigner ce phénomène induit par le doublage :

*Un film de fiction est un ensemble d'illusions visuelles et sonores auquel le spectateur consent à croire. Le doublage est la création d'une illusion de plus, qui, lorsqu'elle fonctionne, va dans le sens du film et incite le spectateur à accepter l'association hybride d'une voix et d'un corps.*<sup>85</sup>

En mentionnant une illusion *de plus*, Cornu appuie alors l'argument de Mingant selon lequel l'illusion est double dans le cas d'œuvres audiovisuelles doublées.

Revenons à présent sur l'approche par Mingant de la suspension consentie de l'incrédulité dans le cadre d'une œuvre multilingue. Plus haut, nous le citions en ces termes : « *passing over the discrepancy between nationality and language* ». Julie Loison-Charles souligne l'approche novatrice que Mingant propose en mettant en avant l'acceptation de

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, § 13.

<sup>85</sup> Jean-François CORNU, *Le doublage et le sous-titrage, histoire et esthétique* (Presses Universitaires de Rennes, 2014), cité dans Frédérique BRISSET (2017). « Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ? ». *Transcultural A Journal of Translation and Cultural Studies*, 9(2), pp. 32-46.

l'incohérence entre la nationalité et la langue.<sup>86</sup> La chercheuse en traduction audiovisuelle l'explique de la manière suivante :

*Ce dernier [le décalage entre langue et nationalité] fait que l'on peut concevoir qu'un personnage américain parle français dans une série que l'on regarde en version doublée, mais si soudain ce personnage prétendait ne pas comprendre l'anglais, l'on serait renvoyé à cette contradiction entre nationalité et langue : soudain, les conventions du pacte de "spectature" seraient mises en porte à faux.<sup>87</sup>*

La présence de plusieurs langues dans une œuvre permettait dans la version originale de minimiser cette suspension consentie de l'incrédulité, puisqu'elle offrait au public une représentation de la réalité plus proche de celle-ci (c'est ce que nous abordions au point précédent). Dans le cas du doublage, nous constatons que le multilinguisme constitue plutôt une contrainte supplémentaire à prendre en considération pour ne pas briser le « pacte de spectature ». En effet, comme le soutient Julie Loison-Charles, il faut éviter, dans la version doublée, de montrer le décalage qui existe entre la nationalité et la langue d'un personnage<sup>88</sup> et user alors de stratégies de traduction pour contourner les obstacles imposés par le multilinguisme original. Ces différentes stratégies seront développées dans un point suivant : « les tendances de traduction ». Avant tout, nous nous pencherons sur les stratégies de traduction couramment utilisées dans les versions originales multilingues dans le but de rendre le contenu en langue étrangère accessible au public cible.

### **Le multilinguisme : composante narrative**

Si le multilinguisme sert, comme nous l'avons expliqué précédemment, à renforcer le réalisme d'une œuvre en représentant des situations où les interlocuteurs ne parlent pas tous la même langue, sa fonction dépasse la simple communication. En effet, la pluralité des langues dans une œuvre peut constituer un élément réellement structurant dans l'intrigue, contribuant à la narration par la caractérisation de personnages ou d'endroits, par exemple. Nous verrons dans cette partie comment le multilinguisme peut influencer l'intrigue, notamment par l'ancrage dans

---

<sup>86</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 22.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

un univers multilingue, par la différenciation et la hiérarchisation des personnages et par la création de possibilités ou d'impossibilités d'interactions.

Corrius et Zabalbeascoa défendent cette idée que l'intégration d'une ou de plusieurs langues étrangères (qu'ils appellent « *third language* » ou L3, mais nous développerons cette terminologie dans une partie suivante) dans un texte est, entre autres, un moyen de véhiculer des informations capitales sur le contexte de la narration :

*Needless to say, an awareness of the third language is relevant not only to language and linguistic diversity, but also to culture and identity. [...] L3 is usually one of the means by which a different culture is brought to the fore. Hence, third-language presence becomes more relevant as a signal of place, context, identity and cultural distance and not just a mere alternative means of conveying a verbal message.*<sup>89</sup>

La langue ne joue pas simplement un rôle de différenciation, mais est utilisée alors comme un réel outil d'ancrage de l'espace, du contexte culturel et temporel, d'une certaine proximité ou, au contraire, d'une distance sociale entre les personnages. À propos d'un roman dont le texte est hétérolingue, *Zouleikha ouvre les yeux*, Katrien Lievois et Natalia Bruffaerts expliquent que « si, prises pour chaque langue isolément, ces manifestations de multilinguisme pourraient être vues comme autant de lieux communs, c'est leurs mise en commun et interaction qui confèrent au phénomène [...] étudié son efficacité narrative et psychologique »<sup>90</sup>, confirmant ainsi que le multilinguisme remplit en soi une fonction narrative et que la langue devient un marqueur de sens, enrichissant alors la diégèse.

La présence d'une ou de plusieurs langues étrangères dans une œuvre peut prendre la forme de quelques emprunts étrangers, de quelques mots qui servent à ancrer le contexte ou ajouter un côté exotique au discours, ou, à l'opposé, peut se manifester par de longues et nombreuses interactions dans une langue étrangère. Corrius et Zabalbeascoa distinguent plusieurs niveaux de présence d'une langue étrangère dans un récit audiovisuel :

- *anecdotal* : c'est le cas d'œuvres où la langue étrangère n'influence pas fortement l'intrigue, mais apporte plutôt une touche locale sous la forme de quelques mots ou expressions (ex. la série *L'impératrice*, 2022) ;

---

<sup>89</sup> Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme », art. cit., p. 74.

<sup>90</sup> Katrien LIEVOIS & Natalia BRUFFAERTS (2021). « Multilinguisme et multiculturalisme dans les traductions française et néerlandaise de *Zouleikha ouvre les yeux* de Gouzel Iakhina ». *Atelier de Traduction*, 35-36, pp. 75-89, p. 88.

- *recurrent* : dans ce cas, la présence d'une ou de plusieurs langues étrangères est courante tout au long du film (ex. la série *Emily in Paris*, 2020) ;
- *L3-as-theme* : le degré de présence d'idiomes étrangers dans le film est élevé et la langue est même placée au cœur de l'intrigue en étant problématisée ou discutée au moyen d'éléments métalinguistiques (ex. le film *Inglourious Basterds*, 2009 ou la série *1899*, 2022).<sup>91</sup>

Cette graduation permet de mettre en évidence la relation entre la fonction narrative du multilinguisme et l'importance ainsi que la nature de sa présence. Cela permet d'affirmer que plus les langues étrangères prennent de la place dans une œuvre, plus elles vont influencer la narration et constituent donc un sujet d'étude important dans l'analyse de l'œuvre.

En outre, au-delà de renforcer le réalisme et d'ancrer une histoire dans un contexte associé aux langues mises en scène, le multilinguisme structure les interactions et les relations entre les différents personnages. Rainier Grutman, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, affirmait déjà que les langues n'ont pas toutes « la même valeur d'échange sur le marché linguistique, notamment à cause des différences sociales entre ceux qui s'en réclament »<sup>92</sup>. En étudiant *Une de perdue, deux de trouvées* de Georges de Boucherville, Grutman étudie la valeur du créole dans l'œuvre et observe les effets sociolinguistiques de la cohabitation des deux langues.

*En tant qu'artefact littéraire, le sociolecte des esclaves sera pour Georges de Boucherville un instrument dans la construction discursive de leur différence. Ce qui importe infiniment plus que la morphologie du créole, que sa forme, c'est le statut de ses locuteurs, soit sa valeur connotative.*<sup>93</sup>

En effet, l'enjeu de la pluralité des langues dans un récit dépasse la simple dimension linguistique et réside plutôt dans la charge connotative que revêtent les langues en présence aux yeux des personnages et des spectateurs.

Finalement, le multilinguisme sert aussi à créer des barrières entre les personnages. L'incompréhension induite par la pluralité des langues est un élément crucial dans la construction de l'histoire, car elle influence, voire régit, les interactions entre les personnages, et donc leurs relations. Les possibilités ou non d'interagir déterminent les liens ou les alliances

---

<sup>91</sup> Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme », art. cit., p. 74. Les exemples sont de nous.

<sup>92</sup> Rainier GRUTMAN (1997). *Des langues qui résonnent, L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*. Montréal : Les Editions Fides, p. 140.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 136.

qu'ils peuvent créer ou, au contraire, suscitent la méfiance. L'hétérolinguisme fonctionne donc comme un marqueur de différence et induit divers effets tant sur la narration que sur la perception du public.

## Accessibilité de l'œuvre multilingue

Les films et les séries multilingues sont de plus en nombreux (notamment pour les raisons évoquées plus tôt : une représentation plus fidèle de la réalité, mais aussi dans une démarche de visibilisation de langues moins connues). Si les arguments motivant la présence de plusieurs langues dans une œuvre peuvent être multiples, Julie Loison-Charles attire notre attention sur un critère non négligeable : « le public, lui, n'est généralement pas polyglotte. Il faut donc souvent (mais pas toujours) aider le spectateur à comprendre les propos étrangers qu'il entend sur la bande-son »<sup>94</sup>. Plusieurs méthodes peuvent être envisagées, notamment la présence de sous-titres ou bien de personnages plurilingues qui pourraient jouer les interprètes. Ces méthodes sont abordées dans les paragraphes suivants.

Le sous-titrage partiel de la version originale, c'est-à-dire le sous-titrage des parties uniquement en langue étrangère, apparaît alors comme solution possible pour garantir la compréhension du public. Julie Loison-Charles distingue trois cas de figure qui justifient la présence de sous-titres dans la version originale : l'auteur souhaite « reproduire le réalisme d'une compréhension mutuelle », donner accès au public à des éléments importants dans l'intrigue ou créer une connivence avec le spectateur.<sup>95</sup>

Dans le cas d'une interaction en langue étrangère entre des personnages qui se comprennent, des sous-titres sont généralement présents. Ils permettent de placer le spectateur dans la même position que les personnages<sup>96</sup> : par exemple, dans la série *1899*, lorsque Ramiro et Angel discutent en espagnol, des sous-titres sont fournis aux spectateurs pour traduire leur conversation. Ainsi, puisque les deux hommes se comprennent dans la série, le public a également accès au sens de leurs propos, ce qui permet de reproduire le « réalisme de compréhension mutuelle ». À l'inverse, les idiomes hétérolingues intégrés à l'œuvre dans le simple objectif de créer du style, du comique ou de l'incompréhension ne sont généralement pas repris dans les sous-titres. De la même manière, le spectateur se retrouve aussi désorienté,

---

<sup>94</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 24.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 24.

ou exclu que le personnage : l'incompréhension est reproduite sur le public. Pour illustrer ce cas, prenons la série *Emily in Paris*. Lorsque les collègues français de la jeune Américaine conversent devant elle, leurs dialogues ne sont pas sous-titrés et cela place le spectateur dans une position vulnérable similaire à celle d'Emily puisqu'ils n'ont pas d'aide pour comprendre le passage hétérolingue.

Un autre facteur influençant la décision de traduire ou non certains passages pour le spectateur est l'importance des informations communiquées en langue étrangère sur le déroulement de l'intrigue. Si ces répliques hétérolingues contiennent des éléments cruciaux à la compréhension diégétique (par exemple, des révélations, des informations sur les personnages, des indices), alors il est primordial que le public ait accès à ces données pour comprendre la narration.<sup>97</sup> Dans ce cas, le choix de sous-titrer est justifié par une nécessité du public de comprendre l'histoire.

Enfin, Julie Loison-Charles explique que « le sous-titrage permet de créer une connivence avec le spectateur, faisant presque tomber le quatrième mur<sup>98</sup> : on reconnaît le fait que le spectateur ne comprend pas la langue étrangère et on lui donne accès au sens »<sup>99</sup>. Les sous-titres sont, par exemple, pertinents dans le cas de scènes comiques. En choisissant de traduire ces passages, une complicité s'installe entre le film et son public puisque le public comprend l'humour de la scène. Pour illustrer ses propos, l'autrice mentionne l'exemple de Sheldon et Léonard dans *The Big Bang Theory* qui parlent en klingon (une langue inventée pour la série *Star Trek*) pour éviter que les filles, Amy et Penny, ne les comprennent.<sup>100</sup> Bien que la langue fictive soit utilisée dans l'objectif de créer de l'incompréhension, la discussion entre les deux hommes est sous-titrée afin d'assurer l'accès du public au comique de la situation.

Les différents éléments repris ci-dessus (le réalisme narratif, l'importance des informations transmises et la complicité avec le spectateur) justifient la présence de sous-titres dans la version originale pour augmenter l'accessibilité de l'œuvre à un public qui n'est généralement pas polyglotte. Cependant, Julie Loison-Charles aborde également le caractère irréaliste des sous-titres : « [e]n réalité, il y a deux genres de réalisme à prendre en compte. En

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>98</sup> « Le quatrième mur » est une notion théâtrale introduite par Denis Diderot pour désigner le mur imaginaire qui sépare la scène des spectateurs.

<sup>99</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 27.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 27-31.



effet, les sous-titres impliquent que le caractère fictif, non réel de la scène est mis en avant »<sup>101</sup>. Les sous-titres apparaissent alors comme « une entorse » à l'illusion induite par le cinéma en rendant visible le caractère fictif de la scène par l'apparition de texte écrit.

Une autre stratégie qui permet de rendre une œuvre multilingue compréhensible par un public unilingue sans compromettre le principe de l'illusion cinématographique est l'intégration de personnages jouant un rôle d'interprètes dans l'intrigue. Cette option était déjà évoquée par Adriana Șerban, en 2012 : « *The two forms of translation which are most likely to be used in such cases are subtitling and interpreting. What we mean by interpreting is that there is a character in the film who translates for the others* »<sup>102</sup> et utilisée par Tarantino dans *Inglourious Basterds* : « *Tarantino complexified the dialogue by introducing translators to the film, allowing cross- comprehension in contexts in which monolingual speakers would not be able to communicate. [...] Integrating interpreters to a story is one way to compensate the drop in comprehensibility due to the integration of languages foreign to a destined audience* »<sup>103</sup>. Ces personnages remplissent une double fonction : ils permettent premièrement de créer des interactions entre deux personnages parlant des langues différentes, mais offrent également au public la possibilité de comprendre ce que l'interlocuteur qui parle une langue étrangère dit puisqu'ils traduisent ses propos pour un ou plusieurs autres personnages.

Si cette stratégie de traduction (*interpreting*) peut être nécessaire à la compréhension de l'œuvre monolingue, Mathieu Martens met tout de même en avant le côté répétitif qu'elle peut induire. En effet, dans le cas d'une interaction mettant en scène un personnage interprète, le public entend d'abord l'information dans une première langue (celle-ci est même parfois sous-titrée, car la combinaison des stratégies existe également), ensuite, le personnage traduit et le public entend alors l'information dans une deuxième langue. Si l'interaction en question se déroule entre deux interlocuteurs de langues étrangères au public, alors il se pourrait que le public entende deux fois l'information en langue étrangère (une fois dans chaque langue), mais également lise deux fois cette même information si les deux langues sont sous-titrées. Ce cas implique alors une répétition importante de l'information, dans plusieurs langues et par plusieurs canaux de communication (écrit et oral). Cette redondance peut être perçue comme

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>102</sup> Adriana ȘERBAN. « Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film » (*MonTI*, 4, 2012, pp. 39-63), citée dans Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 24.

<sup>103</sup> Lukas BLEICHENBACHER, *Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their Language Choices* (Books on Demand, 2008), cité dans Matthieu MARTENS (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, op. cit., p. 46.

lourde, mais elle est tout à fait nécessaire pour préserver la suspension consentie de l'incrédulité : « *This repetition of information is necessary to sustain the suspension of disbelief: a monolingual character will not spontaneously understand what another monolingual character would say, unless non-verbal cues were to be particularly evocative* ». <sup>104</sup>

## La traduction audiovisuelle

Ce travail s'intéresse à une œuvre audiovisuelle multilingue et à ses traductions en français. Notre état de l'art se concentrait jusqu'à maintenant sur la notion de multilinguisme et ses enjeux, particulièrement à l'écran. Avant de poursuivre sur les stratégies de traduction existantes pour traduire l'hétérolinguisme, il convient de se pencher sur les contraintes qui peuvent être imposées lors de la traduction d'une œuvre audiovisuelle.

Avec le développement des différentes plateformes de streaming ces dernières années, notre façon de consommer du contenu audiovisuel a radicalement changé, mais s'est aussi fortement accrue. Les contenus publiés sur ces plateformes sont rapidement accessibles dans le monde entier et cette internationalisation des films et de séries a propulsé la demande en traduction audiovisuelle. La traduction représente un outil clé pour les distributeurs audiovisuels : plus ils parviennent à intéresser du public avec leur contenu, plus leurs rendements augmentent.

La traduction audiovisuelle est généralement envisagée en deux grands axes : le sous-titrage et le doublage. Notons que ces deux modes de traduction sont les plus courants, mais qu'il en existe d'autres, tels que les *closed captions*, la *voice-over* ou encore l'audiodescription. Le choix de sous-titrer ou de doubler dépend de plusieurs facteurs déjà mentionnés ci-dessus (voir partie *Politique de traduction de Netflix : ce que nous en savons*), notamment les moyens à disposition, le temps imparti, les besoins ou les préférences du public cible. Un autre paramètre qui influence le choix est également l'objectif visé par la version traduite. En effet, les deux stratégies ne sont pas réellement équivalentes sur l'expérience qu'elles offrent au spectateur et Raphaël Garcia, dans le cadre de son mémoire sur le doublage en français, met en

---

<sup>104</sup> Matthieu MARTENS (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, op. cit., p. 51.

avant la caractéristique fonctionnelle principale qui les différencie : « Le but du sous-titre est de donner un maximum de clés de compréhension de l'œuvre, là où le doublage doit donner l'illusion que les acteurs parlent tous français »<sup>105</sup>.

La traduction audiovisuelle impose également des contraintes spécifiques au traducteur. Ces contraintes sont principalement d'ordre technique, par exemple, des limites de nombre de caractères en sous-titrage ou la synchronisation labiale en doublage, mais le caractère fondamentalement multimodal du genre audiovisuel peut également représenter une contrainte importante lors de la traduction. Dans cette partie de notre travail, les différents enjeux du sous-titrage, du doublage et de la multimodalité seront abordés, ainsi que les limites qui s'appliquent à la traduction audiovisuelle.

### Les contraintes du sous-titrage

La rédaction de sous-titres est un genre d'écriture soumis à d'importantes contraintes. L'apparition de sous-titres implique d'abord le passage de l'oral à l'écrit, « de l'écoute à la lecture et du cinéma à l'écriture »<sup>106</sup>. Par conséquent, les sous-titres doivent correspondre à l'image, sans l'abîmer visuellement. Pour ne pas la dégrader, les sous-titres sont soumis à des règles de « discrétion »<sup>107</sup> : ils doivent respecter un nombre de lignes maximum (souvent une ou deux) pour ne pas parasiter l'intégralité du bas de l'écran. Les sous-titres sont aussi contraints à des limites de temps, notamment car ils doivent correspondre à l'image et parce qu'ils sont séparés par des espaces vides pendant lesquels le spectateur doit pouvoir regarder l'image sans se soucier de lire. Finalement, il est essentiel que les sous-titres soient lisibles. Cette lisibilité impose alors des normes de nombre de caractères par temps d'affichage du sous-titre (environ quinze caractères par seconde, selon Anthony Panetto)<sup>108109</sup>. « Or la vitesse d'énonciation d'une

---

<sup>105</sup> Raphaël GARCIA (2023). *Doublage français, choc, collision et impact culturel*. Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel » Aix-Marseille Université 2021-2022, p. 19 (soumis sur HAL le 8 février 2023 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03979160v1/document>).

<sup>106</sup> Louise DUMAS (2014). « Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction ». *ELIS -Echanges de linguistique en Sorbonne*, 2, pp. 129-144, p. 129.

<sup>107</sup> Daniel BECQUEMONT (1996). « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », in Yves GAMBIER (dir.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 145-155 (<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.124723>).

<sup>108</sup> Clara JOUBERT (2022). « Anthony Panetto : l'écriture de doublage et de sous-titrage ». Podcast *Lost in Translation*, 9 juillet 2022 (<https://podcast.ausha.co/lost-in-translation/anthony-l-ecriture-de-doublage-et-de-sous-titrage>).

<sup>109</sup> Marilyl MARGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit.

chaîne phonique est plus rapide que la vitesse de lecture des signifiés de cette même chaîne codés par l'écrit »<sup>110</sup>. Il est alors primordial pour les rédacteurs de sous-titres de savoir « tirer l'essentiel du message »<sup>111</sup>, de résumer, de synthétiser le discours à l'écrit. Le sous-titre doit également respecter des contraintes de changements de plan et de typographie (par exemple, s'il s'agit d'une voix off indéfinie, le sous-titre apparaît en italique)<sup>112</sup>. « Le rapport à l'espace et au temps est donc fondamental »<sup>113</sup>.

Dans le cas de la traduction audiovisuelle, aux contraintes du sous-titrage (discrétion, concordance avec l'image, brièveté et lisibilité), s'ajoutent les contraintes liées au passage d'une langue à une autre. Les sous-titres traductifs sont souvent critiqués et considérés comme « trop éloignés du texte oral »<sup>114</sup>. En effet, les nombreuses contraintes qu'imposent la traduction et le sous-titrage impliquent souvent des différences significatives entre le texte écrit et le discours, et ces différences sont vite pointées du doigt par un public bilingue exigeant. C'est ce phénomène qu'Anthony Panetto appelle la « traduction sous surveillance »<sup>115</sup>. En d'autres mots, puisque les sous-titres accompagnent l'image et la bande-son, le public a accès à la version originale en même temps qu'à la traduction. Il s'agit alors pour les traducteurs de devoir rester au plus proche de l'original, car un spectateur bilingue pourrait être confus entre ce qu'il entend et ce qu'il lit.

## Les contraintes du doublage

« Dans le doublage, le traducteur peut prendre beaucoup plus de libertés dans la mesure où l'original disparaît. »<sup>116</sup>. Cette liberté est toutefois soumise à d'autres contraintes techniques que le sous-titrage. S'il est vrai que le traducteur peut se montrer plus créatif et préférer respecter un sens général plutôt que spécifique à chaque intervention, il est tout aussi vrai que les libertés prises doivent toujours correspondre avec les images à l'écran, celles-ci

---

<sup>110</sup> Daniel BECQUEMONT (1996). « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », art. cit., § 12.

<sup>111</sup> Clara JOUBERT (2022). « Anthony Panetto : l'écriture de doublage et de sous-titrage », podcast cit.

<sup>112</sup> Marily MARIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit., § 18.

<sup>113</sup> Marily MARIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », § 18.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Sylvestre MEININGER, cité dans Alain BOILLAT & Laure CORDONIER (2013). « La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger ». *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 23-24, pp. 9-27, p. 13.

accompagnant, voire éclairant, bien souvent les signes verbaux à traduire. Il est donc primordial de tenir compte du jeu et des gestes des acteurs pour doubler de manière cohérente. En outre, le doublage doit correspondre au rythme de la version originale : il faut du texte dès qu'un personnage bouge les lèvres et il n'en faut pas dans le cas contraire. Il est donc question de respecter le temps d'énonciation d'une réplique dans l'original, sans l'allonger ni le réduire, à moins que les lèvres de l'acteur ne soient plus visibles. Finalement, une attention toute particulière est également portée au type de mouvement des lèvres des acteurs (les labiales, les semi-labiales, les voyelles, etc.). Pour donner au public la meilleure impression de réel possible, il est nécessaire que la traduction soit invisible (au plus possible). Les sons articulés par les doubleurs doivent donc correspondre aux mouvements de lèvres produits par les acteurs. Dans le cas du doublage, la traduction est donc soumise au triple synchronisme (labial, temporel et sémantique)<sup>117</sup>. Cette triple contrainte force le traducteur à faire des compromis entre sens et rythme.

## La multimodalité

Depuis les années 1990, la traduction audiovisuelle est en plein essor et ce phénomène a encouragé la recherche en traductologie à étudier davantage les différentes ressources qui participent à la construction de sens.<sup>118</sup> Cette approche de la traduction considérant que les ressources qui produisent du sens ne se limitent pas aux éléments verbaux est une approche sémiotique. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la sémiotique est définie comme suit : « étude des pratiques, des comportements et des phénomènes culturels conçus comme des systèmes signifiants »<sup>119</sup>. La notion de multimodalité renvoie à la relation entre ces différents systèmes signifiants, ou selon les termes d'Elisabetta Adami : « *how we make sign complexes by combining different semiotic resources* »<sup>120</sup>.

<sup>117</sup> Charlotte BOUZAT (2011). « La traduction audiovisuelle : entre liberté(s) et contrainte(s) Cas de la série Ally McBeal ». Mémoire de Master en traduction Université de Genève, février 2011 (<https://access.archive-ouverte.unige.ch/access/metadata/d9def0f7-b6d8-40de-82ba-0ff5c9d8e72f/download>).

<sup>118</sup> Sara RAMOS PINTO & Elisabetta ADAMI (2020). « Traduire dans un monde de signes non traduits : l'incidence de la multimodalité en traductologie ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 65(1), pp. 9-28 (<https://doi.org/10.7202/1073634ar>).

<sup>119</sup> Rubrique « Sémiotique » du dictionnaire CNTRL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] (<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/s%C3%A9miotique>, consulté le 6 août 2025).

<sup>120</sup> Elisabetta ADAMI (2023). « A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation », in Reine MEYLAERTS & Kobus MARAIS (dir.), *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. London: Routledge, pp. 369-388, p. 369.

Les modes désignent les ressources sémiotiques qui produisent le sens. Parmi les différents modes existants, Adami cite les images, les sons, l'apparence vestimentaire, le regard, les couleurs ou la typographie.<sup>121</sup> Le linguiste Gunther Kress donne la définition suivante du mode : « *a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning* »<sup>122</sup> et, selon la définition d'Adami : « *mode is a socially developed organised set of resources to make meaning, it is material that has been socially developed to make meaning* »<sup>123</sup>. Dans les deux définitions, le principe de la construction sociale du mode est central. Le mode repose sur une construction socioculturelle parce que ce qui le constitue dépend des besoins spécifiques en production de sens de différents groupes sociaux<sup>124</sup>.

Kress va jusqu'à affirmer qu'aucun acte de communication humain n'est monomodal, que la modalité représente « *the normal state of human communication* »<sup>125</sup> et que le sens est dès lors toujours construit à partir de plusieurs modes. En d'autres mots, « *we orchestrate our communication through sign complexes that make meaning through the intertwined combination of different resources in different modes* »<sup>126</sup>.

De cette façon, une œuvre audiovisuelle devrait toujours être envisagée dans son ensemble, en considérant les différents modes qui la composent, car cette multimodalité est un facteur primordial dans la transmission des informations et du sens contenus dans l'œuvre. En traduction, les priorités et les stratégies du traducteur doivent alors changer puisque la traduction ne se limite pas au langage, mais s'étend aux signes répartis en plusieurs modes et canaux. Comme ces modes qui créent du sens sont déterminés par la culture, il est impératif que le traducteur prenne également en compte les modes non-verbaux et les adapte au public cible de la traduction. Cette affirmation va pourtant à l'encontre de pratiques actuelles courantes : sous-titrer ou doubler sans avoir recours à l'image qui accompagne le texte.<sup>127</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>122</sup> Gunther KRESS (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, p. 79.

<sup>123</sup> Elisabetta ADAMI (2023). « A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation », art. cit., p. 371.

<sup>124</sup> Jeff BEZEMER & Gunther KRESS, cités dans Elisabetta ADAMI (2023). « A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation », art. cit., p. 371.

<sup>125</sup> Gunther KRESS (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, op. cit., p. 1.

<sup>126</sup> Elisabetta ADAMI (2023). « A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation », art. cit., p. 375.

<sup>127</sup> Marily MARIGNAN (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle », art. cit., § 16.

## L'hétérolinguisme en traduction : les quatre stratégies de Rainier Grutman

Revenons à présent à l'hétérolinguisme et plus particulièrement, aux différentes options qui s'offrent au traducteur pour traduire un texte source hétérolingue. Nous aborderons la théorie de Rainier Grutman, qui dégage quatre stratégies principales dans la traduction de l'hétérolinguisme.

L'hétérolinguisme soulève des enjeux traductologiques souvent considérés comme des obstacles par les traducteurs. Selon Marianne Braux, « la traduction multilingue [l'adjectif est ici utilisé comme synonyme de "hétérolingue"] contredit en quelque sorte la traduction, car le traducteur suspend régulièrement son activité au profit d'une langue tierce »<sup>128</sup>. Le traducteur est, en effet, confronté à un texte source contraignant : il doit trouver, pour sa traduction, le bon équilibre entre accessibilité pour le public cible et fidélité au texte source. Rainier Grutman, en 2018, théorise alors des scénarios différents qu'il observe lors de la traduction de textes hétérolingues. Il catégorise ces scénarios en quatre stratégies distinctes, utilisées par les traducteurs : conserver, effacer, encadrer ou déplacer.

### a) Conserver : la « non-traduction »

Cette première stratégie consiste à ne traduire que le « texte matriciel de la source »<sup>129</sup> en conservant les passages hétérolingues dans le texte cible. Ce choix permet dans la plupart des cas de garder l'hétérogénéité du texte source et de préserver l'effet de dépaysement. Cependant, il requiert également un effort de la part du public, car la non-traduction peut limiter la lisibilité du texte. Par conséquent, le public potentiel est restreint à un public cible déjà familier avec la langue étrangère.

Exemple : *I tasted a **stroopwaffel** and it was **lekker**!*

J'ai goûté une *stroopwaffel*, j'ai trouvé cela *lekker* !

Dans cet exemple, les passages hétérolingues en néerlandais sont conservés dans le texte cible, ce qui permet de maintenir l'allusion à la culture néerlandaise.

---

<sup>128</sup> Marianne BRAUX (2018). « Traduction et hétérolinguisme : une étude comparative de trois traductions de *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ». *Itinéraires*, 2018(2-3) (publication en ligne le 20 février 2019 <https://doi.org/10.4000/itineraires.4655>).

<sup>129</sup> Rainier GRUTMAN (2018). « Ingelaste talen vertalen: vier literaire scenario's ». *Filter: Tijdschrift over vertalen*, 25(3), pp. 5-12.

b) Effacer : « l'homogénéisation »

Cette deuxième option consiste à traduire intégralement le texte source dans la langue cible en effaçant alors les hétérolinguismes. Selon Rainier Grutman, cette stratégie d'homogénéisation entraîne une dégradation. Les effets que la différence de langues apportait dans le texte source sont perdus, au profit de l'accessibilité du texte cible.

Exemple : « *Hasta luego* », dit-elle, et elle quitta la pièce.

*"See you later", she said and then left the room.*

La totalité du texte cible de cet exemple est rédigée dans la même langue. Même les idiomes étrangers originaux, en espagnol dans ce cas-ci, ont été traduits en anglais. Il n'y a donc plus aucune marque de l'hétérolinguisme dans le texte cible.

c) Encadrer : « la traduction intra-textuelle comme zone tampon »

La troisième stratégie présentée ici est un compromis entre la première et la deuxième. Le principe est que les passages hétérolingues sont conservés tels quels dans le texte cible, mais accompagnés d'une traduction ou d'une explication dans le texte ou en note de bas de page. Ce scénario offre aux lecteurs les outils nécessaires à la compréhension de la langue étrangère, en respectant la diversité linguistique originale. En général, cette stratégie visibilise la traduction, puisqu'elle offre au lectorat l'accès au passage dans la langue source ainsi qu'à la traduction du passage en langue cible.

Exemple : *Va bene*, je viens te chercher à 17h.

*"Va bene, I'll pick you up at 5 pm.", he said, using the Italian phrase to mean 'okay'.*

Ici, le passage hétérolingue italien est conservé tel quel et accompagné d'une explication pour faciliter la compréhension du lecteur du texte traduit.



d) Déplacer

Enfin, cette quatrième stratégie consiste à recourir à des « équivalents fonctionnels » pour traduire l'hétérolinguisme. En d'autres mots, il s'agit pour le traducteur de remplacer l'idiome étranger du texte source par un équivalent (une langue ou une variété linguistique) « ayant environ la même fonction par rapport à la langue cible que l'idiome étranger par rapport à la langue source »<sup>130</sup>.

Exemple : Ça va, mais toi, dis-moi, *qui qu'té* ?

*Het gaat maar jij, zeg **ens**, wien zedde gij **eigelijk**?*<sup>131</sup>

Dans la phrase initiale en français, nous avons un idiome étranger wallon. En néerlandais, nous retrouvons un idiome étranger, mais en dialecte flamand limbourgeois. Nous pouvons considérer ici que les idiomes étrangers ont un rapport équivalent à la langue principale de l'énoncé qui leur est propre. Les deux dialectes sont utilisés en Belgique et ils marquent un usage plutôt vieilli de la langue.

---

<sup>130</sup> Wouter SPRIET (2019). *La traduction de l'hétérolinguisme, La traduction en néerlandais des québécoismes dans "Sous les vents de Neptune" de Fred Vargas*. Mémoire de Master en traduction UGent 2018-2019, p. 33 ([https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/231/RUG01-002782231\\_2019\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/231/RUG01-002782231_2019_0001_AC.pdf)).

<sup>131</sup> Les quatre exemples sont tirés d'une présentation orale portant sur l'analyse des hétérolinguismes dans les séries *Trentenaires* et *Dertigers* réalisée en collaboration avec Zaineb El Kadiri et Fani Liu dans le cadre du cours « Théorie et pratique de la traduction du néerlandais vers le français II » (enseignante : Maud Gonne), en 2025.

Le tableau ci-dessous reprend de manière synthétique les avantages et les inconvénients de chaque stratégie de traduction :

	Avantages	Inconvénients
La non-traduction	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reste fidèle au texte source</li> <li>• Conserve l'étranger et son effet de dépaysement/d'exotisme/de tension</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limite l'accessibilité du texte, car demande un effort supplémentaire au public</li> </ul>
L'effacement	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rend le texte cible homogène</li> <li>• Augmente la lisibilité du texte et la compréhension du public</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perd les effets liés aux idiomes étrangers dans le texte source (dépaysement, exotisme, incompréhension entre les personnages, ...)</li> </ul>
La traduction comme zone tampon	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conserve l'étranger et son effet de dépaysement/d'exotisme</li> <li>• Rend le texte cible homogène</li> <li>• Augmente la lisibilité du texte et la compréhension du public</li> <li>• Rend visible la traduction</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alourdit ou allonge le texte original (parfois contraignant si des normes de mise en page sont imposées)</li> <li>• Rend visible la traduction<sup>132</sup></li> </ul>
Le déplacement	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conserve le caractère étranger</li> <li>• Conserve les enjeux socioculturels et les effets causés par la présence de deux ou de plusieurs langues</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Altère le contexte culturel ou historique original : le choix pourrait désorienter le lecteur</li> <li>• Risque de surinterprétation du texte en lui attribuant des intentions non voulues</li> </ul>

## Le multilinguisme en traduction audiovisuelle

En résumé, l'étude théorique du multilinguisme ci-dessus permettait déjà d'aborder les contraintes que l'utilisation de plusieurs langues dans un même texte peut imposer à la traduction. La suite de notre chapitre sur l'état de l'art se concentrait sur les enjeux du multilinguisme dans les œuvres audiovisuelles et puis sur les contraintes liées au genre audiovisuel. Enfin, la théorie de Grutman dressait une catégorisation des différentes tendances de traduction adoptées dans le cadre d'œuvres littéraires (la non-traduction, l'effacement, la traduction comme zone tampon et le déplacement). Pour conclure notre chapitre de théorie, à la lumière des idées exprimées ci-dessus (en ce comprise la théorie sur les contraintes en

<sup>132</sup> Que la traduction soit visible peut tout à la fois être considéré comme un avantage en ce que cela permet une appréciation critique plus fine de l'œuvre et un désavantage en ce que cela parasite l'immersion dans le texte.

traduction audiovisuelle), nous envisagerons dans cette partie les différentes stratégies déjà observées pour traduire une œuvre audiovisuelle multilingue.

### Préliminaires : notations spécifiques

Afin d'assurer la clarté de nos propos, nous utiliserons le système de notation de Corrius et Zabalbeascoa pour désigner les langues en présence. Ainsi, « L1 » désignera la langue principale de l'œuvre originale, la « L2 » sera la langue cible, c'est-à-dire la langue principale de la traduction et « L3 » sera la notation utilisée pour désigner toute langue autre que la L1 présente dans le texte original.<sup>133</sup> Les auteurs précisent : « *the important point to be made is that the third language is not a language (French, Chinese) but a sign of meaningful language variation, so, the notation system groups all multiple different languages under the same label of L3* »<sup>134</sup>. Les appellations sont utilisées pour référer au statut de la langue dans l'œuvre et non à la langue en elle-même, donc « L3 » peut désigner plusieurs langues à la fois si la série ou le film met en scène au moins deux langues en plus de la langue principale de l'œuvre.

### Les tendances en traduction

Pour traduire une œuvre audiovisuelle multilingue, il existe de nombreuses stratégies qui rendent plus ou moins fidèlement l'étranger original dans le texte cible. Meir Sternberg dégage deux grandes tendances dans la gestion du multilinguisme : « *the homogenising convention* » et la « *vehicular convention* »<sup>135</sup>. Cette dichotomie se rapproche fortement de la catégorisation qu'introduit Șerban dans les termes suivants : la « naturalisation » et le « dépaysement »<sup>136</sup>. Dans les deux cas, la première expression désigne la tendance à effacer le multilinguisme et à rendre une traduction plus homogène, unilingue et certainement plus confortable pour le spectateur. À l'inverse, la deuxième tendance consiste à maintenir autant que possible l'étranger dans le texte cible et à fournir une version cible plus proche de la version

---

<sup>133</sup> Montse CORRIUS & Patrick ZABALBEASCOA (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme », art. cit., p. 73.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Meir STERNBERG, "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis" (*Poetics Today*, 2(4), 1981, pp. 221–239), cité dans Matthieu MARTENS (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, op. cit., p. 45.

<sup>136</sup> Adriana ȘERBAN, « Les aspects linguistiques du sous-titrage » (in J.-M. Lavour & A. Șerban (dir.), *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles: De Boeck, 2008), citée dans Katjousha MOREELS (2017). *Le langage marqué, le multilinguisme et les marqueurs discursifs dans la traduction audiovisuelle. Le cas des sous-titrages français et anglais et du doublage français de Rundskop* (Roskam, 2011). Mémoire de Master en traduction UGent 2016-2017, p. 7 ([https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/020/RUG01-002349020\\_2017\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/020/RUG01-002349020_2017_0001_AC.pdf)).

originale. En outre, Șerban observe deux tendances sous-jacentes dans la traduction d'une œuvre audiovisuelle multilingue, à savoir la normalisation, c'est-à-dire la traduction dans un langage plus naturel, plus idiomatique pour les locuteurs de la langue cible, et la simplification, c'est-à-dire que le langage de l'énoncé est plus simple en langue cible qu'en langue source, souvent à cause des contraintes techniques imposées par la traduction audiovisuelle.<sup>137</sup> Parmi les deux tendances générales observées par les deux auteurs, plusieurs stratégies existent pour marquer ou non le multilinguisme dans l'œuvre traduite.

L'option la plus simple, et assez courante, pour traduire une œuvre audiovisuelle en conservant l'alternance des langues est de traduire la langue principale du texte source dans la langue cible et de reporter les passages en langue étrangère sans les traduire dans la version cible. Ainsi, la L1 est traduite en L2 et la L3 reste L3. Dans ce cas, l'idiome étranger est conservé ainsi que ses effets narratifs. Seulement, cette option ne constitue pas une solution dans un cas bien précis : celui où « L2 = L3 », en d'autres termes, quand la langue cible est la même que la langue étrangère dans le texte source. Ce cas est particulier et représente un obstacle de plus à la traduction du multilinguisme, comme l'affirme Frédéric Chaume<sup>138</sup>. En effet, si la langue principale de l'original est traduite en langue cible et que la troisième langue est maintenue dans la version cible, alors la version cible devient une version unilingue.

Julie Loison-Charles aborde ce cas de figure et ses enjeux à travers un large corpus de séries anglophones et elle observe les différentes stratégies mises en place dans les versions traduites en français. Ces observations sont généralement valables pour traduire vers d'autres langues que la L3, les choix traductifs reposant chaque fois sur une étude du rôle du multilinguisme dans la version originale.

À l'instar de Sternberg et de Șerban, Loison-Charles constate une tendance à l'effacement de l'alternance codique dans les traductions des séries, tendance qui rappelle aussi l'une des stratégies de traduction définies par Grutman : l'homogénéisation. Elle attire tout de même notre attention sur certains points à prendre en compte pour que la version cible reste cohérente. Premièrement, si la présence de la L3 dans la version originale se limite à quelques formules ponctuelles (par exemple, des salutations, des formules de politesse ou des références connues), alors l'effacement de cette L3 dans la version cible aura peu d'impact sur la

---

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Frédéric CHAUME (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing, op. cit.*, p. 131.

diégèse.<sup>139</sup> En revanche, si la pluralité des langues joue un rôle dans la narration originale et qu'elle se retrouve effacée dans la version cible, il est nécessaire d'adapter cette dernière version pour maintenir sa cohérence. Par exemple, puisque les langues sont souvent utilisées pour leur valeur connotative, il est possible de compenser la disparition de la langue étrangère en renforçant le caractère qu'elle venait appuyer. Si un Britannique utilise des mots français pour démontrer ses connaissances en gastronomie (cliché associé à la langue française), la version doublée pourra prêter à ce personnage un vocabulaire plus soutenu afin de reproduire son caractère intellectuel ou hautain. Dans le cas où la version originale met en scène un personnage interprète, il est également primordial d'adapter ses répliques, car il ne serait pas cohérent qu'il joue un rôle de traducteur entre deux personnages qui parlent la même langue. Ce personnage est pourtant toujours présent à l'image, il faut donc modifier la construction de l'interaction pour attribuer à ce personnage des propos cohérents dans cette version unilingue de la série.

À l'homogénéisation, Loison-Charles oppose également la correspondance véhiculaire, stratégie qui permet de conserver les marques du multilinguisme dans la version traduite. Elle introduit cependant une catégorie intermédiaire, qu'elle nomme « la traduction aplanissante »<sup>140</sup>. En effet, la traductologue soutient que

les équivalences strictes semblent difficiles à trouver, et donc qu'il ne faudrait pas attendre une correspondance véhiculaire exacte, à l'occurrence près : il peut y avoir quelques termes étrangers de la VO qui ne seraient pas présentés comme étrangers en version traduite alors que l'ensemble reste très multilingue. On pourra donc utiliser cette catégorie de correspondance véhiculaire pour montrer que le curseur est placé au plus près de ce pôle, mais qu'il peut se trouver légèrement en deçà malgré tout<sup>141</sup>.

Cette nouvelle catégorie permet alors d'envisager la traduction comme un spectre dont la correspondance véhiculaire et l'homogénéisation constituent les deux pôles. Chaque cas de traduction est alors étudié comme un compromis plus ou moins orienté vers l'une des deux tendances principales.

Loison-Charles cite donc plusieurs exemples de traduction du multilinguisme qui conservent cette alternance codique, notamment l'utilisation de variantes linguistiques

---

<sup>139</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 116.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>141</sup> *Ibid.*

régionales ou nationales<sup>142</sup>. Cette option permet de faire parler aux personnages une langue qu'ils comprennent tous : la langue standard, tout en conservant le caractère étranger de certains personnages en leur attribuant des accents, une syntaxe ou bien des expressions typiques d'une région ou d'un autre pays. Une seconde solution pour maintenir la pluralité des langues dans la version traduite est d'inverser le statut des deux langues en présence, c'est-à-dire que la L1 devient la L3 dans la traduction tandis que la L3 originale est traduite en L2. Cette stratégie se prête particulièrement bien à une intrigue qui se déroule dans un pays bilingue, en Belgique, par exemple. Enfin, l'ouvrage aborde la possibilité de recourir à une autre langue étrangère qui véhicule les mêmes effets, des connotations similaires à la L3 originale. Loison-Charles explique notamment que les langues latines sont souvent utilisées pour remplacer une autre langue latine, car elles sont associées à des stéréotypes similaires<sup>143</sup>. Par exemple, le français et l'italien sont deux langues associées à l'amour, à la mode et à la gastronomie ; elles peuvent donc se substituer facilement.

La chercheuse en traductologie met toutefois en lumière la nécessité de prendre en compte le maintien de la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur. La mise en place des différentes stratégies ci-dessus induit alors généralement l'adaptation des répliques ou d'autres éléments narratifs pour préserver la cohérence de l'histoire. En remplaçant la langue étrangère originale par une autre langue, il est notamment indispensable de faire disparaître les marques d'un ancrage géographique explicite ou les références métalinguistiques. Prenons à nouveau l'exemple d'*Emily in Paris* : alors que l'Américaine rencontre ses nouveaux collègues français, elle est obligée de leur préciser qu'elle ne parle pas français et qu'elle ne comprend pas ce qu'ils lui disent. Il y a donc, dans ce passage, une référence directe à la langue en elle-même, référence qui doit disparaître dans la version doublée en français puisqu'il serait incohérent d'entendre en français « Je suis désolée, je ne parle pas français », ce qui entrerait alors en conflit avec la suspension consentie de l'incrédulité du public.

Le choix de marquer ou non le multilinguisme dans les versions traduites repose donc sur un compromis entre fidélité au texte source (et à ses effets) et confort du spectateur (une version doublée homogénéisante est souvent considérée comme plus confortable, mais le réalisme de la fiction reste un critère important à prendre en compte). Puisque, comme l'affirme Reyne Meylaerts, « le degré d'hétérolinguisme dans un texte peut assumer des fonctions

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

symboliques importantes»<sup>144</sup>, ce paramètre est déterminant dans le traitement du multilinguisme et dans les choix de traduction qui devront être posés. Dans son étude de la traduction du film multilingue *It's a Free World* (de Ken Loach, réalisé en 2007), Irene de Higes Andino observe que la traduction par le sous-titrage tend plutôt à conserver la L3, mais sans marquer sa présence par une typographie spécifique alors que la traduction par le doublage ne conserve généralement pas les différentes langues (à la place, l'altérité est marquée par des accents qui indiquent l'origine étrangère, mais pas le changement de langue)<sup>145</sup>. La tendance majoritaire à l'homogénéisation partielle, à l'amoindrissement de la présence d'une langue étrangère dans les versions traduites<sup>146</sup> (et principalement, dans les versions doublées), est privilégiée par les grands distributeurs audiovisuels qui considèrent encore souvent que le sous-titrage représente une charge cognitive importante pour le spectateur (et, par conséquent, un frein à la consommation de contenus sous-titrés). Pourtant, cette tendance est également souvent critiquée par les partisans de la fidélité à la diversité linguistique, particulièrement si celle-ci influence fortement la construction de l'intrigue. Julie-Loison Charles cite d'ailleurs les propos de Delia Chiaro concernant les versions doublées en espagnol et en italien du film *Babel*, réalisé en 2006 par Alejandro González Iñárritu :

*However, in both Spain and Italy the DVD version of Babel (2006, Alejandro González Iñárritu, France, USA, Mexico), a film originally shot in five languages (English, Mexican Spanish, Arabic, Japanese and Japanese sign language), was released completely dubbed, whitewashing the overall effect and missing the point of the film, which concerns the wider issue of the lack of dialogue in contemporary society.*<sup>147</sup>

Finalement, la traduction du multilinguisme dans le domaine audiovisuel repose donc sur une série de choix, qui sont eux-mêmes orientés par la combinaison des contraintes liées à la traduction audiovisuelle et à la traduction multilingue. Le processus de traduction d'une œuvre implique donc souvent de s'écarter du texte de l'œuvre originale pour en produire une version cible adaptée au nouveau public visé, c'est-à-dire une version cohérente qui reproduit

<sup>144</sup> Reine MEYLAERTS (2007). « Les langues et la littérature : multilinguisme, traduction, identité », conférence cit., p. 3.

<sup>145</sup> Irene DE HIGES ANDINO (2013). « The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World* ». *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, pp. 211-231, p. 221 (<https://doi.org/10.52034/lanstts.v13i.47>).

<sup>146</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 43.

<sup>147</sup> Delia CHIARO, « Issues in audiovisual translation » (in Jeremy Munday (dir.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, London: Routledge, pp. 141-165), citée dans Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 43.

au maximum les effets originaux tout en respectant les limites imposées par le genre, par le texte, voire par le client. Julie Loison-Charles conclut en insistant sur l'importance qu'il faut accorder à la multimodalité dans la traduction en ces mots : « traduire, ce n'est pas seulement passer un mot d'une langue vers une autre ; être fidèle, ce n'est pas forcément traduire une expression de manière littérale, c'est aussi (surtout ?) être fidèle à une situation d'énonciation, un contexte, des personnages »<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 168.



## Chapitre 3 : Analyse des stratégies de traduction au sein de la version originale

### Présentation du corpus

La série *1899* se démarque par son caractère résolument hétérolingue puisque chaque personnage à bord du bateau s'exprime dans sa langue maternelle. Le choix de faire cohabiter plusieurs langues dans le même espace narratif confère à la langue elle-même une place centrale dans la construction de l'intrigue et des dynamiques entre les personnages. La multiplicité des langues présentes dans la série en fait donc un objet d'étude plutôt pertinent dans le domaine de la traduction audiovisuelle.

Dans ce cadre, nous avons élaboré un corpus de seize scènes tirées de cinq des huit épisodes qui constituent la première et unique saison de *1899*. Ces seize scènes ont été retranscrites manuellement par nos soins, car il n'existait pas de transcription officielle de la série disponible sur Internet. Il est utile de préciser que cette retranscription date de juillet 2025 puisque nous avons évoqué ci-dessus que les traductions fournies par Netflix pouvaient évoluer. Il existe donc la possibilité que certains passages soient modifiés par la suite. Ces scènes ont été sélectionnées selon plusieurs critères : la diversité des langues en interaction dans une même séquence, l'importance narrative des échanges, la présence éventuelle de paralangage<sup>149</sup> pour faciliter la compréhension entre les personnages ainsi que l'usage de certains personnages bilingues comme traducteurs pour d'autres personnages. Elles illustrent chacune des situations de communication interculturelle, des moments de tension, ou encore des interactions marquées par des différences sociales importantes entre les personnages. Le corpus couvre la majorité des épisodes de la série, de manière à garantir une représentativité suffisante et il est composé de seize scènes, afin d'avoir accès à plusieurs exemples d'un cas de figure qui se répéterait.

Pour chaque scène, cinq versions du texte de l'épisode ont été analysées. La version originale sans sous-titres ajoutés permet d'observer les changements de langue initiaux et les effets que cette alternance peut créer. La version originale avec sous-titres en français permet d'analyser comment l'alternance entre les langues est traduite en français alors que l'audio original est toujours accessible. La version originale accompagnée de *closed captions*<sup>150</sup> intègre,

---

<sup>149</sup> Moyens auxiliaires de la parole qui ajoutent à la valeur communicative du message parlé et parfois y suppléent : gestes, regard, mimique, expression de la physionomie, etc (CNRTL, « paralangage » dans l'article « PAR(A)-1, (PAR-, PARA), <https://www.cnrtl.fr/definition/paralangage>, consulté le 31 juillet 2025)

<sup>150</sup> Les *closed captions* apparaissent à la base pour que les œuvres cinématographiques soient accessibles aux personnes malentendantes. À l'instar des sous-titres, les *closed captions* sont placées en bas de l'écran. La

elle, des informations relatives aux sonorités, aux intonations et parfois des indications sur la langue. Nous attendions de cette version une meilleure visibilisation des changements de langue dans les interactions multilingues. Nous avons analysé les *closed captions* en français, accompagnant la version originale. La version doublée en français permet d'observer les effets modifiés par la disparition des changements de langue entre les personnages. Finalement, la version française doublée avec des sous-titres en français permettait de déterminer s'il existait un décalage entre l'audio doublé et le texte affiché en bas de l'écran. L'analyse comparative de ces cinq versions permet d'observer les stratégies de traduction adoptées selon les supports (oraux et écrits) ainsi que les contraintes spécifiques aux modalités de chaque support (sous-titrage, *closed captions* ou doublage) et leurs conséquences sur la perception de la série par un public francophone. En fonction de la version, il est précisé dans le tableau si c'est le support écrit ou oral qui a été étudié.

L'élaboration de ce corpus vise donc à mettre en lumière les stratégies de traduction utilisées dans chacune des versions, et ainsi la manière dont l'hétérolinguisme est préservé, accompagné, modifié, voire effacé selon les versions. Il permettra dans un second temps d'évaluer les effets propres à chaque version sur la perception de l'hétérolinguisme, la perception des relations entre les personnages et l'immersion du spectateur dans l'intrigue. En conclusion, ce corpus soutiendra notre étude des tensions entre fidélité à l'œuvre originale et adaptation au confort du public cible en observant quel aspect a été privilégié dans chaque version.

## Analyse des stratégies de traduction des hétérolinguismes dans la version originale

Cette analyse s'appuie sur les éléments repris dans le tableau comparatif constituant notre corpus de scènes joint en Annexe 1.

Dans la version originale, la bande-son est en plusieurs langues puisque chaque acteur (et donc chaque personnage) parle sa propre langue. Le public entend dès lors une alternance entre de l'anglais, de l'allemand, du danois, du français, du cantonais, du portugais, de

---

différence qui les caractérise est que les *captions* transcrivent les dialogues mot à mot et décrivent tous les sons et bruitages (Checksub).

l'espagnol, un peu de japonais et du norvégien. Pour rendre les passages en langue étrangère (donc autre que l'anglais) accessibles au public de la version originale, Netflix a décidé de sous-titrer en anglais ces passages. Est donc créée une alternance entre la présence de sous-titres en anglais et l'absence de sous-titres lors des passages oraux qui sont déjà en anglais. Cette alternance est déjà un marqueur du multilinguisme du texte, puisque seules les scènes non anglophones sont sous-titrées. Dans ce cas, la stratégie de traduction utilisée peut s'apparenter à la stratégie « encadrer » de Grutman. En effet, le caractère hétérolingue du texte source est conservé puisque le public a toujours accès à l'audio, mais une traduction écrite vient expliciter le contenu oral qui n'est pas compréhensible pour un public anglophone. La traduction joue alors le rôle de « zone-tampon », visible, entre l'hétérolinguisme et sa signification.

Cette stratégie est mise en place pour faciliter la compréhension de la série par les spectateurs, mais il est aussi intéressant d'analyser quelles stratégies sont mises en place pour rendre possibles les interactions entre les personnages eux-mêmes. En effet, cet aspect permettra d'évaluer quels effets peut avoir l'alternance des langues sur la narration.

Parmi les interactions hétérolingues entre les personnages, nous distinguons cinq cas de figure différents :

a. Le paralangage

Dans plusieurs situations, il arrive que des personnages qui parlent des langues différentes parviennent à se comprendre grâce à des éléments extérieurs tels que des gestes ou encore le contexte d'énonciation. C'est notamment le cas du passage numéro 1, lors duquel Maura demande depuis combien de temps Tove est enceinte. Ada, la petite sœur danoise, lui répond « Syv », « sept » en danois, et elle accompagne sa réponse de ses mains en montrant sept doigts. Grâce à ce geste, Maura perçoit clairement la réponse qu'elle attendait et qu'elle n'aurait pas pu obtenir si celle-ci avait été uniquement énoncée en danois. Une situation similaire se déroule au passage numéro 13, lorsque Clémence demande en français et puis en anglais quand est prévu le terme de la grossesse de Tove. Tove exprime « deux mois » en danois et ouvre également deux doigts pour expliciter sa réponse. Bien qu'il soit difficile d'affirmer avec certitude que Clémence comprend réellement la réponse puisque la suite de leur conversation ne confirme pas de manière évidente cette hypothèse, son geste de la tête à ce moment-là indique qu'elle a compris. Elle acquiesce, en effet, brièvement de la tête, en réaction à la réponse de Tove, signe qu'elle a compris l'information exprimée.

<b>Passage 1 : Ep1, 13min15</b>	<b>Maura</b>	How far along are you? How far along is she? How long have you been with child? How many months? How long? Seven months? Six months?	/
	<b>Ada</b>	Syv. + <b>montre sept doigts sur ses mains</b>	Seven.
	<b>Maura (et Ada)</b>	Seven?	/

<b>Passage 13 : Ep6, 10min48</b>	<b>Clémence</b>	C'est prévu pour quand ? The... the baby, when?	When are you due? /
	<b>Tove</b>	[en danois] + <b>montre deux sur ses doigts</b>	Two months.
	<b>Clémence</b>	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon...	I always wanted children. Lots of children. Until my sister had her first two. They're quite annoying, to be honest. But, well...

Par ailleurs, le cas du passage numéro 9 constitue un exemple de compréhension grâce au contexte. Dans cette scène, Maura est emmenée de force dans le couloir de sa chambre et là, elle tombe sur les passagers armés qui tentent d'ouvrir sa porte. Anker l'interpelle en allemand et lui explique qu'il est de son côté, qu'ils sont seulement à la recherche du jeune garçon. Maura, qui ne comprend pas l'allemand, répond tout de même : « *What did he say? What did you just say? You want the boy...* » Dans ce cas, nous pouvons supposer que Maura comprend ce que les autres passagers recherchent en les voyant s'acharner sur sa porte de chambre. C'est donc grâce aux indications de contexte que Maura identifie l'objet de la demande de Anker.

Dans ces trois exemples, ce ne sont pas des éléments linguistiques qui ont permis aux personnages de langues différentes de se comprendre, mais bien des éléments extérieurs qui accompagnent le texte et qui influencent la compréhension des interlocuteurs en donnant des indices sur ce qu'ils sont en train d'exprimer. Les trois situations observées témoignent encore de l'importance de considérer la multimodalité dans une situation d'énonciation. En effet, la compréhension entre les personnages repose dans ces trois cas sur des modes non-verbaux comme la gestuelle ou le contexte.

## b. L'anglais comme langue véhiculaire

Une deuxième stratégie utilisée pour que les personnages se comprennent est d'utiliser une langue véhiculaire, c'est-à-dire « une langue qui permet la communication entre des peuples ou ethnies de langues différentes »<sup>151</sup>. Dans *1899*, la langue véhiculaire est l'anglais. Peu de personnages sont anglophones de langue maternelle. Pourtant, la plupart des personnages de la série comprennent ou parlent au minimum quelques mots d'anglais, ce qui fait de l'anglais un outil de communication efficace à bord du bateau.

Plusieurs scènes illustrent des personnages de langues différentes qui ont recours à l'anglais pour pouvoir communiquer. Un premier exemple plutôt évident est le passage numéro 14. Dans cette scène, Olek fait tomber un papier et Ling Yi le ramasse avant de l'interroger sur la nature de ce courrier. Elle lui demande en cantonais si la lettre vient d'une fille. Comme Olek ne comprend pas le cantonais, elle demande un peu maladroitement « *Girl?* ». Olek lui répond tout aussi maladroitement dans un mélange de polonais et d'anglais que la lettre lui vient de son frère. Pour que Ling Yi puisse le comprendre, il prononce : « *No. No girl. Brother.* ». La présence de l'anglais ici très basique et mal maîtrisé montre tout de même l'omniprésence de la langue sur le navire, même auprès des personnages dont les conditions socioculturelles sont moins aisées.

Dans le passage numéro 4, Olek a également recours à l'anglais, car aucun passager ne le comprend en polonais. « *Why turn ship?* » est la formulation fautive qu'il utilise pour tenter de comprendre pourquoi le navire fait demi-tour. Dans cette scène, malgré qu'Olek ne reçoive pas réellement la réponse qu'il attendait, il a le mérite d'être compris par son interlocuteur. Une situation similaire est observable au passage numéro 13, alors que Clémence demande combien de temps il reste à Tove avant le terme de sa grossesse. Comme Tove ne comprend pas la question en français, elle opte pour l'anglais, mais son utilisation de la langue est à nouveau maladroite et hésitante. Finalement, Tove use aussi d'un anglais fautif et très basique au passage numéro 11 en criant à plusieurs reprises « *Where is boy?* ». Ces quatre passages susmentionnés ont en commun que les personnages s'expriment dans un anglais grammaticalement incorrect qui repose sur des mots très simples alors que les passages sous-titrés indiquent qu'ils parlent leur langue maternelle tout à fait correctement.

---

<sup>151</sup> Rubrique « véhiculaire » du dictionnaire CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] (<https://www.cnrtl.fr/definition/v%C3%A9hiculaire>, consulté le 1 août 2025).

A contrario, les passages numéro 12 ou 10 montrent que certains passagers, Eyk dans ces deux cas, maîtrisent l'anglais parfaitement même s'ils ont une langue maternelle différente. Eyk, capitaine du Kerberos, utilise systématiquement l'anglais pour s'adresser aux passagers du bateau, mais il parle allemand, sa langue maternelle, pour communiquer avec les membres de son équipage. Dans le passage numéro 12, on peut d'ailleurs noter son aisance remarquable à passer d'une langue à l'autre sans s'interrompre. En donnant ses ordres pour faire redémarrer le bateau, il s'exprime en anglais pour toutes les consignes générales, mais utilise l'allemand pour donner des ordres plus techniques, par exemple, envoyer un signal de détresse ou allumer les moteurs. Ces consignes plus spécifiques et requérant des connaissances plus pointues du navire sont particulièrement adressées à Franz et Einar, tous deux Allemands également. Eyk alterne donc entre sa langue maternelle pour communiquer avec un public très précis et la langue véhiculaire pour transmettre des informations à un public large.

		Audio de la VO	ST de la VO
<b>Passage 12 : Ep6, 2min15</b>	<b>Eyk</b>	We need to find land. We gotta split up. Olek, Franz...	
		[en allemand]	The engine room. Fire up the engines.
		You need help. Take the men to the engine room. The two priests, you stay with him.	/
		[en allemand]	Show them how the telegraph works.
	<b>Ramiro</b>		What did he say?
	<b>Eyk</b>	[en allemand]	We will send a distress signal with our coordinates.
		We need to search for survivors. Mrs Wilson, you're in charge of that. Take the women with you.	/
	<b>Lucien</b>	Clémence ?	Clémence ?
	<b>Clémence</b>	On doit partir avec Madame Wilson.	We need to leave with Madam Wilson.

Ces différentes scènes témoignent chacune de l'importance de l'anglais sur le navire comme moyen de communication partagé par la majorité des passagers. Même si son utilisation se limite pour certains à quelques mots de vocabulaire et à une grammaire incorrecte, la langue anglaise reste une stratégie efficace pour que les personnages de langues différentes puissent interagir. Les nombreuses communications entre passagers en anglais permettent d'affirmer que l'anglais joue un rôle de langue véhiculaire à bord du bateau.

### c. Le plurilinguisme des personnages

La stratégie du plurilinguisme de certains personnages va de pair avec la stratégie précédente, de l'anglais comme langue véhiculaire. Forcément, un personnage qui maîtrise l'anglais en plus de sa langue maternelle sera également considéré comme bilingue ou plurilingue. Le cas de l'anglais étant plus particulier (comme expliqué ci-dessus), nous nous concentrerons dans cette partie davantage sur les personnages qui maîtrisent plusieurs langues autres que l'anglais.

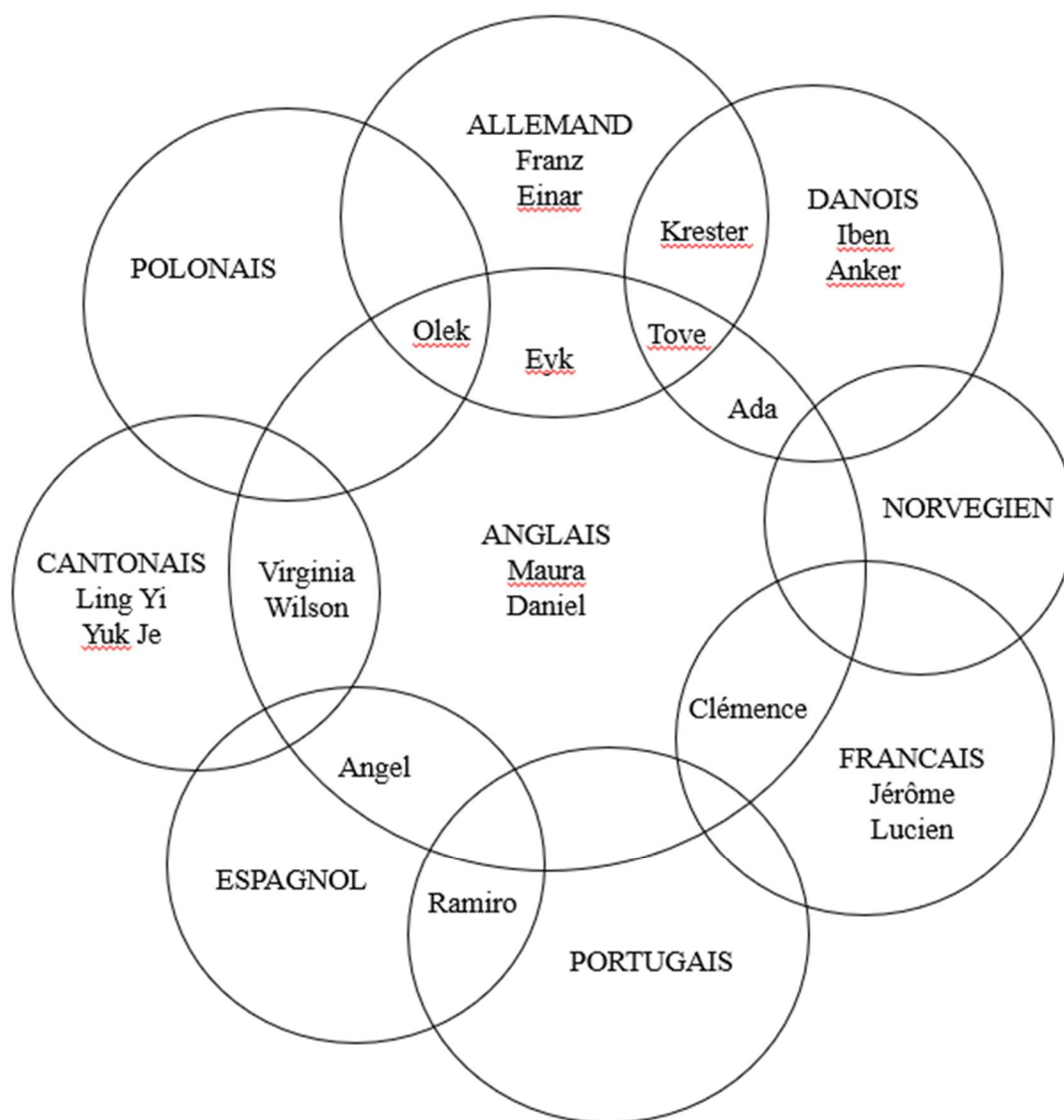
Le passage numéro 6 témoigne notamment du plurilinguisme de Tove, puisqu'il apprend au public que la Danoise comprend et parle un peu l'allemand lors d'une interaction avec Franz. En allemand, Franz demande à Tove si elle parle allemand et Tove, toujours lui répond « *Ein bisschen* », sous-titré « *A little* ». Elle semble ensuite comprendre ce que Franz lui explique, mais elle reprend en danois, certainement sous le coup de l'émotion ou par manque de connaissance de la langue allemande.

Au passage numéro 16, nous pouvons également observer les compétences plurilingues de Madame Wilson. En effet, alors que Ling Yi exprime en cantonais son intention de quitter le bateau, Madame Wilson montre qu'elle comprend le dialecte chinois en poursuivant par « *She's right* ». Plus tard, elle s'adresse aussi à Ling Yi en cantonais directement. En plus de maîtriser l'anglais comme langue maternelle, Madame Wilson maîtrise donc le cantonais, ce qui fait d'elle un personnage au minimum bilingue et rend donc possibles les interactions entre Madame Wilson et Ling Yi.

Ces personnages plurilingues constituent également une stratégie efficace pour communiquer entre personnages de langues différentes. Sans passer systématiquement par l'anglais, ce qui pourrait sembler un peu surfait, certaines interactions permettent la compréhension entre les interlocuteurs grâce à ces rôles plurilingues.

Le diagramme ci-dessous reprend les différentes langues parlées dans la série ainsi que les principaux locuteurs de chaque langue. Les protagonistes à l'intersection de deux ou de trois cercles sont donc les personnages plurilingues. Ces intersections permettent de mettre visuellement en avant le pouvoir linguistique que détiennent certains locuteurs et, au contraire, l'isolement graphique (et par conséquent, social) de ceux qui ne parlent qu'une langue. Le diagramme rend également naturellement compte de la domination de l'anglais dans la série. En effet, puisque de nombreux personnages plurilingues maîtrisent au moins l'anglais, il fallait

créer beaucoup d'intersections entre le cercle « Anglais » et les cercles des autres langues. Ceux-ci, par la force des choses, entourent le cercle « Anglais », ce qui témoigne visuellement de la place privilégiée qu'occupe la langue dans la série et qui justifie qu'elle soit la langue véhiculaire à bord du bateau.



#### d. Les personnages « interprètes »

De cette stratégie du plurilinguisme découle encore une autre stratégie légèrement différente de la précédente dans le rôle que vont jouer ces personnages plurilingues. En effet, alors que la stratégie du plurilinguisme des personnages décrivait des interactions où les interlocuteurs comprenaient la langue étrangère pour « eux-mêmes », cette partie-ci s'intéressera à ces personnages plurilingues qui jouent un rôle traductif pour permettre aux autres passagers du bateau de comprendre une langue qu'ils ne maîtrisent pas. Ces personnages



endossent donc un rôle d'interprètes. Cette stratégie était déjà décrite dans notre approche théorique des stratégies de traduction au sein même d'une œuvre multilingue originale. Elle apparaissait comme un moyen de complexifier les interactions entre les personnages tout en respectant la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur. Aussi, nous mentionnions le double rôle de ces personnages interprètes : ils permettent la communication d'informations tant entre les personnages qu'entre le film et son public.

Cette fonction de certains personnages est notamment mise en scène dans le passage numéro 8, alors qu'Einar tente de communiquer avec les passagers danois. Einar s'exprime donc en allemand, mais les Danois ne le comprennent pas, de sorte que Tove leur résume en danois ce que le membre de l'équipage vient de leur dire. Elle traduit pour ses parents, Iben et Anker, jusqu'à ce qu'Einar accuse le jeune garçon d'être responsable des morts à bord du navire. La mère de Tove, Iben, demande à sa fille de poursuivre la traduction, mais elle ne le fait pas, probablement pour protéger l'enfant. Krester, son frère, prend alors le relais de la traduction, démontrant qu'il comprend également l'allemand. Tove tente de le faire taire, mais il évoque les soupçons sur le garçon devant ses parents. Alors que la communication entre Einar et Iben et Anker aurait été impossible puisqu'ils ne maîtrisent aucune langue en commun, les informations parviennent à être transmises grâce aux deux personnages qui jouent le rôle d'interprètes de l'allemand vers le danois.

Dans le passage numéro 5, c'est Angel qui assure l'interprétation de l'anglais vers l'espagnol pour Ramiro, alors que Eyk lui demande son nom. Ramiro ne parle pas anglais. C'est d'ailleurs ce qu'il exprime au début de l'extrait en espagnol, sous-titré « *I don't speak their language* ». Grâce à l'intervention d'Angel, Ramiro parvient à savoir ce que Eyk cherche à connaître de lui et il peut lui répondre par son nom.

Aux passages numéro 10, 12, 15 et 16, c'est Clémence qui incarne ce rôle d'interprète. La Française est la seule francophone à bord du bateau qui comprend l'anglais. Elle représente donc l'unique moyen de communication entre les personnages francophones, à savoir Lucien et Jérôme, et le reste des passagers. Dans chacun des quatre passages, Clémence assure la traduction de ce qui vient d'être dit en anglais vers le français. De cette manière, Jérôme ou Lucien, en fonction de l'extrait, peut un peu comprendre la conversation qui se déroule devant lui.

Les personnages de Clémence, de Tove, de Krester et d'Angel font de cette manière partie des différentes stratégies mises en place par les auteurs de la série *1899* pour que les interactions entre les différents passagers puissent se faire. En incarnant des personnages « interprètes », ils permettent aux autres qui maîtrisent moins de langues d'avoir quand même accès aux communications avec le reste des passagers.

e. L'incompréhension

Finalement, le dernier cas de figure des interactions hétérolingues que nous envisagerons est celui où la compréhension entre les personnages n'est pas rendue possible. Autrement dit, les protagonistes de langues différentes tentent de communiquer, sans pour autant y parvenir. Ces situations d'incompréhension étaient envisagées dans notre partie théorique comme un élément crucial dans la narration, participant à structurer les rapports sociaux entre les personnages. En effet, l'impossibilité d'interaction entre deux personnages crée une barrière entre eux et, par conséquent, représente un obstacle pour établir une relation de solidarité. Plusieurs passages illustrent explicitement des moments d'incompréhension.

Lorsque, dans le passage numéro 3, Ada parle à Maura en danois, cette dernière lui répond : « *I'm so sorry, I don't understand what you're saying* ». Maura ne saisit donc pas qu'Ada lui confie vouloir devenir docteure lorsqu'elle sera plus grande, d'autant qu'il n'y a aucun indice gestuel ou contextuel pour l'aider à comprendre ce qui lui est dit en danois.

Il en va de même dans le passage numéro 7 où Ramiro informe le capitaine Eyk en espagnol que les passagers ont pris les armes pour forcer l'équipage à reprendre la direction de l'Amérique, ce à quoi Eyk réplique : « *I don't understand what you're saying* ». À cet instant, l'incompréhension n'est que de courte durée puisque les passagers armés surgissent rapidement derrière Ramiro à la recherche du capitaine.

Pour terminer, dans le passage numéro 15, Ramiro exprime ne pas comprendre la conversation entre Maura, Madame Wilson, Eyk, Jérôme et Clémence sur la réalité ou non de ce qu'ils sont en train de vivre puisqu'il demande que quelqu'un lui explique de quoi ils sont en train de parler.

En somme, les scènes d'incompréhension dans *1899* font également pleinement partie des procédés narratifs de communication entre les personnages. Elles témoignent de l'obstacle linguistique existant entre les différents passagers du navire et complexifient leurs interactions.

Il convient tout de même de noter que le traitement des scènes d'incompréhension dans la traduction au sein de l'œuvre originale est surprenant. En effet, dans notre approche théorique, nous remarquons que ces scènes d'incompréhension n'étaient généralement pas sous-titrées. Cette absence de sous-titres a pour objectif de placer le spectateur dans la même position que le personnage face aux idiomes étrangers et de provoquer ainsi chez lui des sentiments de compassion ou de vulnérabilité. Dans *1899*, les scènes d'incompréhension sont sous-titrées, ce qui rend le contenu de ces interactions plus accessible au public, mais qui exclut ce même public des effets que peut avoir le multilinguisme sur lui. La présence de sous-titres pour ces passages pourrait s'expliquer par plusieurs facteurs.

Premièrement, les dialogues contiennent souvent des informations importantes pour comprendre le déroulement de l'intrigue. Il est donc nécessaire que ces informations soient transmises au public.

Exemple :

		Audio	Sous-titres de la VO
<b>Passage 7 : Ep3, 57min04</b>	<b>Eyk</b>	Father Ramiro.	/
	<b>Ramiro</b>	[en espagnol]	They want to turn the ship back around, to America. They've got guns.
	<b>Eyk</b>	I don't understand what you're saying.	/

Dans l'exemple du passage numéro 7, si le spectateur avait été privé des sous-titres, il n'aurait pas eu accès aux informations communiquées par Ramiro au capitaine. Au-delà de ne pas comprendre que les passagers sont armés (le public aurait pu le constater au plan suivant), le public serait surtout privé de la relation solidaire que Ramiro crée avec Eyk. En venant le prévenir de la révolte, Ramiro se positionne en réel allié du capitaine.

Deuxièmement, au vu de la présence accrue de passages en langues étrangères dans la série, les situations d'incompréhension sont plutôt nombreuses. Ne pas les rendre accessibles au spectateur reviendrait à l'exclure de peut-être trop d'interactions, ce qui pourrait alors bloquer son immersion dans l'intrigue en provoquant de la frustration.

Enfin, les sous-titres permettent de rendre visible la face cachée de certains personnages quand ils parlent leur langue maternelle à quelqu'un qui ne la comprend pas. Sachant que leur

interlocuteur ne parle pas leur langue, certains personnages se confient sur leur passé, sur leurs secrets ou sur leurs sentiments. C'est d'ailleurs probablement cette conscience de l'incompréhension mutuelle qui induit la confiance : ces personnes qui partagent des pensées plus intimes savent qu'elles ne seront pas jugées par leur interlocuteur.

Exemple :

		<b>Audio</b>	<b>Sous-titres de la VO</b>
<b>Passage 13 :  Ep6, 10min48</b>	<b>Clémence</b>	C'est prévu pour quand ?	When are you due?
		The... the baby, when?	/
	<b>Tove</b>	[en danois] + <b>montre deux sur ses doigts</b>	Two months.
	<b>Clémence</b>	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon...	I always wanted children. Lots of children. Until my sister had her first two. They're quite annoying, to be honest. But, well...

Dans cet exemple, Clémence se confie à Tove alors que les répliques précédentes montrent clairement l'impossibilité de compréhension langagière entre les deux femmes. Grâce aux sous-titres, le spectateur a, lui, le droit de comprendre ce que Clémence confie à la Danoise. Maintenir la compréhension du spectateur par la présence de sous-titres dans ces situations permet, d'une part, de montrer au public des aspects plus pudiques de la personnalité des personnages et, d'autre part, de renforcer la connivence entre la série et son public, comme le démontrait Julie Loison-Charles.

## **Chapitre 4 : Analyse des stratégies de traductions dans les versions de la série traduites en français**

### **La version originale sous-titrée en français**

Les sous-titres en français traduisent tous les passages qui sont dans une autre langue que le français. Le passage numéro 2, conversation entre deux amants français, n'est donc pas sous-titré, de même que les répliques en français des passages numéro 10, 12, 13, 15 et 16. Sans la bande-son, la stratégie de traduction pourrait être une homogénéisation, puisque les sous-titres ne marquent aucunement le changement de langue (donc, pas de différenciation entre les scènes en danois, en allemand, en cantonais, etc.). Cependant, en ce qui concerne le français uniquement, l'alternance entre des passages sous-titrés et d'autres non sous-titrés est déjà le marqueur d'un changement de langue.

Un autre marqueur est, comme pour la version originale sans sous-titres ajoutés, l'accès à la bande-son. Grâce à elle, le public peut, même sans comprendre tous les idiomes étrangers, détecter les changements de langue à l'audio. En effet, même si le téléspectateur n'est pas familier avec le polonais ou l'allemand, par exemple, il peut entendre que les consonances sont différentes. Grâce à la cohabitation de la bande-son et des sous-titres, nous pouvons plutôt considérer cette stratégie de traduction des hétérolinguismes comme l'utilisation d'une zone tampon, de la même manière que dans la version originale.

En ce qui concerne le fond de la traduction du texte oral, certains sous-titres ne « retranscrivent » pas la totalité du texte source, comme dans le passage numéro 1. Dans ce cas,

le « *How long?* » n’a pas été traduit. D’autres passages, notamment les numéro 7 et 9, illustrent mieux encore ce point.

		VO	ST de la VO	ST en français
<b>Passage 7 :</b>  <b>Ep3,</b> <b>57min04</b>	<b>Eyk</b>	I don’t understand <u>what</u> <u>you’re saying</u> .	/	Je ne comprends pas.
<b>Passage 9 :</b>  <b>Ep4,</b> <b>17min24</b>	<b>Maura</b>	What did he say? <u>What</u> <u>did you just say?</u> You want the boy. He’s not sick <u>if that’s what you</u> <u>think</u> . He’s been in my room <u>since we got</u> <u>back</u> . He hasn’t been in contact with anyone. It’s not his fault that people are dying.	/	Qu’est-ce qu’il a dit ? Hein ? Vous cherchez le garçon ? Il n’est pas malade. Il n’a jamais quitté ma chambre, il n’a vu personne. Il n’a pas causé ces morts.

Dans ces deux passages, les extraits soulignés du texte source n’apparaissent pas dans la traduction en français. Dans le passage numéro 9, soulignons que même si la répétition orale de « *What did he say? What did you just say?* » n’a pas été traduite par une répétition en français, l’interjection « Hein » marque l’insistance que Maura porte sur sa question.

Comme mentionné dans notre partie théorique sur la traduction audiovisuelle, le sous-titrage est soumis à des contraintes strictes de lisibilité et de nombre de caractères. Il est donc possible que ces quelques extraits aient été supprimés du texte cible pour ne pas dépasser ces limites et ainsi favoriser le confort de lecture du public.

Par ailleurs, nous pouvons quand même constater que ces sous-titres respectent le sens du texte source et qu’ils reproduisent fidèlement les moments d’incompréhension ainsi que les fautes grammaticales en langue étrangère prononcées par certains personnages. Par exemple, dans le passage numéro 4, l’interrogation d’Olek « *Why turn ship?* » est traduite par « Pourquoi tourner bateau ? ». L’équivalence dynamique<sup>152</sup> est, par conséquent, respectée puisque le texte source et sa traduction provoquent un effet similaire sur leur public respectif.

<sup>152</sup> Eugene Nida, linguiste et traductologue américain, introduit les concepts d’équivalence dynamique et d’équivalence formelle en 1964, à travers son ouvrage *Toward a Science of Translating* (Leiden: Brill, 1964). Selon Nida, l’équivalence dynamique en traduction permet de produire sur le lecteur cible un effet équivalent à celui produit sur le lecteur original. Dans ses mots, l’équivalence dynamique se mesure grâce au « *degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language* » (Eugene NIDA & Charles TABER (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill, p. 68).

Ainsi, malgré quelques réductions dans la traduction dues aux contraintes techniques imposées par le sous-titrage, les sous-titres français de la version originale restent globalement une traduction proche du texte source tant au niveau du sens qu’au niveau de ses effets. Dans notre chapitre théorique, nous évoquons la notion de « traduction aplanissante », que Julie Loison-Charles introduit à son ouvrage pour contrer la croyance dichotomique qu’une traduction est soit « *homogenizing* », soit « *vehicular matching* »<sup>153</sup>. Puisque les marqueurs hétérolingues dans les sous-titres français sont réduits par rapport au texte original et que l’audio et le texte écrit préservent tout de même les effets de la présence d’idiomes étrangers, les sous-titres français constituent une traduction aplanissante de la version originale.

## La version doublée en français

Dans la version doublée en français, tous les passages, sauf ceux qui sont déjà en français dans la version originale, sont doublés. Dans cette version, tous les personnages, sans exception, parlent donc français et, par définition du doublage, le public n’a plus aucun accès à la bande-son originale pour percevoir les changements de langue. Alors que la présence de multiples langues sur le bateau induisait souvent de l’incompréhension entre les voyageurs dans la version originale, celle-ci disparaît totalement dans la version doublée, puisque tous les personnages parlent français.

		VO	ST de la VO	VF
<b>Passage 3 :</b>  <b>Ep1, 18min51</b>	<b>Ada</b>	[Parle en danois]	Thanks a lot for helping my sister. When I grow up, I want to be a doctor just like you.	Merci. D’avoir aidé ma sœur. Quand je serai grande, moi aussi, je veux être médecin.
	<b>Maura</b>	I’m so sorry, I don’t understand what you’re saying.	/	J’espère sincèrement que ton souhait se réalisera.

Comme nous pouvons le constater dans l’exemple repris ci-dessus, dans la version originale, Maura ne comprend pas ce qu’Ada lui dit en danois. Dans la version doublée en français, l’incompréhension disparaît puisqu’Ada et Maura parlent la même langue. Il aurait été incohérent, dans la version française, de maintenir un « Je ne comprends pas ce que tu dis » puisque le doublage de tous les protagonistes se fait en français. Cela aurait tout à fait

<sup>153</sup> Julie LOISON-CHARLES (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*, op. cit., p. 39.

compromis la suspension consentie de l'incrédulité du public. Pour maintenir cet effet de réalisme (ou en tout cas, maintenir la cohérence linguistique qui permet l'effet de réalisme), il a fallu faire disparaître l'explicitation de l'incompréhension et adapter le dialogue, en s'écartant alors du sens du texte source.

Le rôle d'interprètes des personnages comme Clémence, Tove, Angel ou encore Krester disparaît également dans la version doublée. En effet, conserver leur fonction traductive entre les personnages aurait également brisé la suspension consentie de l'incrédulité. Seulement, les répliques de ces personnages ne peuvent pas être simplement supprimées de la version doublée, car l'image montre toujours que le personnage est en train de parler. Dans ce cas également, il a fallu adapter le dialogue pour que les répliques soient cohérentes avec la situation où tout le monde parle la même langue. Ci-dessous, un exemple d'adaptation des répliques pour préserver la cohérence :

		<b>Audio de la VO</b>	<b>ST de la VO</b>	<b>VF</b>
<b>Passage 15 : Ep8, 6min11</b>	<b>Maura</b>	Do you remember how you boarded this ship?	/	Savez-vous comment vous êtes montée à bord ?
	<b>Mme Wilson</b>	Of course, I do.	/	Bien sûr que je le sais.
	<b>Eyk</b>	[en allemand]	That's impossible.	C'est insensé.
	<b>Jérôme</b>	Quoi ? Qu'est-ce qui se passe ?	What? What did she say?	Non. C'est pas possible.
	<b>Clémence</b>	Elle veut savoir si on se souvient être montés à bord.	She wants to know if we remember boarding the ship.	Si. J'ai aucun souvenir de mon arrivée. Toi, tu te rappelles ?

Dans ce cas, il s'agit de manière évidente d'un effacement, ou d'une homogénéisation selon Grutman. La série doublée est en effet plus compréhensible et plus homogène pour le public francophone, mais elle se retrouve dépourvue de tous les effets initiaux qui découlaient de la présence d'idiomes et de passages hétérolingues. En plus d'être le marqueur d'origines différentes, l'hétérolinguisme de la série était aussi profondément le marqueur de provenances sociales très diverses. Bien que le visuel conserve un peu l'accès à ces différences, marquées par des caractéristiques physiques, vestimentaires ou spatiales (les chambres en première et en troisième classe sont très différentes), cet aspect est tout de même drastiquement réduit, ou



« lissé », par l’homogénéisation des dialogues en français. Les effets des différentes versions seront développés plus en détail ultérieurement (voir partie *Analyse des effets de l’hétérolinguisme dans la série 1899*).

## La version française avec les sous-titres en français

En comparant les deux colonnes de sous-titres dans notre corpus, nous constatons que les sous-titres en français sont radicalement différents si on choisit de visionner *1899* dans sa version originale ou dans sa version française. Il existe donc deux bandes de sous-titres en français : celle pour la version originale et celle pour accompagner la version doublée. Quand nous optons pour la version doublée, les sous-titres correspondent à la bande-son.

		VO	ST de la VO	VF	ST fr de la VF
<b>Passage 16 : Ep8, 10min35</b>	<b>Mme Wilson</b>	[en cantonais]	Let’s get off this ship.	Quittons ce bateau aussi vite que possible.	Quittons ce bateau aussi vite que possible.
	<b>Ramiro</b>	[en portugais]	Wait, where are you going?	Elle nous lâche ? C’est chacun pour soi ?	Elle nous lâche ? C’est chacun pour soi alors ?
	<b>Mme Wilson</b>	We’re getting off this ship. Feel free to join us.	/	Vous savez où on va. Libre à vous de nous suivre.	Vous savez où nous nous rendons. Libre à vous de nous suivre.
	<b>Clémence</b>	Elle veut quitter le bateau.	They want to get off the ship.	On va avec elles ? T’en penses quoi ?	On va avec elles ? T’en penses quoi ?
	<b>Mme Wilson</b>	Let’s go.		Partons.	Partons.

Par exemple, dans le passage numéro 16, alors que dans la version originale Ramiro et Jérôme ne comprennent pas de quoi les autres sont en train de parler, dans la version doublée, ils les comprennent puisqu’ils parlent tous en français. Et, par conséquent, le sous-titrage montre qu’ils se comprennent tous aussi puisque ces sous-titres-ci sont dépendants du texte doublé. Autant dans l’audio de la version doublée que dans les sous-titres qui l’accompagnent, Ramiro devient acteur dans la conversation alors qu’il en était exclu dans le texte original. En

outre, puisque Jérôme n'a plus besoin de Clémence comme interprète de la conversation en anglais, la réplique de celle-ci devient une question plutôt qu'une explication.

Donc, comme dans la version doublée en français, la stratégie de traduction utilisée constitue, selon les théories de Grutman et de Şerban, une homogénéisation, donc un effacement de l'alternance entre les langues. Les mêmes stratégies d'adaptation sont utilisées dans les sous-titres français que dans le doublage. En effet, puisque les sous-titres montrent que tous les personnages parlent en français, il n'y a plus aucun marqueur de l'hétérolinguisme original : l'incompréhension entre les personnages et les personnages jouant un rôle d'interprètes ont donc disparu dans cette version pour la rendre cohérente.

### La version originale avec *closed captions* en français

Alors que, dans la plupart des films et des séries Netflix, les *closed captions* constituent la traduction la plus fidèle des dialogues (puisqu'elles sont censées être exhaustives et accompagnées de précisions sur les bruitages, les voix, les tonalités, etc.), on remarque, dans *1899*, que les *closed captions* en français sont assez différentes des sous-titres en français de la version originale. Par exemple, si on se réfère au passage numéro 15, lorsque Ramiro intervient, il s'exclame : « Quoi ? Quelqu'un peut m'expliquer ce qui se passe ? » dans les sous-titres français de la version originale. Dans les *closed captions*, la traduction s'écarte de l'original : « Me dites pas que vous y croyez ? C'est pas possible, il y a forcément une explication logique ».

En revanche, si on compare les *closed captions* en français à la version doublée, on observe alors qu'elles sont la transcription presque exhaustive du doublage français. La traduction de la série en *closed captions* est donc empreinte des mêmes stratégies que le doublage puisqu'elle semble en dépendre. Ce texte est donc prévu pour « sous-titrer » ou pour transcrire la version doublée.

Dès lors, l'utilisation des *closed captions* en français sur la version originale de la série, que Netflix rend possible, induit d'importantes incohérences. En effet, alors que la bande-son donne accès aux changements de langues réguliers, le texte écrit montre que tous les personnages se comprennent (voir exemples des passages numéro 3, 5 et 7), comme c'est aussi le cas de la version doublée en français et de ses sous-titres en français. En plus de faire

disparaître à l'écrit les effets induits par l'hétérolinguisme de la série, les *closed captions* se révèlent incohérentes lorsqu'elles sont couplées à l'audio original. Il vaut mieux donc bannir cette association pour réduire les risques de confusion.

L'absence de *closed captions* en français qui pourraient accompagner logiquement la version originale de la série peut être questionnée. En anglais, les *closed captions* retranscrivent presque à l'identique les dialogues originaux avec, en plus, des indications sur les sons, les tons de voix et la langue parlée. À chaque changement de langue, celle-ci est indiquée entre crochets avant la réplique (par exemple : [en portugais] *Wait, where are you going?*). Ces *closed captions* sont donc cohérentes avec la version originale et marquent visuellement l'hétérolinguisme du texte. Cette stratégie aurait probablement pu être appliquée également pour les *closed captions* en français, mais celles-ci seraient alors devenues incompatibles avec la version doublée. La raison étonnante de sous-titrer en *closed captions* francophones la version française plutôt que la version originale ne peut être expliquée sans questionner la plateforme de streaming.

## Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer que c'est le sous-titrage de la version originale qui offre la traduction la plus fidèle à la forme (comprise ici : l'alternance entre les différentes langues) et au sens du texte source, permettant ainsi de conserver au maximum les effets initiaux voulus par ses auteurs. Regarder la version originale de la série avec des sous-titres en français permet à un public francophone de comprendre la série en ayant accès aux changements de langues originaux et aux conséquences de ces hétérolinguismes sur la narration. D'un point de vue sémantique, les sous-titres qui accompagnent la version originale sont très proches du texte oral, notamment par la nature même du sous-titre, qui suppose que la bande son originale est conservée. Comme mentionné plus haut, il est donc nécessaire que la traduction dans les sous-titres se rapproche au maximum du texte parlé, car le public pourrait remarquer les éventuels écarts entre les deux textes, ce qui pourrait menacer son immersion dans l'intrigue.

La version doublée, elle, offre à son public une série plus accessible d'un point de vue linguistique et tout à fait homogène. Elle demande moins d'efforts puisque le texte est exprimé dans une seule langue. Cependant, son caractère homogène, justement, est la source de la disparition des hétérolinguismes dans le texte cible. Les différences de langues entre les personnages étant un aspect important de l'intrigue, la perte de celles-ci est assez conséquente.

Cette observation permet donc de confirmer l'une de nos hypothèses : le doublage a un effet modificateur sur l'intrigue plus important que le sous-titrage.

Enfin, les *closed captions* en français ainsi que les sous-titres en français pour les versions doublées ont visiblement été rédigés à partir du texte du doublage en français. Ces deux versions ne laissent pas apparaître non plus le caractère hétérolingue original de la série. Elles offrent aux téléspectateurs un texte homogène, plus lisse. Le doublage en français, les *closed captions* en français ainsi que les sous-titres en français de la version doublée, en s'inscrivant toutes trois dans une tendance d'homogénéisation, ainsi que les sous-titres français de la version originale, assimilés à une stratégie de traduction aplanissante, confirment les tendances générales de réduction du multilinguisme et d'homogénéisation abordées dans notre chapitre théorique.

Chaque version offre donc ses avantages et ses inconvénients, tout autant que les stratégies de traduction selon Grutman. Chacune est un compromis plus ou moins orienté entre accessibilité et confort du public et fidélité à l'œuvre source. Il revient donc au public de choisir quel aspect il privilégiera pour regarder la série.

La partie suivante mettra en avant les effets produits par le multilinguisme dans la version originale et la manière dont ceux-ci sont rendus dans les versions traduites. Dans cette partie-ci, nous observons que les avantages de confort de la version doublée impliquent l'inconvénient de livrer une œuvre dont on conserve sans doute l'intrigue globale, mais dont on perd toute la dramaturgie, profondément construite sur l'hétérolinguisme. Il convient à présent d'aborder les enjeux de cette perte en comparant toujours avec la version originale.

## Chapitre 5 : Analyse des effets de l'hétérolinguisme dans la série 1899

Si la série créée par Jantje Friese et Baran bo Odar plonge clairement son public dans un malaise latent, le choix de faire interagir des personnages parlant différentes langues est sans nul doute un facteur renforçant ce sentiment de malaise et de mystère chez le public. En effet, les scénaristes n'ont loupé aucune occasion de créer une atmosphère tendue à travers les différents épisodes : musiques stressantes, flashbacks peu clairs, longs silences, violence, différences sociales très marquées, personnages à l'identité mystérieuse, thèmes « gênants » tels que la prostitution, le mensonge ou encore la mort. Tous les éléments sont réunis pour immerger le téléspectateur dans un état de confusion dérangeante.

La multiplicité des langues contribue aussi à créer des tensions entre personnages, un sentiment d'isolement ou d'incompréhension. Comme cela a été développé dans l'analyse des stratégies de traduction des différentes versions de la série, les personnages à bord du bateau ne se comprennent pas toujours. L'incompréhension génère alors un effet dramatique à elle seule, en renforçant la confusion ambiante, en créant des tensions par des malentendus, des silences et de la méfiance. Ces différentes situations soulignent le rôle de la barrière linguistique comme un obstacle réel entre les protagonistes. La langue et la culture, à bord du Kerberos, isolent les personnages les uns des autres et accentuent les tensions qui les rendent plus vulnérables.

Le spectateur de la version originale perçoit la stratégie d'étrangeté mise en place par les créateurs de la série. Même en ayant accès au sens des dialogues grâce aux sous-titres, le public ressent ces obstacles linguistiques et la confusion qu'ils engendrent.

### Perception du public

Sur les forums, sur les sites internet de critiques cinématographiques, dans les articles de presse, les avis du public sont nombreux. Les critiques concernent le jeu des acteurs, les effets spéciaux, l'intrigue, mais aussi le multilinguisme de la série. C'est sur cet aspect que nous avons concentré notre collecte d'extraits d'avis de spectateurs. Cette sélection reprend des commentaires publiés sur des forums par des utilisateurs relativement anonymes ainsi que des réponses à ces commentaires et des extraits de critiques cinématographiques publiées sur des

sites internet spécialisés. Au total, trente-six opinions ont été collectées, en anglais et en français, et sont reprises à l'Annexe 2.

Plusieurs téléspectateurs se montrent enthousiastes quant au caractère hétérolingue de la série et apprécient la stimulation auditive qu'offrent les variations de langues. « *I loved how multilingual it was. [...] It was music to my ears* » sont les éloges rédigés par « Dianthaa » sur Reddit. Non seulement le côté esthétique des hétérolinguismes plait à une partie du public, mais la visibilisation de certaines langues souvent absentes à l'écran est également soulignée : « *I must say it is really refreshing to see Cantonese representation as it's almost always overshadowed by Mandarin-speaking characters in pop culture* ». Avec la série *1899*, Netflix innove et met en lumière des langues comme le danois, le polonais ou, comme mentionné précédemment, le cantonais et l'initiative semble être bien accueillie.

Dans la présentation de la série, nous mentionnions l'intention de Jantje Friese de proposer son intrigue en plusieurs langues afin d'augmenter l'authenticité du contexte de migration européenne vers l'Amérique. La stratégie semble avoir produit l'effet escompté auprès d'une partie du public. Un téléspectateur écrit d'ailleurs sur *IMDb* : « *[t]he multicultural aspect led to a more authentic representation of life aboard an immigrant ship at the turn of the last century* ».

Un troisième point positif qu'induisent les barrières linguistiques relevé par le public est la mise en avant du langage non verbal dans les interactions humaines à bord du bateau : un commentaire décrit certains passages comme puissants, « *scenes where people were connecting emotionally across language barriers* ». En effet, bien au-delà des mots, les passagers parviennent à communiquer à travers leurs émotions. La série *1899* met ici l'accent sur un langage universel humain, celui qui nous unit. « *It's about the one who doesn't understand, reading the other person through the emotion of how they're conveying their words and their body language and how there is a universal language between people* ».

Pourtant, ce n'est pas l'avis que partagent tous les internautes. Bien que certains saluent l'idée, le projet multilingue, beaucoup déplorent son exécution. Les incohérences et la superficialité des interactions en langues différentes sont reprochées à la série. Parmi les commentaires, certains dénoncent que l'incompréhension entre les personnages est variable (c'est-à-dire que certains qui ne se comprenaient pas jusque-là se comprennent subitement). En outre, plusieurs ont tendance à communiquer dans leur langue maternelle avec d'autres

personnages, en sachant pertinemment que ces derniers ne les comprennent pas, ce qui, selon les auteurs des commentaires, n'a rien de réaliste. Plusieurs critiques adoptent cette position : « *[u]nable to understand one another, one would think the go-to motion is to ignore the dialogue or express that you don't understand them. But in "1899" characters listen to and converse with one another in content, despite the fact that they can't even begin to process their respective languages* », « quelques scènes incohérentes où le multilingue n'est pas toujours respecté viennent ternir l'ensemble ».

Pour terminer, certains commentaires favorables à *1899* se montrent tout de même plus nuancés sur ses différentes versions. La plupart encouragent les personnes intéressées par la série à regarder la version originale sous-titrée et non une version doublée. Les dialogues des versions doublées semblent avoir subi dans toutes les langues la même homogénéisation qu'en français et attisent l'indignation de plusieurs téléspectateurs : « *[i]f you watch it dupped, the dialogues are senseless and bad* », « *[o]n vous déconseille d'ailleurs très fortement de regarder la série en version française (en fait, on vous l'interdit). Aucune langue d'origine n'a été conservée dans les doublages, ce qui provoque une perte de sens considérable dans les dialogues* »<sup>154</sup>, ou encore « *It's better in original with subs. It's a bit confusing when dubbed. It makes the characters seem either dumb or just assholes because you don't know there's a language barrier.* » Si les commentaires en ce sens sont aussi tranchants, c'est que la plupart de leurs auteurs estiment que les barrières linguistiques existantes entre les personnages jouent un rôle important dans la construction de l'intrigue : « *If you really want to understand this show, it is essential that you watch it in original. The language of the characters is one of the most important things of the story* », « *I switched mine off the dubbed version. [...] That would've ruined the experience of them not understanding each others language, which is part of the whole story.* » Sur le forum Reddit, « *ObiWeedKannabi* » approfondit l'argument en ajoutant que l'homogénéisation de la langue modifie les dynamiques des relations entre les personnages. L'utilisateur mentionne notamment l'exemple de Ling Yi et d'Olek qui, dans la version originale, parviennent à créer une connexion malgré qu'ils ne puissent pas communiquer dans la même langue. La disparition de l'alternance des langues dans les versions doublées entraîne également la disparition du défi de faire naître des relations au travers de la différence et peut

---

<sup>154</sup> Marie SALAMMBÖ (2023). « Avec 1899 sur Netflix, les créateurs de Dark restent au sommet des séries énigmatiques ». *Numerama*, 9 mai 2023 (<https://www.numerama.com/pop-culture/1180702-avec-1899-sur-netflix-les-createurs-de-dark-restent-au-sommet-des-series-enigmatiques.html>, consulté le 3 juin 2025).

donner aux personnages un côté stupide si l'incompréhension est maintenue alors qu'ils parlent la même langue.

Ainsi, il est possible de dégager des avis du public une tendance qui rejoint déjà une de nos hypothèses. En effet, plusieurs internautes considèrent que le doublage de la série multilingue induit forcément une perte importante au niveau de la narration. Nous supposons au début de ce travail que le doublage modifie davantage les effets du texte source que le sous-titrage. La perception du public semble confirmer cette hypothèse. Dans la partie suivante, nous étudierons les effets des hétérolinguismes dans la version originale ainsi que dans les versions traduites. Nous observerons comment les contraintes de traduction et, particulièrement, la disparition de l'alternance des langues influencent la narration.

## Analyse des effets

### Dans la version originale

Dans la série *1899*, les langues parlées par les personnages sont plus qu'un détail identitaire, elles constituent réellement un marqueur social. En effet, l'usage des langues par un personnage tend à renforcer des caractéristiques socioculturelles qui lui sont propres. Par exemple, comme développés dans les stratégies de traduction mises en place entre les personnages, certains rôles sont dotés d'un plurilinguisme. C'est notamment le cas de Eyk, capitaine allemand du bateau, de Clémence ou de Madame Wilson. Ces personnages, qui maîtrisent plusieurs langues, acquièrent alors une forme de supériorité symbolique. Leur plus grande aisance à interagir avec les autres passagers diminue considérablement leur isolement social. En outre, leur connaissance de plusieurs langues leur confère un plus grand pouvoir d'action dans l'intrigue, car ils sont capables de mieux comprendre les enjeux des situations dans lesquels ils se trouvent et, par conséquent, ils sont mieux placés pour saisir les opportunités qui les avantageront. Un exemple très parlant de cette position supérieure prise par les personnages plurilingues est le cas de Madame Wilson et sa relation avec les deux femmes chinoises. Madame Wilson, en leur parlant en cantonais, semble exercer un jeu de pouvoir empreint de menaces sur Ling Yi et Yuk Je, qui lui paraissent complètement soumises. Ce sentiment est alors renforcé quand Madame Wilson propose à Ling Yi de se prostituer. La Britannique endosse alors le rôle d'un proxénète odieux et inhumain : elle procède à



l'inspection de Ling Yi comme on procède à la vérification d'une vulgaire marchandise, elle arrange le rendez-vous avec le client et puis elle empoche l'argent. Toutes ces scènes montrent la position de force qu'elle occupe par rapport à Ling Yi et sa mère.

Cette supériorité est également attribuée aux personnages interprètes dans *1899*. En effet, les autres passagers dépendent de leurs compétences dans plusieurs situations de communication. Ainsi, ils exercent un pouvoir d'action sur la transmission du message entre deux ou plusieurs personnes qui ne parlent pas la même langue. Leur pouvoir de « censure » ou de « filtre » les place particulièrement dans une situation avantageuse. Au passage numéro 7, Tove tente d'ailleurs de mettre en application son pouvoir de censure pour protéger des passagers qui l'accusent de causer tous les meurtres. Malheureusement pour elle, son frère prend le relais et traduit les informations depuis l'allemand pour sa famille danoise. Ce passage marque clairement le pouvoir symbolique que Tove et Krester acquièrent durant cette interaction sur le reste des passagers danois.

Les différences de maîtrise des langues étrangères semblent également montrer un écart générationnel notable. Dans la communauté danoise, on observe que seuls les plus jeunes, à savoir Tove, Krester et Ada, font preuve d'une compréhension d'autres langues que le danois. Leurs capacités linguistiques leur confèrent alors une plus grande flexibilité d'interaction tandis que leurs parents restent, quant à eux, enfermés dans leur langue maternelle. L'isolement linguistique les rend tributaires, ou dépendants, des personnages qui peuvent communiquer avec les autres extérieurs à la communauté. À travers la série, les rôles plus âgés sont dépeints comme plus souvent confus, désorientés et plus isolés.

L'anglais joue lui aussi un rôle important dans les effets narratifs induits par le multilinguisme. Bien qu'il ne soit pas la langue maternelle de la majorité des passagers, l'anglais devient rapidement la langue véhiculaire permettant des échanges interculturels. Cet aspect avait aussi été expliqué précédemment. L'anglais agit donc comme une véritable *lingua franca*, une langue de « secours » qui permet de communiquer entre personnages d'origines différentes. La *lingua franca* est un moyen d'éviter l'isolement et d'améliorer sa position sociale par rapport aux autres passagers. L'anglais prend une place de langue « dominante » à bord du bateau, facilitant les échanges intergroupes et les personnages qui maîtrisent la langue anglaise bénéficient alors d'un avantage social. L'exemple de l'Écossaise, Maura Franklin, témoigne du pouvoir d'action dont peut bénéficier un personnage qui parle la langue véhiculaire. Alors même qu'elle ne parle aucune autre langue que sa langue maternelle, Maura

joue le rôle principal de l'intrigue et constitue un personnage décisionnaire et influent. L'anglais occupe une place primordiale dans la série, régissant la plus grande part des interactions entre les personnages.

Enfin, l'hétérolinguisme dans la série *1899* tend à reproduire, ou à véhiculer, certains clichés liés aux langues. Lukas Bleichenbacher développe d'ailleurs comment le multilinguisme dans le domaine audiovisuel (il se concentre sur le cas de films hollywoodiens) peut renforcer des clichés déjà existants. Pour le citer, il affirme que « *[f]ilms can be influential and can contribute to the construction of stereotypes and prejudices* »<sup>155</sup>. La série, que Jantje Friese présentait comme représentative, visibilisant la diversité des langues européennes (et même asiatiques grâce à la présence du cantonais et de quelques répliques en japonais), met en scène les différentes langues de manière stéréotypée en reproduisant des codes linguistiques clichés. Ces archétypes renforcent d'une part les tensions sociales déjà présentes dans la narration et, d'une autre part, ont tendance à décrédibiliser certains personnages en leur attribuant des caractéristiques trop stéréotypées, voire exagérées ou ridicules. Par exemple, le français, souvent assimilé à la romance et à la passion, est incarné dans la série par trois personnages semblant former un triangle amoureux. Dans ce triangle, on distingue la relation entre Lucien et Clémence, les jeunes mariés qui, sous leurs apparences parfaites, vivent ensemble la désillusion d'un couple qui ne fonctionne pas. Leur relation est rythmée par les disputes et la déception. À côté, Jérôme et Clémence semblent se plaire, mais ils représentent cet amour impossible entre deux personnes issues de classes sociales bien trop différentes. Le français est, à travers la série, assimilé à un amour compliqué. Un autre exemple de clichés socioculturels renforcés par *1899* est l'allemand, utilisé comme langue de pouvoir et d'autorité. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la langue allemande et les accents allemands sont souvent utilisés à l'écran comme caractéristiques de l'ennemi, de personnages au caractère dur et impitoyable. Sur le *Kerberos*, les membres de l'équipage sont allemands, statut qui leur confère d'ores et déjà une position dominante sur l'ensemble des passagers. Ils représentent l'autorité non seulement par leurs connaissances techniques du navire et de la navigation, mais aussi par les ordres qu'ils donnent régulièrement pour l'organisation de la traversée. Si nous nous centrons sur le personnage de Franz, sa supériorité se manifeste à la fois par son statut et par un caractère particulièrement froid, antipathique et directif. Pour terminer sur un dernier exemple,

---

<sup>155</sup> Lukas BLEICHENBACHER. *Multilingualism in the movies: Hollywood Characters and their language choices* (Tübingen: Francke Verlag, 2008), cite dans Michaël ABECASSIS (2010). « Review: Lukas Bleichenbacher (2008) Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and their Language Choices ». *Film-Philosophy*, 14(2), pp. 118-124, p. 118 (<https://doi.org/10.3366/film.2010.0048>).

prenons le cas des Danois qui, à l'inverse des deux exemples précédents, communiquent dans une langue « dominée ». Les migrants danois à bord du bateau résident en troisième classe, serrés en masse dans des dortoirs insalubres. La famille danoise accorde une grande importance à la religion et des flashbacks témoignent de leur origine rurale. Tous ces éléments mis en scène dans la série renforcent le stéréotype du Danois protestant, rustique et campagnard.

Pour conclure, le multilinguisme dans la série *1899* n'est pas uniquement un moyen de rendre l'intrigue plus authentique, comme le confiait le scénariste, mais bien un élément narratif en soi. Comme nous le mentionnions déjà dans notre introduction théorique, la pluralité des langues influence fortement la construction des relations entre les personnages en appuyant leurs différences et, par conséquent, leur sentiment d'isolement, ou « d'étranger ». En outre, ces langues induisent un jeu de positions entre les protagonistes, car elles hiérarchisent et structurent socialement la population à bord du bateau selon les critères mentionnés ci-dessus, à savoir le statut de la langue par rapport aux autres (langue véhiculaire, dominante ou dominée) et les stéréotypes qui sont rattachés aux différentes cultures. Finalement, la maîtrise et le niveau de maîtrise de plusieurs langues sont également des facteurs d'émancipation sociale, comme en témoignent les personnages plurilingues dans la série.

## Dans les versions traduites en français

Pour la comparaison des effets du multilinguisme dans les différentes versions traduites, nous avons réalisé le tableau comparatif qui se trouve à l'Annexe 3. Ce tableau reprend les différentes composantes narratives induites par le multilinguisme qui ont été mentionnées précédemment, à savoir : le paralangage, le plurilinguisme des personnages, les personnages interprètes, l'anglais comme langue véhiculaire, la maîtrise des langues, l'incompréhension et les clichés culturels liés à la langue. Toutes ces composantes produisent du sens dans la narration. Leurs effets sont également repris dans le tableau. Pour chaque composante, sa présence ou non dans les versions traduites est indiquée. La version doublée en français et les sous-titres en français qui l'accompagnent sont repris dans la même colonne, puisque nous remarquons que les mêmes stratégies étaient utilisées dans ces deux versions. Les *closed captions* en français, elles, ont été isolées dans une autre colonne du tableau, car elles sont compatibles avec la version audio originale. Cela permettait donc de mettre en avant les incohérences possibles causées par l'association des deux. Ce tableau servira de base à notre

dernière partie d'analyse : l'analyse des effets du multilinguisme dans les versions traduites en français de la série *1899*.

### Les sous-titres en français de la version originale

Dans les sous-titres en français de la version originale, la majorité des composantes narratives originales sont présentes. Même si le sous-titrage altère les effets de certaines composantes, comme le plurilinguisme des personnages et l'anglais comme langue véhiculaire, en uniformisant le texte entièrement en français, cette réduction est compensée par l'image et par le son. La multimodalité caractéristique du genre audiovisuel est ici un gros avantage dans la traduction, puisqu'elle permet de compenser une perte dans un mode par un autre mode. La relation entre le texte écrit qui défile et le texte oral permet au spectateur de comprendre que les personnages ne parlent pas la même langue.

En ce qui concerne les autres composantes, elles apparaissent toutes dans la version sous-titrée. En effet, le paralangage est un élément plutôt visuel, ou contextuel, donc l'image rend les mêmes effets dans la version traduite. Le rôle des personnages interprètes est également conservé puisque, comme précisé ci-dessus, les différentes langues sont toujours perceptibles à l'audio et puisque les répliques de ces protagonistes sont traduites fidèlement au texte source. De plus, les différentes erreurs et maladresses linguistiques des personnages qui maîtrisent mal l'anglais restent visibles dans les sous-titres français.

Exemple :

		Audio de la VO	ST de la VO	ST en français
<b>Passage 4 :</b>  <b>Ep1, 24min08</b>	<b>Olek</b>	[Parle en polonais]	Why are we turning? What are we doing?	Pourquoi on tourne ? On va où ?
		<b>Why turn ship?</b>	/	<b>Pourquoi tourner bateau ?</b>
	<b>Travailleur</b>	You just do what you're told. Down here, you don't ask questions.	/	Fais ce qu'on te dit. Ici, on ne pose pas de questions.

Par ailleurs, l'incompréhension entre les personnages de langues différentes est maintenue telle qu'elle l'était dans la version originale. La présence de sous-titres, pour ces passages d'incompréhension, empêche néanmoins que le spectateur soit positionné dans le

même inconfort linguistique que les protagonistes. Enfin, les sous-titres français permettent de véhiculer les mêmes clichés liés aux cultures que le texte source, car les différentes langues, marqueurs de ces diverses cultures, restent audibles.

Si toutes ces composantes se retrouvent dans les sous-titres en français de la version originale, il est possible d'affirmer que la majorité des effets originaux qui découlent du multilinguisme sont également produits par ces sous-titres. En effet, les tensions sociales au sein de la série restent très claires : les personnages qui maîtrisent plusieurs langues, et plus particulièrement, ceux qui les maîtrisent bien maintiennent une position supérieure dans les interactions et, par extension, dans l'intrigue. Il en va de même pour ceux qui parlent anglais, assurant la place de la langue anglaise comme langue dominante par rapport aux autres langues parlées à bord du *Kerberos*. En outre, les clichés et l'incompréhension dans la narration accentuent la différenciation culturelle et renforcent ainsi les tensions qui se créent entre les différents protagonistes.

Pour conclure, malgré le genre contraignant du sous-titrage, cette traduction de la version originale constitue une version cible fidèle tant au texte source qu'à ses effets, respectant alors l'équivalence dynamique entre l'œuvre originale et la version traduite par des sous-titres. Cette fidélité peut être liée au genre même du sous-titre, qui implique que le spectateur a en même temps accès au texte original et à sa traduction écrite. La « traduction sous surveillance », comme le développait Anthony Panetto, impose au traducteur de rester proche du sens du texte original.

### **Dans la version doublée en français, doublée et sous-titrée en français et uniquement sous-titrée par des *closed captions***

À l'inverse, le tableau montre une nette perte des différentes composantes narratives induites par le multilinguisme dans la version doublée (accompagnée de sous-titres ou non) et dans les *closed captions*. Par conséquent, les effets produits par le multilinguisme se retrouvent fortement amoindris, voire complètement supprimés dans ces versions, à cause de l'homogénéisation générale qu'a subie le texte.

Bien que les *closed captions* donnent au spectateur l'accès au texte audio source, et donc aux changements de langue et aux effets qui y sont liés, on remarque que, dans la majorité des cas, l'association du texte oral original avec le texte écrit en *closed captions* françaises provoque

l'incohérence. Au vu de cette incompatibilité, nous concentrerons notre analyse sur les effets provoqués ou non par le texte écrit, sans prendre en compte le texte original. Celui-ci n'a, de manière évidente, pas été pris en compte dans la rédaction des *closed captions* en français. Ces dernières semblent clairement dépendre directement du doublage en français.

L'effacement de l'alternance des langues rend presque indiscernables les différentes nationalités des passagers du navire. L'unique marqueur potentiel restant des origines des personnages réside dans les noms de ceux-ci. Des noms aux consonances étrangères, comme « Franz », « Olek » ou « Ramiro », donnent des indications au spectateur sur la culture dont est empreint le personnage et donc, des indications sur les clichés que la personne peut véhiculer à travers la série. Toutefois, dans le contexte actuel de mondialisation que nous connaissons, les échanges culturels sont courants et multiples. Il est donc loin le temps de pouvoir deviner la nationalité d'une personne sur la simple base de son prénom. Celui-ci peut, bien sûr, témoigner d'une influence culturelle importante ou d'origines géographiques, mais ces facteurs ne permettent pas de déterminer réellement d'où vient le personnage et quelles influences ont forgé son identité. Si les différentes provenances géographiques des passagers ne sont plus perceptibles dans ces versions, alors les effets de tensions culturelles, de différenciation culturelle disparaissent.

Les composantes qui affectaient principalement la construction des rapports entre les personnages ne se retrouvent pas non plus dans ces traductions. Tout le monde parle français, les barrières linguistiques tombent, ce qui aplanit considérablement la hiérarchie linguistique qui apparaît entre les personnages dans la version originale. Si tout le monde parle la même langue, alors tout le monde se comprend et tous ont le même pouvoir d'action dans les interactions, notamment car plus personne ne dépend de la traduction faite par un autre personnage. En outre, les différences quant à la maîtrise de la langue semblent aussi avoir disparu. On constate tant dans les sous-titres que dans la version doublée que le français est uniforme, sans grandes différences de registres ou d'accents. Ces stratégies étaient pourtant mentionnées par Julie Loison Charles comme des stratégies efficaces pour ne pas effacer la totalité du multilinguisme dans la traduction. La stratégie uniformisante, homogénéisante appliquée à la traduction de la série dans ces trois cas implique la disparition de marqueurs cruciaux des tensions sociales régissant les relations entre les personnages et, par extension, influençant l'intrigue dans sa totalité et la perception de cette intrigue par le spectateur. Seuls des éléments visuels et certains passages témoignent des rapports de force entre les personnages. En effet, les chambres à bord du bateau constituent un élément distinctif important

et révélateur de la condition sociale des protagonistes : alors que certains s'entassent en nombre dans les dortoirs sombres de la cale du bateau, d'autres jouissent d'une cabine individuelle luxueuse. Par ailleurs, les différents flashbacks permettent de rendre compte de l'origine sociale des passagers, notamment les passages qui révèlent la provenance agricole de la famille danoise, employée pour travailler dans les champs d'un agriculteur oppressif. La supériorité qu'exerce Madame Wilson sur les deux femmes chinoises reste également terriblement marquée dans les différentes versions traduites par le ton que Madame Wilson emploie pour s'adresser à elles et par les différentes scènes autour de la prostitution de Ling Yi. Malgré ces quelques éléments rappelant les tensions sociales créées dans la version originale, la majorité des composantes qui ancreraient ces tensions dans le récit ne se retrouvent pas dans les trois versions traduites de la série.

## Conclusion

Pour résumer, la stratégie d'homogénéisation du texte multilingue source a dépourvu la version française, la version française accompagnée de sous-titres en français ainsi que les *closed captions* en français de la grande majorité des effets résultant du multilinguisme sur lesquels reposait la narration. Cette stratégie est sûrement motivée par la volonté d'accroître l'accessibilité de la série et donc, le confort du public. De cette manière, l'intrigue se retrouve fortement modifiée par la traduction, autant au niveau de la forme (effacement de l'alternance des langues) et du fond (réduction, voire disparition, de marqueurs cruciaux des tensions socioculturelles entre les personnages). Ce constat confirme à nouveau l'hypothèse que nous formulions en début de travail : le doublage modifie davantage les effets du multilinguisme que le sous-titrage, en remplaçant totalement les interactions originales.

## Conclusions générales

Ce travail avait pour objectif d'envisager les enjeux de la traduction en français (sous-titrage, doublage et *closed captions*) d'une œuvre audiovisuelle multilingue, particulièrement de la série Netflix *1899*. Par l'analyse d'un corpus de scènes sélectionnées dans les épisodes de la série, nous souhaitions mettre en avant les différentes stratégies de traduction adoptées par la plateforme Netflix pour rendre compte du caractère multilingue de l'œuvre originale et des effets qui découlent de ce multilinguisme dans les différentes versions traduites en français de la série, à savoir les sous-titres en français pour la version originale et pour la version doublée, la version doublée en français et les *closed captions* en français.

À cet effet, la première partie de notre analyse permettait de mettre en évidence les différentes stratégies utilisées dans *1899* pour rendre les interactions possibles entre les personnages qui ne parlent pas la même langue. Nous avons dégagé cinq composantes narratives importantes : l'utilisation du paralangage, le plurilinguisme de certains personnages, les personnages dotés d'un rôle d'interprète, la place de l'anglais comme langue véhiculaire et l'incompréhension entre les personnages. Cette partie de l'analyse s'appuyait principalement sur les recherches de Julie Loison-Charles sur le multilinguisme dans la traduction audiovisuelle. Ces recherches montraient que les composantes rencontrées dans *1899* constituaient des stratégies plutôt communes aux œuvres audiovisuelles multilingues.

La deuxième partie de notre étude abordait les stratégies de traduction effectives de la série dans ses différentes versions en français. Cette partie de l'étude reposait sur les théories de traduction de Grutman et de Şerban. L'objectif était d'évaluer dans quelle mesure les différentes versions conservaient les composantes narratives citées ci-dessus ou, au contraire, les effaçaient. Cette analyse a permis d'affirmer que les quatre versions en français de *1899* s'inscrivaient dans une tendance de traduction aplanissante du caractère multilingue de la version originale, avec le doublage et les versions liées (sous-titres pour la version doublée et *closed captions*) qui sont devenus tout à fait homogènes en français. La stratégie du doublage pour traduire la série en français implique des modifications plus importantes des dialogues et des dynamiques entre les personnages que le sous-titrage. Cette partie de notre étude a permis de confirmer deux de nos hypothèses de départ : l'importance des contraintes de la traduction audiovisuelle et de la traduction hétérolingue sont forcément la source d'écarts sémantiques ou culturels par rapport au texte source et, plus précisément, le doublage s'écarte davantage du



texte source que le sous-titrage, en remplaçant totalement les interactions originales alors que le sous-titrage les complète.

Enfin, le dernier chapitre de notre analyse se concentrait sur les effets induits par la pluralité des langues dans la version originale de *1899* et permettait, sur la base des observations précédentes, de déterminer dans quelle mesure les effets originaux de la série étaient conservés dans les versions en français. Les recherches de Bleikenbacher et de Martens nous ont éclairée sur les fonctions narratives du multilinguisme dans une œuvre et sur l'importance d'envisager ce facteur comme un élément crucial dans la construction de l'intrigue et dans la caractérisation des personnages. Dans *1899*, le multilinguisme structure les relations entre les personnages en hiérarchisant ceux-ci socialement, il renforce les tensions socioculturelles à bord du *Kerberos* par les barrières linguistiques qu'il impose aux personnages. Le tableau comparatif des différentes versions en français, reprenant la présence ou non dans chaque version des différentes composantes narratives liées au multilinguisme, a permis de mettre un avant la plus grande fidélité des sous-titres en français (de la version originale) aux effets originaux, bien qu'ils se retrouvent quelque peu réduits. Les trois autres versions, à cause de l'homogénéisation des dialogues en français, impliquent une perte considérable des effets initiaux liés à la rencontre de plusieurs langues. Ces observations confirment alors nos hypothèses de départ. La disparition de la diversité linguistique peut modifier la perception des rapports de pouvoir entre les personnages, car le doublage entraîne une forme d'uniformisation culturelle susceptible d'amoindrir les effets socioculturels dans la série. Et plus généralement, la traduction d'une œuvre audiovisuelle multilingue a un effet modificateur sur l'intrigue et sur l'expérience du spectateur, car les différentes versions cibles témoignent toutes d'une réduction du multilinguisme original et, par conséquent, de ses effets.

Pour terminer ce travail, il est essentiel de reconnaître ses limites, ce qui nous permettra d'envisager les perspectives de futures recherches dans le domaine. Premièrement, notre étude ne porte que sur une seule œuvre, ce qui permet d'envisager assez précisément ses enjeux en tant qu'objet de traduction, mais ne permet pas de dégager des tendances de traduction générales chez Netflix. Il serait intéressant de comparer le traitement de la diversité linguistique de plusieurs œuvres dans leurs traductions en français pour pouvoir observer quelles stratégies sont plutôt systématiques ou, au contraire, exceptionnelles. Deuxièmement, notre travail se limite à la traduction d'une œuvre multilingue vers le français. Il est possible que la langue cible d'adaptation de l'œuvre influence les stratégies de traduction en fonction des tendances de consommation de contenus traduits (nous avons vu que le doublage était majoritairement

privilegié par les personnes francophones) et de la position socioculturelle de la langue dans le monde. L'étude des versions traduites dans une langue moins dominante que le français pourrait révéler des résultats qui contredisent nos hypothèses. Enfin, au vu du manque de clarté de la politique de traduction de Netflix, la stratégie d'uniformiser la langue dans le doublage en français reste justifiée par des suppositions de contraintes de production et de stratégies commerciales. L'accès à des informations sur les intentions des adaptateurs, sur les contraintes linguistiques imposées par Netflix à ses *vendors* et imposées par les législations à Netflix ainsi que sur les conditions de rédaction des traductions (par qui, depuis quelle langue, depuis quelle version, sous quel format, dans quels délais) permettrait d'éclairer notre réflexion et de poursuivre ce travail.

Ces différentes perspectives d'évolution de notre travail nous réjouissent et nous espérons que ce mémoire aura pu éveiller votre intérêt pour les enjeux passionnants de la rencontre entre différentes langues et leurs implications dans le domaine de la traduction.

## Bibliographie

### Source primaire

*1899*, parue en le 17 novembre 2022 sur Netflix, Baran BO ODAR (réal.), Baran BO ODAR et Jantje FRIESE (sc.), Dark Ways (prod.)

### Sources secondaires

#### Sources scientifiques

ABECASSIS Michaël (2010). « Review: Lukas Bleichenbacher (2008) Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and their Language Choices ». *Film-Philosophy*, 14(2), pp. 118-124 (<https://doi.org/10.3366/film.2010.0048>).

ADAMI Elisabetta (2023). « A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation », in Reine MEYLAERTS & Kobus MARAIS (dir.), *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. London: Routledge, pp. 369-388.

BECQUEMONT Daniel (1996). « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », in Yves GAMBIER (dir.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 145-155 (<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.124723>).

BOILLAT Alain & CORDONIER Laure (2013). « La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger ». *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 23-24, pp. 9-27.

BRAUX Marianne (2018). « Traduction et hétérolinguisme : une étude comparative de trois traductions de *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ». *Itinéraires*, 2018(2-3), (publication en ligne le 20 février 2019 <https://doi.org/10.4000/itineraires.4655>).

BREAN Samuel (2014). « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du 'fansubbing' », *Traduire*, 230, pp. 22-36 (<https://doi.org/10.4000/traduire.618>).

BRISSET Frédérique (2017). « Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ? ». *Transcultural A Journal of Translation and Cultural Studies*, 9(2), pp. 32-46.

CHAUME Frédéric (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing. Translation Practice Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

CORRIUS Montse & ZABALBEASCOA Patrick (2019). « Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme ». *Journal of Audiovisual Translation*, 2(2), pp. 72-91.

DALLI Harun (2024). « Pivot Subtitling on Netflix, The Case of Squid Game ». *Journal of Audiovisual Translation*, 7(1), pp. 1-24 (<https://doi.org/10.47476/jat.v7i1.2024.279>).

DE HIGES ANDINO Irene (2013). « The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World* ». *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, pp. 211-231 (<https://doi.org/10.52034/lanstts.v13i.47>).

DENTI Chiara (2017). « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 62(3), pp. 521-537, p. 525 (<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n3-meta03512/1043946ar.pdf>).

DUMAS Louise (2014). « Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction ». *ELIS - Echanges de linguistique en Sorbonne*, 2, pp. 129-144.

GONZALEZ NUNEZ Gabriel (2016). « On Translation Policy ». *Target. International Journal of Translation Studies*, 28(1), pp. 87–109 (publication en ligne 16 avril 2016 <https://doi.org/10.1075/target.28.1.04gon>).

GRUTMAN Rainier (1997). *Des langues qui résonnent, L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Les Editions Fides.

GRUTMAN Rainier (2012). « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », in Marie-Annick MONTOUT (dir.), *Autour d'Olive Senior, Hétérolinguisme et traduction*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp. 49-81.

GRUTMAN Rainier (2018). « Ingelaste talen vertalen: vier literaire scenario's ». *Filter: Tijdschrift over vertalen*, 25(3), pp. 5-12

KRESS Gunther (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.

LIEVOIS Katrien & BRUFFAERTS Natalia (2021). « Multilinguisme et multiculturalisme dans les traductions française et néerlandaise de *Zouleikha ouvre les yeux* de Gouzel Iakhina ». *Atelier de Traduction*, 35-36, pp. 75-89.

LOISON-CHARLES Julie (2022). *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*. Aras : Artois Presses Université, p. 20 (publication en ligne 12 octobre 2022 <https://doi.org/10.4000/books.apu.27501>).

MARIGNAN Marily (2019). « Du 'fansubbing' à 'l'ubérisation' du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle ». *Mise au point*, 12, § 4 (<https://doi.org/10.4000/map.3360>).

MEYLAERTS Reine (2007). « Les langues et la littérature : multilinguisme, traduction, identité », conférence à European Day of Languages, Bruxelles 26 septembre 2007 (<https://lirias2repo.kuleuven.be/bitstream/123456789/211241/1/EUmultilinguisme.doc>).

MINGANT Nolwenn (2010). « Tarantino's Inglourious Basterds: a blueprint for dubbing translators? », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 55(4), pp. 712–731 (publication en ligne 22 février 2011 <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2010-v55-n4-meta4003/045687ar/>).

MONTES VILLAR Luisa (2018). « Traduire l'hétérolinguisme dans les textes de l'exil : code-switching et fragnol dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ». *Hispanismes*, Hors-Série 2 (publication en ligne 1 juin 2018 <https://doi.org/10.4000/hispanismes.12128>).

NIDA Eugene & Charles TABER Charles (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill.

NIDA Eugene (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

Elisa PEREGO, Fabio DEL MISSIER, Marta STRAGA (2021), « Doublage versus sous-titrage L'importance de la complexité », [Dubbing vs. subtitling : Complexity matters] traduit depuis l'anglais par Lisa JACQUEMIN et Maud GONNE, (<https://benjamins.com/online/target/articles/target.16083.per.fr/print>)

RAMOS PINTO Sara & Elisabetta ADAMI Elisabetta (2020). « Traduire dans un monde de signes non traduits : l'incidence de la multimodalité en traductologie ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 65(1), pp. 9-28 (<https://doi.org/10.7202/1073634ar>).

SAKHNO Serguei (2020). « Les termes multilinguisme et plurilinguisme, Problèmes de distinction et de traduction : le cas du russe », in Olga ARTYUSHKINA, Yulia YURCHENKO &

Charles ZAREMBA (dir.), *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, pp. 50-57 (<https://books.openedition.org/pup/11697>).

SCHÄLER Reinhard (2010). « Localization and translation ». *Handbook of Translation Studies*, 1, pp. 209–214 (<https://benjamins.com/online/hts/articles/loc1?q=localization>).

## Mémoires

BOUZAT Charlotte (2011). « La traduction audiovisuelle : entre liberté(s) et contrainte(s) Cas de la série Ally McBeal ». Mémoire de Master en traduction Université de Genève, février 2011 (<https://access.archive-ouverte.unige.ch/access/metadata/d9def0f7-b6d8-40de-82ba-0ff5c9d8e72f/download>).

GARCIA Raphaël (2023). *Doublage français, choc, collision et impact culturel*. Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel » Aix-Marseille Université 2021-2022 (soumis sur HAL le 8 février 2023 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03979160v1/document>).

MARTENS Matthieu (2023). *The Impact of Multilingualism on the Narrative Construction of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*. Mémoire de Master en communication multilingue ULiège 2022-2023 (<https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/19015/4/Matthieu%20Martens%20-%20M%C3%A9moire.pdf>).

MOREELS Katiousha (2017). *Le langage marqué, le multilinguisme et les marqueurs discursifs dans la traduction audiovisuelle. Le cas des sous-titres français et anglais et du doublage français de Rundskop (Roskam, 2011)*. Mémoire de Master en traduction UGent 2016-2017 ([https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/020/RUG01-002349020\\_2017\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/020/RUG01-002349020_2017_0001_AC.pdf)).

SPRIET Wouter (2019). *La traduction de l'hétérolinguisme, La traduction en néerlandais des québécoismes dans "Sous les vents de Neptune" de Fred Vargas*. Mémoire de Master en traduction UGent 2018-2019 ([https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/231/RUG01-002782231\\_2019\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/231/RUG01-002782231_2019_0001_AC.pdf)).

## Sites Internet

CADO Camille (2020). « Netflix accusé d'utiliser des sous-titres pirates sur un anime japonais City Hunter ». *Actualité*, 31 mars 2020 (<https://actualite.com/article/8286/reseaux-sociaux/netflix-accuse-d-utiliser-des-sous-titres-pirates-sur-un-anime-japonais-city-hunter>, consulté le 14 août 2025).

CHAMPEAU Guillaume (2012). « Quand Netflix pirate des sous-titres pirates ». *Numerama*, 22 octobre 2012 (<https://www.numerama.com/tech/24074-quand-netflix-pirate-des-sous-titres-pirates.html>, consulté le 7 juin 2025).

Eve-Lucille (2022). « Amélioration de la qualité de la traduction du contenu de Netflix », Blog *ITC Global*, 7 janvier 2022 (<https://www.itc-france-traduction.com/blog/amelioration-de-la-qualite-de-la-traduction-du-contenu-de-netflix>, consulté le 9 juin 2025).

FAURE Augustin (2019). « Quelle politique de traduction pour Netflix ? », entretien avec Damien Cuvreur, directeur France des séries Netflix, *Astérisque. La lettre de la Scam\**, 64,

décembre 2019 (publication en ligne <https://www.scam.fr/actualites-ressources/quelle-politique-de-traduction-pour-netflix-2/>).

FRANCHI Jade (2024). « Plurilinguisme ou multilinguisme : des réalités différentes et parfois difficiles à comprendre ». *MultiULB*, 24 avril 2024 (<https://multiulb.com/plurilinguisme-ou-multilinguisme-des-realites-differentes-et-parfois-difficiles-a-comprendre/>, consulté le 29 juin 2025).

GRATER Tom (2021). « 1899' First Interviews: Netflix & The Creators Of 'Dark' Talk Building Europe's Largest Virtual Production Stage To Shoot Ambitious Multilingual Series ». *Deadline*, 3 mai 2021 (<https://deadline.com/2021/05/1899-netflix-creators-dark-talk-europes-largest-virtual-production-stage-multilingual-series-1234747377/> consulté le 25 mai 2025).

HARBY Abbie (date inconnue). « How Do Streaming Services Like Netflix Decide When to Use Dubbing or Subtitling? ». *slator*, (<https://slator.com/resources/how-do-streaming-services-like-netflix-decide-when-to-use-dubbing-or-subtitling/>, consulté le 3 juin 2025).

KLINNIK Alexandra (2017). « Comment Netflix tente d'ubériser le sous-titrage de ses séries », Blog *Le Monde*, 9 avril 2017 modifié le 12 avril 2017 ([https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/04/09/comment-netflix-tente-d-uberiser-le-sous-titrage-de-ses-series\\_5108368\\_4832693.html](https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/04/09/comment-netflix-tente-d-uberiser-le-sous-titrage-de-ses-series_5108368_4832693.html), consulté le 8 juin 2025).

LESAGE Nelly (2017). « Netflix lance Hermes, un test en ligne pour éviter les ratés de traduction ». *Numerama*, 31 mars 2017 (publication en ligne <https://www.numerama.com/tech/245622-netflix-lance-hermes-un-test-en-ligne-pour-eviter-les-rates-de-traduction.html>, consulté le 8 juin 2025).

NW TEAM, « Netflix utilise des sous-titres "pirate" pour ses animés ». *NextWarez*, 2 avril 2020 (<https://nextwarez.com/netflix-sous-titres-pirates/>, consulté le 7 juin 2025).

SALAMMBÖ Marie (2023). « Avec 1899 sur Netflix, les créateurs de Dark restent au sommet des séries énigmatiques ». *Numerama*, 9 mai 2023 (<https://www.numerama.com/pop-culture/1180702-avec-1899-sur-netflix-les-createurs-de-dark-restent-au-sommet-des-series-enigmatiques.html>, consulté le 3 juin 2025).

SPANGLER Todd (2025). « Netflix Adds Full Multilingual Support on TVs for Subtitles, Dubs in Over 30 Languages ». *Variety*, 2 avril 2025 (<https://variety.com/2025/digital/news/netflix-multilingual-subtitles-dubbing-tv-1236354205/> consulté le 28 mai 2025).

TRUSTED TRANSLATIONS (2021). « Sous-titrage vs. doublage dans les marchés mondiaux ». Blog *Trusted Translations*, 26 octobre 2021 (publication en ligne <https://www.trustedtranslations.com/fr/blog/sous-titrage-vs-doublage-dans-les-marches-mondiaux>, consulté le 3 juin 2025).

VMEG TEAM (2025). « Subtitles vs Dubbing: Pros, Cons, and the Best Choice for You », Blog VMEG, dernière mise à jour 17 juillet 2025 (<https://www.vmeg.ai/blog/subtitles-vs-dubbing/>, consulté le 4 août 2025).

WACHTHAUSEN Jean-Luc (2019). « Pourquoi les sous-titres de Netflix frisent l'amateurisme ». *Le Point pop*, 6 mai 2019 (publication en ligne [https://www.lepoint.fr/pop-culture/pourquoi-les-sous-titres-de-netflix-frisent-l-amateurisme-06-05-2019-2310985\\_2920.php#11](https://www.lepoint.fr/pop-culture/pourquoi-les-sous-titres-de-netflix-frisent-l-amateurisme-06-05-2019-2310985_2920.php#11), consulté le 9 juin 2025).

## Podcasts et vidéos

JOUBERT Clara (2022). « Anthony Panetto : l'écriture de doublage et de sous-titrage ». Podcast *Lost in Translation*, 9 juillet 2022 (<https://podcast.ausha.co/lost-in-translation/anthony-l-ecriture-de-doublage-et-de-sous-titrage>).

MITCHELL Elvis (date inconnue). « Brad Pitt & Quentin Tarantino Interview 'Inglourious Basterds' ». The Weinstein Company & Universal Studios (déposé sur Youtube par Jack Traven, 21 octobre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=y5trEojZZ1Y&t=1015s>).

## Textes légaux

Décret français n° 2021-1924 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique, version en vigueur au 1 janvier 2022, *JORF. Journal officiel "Lois et Décrets"*, n° 0304 du 31 décembre 2021 (publication en ligne <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000044951950/2022-01-01/>, dernière mise à jour le 24 décembre 2022, consulté le 13 août 2025).

Décret SMA de la Communauté française de Belgique, Décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos, 4 février 2021, version consolidée du décret SMA-SPV intégrant les modifs insérées par décret du 7 décembre 2023 et également les modifs insérées par décret du 15 février 2024, Conseil Supérieur de l'audiovisuel, 15 avril 2024 (publication en ligne <https://www.csa.be/document/decret-relatif-aux-services-de-medias-audiovisuels-et-aux-services-de-partage-de-vidéos-version-consolidée/>, consulté le 13 août 2025).

Directive « Services de médias audiovisuels » (SMA), synthèse de la Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels, *EUR-Lex*, dernière modification 17 mai 2019 (publication en ligne <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=LEGISSUM%3Aam0005>, consulté le 6 août 2025).

## Sources linguistiques de référence

CNTRL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne].

## Annexes

### Annexe 1 : Corpus de scènes tirées de la série 1899

		Version originale		Version originale sous-titrée en français	Version originale avec CC en français	Version française	Version française sous-titrée en français
		audio	écrit	écrit	écrit	audio	écrit
<b>Passage 1 :</b> <b>Ep1, 13min15</b>	<b>Maura</b>	How far along are you? How far along is she? How long have you been with child? How many months? How long? Seven months? Six months?	/	Combien de mois de grossesse ? Depuis quand es-tu enceinte ? Combien de mois ? Sept mois ? Six mois ?	Je suis médecin. Je suis là pour t'aider. Tu es enceinte depuis quand ? Combien de mois ? Sept mois ? Six mois ?	Je suis médecin. Je suis là pour t'aider. Tu es enceinte depuis quand ? Ça fait combien de mois ? Combien ? Sept mois ? Six mois ?	Je suis médecin. Je suis là pour t'aider. Tu es enceinte depuis quand ? Combien de mois ? Sept mois ? Six mois ?
	<b>Ada</b>	Syv. + <b>montre 7 doigts sur ses mains</b>	Seven.	Sept.	[fille] Sept !	Sept !	Sept !
	<b>Maura (et Ada)</b>	Seven?	/	Sept ?	- Sept mois ? - Je crois.	- Sept mois ? - Je crois.	- Sept mois ? - Je crois.
<b>Passage 2 :</b> <b>Ep1, 17min40</b>	<b>Lucien</b>	Peut-être que si t'aidais un peu, au lieu de rester plantée là, sans bouger, à faire la morte.	Maybe if you helped, instead of lying there, playing dead.	/	Peut-être que si t'aidais un peu, au lieu de rester plantée là, sans bouger, à faire la morte.	Peut-être que si t'aidais un peu, au lieu de rester plantée là, sans bouger, à faire la morte.	Peut-être que si t'aidais un peu au lieu de rester plantée là, sans bouger, à faire la morte !



	<b>Clémence</b>	Tu veux dire que c'est de ma faute ?	Are you telling me this is my fault?	/	Tu veux dire que c'est de ma faute ?	Tu veux dire que c'est de ma faute ?	Tu veux dire que c'est de ma faute ?
	<b>Lucien</b>	Arrête ton petit numéro, c'est d'un prétentieux.	Stop your little act. It's pretentious.	/	Arrête ton petit numéro, c'est d'un prétentieux.	Arrête ton petit numéro, c'est d'un prétentieux.	Arrête ton petit numéro, c'est d'un prétentieux.
<b>Passage 3 :</b> <b>Ep1,</b> <b>18min51</b>	<b>Ada</b>	[Parle en danois]	Thanks a lot for helping my sister. When I grow up, I want to be a doctor just like you.	Merci. D'avoir aidé ma sœur. Quand je serai grande, je serai docteure comme toi.	[fillette] Merci. D'avoir aidé ma sœur. Quand je serai grande, moi aussi, je veux être médecin.	Merci. D'avoir aidé ma sœur. Quand je serai grande, moi aussi, je veux être médecin.	Merci. D'avoir aidé ma sœur. Quand je serai grande, moi aussi, je veux être médecin.
	<b>Maura</b>	I'm so sorry, I don't understand what you're saying.	/	Je suis désolée, je ne parle pas ta langue.	J'espère sincèrement que ton souhait se réalisera.	J'espère sincèrement que ton souhait se réalisera.	J'espère sincèrement que ton souhait se réalisera.
<b>Passage 4 :</b> <b>Ep1,</b> <b>24min08</b>	<b>Olek</b>	[Parle en polonais]	Why are we turning? What are we doing?	Pourquoi on tourne ? On va où ?	Pourquoi on vire de bord ? Où est-ce qu'on va ?	Pourquoi on vire de bord ? Où est-ce qu'on va ?	Pourquoi on vire de bord ? Où est-ce qu'on va ?
		Why turn ship?	/	Pourquoi tourner bateau ?	Où on va ? Pourquoi on vire ?	Où on va ? Pourquoi on vire de bord ?	Où on va ? Pourquoi on vire ?
	<b>Travailleur du bateau</b>	You just do what you're told. Down here, you don't ask questions.	/	Fais ce qu'on te dit. Ici, on ne pose pas de questions.	Fais ce qu'on te dit. On ne pose pas de questions.	Fais ce qu'on te dit et discute pas. On ne pose pas de questions ici.	Fais ce qu'on te dit. On ne pose pas de questions.
<b>Passage 5 :</b> <b>Ep1,</b> <b>40min32</b>	<b>Eyk</b>	What's your name?	/	Vous êtes ?	Vous vous appelez ?	Vous vous appelez ?	Vous vous appelez ?
	<b>Ramiro</b>	[parle en espagnol]	I don't speak their language.	C'est absurde, je ne comprends rien.	Je suis un passager comme un autre.	Pourquoi je vous suivrais ? Je suis un passager comme un autre.	Je suis un passager comme un autre.
	<b>Angel</b>	[en espagnol]	Yeah.	/	/	/	/
	<b>Eyk</b>	Your name?	/	Votre nom ?	Eh bien ?	Eh bien ?	Eh bien ?

	<b>Angel</b>	[en espagnol]	Your name.	Ton nom.	Réponds-lui.	Allez, réponds-lui.	Réponds-lui.
	<b>Ramiro</b>	Ramiro.	Ramiro.	Ramiro.	Ramiro.	Ramiro.	Ramiro.
<b>Passage 6 :</b>  <b>Ep3, 24min20</b>	<b>Franz</b>	[en allemand]	Do you speak German?	Tu parles allemand ?	C'est toi que je viens voir.	C'est toi que je viens voir.	C'est toi que je viens voir.
	<b>Tove</b>	[en allemand]	A little.	Un peu.	Moi ? Pourquoi ?	Moi ? Pourquoi ?	Moi ? Pourquoi ?
	<b>Franz</b>	[en allemand]	We found your sister.	On a trouvé ta sœur.	On a retrouvé ta sœur.	Nous avons retrouvé ta sœur.	Nous avons retrouvé ta sœur.
	<b>Tove</b>	[en danois]	Who did this? Who did this?	Qui a fait ça ? Qui a fait ça ?	Qui a fait ça ? Qui a fait ça ?	Qui a fait ça ? Qui a fait ça ?	Qui a fait ça ? Qui a fait ça ?
	<b>Franz</b>	[en allemand]	A doctor examined her. He couldn't tell exactly what happened.	Un docteur l'a examinée. Il ne sait pas ce qui s'est passé.	Un médecin l'a examinée. Il n'a pas su dire ce qui lui est arrivé.	Un médecin l'a examinée. Il n'a pas su dire ce qui lui est arrivé.	Un médecin l'a examinée. Il n'a pas su dire ce qui lui est arrivé.
<b>Passage 7 :</b>  <b>Ep3, 57min04</b>	<b>Eyk</b>	Father Ramiro	/	Père Ramiro ?	Père Ramiro ?	Père Ramiro ?	Père Ramiro ?
	<b>Ramiro</b>	[en portugais]	They want to turn the ship back around, to America. They've got guns.	Ils veulent refaire demi-tour, aller en Amérique. Ils sont armés.	Ils veulent faire demi-tour, reprendre la route de l'Amérique. Ils sont armés.	Ils veulent faire faire demi-tour au navire, reprendre la route de l'Amérique. Ils sont armés.	Ils veulent faire demi-tour, reprendre la route de l'Amérique. Ils sont armés.
	<b>Eyk</b>	I don't understand what you're saying.	/	Je ne comprends pas.	Je ne comprends pas, qui est armé ?	Je ne comprends pas, qui est armé ?	Je ne comprends pas, qui est armé ?
<b>Passage 8 :</b>  <b>Ep4, 7min57</b>	<b>Einar</b>	[en allemand]	There is something you need to know. The morning we returned from the Prometheus, we received a message from... from the ship company.	Il y a quelque chose que vous devez savoir. Le jour où nous sommes revenus du Prometheus, nous avons reçu un message de la compagnie maritime.	Il y a une chose que je dois vous dire. Nous avons reçu un message, le jour après que nous avons inspecté le Prometheus. Il venait de la compagnie maritime.	Il y a une chose que je dois vous dire. Nous avons reçu un message le jour après que nous avons inspecté le Prometheus. Il venait de la compagnie maritime.	Il y a une chose que je dois vous dire. Nous avons reçu un message le jour après que nous avons inspecté le Prometheus. Il venait de la compagnie maritime.

	<b>Tove</b>	[en danois]	Two days ago, they got a message from the ship company.	Ils ont reçu un message de la compagnie maritime.	Méfiez-vous de lui, il peut vous raconter ce qu'il veut.	Méfiez-vous de lui, il peut vous raconter ce qu'il veut.	Méfiez-vous de lui, il peut vous raconter ce qu'il veut.
	<b>Einar</b>	[en allemand]	It read, "Sink ship."	Il disait : "Coulez bâtiment".	C'était un ordre. "Coulez le bâtiment".	C'était un ordre. "Coulez le bâtiment".	C'était un ordre. "Coulez le bâtiment".
	<b>Tove</b>	[en danois]	It said we should sink the ship we found.	Ils voulaient qu'on coule le bateau.	Pourquoi ils couleraient un de leurs bateaux ?	Ça n'a aucun sens. Pourquoi ils couleraient un de leurs bateaux ?	Pourquoi ils couleraient un de leurs bateaux ?
	<b>Einar</b>	[en allemand]	I think the ship company wanted us to sink that ship so no one would get off it alive. That boy they brought back. Since he's been on board, people have started dying. That's not a coincidence.	Je pense qu'ils veulent empêcher que ce soit d'en sortir vivant. Le garçon qu'ils ont ramené à bord... Depuis son arrivée, des gens meurent. Ce n'est pas une coïncidence.	Je crois que ce que voulait la compagnie, c'était que personne n'en sorte vivant. Mais c'était trop tard. Il avait déjà été ramené à bord. Et depuis, des gens n'arrêtent pas de mourir. C'est tout sauf un hasard.	Je crois que ce que voulait la compagnie, c'était que personne ne puisse en sortir vivant. Mais c'était trop tard. Il avait déjà été ramené à bord. Et depuis, des gens n'arrêtent pas de mourir. C'est tout sauf un hasard.	Je crois que ce que voulait la compagnie, c'était que personne n'en sorte vivant. Mais c'était trop tard. Il avait déjà été ramené à bord. Et depuis, des gens n'arrêtent pas de mourir. C'est tout sauf un hasard.
	<b>Iben</b>	[en danois]	What did he say? Tove, what did he say?	Qu'est-ce qu'il dit ? Tove, traduis.	Tove ? De qui est-ce qu'il parle ?	Tove ? De qui est-ce qu'il parle ?	Tove ? De qui est-ce qu'il parle ?
	<b>Krester</b>	[en danois]	The boy they brought back--	La garçon...	Il parle du gamin.	Il parle du gamin.	Il parle du gamin.
	<b>Tove</b>		Krester.	Krester.	Krester.	Krester.	Krester.
	<b>Krester</b>	[en danois]	He thinks he is causing all the deaths.	Il pense qu'il provoque ces morts.	Le gamin qu'ils ont ramené. Ce serait à	Le gamin qu'ils ont ramené. Ce serait à	Le gamin qu'ils ont ramené. Ce serait à

					cause de lui, ces morts.	cause de lui que les gens meurent.	cause de lui, ces morts.
<b>Passage 9 : Ep4, 17min24</b>	<b>Einar</b>	[en allemand]	Hold on! I'm on your side. We're all on the same side. We just want the boy.	Attendez ! Je suis avec vous. On est tous du même côté. On cherche le garçon.	Non ! Non ! Attendez ! Je suis avec vous. On est tous dans le même camp. On veut l'enfant.	Non ! Non ! Attendez ! Je suis avec vous, d'accord ? On est tous dans le même camp. On veut l'enfant, rien d'autre.	Non ! Non ! Attendez ! Je suis avec vous. On est tous dans le même camp. On veut l'enfant.
	<b>Maura</b>	What did he say? What did you just say? You want the boy. He's not sick if that's what you think. He's been in my room since we got back. He hasn't been in contact with anyone. It's not his fault that people are dying.	/	Qu'est-ce qu'il a dit ? Hein ? Vous cherchez le garçon ? Il n'est pas malade. Il n'a jamais quitté ma chambre, il n'a vu personne. Il n'a pas causé ces morts.	Comment ça ? Pourquoi vous voulez l'enfant ? Que vous a-t-il fait ? Il n'est pas malade. Il n'a pas quitté ma cabine depuis qu'il est là. Ce n'est pas sa faute si des gens meurent !	Qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi vous voulez l'enfant ? Qu'est-ce qu'il vous a fait ? Il n'est pas malade, si c'est ce que vous croyez. Il n'a pas quitté ma cabine depuis qu'il est là. Il n'a été en contact avec personne. Ce n'est pas sa faute si des personnes meurent.	Comment ça ? Pourquoi vous voulez l'enfant ? Que vous a-t-il fait ? Il n'est pas malade. Il n'a pas quitté ma cabine depuis qu'il est là. Ce n'est pas sa faute si des gens meurent !
	<b>Iben</b>	[en danois]	Search her. Krester, search her.	Fouille-la. Krester, fouille-la.	Vas-y, fouille-la. Krester. Fouille-la.	Vas-y, fouille-la. Krester. Fouille-la.	Vas-y, fouille-la. Krester. Fouille-la.
<b>Passage 10 : Ep4, 31min48</b>	<b>Jérôme</b>	On est avec vous, on est avec vous.	We're on your side.	/	On est avec vous, on est avec vous.	On est avec vous, on est avec vous.	On est avec vous, on est avec vous.
	<b>Eyk</b>	We're trying to get to one of the lifeboats, get off the	/	On veut atteindre les canots pour quitter le Kerberos.	Nous voulons prendre une des chaloupes et	Nous voulons prendre une des chaloupes et	Nous voulons prendre une des chaloupes et

		Kerberos. Maybe I can fix the telegraph on the Prometheus and call for help.		J'essaierai d'appeler de l'aide depuis le Prometheus.	rejoindre le Prometheus. Si j'arrive à réparer le télégraphe, nous appellerons les secours.	rejoindre le Prometheus. Si j'arrive à réparer le télégraphe à bord, nous pourrions appeler les secours.	rejoindre le Prometheus. Si j'arrive à réparer le télégraphe, nous pourrions appeler les secours.
	<b>Clémence</b>	Ils veulent prendre un canot de sauvetage, quitter le bateau et rejoindre le Prometheus.	They want to get a lifeboat. Leave the ship and take refuge on the Prometheus.	/	C'est peut-être le mieux. On sera plus en sécurité que si on reste ici.	C'est peut-être ce qui est le mieux à faire. On sera toujours plus en sécurité que si on reste ici.	C'est peut-être le mieux. On sera plus en sécurité que si on reste ici.
	<b>Jérôme</b>	Je vais vous aider.	I will help you.	/	Je vais vous aider.	Je vais vous aider.	Je vais vous aider.
	<b>Clémence</b>	Moi aussi.	Me too.	/	Moi aussi.	Moi aussi.	Moi aussi.
<b>Passage 11 : Ep6, 1min32</b>	<b>Tove</b>	[en danois]	Where's the boy?	Où est le garçon ?	[crie] Où est l'enfant ?	Où est l'enfant ?	Où est l'enfant ?
		Where is boy?	/	Où être garçon ?	Où il est ? Réponds !	Où est-ce qu'il est ? Réponds !	Où il est ? Réponds !
		[en danois]	My mother was right. The boy is the cause! That they're all dead! Krester and Ada. What's happening?	Ma mère avait raison. C'est à cause de lui qu'ils sont tous morts. Krester et Ada ! Qu'est-ce qui se passe ?	Ma mère avait raison. C'est à cause de lui s'ils sont tous morts ! [sanglote] Krester, Ada ! Qu'est-ce qui nous arrive ?	Ma mère avait raison. C'est à cause de lui s'ils sont tous morts ! Krester, Ada ! Qu'est-ce qui nous arrive ?	Ma mère avait raison. C'est à cause de lui s'ils sont tous morts ! Krester, Ada ! Qu'est-ce qui nous arrive ?
		Where is boy?	/	Où être garçon ?	Où est l'enfant ?	Où est l'enfant ?	Où est l'enfant ?
	<b>Anker</b>	[en danois]	Tove, stop.	Tove, arrête.	Tove, arrête.	Tove, arrête.	Tove, arrête.
	<b>Maura</b>	I don't know.	/	Je ne sais pas.	Je n'en sais rien.	Je n'en sais rien.	Je n'en sais rien.
<b>Passage 12 : Ep6, 2min15</b>	<b>Eyk</b>	We need to find land. We gotta split up. Olek, Franz...	/	On doit rejoindre un port. Séparons-nous. Olek. Franz.	Il faut vite toucher terre. Formons des groupes. Olek, Franz.	Il faut vite toucher terre. Formons des groupes. Olek, Franz, ...	Il faut vite toucher terre. Formons des groupes. Olek, Franz.

		[en allemand]	The engine room. Fire up the engines.	La machinerie. Rallumez les moteurs.	En salle des machines pour allumer les moteurs.	En salle des machines pour allumer les moteurs.	En salle des machines pour allumer les moteurs.
		You need help. Take the men to the engine room. The two priests, you stay with him.	/	Vous aurez besoin d'aide. Prenez les hommes avec vous. Les deux prêtres, vous restez avec lui.	Vous aurez besoin de bras. Prenez les hommes avec vous. Les deux prêtres, vous restez avec lui.	Vous aurez besoin de bras. Prenez les hommes avec vous. Les deux prêtres, vous restez avec lui.	Vous aurez besoin de bras. Prenez les hommes avec vous. Les deux prêtres, vous restez avec lui.
		[en allemand]	Show them how the telegraph works.	Apprends-leur à utiliser le télégraphe.	Montrez-leur comment fonctionne le télégraphe.	Montrez-leur comment fonctionne le télégraphe.	Montrez-leur comment fonctionne le télégraphe.
	<b>Ramiro</b>	[en espagnol]	What did he say?	Quoi ?	Qu'allons-nous faire ?	Qu'allons-nous faire ?	Qu'allons-nous faire ?
	<b>Eyk</b>	[en allemand]	We will send a distress signal with our coordinates.	On va envoyer un signal de détresse.	Envoyez un signal de détresse avec nos coordonnées.	Envoyez un signal de détresse avec nos coordonnées.	Envoyez un signal de détresse avec nos coordonnées.
		We need to search for survivors. Mrs Wilson, you're in charge of that. Take the women with you.	/	Cherchons les survivants. Mme Wilson, c'est votre rôle. Prenez les femmes.	Il faut chercher d'autres éventuels survivants. Mme Wilson, je vous confie cette tâche. Prenez les femmes avec vous.	Il faut chercher d'autres éventuels survivants. Mme Wilson, je vous confie cette tâche. Prenez les femmes avec vous.	Il faut chercher d'autres éventuels survivants. Mme Wilson, je vous confie cette tâche. Prenez les femmes avec vous.
	<b>Lucien</b>	Clémence ?	Clémence ?	/	/	Clémence ?	/
	<b>Clémence</b>	On doit partir avec Madame Wilson.	We need to leave with Madam Wilson.	/	[Clémence] Il a raison.	Il a raison, c'est ce qu'il y a de mieux.	Il a raison.
	<b>Clémence</b>	C'est prévu pour quand ?	When are you due?	/	Il te reste combien de temps ?	Il te reste combien de temps ?	Il te reste combien de temps ?
	<b>Passage 13 :</b>						

<b>Ep6, 10min48</b>		The... the baby, when?	/	Le... Le bébé. Quand ?	Excuse-moi, je... je parle du bébé. C'est pour quand ?	Excuse-moi, je... je parle du bébé. C'est pour quand ?	Excuse-moi, je... je parle du bébé. C'est pour quand ?
	<b>Tove</b>	[en danois] + <b>montre deux sur ses doigts</b>	Two months.	Deux mois.	Dans deux mois.	Dans deux mois.	Dans deux mois.
	<b>Clémence</b>	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon...	I always wanted children. Lots of children. Until my sister had her first two. They're quite annoying, to be honest. But, well...	/	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon.	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon...	J'ai toujours voulu des enfants. Des tas d'enfants. Jusqu'à ce que ma grande sœur ait ses deux premiers. Ils sont assez agaçants, pour être honnête. Mais bon.
<b>Passage 14 : Ep6, 14min40</b>	<b>Ling Yi</b>	[en cantonais]	Is this yours? Is this from a girl?	C'est à toi ? Ça vient d'une fille ?	C'est à toi ? Qui te l'a envoyé ?	C'est à toi ? Qui te l'a envoyé ?	C'est à toi ? Qui te l'a envoyé ?
		Girl?	/	Fille ?	C'est une fille ?	C'est une fille ?	C'est une fille ?
	<b>Olek</b>	No. No girl.	/	Non. Pas de fille.	Non. C'est pas une fille.	Non. C'est pas une fille.	Non. C'est pas une fille.
		[en polonais]	My brother.	Mon frère.	C'est... C'est mon frère qui me l'a envoyée.	C'est... C'est mon frère qui me l'a envoyée.	C'est... C'est mon frère qui me l'a envoyée.
		Brother.	/	Frère.	/	/	/
		[en polonais]	He lives in America, and... It's a long story.	Il habite en Amérique et... Longue histoire.	Il vit là-bas, en Amérique. C'est une longue histoire.	Il vit là-bas, en Amérique, et... C'est une longue histoire.	Il vit là-bas, en Amérique, et... C'est une longue histoire.
<b>Passage 15 :</b>	<b>Maura</b>	Do you remember how you boarded this ship?	/	Vous vous souvenez d'être montée à bord ?	Savez-vous comment vous êtes montée à bord ?	Savez-vous comment vous êtes montée à bord ?	Savez-vous comment vous êtes montée à bord ?


<b>Ep8, 6min11</b>	<b>Mme Wilson</b>	Of course, I do.	/	Évidemment.	Bien sûr que je le sais.	Bien sûr que je le sais.	Bien sûr que je le sais.
	<b>Eyk</b>	[en allemand]	That's impossible.	C'est impossible.	C'est insensé.	C'est insensé.	C'est insensé.
	<b>Jérôme</b>	Quoi ? Qu'est-ce qui se passe ?	What? What did she say?	/	Non. C'est pas possible.	Non. C'est pas possible.	Non. C'est pas possible.
	<b>Clémence</b>	Elle veut savoir si on se souvient être montés à bord.	She wants to know if we remember boarding the ship.	/	Si. J'ai aucun souvenir de mon arrivée. Toi, tu te rappelles ?	Si. J'ai aucun souvenir de mon arrivée. Toi, tu te rappelles ?	Si. J'ai aucun souvenir de mon arrivée. Toi, tu te rappelles ?
	<b>Ramiro</b>	[en portugais]	What? Can someone explain what everyone is talking about, please?	Quoi ? Quelqu'un peut m'expliquer ce qui se passe ?	Me dites pas que vous y croyez ? C'est pas possible, il y a forcément une explication logique.	Me dites pas que vous y croyez ? C'est pas possible, il y a forcément une explication logique.	Me dites pas que vous y croyez ? C'est pas possible, il y a forcément une explication logique.
<b>Passage 16 : Ep8, 10min35</b>	<b>Ling Yi</b>	[en cantonais]	Mother was right. We should never have gotten onto this ship. Now everyone is dead. Olek is dead. My mother is dead. I'm not staying here one minute longer. I'm going to get off this ship.	Maman avait raison. On n'aurait pas dû monter sur ce bateau. Tout le monde est mort. Olek est mort. Ma mère est morte. Je m'en vais. Je veux descendre de ce bateau.	Maman avait raison. On n'aurait jamais dû prendre ce bateau. Regardez, tout le monde est mort. Olek est mort ! Et ma mère est morte aussi. Je resterai pas ici plus longtemps. Je m'en vais, je quitte le bateau.	Maman avait raison. On n'aurait jamais dû prendre ce bateau. Regardez, où on en est, tout le monde est mort. Olek est mort ! Et ma mère est morte elle aussi. Je resterai pas ici plus longtemps. Je m'en vais, je quitte le bateau.	Maman avait raison. On n'aurait jamais prendre ce bateau. Regardez, tout le monde est mort. Olek est mort ! Et ma mère est morte aussi. Je resterai pas ici plus longtemps. Je m'en vais, je quitte le bateau.
	<b>Mme Wilson</b>	She's right. We should let one of the lifeboats down. Get off this bloody ship.	/	Elle a raison. Prenons un canot et quittons ce maudit bateau.	Elle a raison. Mettons une chaloupe à la mer et quittons ce maudit bateau.	Elle a raison. On devrait mettre une chaloupe à la mer et quitter ce maudit bateau.	Elle a raison. Mettons une chaloupe à la mer et quittons ce maudit bateau.




	<b>Maura</b>	But don't you understand? There is nowhere to go. This ship isn't real. The ocean out there, it isn't real. It's only happening inside of your brain.	/	Vous ne comprenez pas. Il n'y a nulle part où aller. Ni ce bateau ni l'océan ne sont réels. C'est dans votre tête.	Vous ne comprenez pas ? Il n'y a nulle part où aller. Ce navire n'existe pas, pas plus que l'océan dehors. Ce n'est qu'une image dans votre esprit.	Vous ne comprenez pas ? Il n'y a nulle part où aller. Ce navire n'existe pas, pas plus que l'océan dehors. Ce n'est qu'une image dans votre esprit.	Vous ne comprenez pas ? Il n'y a nulle part où aller. Ce navire n'existe pas, pas plus que l'océan dehors. Ce n'est qu'une image dans votre esprit.
	<b>Mme Wilson</b>	I'm sure you're a very bright woman. I admire that you studied medicine and you stand against the conventions and limitations that women face. But you can't really believe what you're saying. It doesn't make any sense.	/	Vous devez être brillante. J'admire le fait que vous soyez docteur et que vous luttiez contre les limites imposées aux femmes. Mais vous ne pouvez pas croire tout ça. Ça n'a aucun sens.	Je suis sûre que vous êtes brillante. J'admire vos études et que vous vous dressiez contre les conventions et les limites imposées. Mais vous ne pouvez pas croire ce que vous dites. Ça n'a aucun sens.	Je suis sûre que vous êtes brillante. J'admire le fait que vous ayez étudié la médecine et que vous vous dressiez contre les conventions et les limites qui sont imposées à notre sexe. Mais vous ne pouvez pas sincèrement croire ce que vous dites. Ça n'a aucun sens.	Je suis sûre que vous êtes brillante. J'admire vos études et que vous vous dressiez contre les conventions et les limites imposées. Mais vous ne pouvez pas croire ce que vous dites. Ça n'a aucun sens.
		[en cantonais]	Let's get off this ship.	Descendons de ce bateau.	Quittons ce bateau aussi vite que possible.	Quittons ce bateau aussi vite que possible.	Quittons ce bateau aussi vite que possible.
	<b>Ramiro</b>	[en portugais]	Wait, where are you going?	Attendez- où vous allez ?	Elle nous lâche ? C'est chacun pour soi ?	Elle nous lâche ? C'est chacun pour soi alors ?	Elle nous lâche ? C'est chacun pour soi ?

	<b>Mme Wilson</b>	We're getting off this ship. Feel free to join us.	/	On quitte ce bateau. Vous pouvez venir.	Vous savez où on va. Libre à vous de nous suivre.	Vous savez où nous rendons. Libre à vous de nous suivre.	Vous savez où on va. Libre à vous de nous suivre.
	<b>Clémence</b>	Elle veut quitter le bateau.	They want to get off the ship.	/	On va avec elles ? T'en penses quoi ?	On va avec elles ? T'en penses quoi ?	On va avec elles ? T'en penses quoi ?
	<b>Mme Wilson</b>	Let's go.		On y va.	Partons.	Partons.	Partons.

## Annexe 2 : Corpus d'avis et critiques

 **r/Fantasy** • il y a 3 a  
Dianthaa

 SPOILER

**1899 - a wtf did I just watch love letter to languages - new multilingual Netflix show from the creators of Dark, spoilery reactions**

I just finished 1899 on Netflix and it was such a weird and compelling ride I wanna squee about it at other people. [Here's the trailer for it.](#) It's a creepy mystery featuring a missing steamship in 1899.


It's really hard to talk about this without going into spoilers, so I'm gonna hide most of this, but generally, I loved it. I spent most of it confused but highly intrigued. I wasn't even sure if I wanted to watch it, just put on the 1st episode and then couldn't really stop. There's a lot of stuff that's weird, but also a lot of stuff that looks like a hint, so I found it very satisfying to try to figure it all out.

Aside from the mysterious mystery mystery, I loved how multilingual it was. I counted 10 languages spoken throughout the show, with many of the characters speaking at least 2 languages. It was music to my ears and made for some lovely and powerful scenes where people were connecting emotionally across language barriers.

Also, wow, the lighting is so dark I had to turn off the living room lights to see stuff. Not a fan of this trend.

I did love the ship interiors and the costumes so much. The sleeves, excellent, so puffy.

Dianthaa (pseudonyme), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans, ([https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899\\_a\\_wtf\\_did\\_i\\_just\\_watch\\_love\\_letter\\_to/](https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899_a_wtf_did_i_just_watch_love_letter_to/), consulté le 2 août 2025)

 **sandfly\_bites\_you** • il y a 3 a • Modifié il y a il y a 3 a

I dunno I've only watched the first 2 episodes and was mostly bored, although it does have good atmospheric & costumes at least.

It doesn't have the hook that Dark had, they seem to be dragging out the mystery..actually they drag out everything, character just kind stare at each other much longer than real people would while conversing.

Also kinda excessively dark as you said, hard to see unless I block out all external sources of light which is abit annoying.

That music they played at the end of ep1 reminded me too much of that shitty Matrix movie that came out recently.. not a good choice I'd say..

The multi-language thing could be interesting, but because everyone talks so slow and pauses so much I ended up not really caring.


sandfly\_bites\_you (pseudonyme), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans, en réponse à Dianthaa (pseudonyme)  
([https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899\\_a\\_wtf\\_did\\_i\\_just\\_watch\\_love\\_letter\\_to/](https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899_a_wtf_did_i_just_watch_love_letter_to/), consulté le 2 août 2025)

 **CardWitch** • il y a 3 a

I've been enjoying the show. I'm upset it took me a few episodes in the realize I still had English dub on from when I was watching an anime. Once I took care of that - yesssssssssss the show is such a love letter to languages.

2 Récompenser Partager

CardWitch (pseudonyme), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans, en réponse à Dianthaa (pseudonyme)  
([https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899\\_a\\_wtf\\_did\\_i\\_just\\_watch\\_love\\_letter\\_to/](https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/z2vh43/1899_a_wtf_did_i_just_watch_love_letter_to/), consulté le 2 août 2025)

 **r/1899** • il y a 3 a  
01KLna

**[NO SPOILERS] Soooo....which on-board languages do you actually speak/understand?**

Discussion

I feel like this is a twofold question, so let me go first. I watched the original, with English subtitles.

I am a German, and I speak English, French, and Dutch. The latter didn't feature on the show, so nevermind. I understood the German parts obviously, and the English dialogues were fine, too. As for the French, I had a harder time getting Clémence and Lucien than I usually do in every-day conversation in French. Understanding Jérôme was way easier for me for some reason.

As a German, I expected to catch some of the Norwegian, but I didn't;-) And Danish, although it looks familiar in writing, is a *whole different ballgame*. I honestly did not understand any of it, other than "Krester" and "Ada";-)

How about you? Which of the languages do you speak, and were you able to follow the respective dialogues on the show?

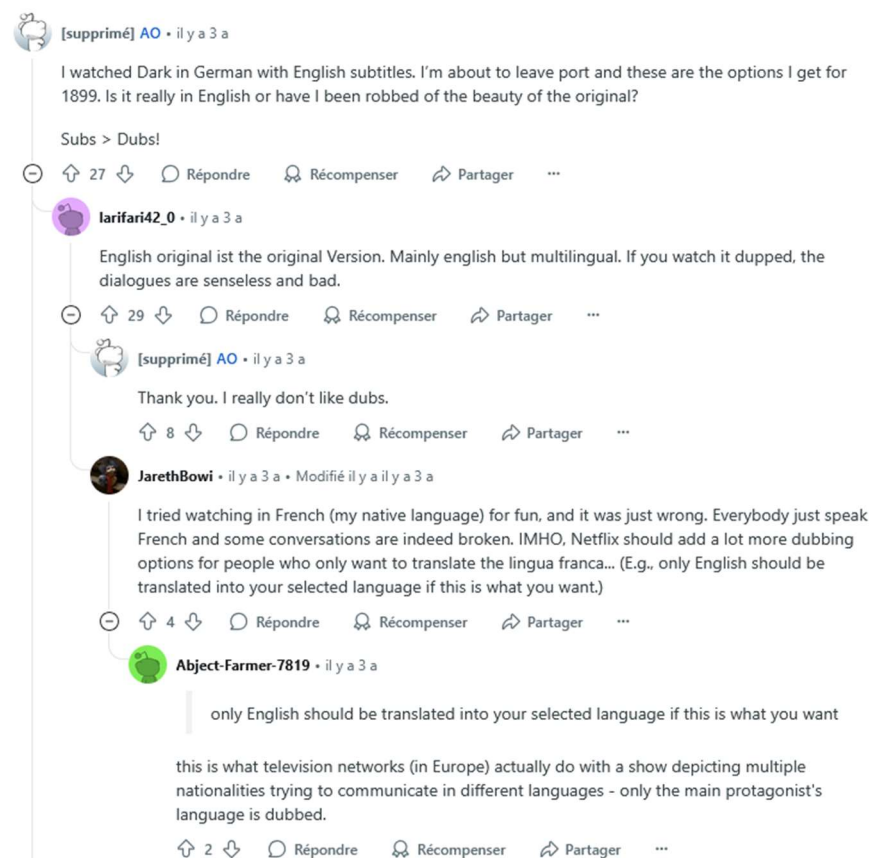
01KLna (pseudonyme), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans,  
([https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no\\_spoilers\\_soooowhich\\_onboard\\_languages\\_do\\_you/?chainedPosts=t3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no_spoilers_soooowhich_onboard_languages_do_you/?chainedPosts=t3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



icnapple et varmtte (pseudonymes), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans, en réponse à 01KLna ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no\\_spoilers\\_sooowhich\\_onboard\\_languages\\_do\\_you/?chainedPosts=t3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no_spoilers_sooowhich_onboard_languages_do_you/?chainedPosts=t3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



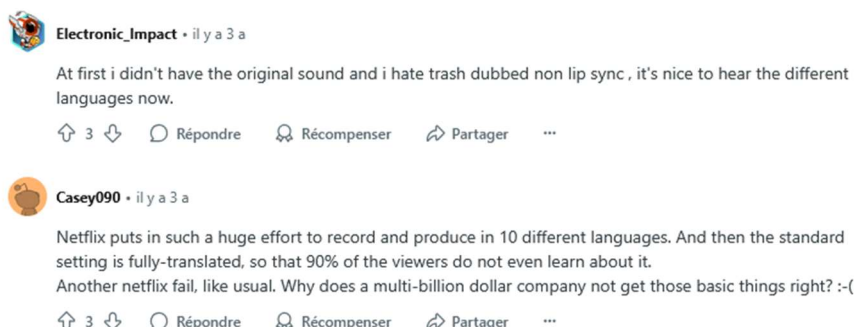
jsb309 et roboteconomist (pseudonymes), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans, en réponse à 01KLna ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no\\_spoilers\\_sooowhich\\_onboard\\_languages\\_do\\_you/?chainedPosts=t3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/zycpbu/no_spoilers_sooowhich_onboard_languages_do_you/?chainedPosts=t3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



Auteur anonyme et commentaires, sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/z014i8/no\\_spoilers\\_what\\_language\\_i\\_prefer\\_the\\_original/?chainedPosts=t3\\_zm8m0o%2Ct3\\_zycpbu%2Ct3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/z014i8/no_spoilers_what_language_i_prefer_the_original/?chainedPosts=t3_zm8m0o%2Ct3_zycpbu%2Ct3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



WantonMonk et réponses, en réponse à Auteur Anonyme, sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no\\_spoilers\\_what\\_language\\_i\\_prefer\\_the\\_original/?chainedPosts=t3\\_zm8m0o%2Ct3\\_zycpbu%2Ct3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no_spoilers_what_language_i_prefer_the_original/?chainedPosts=t3_zm8m0o%2Ct3_zycpbu%2Ct3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



Electronic\_Impact et Casey090 (pseudonymes), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no\\_spoilers\\_what\\_language\\_i\\_prefer\\_the\\_original/?chainedPosts=t3\\_zm8m0o%2Ct3\\_zycpbu%2Ct3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no_spoilers_what_language_i_prefer_the_original/?chainedPosts=t3_zm8m0o%2Ct3_zycpbu%2Ct3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)



Monicaherokee (pseudonyme), sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no\\_spoilers\\_what\\_language\\_i\\_prefer\\_the\\_original/?chainedPosts=t3\\_zm8m0o%2Ct3\\_zycpbu%2Ct3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no_spoilers_what_language_i_prefer_the_original/?chainedPosts=t3_zm8m0o%2Ct3_zycpbu%2Ct3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)

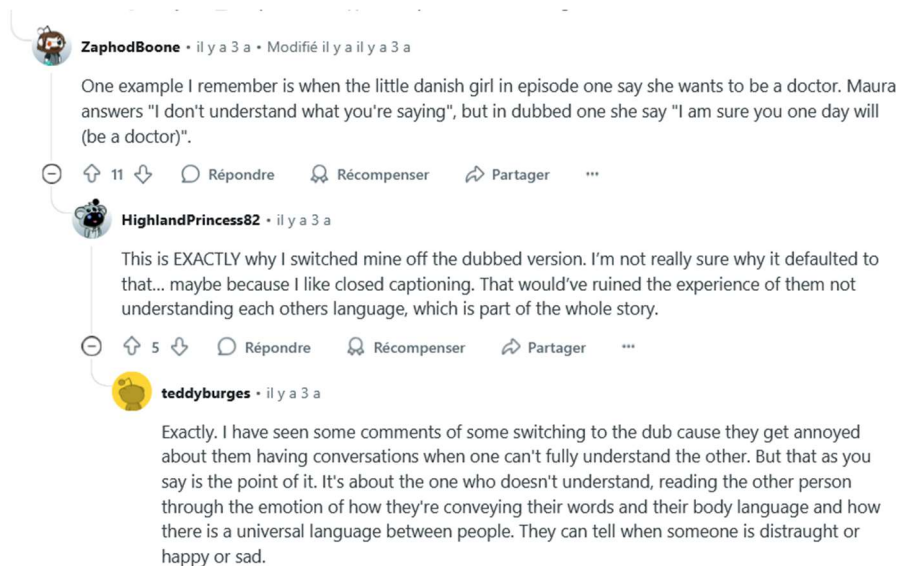


Auteur anonyme, sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no\\_spoilers\\_what\\_language\\_i\\_prefer\\_the\\_original/?chainedPosts=t3\\_zm8m0o%2Ct3\\_zycpbu%2Ct3\\_z2vh43](https://www.reddit.com/r/1899/comments/z0l4i8/no_spoilers_what_language_i_prefer_the_original/?chainedPosts=t3_zm8m0o%2Ct3_zycpbu%2Ct3_z2vh43), consulté le 2 août 2025)

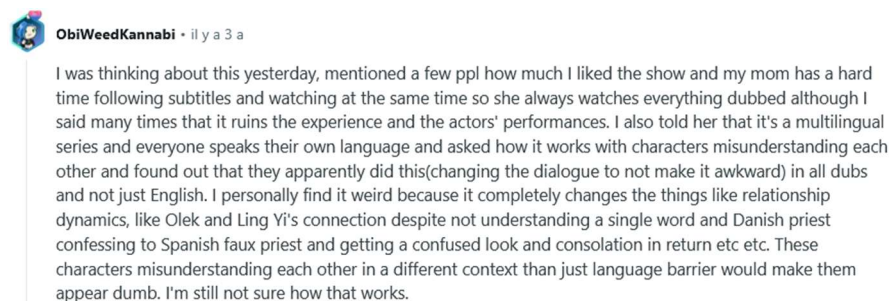


Auteur anonyme, sur *Reddit*, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no\\_spoilers\\_english\\_dubbed\\_version\\_i\\_s\\_like\\_a/](https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no_spoilers_english_dubbed_version_i_s_like_a/), consulté le 2 août 2025)

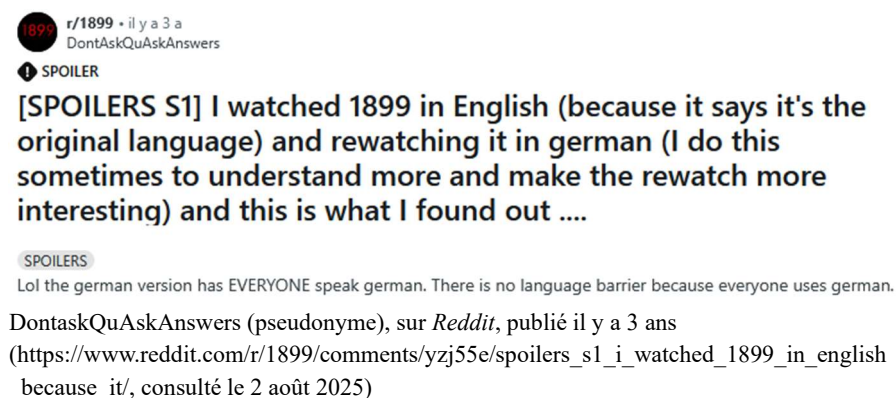




ZaphodBoone, HighlandPrincess82 et teddyburges (pseudonymes), sur *Reddit*, en réponse à Auteur anonyme, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no\\_spoilers\\_english\\_dubbed\\_version\\_i\\_s\\_like\\_a/](https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no_spoilers_english_dubbed_version_i_s_like_a/), consulté le 2 août 2025)



ObiWeedKannabi (pseudonyme), sur *Reddit*, en réponse à Auteur anonyme, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no\\_spoilers\\_english\\_dubbed\\_version\\_i\\_s\\_like\\_a/](https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzwquw/no_spoilers_english_dubbed_version_i_s_like_a/), consulté le 2 août 2025)



ViciousNakedMoleRat (pseudonyme), sur *Reddit*, en réponse à DontaskQuAskAnswers, publié il y a 3 ans ([https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzj55e/spoilers\\_s1\\_i\\_watched\\_1899\\_in\\_english\\_because\\_it/](https://www.reddit.com/r/1899/comments/yzj55e/spoilers_s1_i_watched_1899_in_english_because_it/), consulté le 2 août 2025)

I was mostly amazed by the diversity of the cast. The multicultural aspect led to a more authentic representation of life aboard an immigrant ship at the turn of the last century.

Maulcun (pseudonyme), sur *IMDb*, publié le 25 novembre 2022 ([https://www.imdb.com/fr/title/tt9319668/review/rw8694501/?ref\\_=tturv\\_perm](https://www.imdb.com/fr/title/tt9319668/review/rw8694501/?ref_=tturv_perm), consulté le 2 août 2025)

★ 6/10

### Directors IPod >

This show was weird, confusing, and a little bit of a challenge because of all of the different languages being spoken. If you weren't paying attention, a whole load of valuable info slipped by you. (The dubbing is always horrible)

Apocalypseplease105 (pseudonyme), sur *IMDb*, publié le 17 décembre 2022 ([https://www.imdb.com/fr/title/tt9319668/review/rw8741520/?ref\\_ext\\_shr\\_lnk](https://www.imdb.com/fr/title/tt9319668/review/rw8741520/?ref_ext_shr_lnk), consulté le 2 août 2025)

A main component of "1899" is its multilingual nature. Though English is spoken by a few characters, it is not the driving language; in fact none of the languages are. While watching characters communicate was interesting, much of the conversation happening felt as though it would be more one-sided in real life. For example, in one scene Lucien, an upper class Parisian, delivers a long dialogue to Ling Yi, a mysteriously put-together passenger from Hong Kong. Unable to understand one another, one would think the go-to motion is to ignore the dialogue or express that you don't understand them. But in "1899" characters listen to and converse with one another in content, despite the fact that they can't even begin to process their respective languages. While perhaps unrealistic, this does positively contribute to the idea that people can communicate with each other regardless of language barriers.

Joanne BIJU, « '1899' is a multilingual mystery from the creators of 'Dark' », *The Daily Campus*, publié le 28 novembre 2022 (<https://dailycampus.com/2022/11/28/1899-is-a-multilingual-mystery-from-the-creators-of-dark/>, consulté le 2 août 2025)

The ship is authentically fitted with citizens from numerous nationalities and backgrounds, all speaking in their own mother tongue. We have the ship's captain **Eyk** (*Dark's* **Andreas Pietschmann**) and his shipmates representing Germany, Polish grafter **Olek**, French newlyweds **Clemence and Lucien**, Spanish siblings **Angel and Ramiro**, a Danish family on the lower decks, and of course, representation for the Brits. It's a real multilingual affair, with two passengers even coming from as far flung as Asia. This mixing of languages and classes adds to the mystery in an entirely unique way, providing ample confusion for our guests. It feels wholly innovative, having two characters talking at one another in different languages, clearly lost in translation. With all the passengers seemingly hiding something, there are plenty of secrets, cover-ups, and masks for our suspicious cast of characters to hide behind. The filmmakers slowly eke out information on these individuals at a tantalizing pace.

Adam LOCK, « 1899 season 1 review – a multilingual masterpiece in the making », *Ready Steady Cut*, publié le 11 novembre 2022, dernière mise à jour le 15 septembre 2024 (<https://readysteadycut.com/2022/11/11/1899-season-1-review/>, consulté le 2 août 2025)



Maxime Daniel

Suivre son activité

### Critique de la série

★★★★★ 5,0 Publiée le 22 novembre 2022

Série fantastique qui ne cesse de nous étonner jusqu'à la fin, la série sera forcément comparé à dark (ce sont les mêmes réalisateurs/scénaristes) mais je pense que cette comparaison n'est pas juste, des lors que dark est très contemplatif et la série est un puzzle très complexe, 1899 prend une approche bien plus grand public : plus d'actions, des mystères plus simple a comprendre et expliqué au public, a savoir si ce que vous préférez.

L'aspect multilingue est très intéressant, il permet des interactions très intéressante entre les personnages, en effet certains ne pouvant pas se comprendre ils sont plus susceptibles de s'ouvrir, la compréhension mutuelle ne se faisant pas via les paroles mais via les émotions, les regards, les gestes...

Maxime DANIEL, sur *Allocine*, publié le 22 novembre 2022 (<https://www.allocine.fr/series/ficheserie-24458/critiques/?page=7>, consulté le 2 août 2025)

Cette particularité, qui donne des airs de tour de Babel au navire, fonctionne plutôt bien. Malgré tout, quelques scènes incohérentes où le multilingue n'est pas toujours respecté viennent ternir l'ensemble. Les personnages ne se comprennent pas dans une séquence avant de parfaitement pouvoir tenir un dialogue ensemble dans les minutes suivantes. Un équilibre étrange, que l'on aurait aimé plus limpide. On vous déconseille d'ailleurs très fortement de regarder la série en version française (en fait, on vous l'interdit). Aucune langue d'origine n'a été conservée dans les doublages, ce qui provoque une perte de sens considérable dans les dialogues (testé et désapprouvé).

Marie SALAMMBO, « Avec 1899 sur Netflix, les créateurs de Dark restent au sommet des séries énigmatiques », sur *Numerama*, mis à jour le 9 mai 2023 (<https://www.numerama.com/pop-culture/1180702-avec-1899-sur-netflix-les-createurs-de-dark-restent-au-sommet-des-series-enigmatiques.html>, consulté le 2 août 2025)



Particular-Coat-5892 • il y a 3 a

Entièrement d'accord avec tout. Aussi : j'étais tellement ennuyé quand ils auraient 5 personnes différentes qui parlent toutes des langues différentes, se parlant dans leur langue maternelle spécifique et ne se comprenant pas et étant ensuite d'une manière ou d'une autre sur la même longueur d'onde ??? Comme quoi?? Ou deux personnes qui se parlent et vous regardez simplement deux conversations unilatérales. Cela ne fait pas avancer l'intrigue, c'est juste stupide. Mon Dieu, ce spectacle aurait pu être bien meilleur.

Particular-Coat-5892, sur *Reddit*, en réponse à « 1899 was terrible. vent topic. spoiler heavy », publié il y a 3 ans

([https://www.reddit.com/r/television/comments/z7kiox/1899\\_was\\_terrible\\_vent\\_topic\\_spoiler\\_heavy/?tl=fr](https://www.reddit.com/r/television/comments/z7kiox/1899_was_terrible_vent_topic_spoiler_heavy/?tl=fr), consulté le 2 août 2025)

« Le concept est ultra intéressant : un navire se retrouve coincé dans une boucle spacio-temporelle. En plus de l'aspect historique mélangé à un brin de fantastique, il y a un truc que j'adore : la multi-ethnicité des acteurs. On a ici des personnages qui parlent dans plusieurs langues, voire ne se comprennent pas, rajoutant une difficulté en temps de crise. Un concept que j'adore et que seul Netflix a toujours accepté et su développer. En complétant avec des personnages forts, à la personnalité complexe et aux sombres secrets, on pourrait s'attendre à un divertissement digne de *\*Dark\**, n'est-ce pas ? [...]

Hélas, non. La série se perd dans des imbroglios scénaristiques à n'en plus finir : on a à peine le temps de développer le début d'un mystère qu'on en a déjà trois autres sur les bras, nous donnant un mal de crâne pas possible. En voulant se complexifier, l'intrigue ne propose rien d'intéressant, notamment parce qu'on part dans tous les sens sans avoir un seul point d'accroche : les personnages ? Seuls deux sont correctement développés, le reste sont faussement complexes et nullement intéressants (pire, certains évolueront de manière superficielle). La faute, probablement au fait qu'on nous en présente trop, trop rapidement au début avant de déclencher l'incident perturbateur. La barrière de la langue ? Le problème, c'est qu'elle n'est jamais correctement utilisée. On se retrouve notamment dans des scènes sans queue, ni tête où des personnages qui ne se comprennent pas arrivent à avoir une discussion à peu près construite, avec une grande facilité. Du reste, le problème des langues finit par soulever une incohérence : d'où est partie la compagnie et de quelle origine est-elle vraiment ? Parce que comment les officiers

peuvent-ils être allemands, mais leurs ouvriers anglais (à l'exception d'un, polonais), comme leurs nouveaux patrons, et en plus, ils ont pu récupérer des passagers de plusieurs ports, notamment d'Asie ? (je ne veux pas être méchante mais, à mon avis, il y avait une raison pour laquelle il n'y avait pas beaucoup d'asiatiques sur ce genre de paquebot à l'époque et ce n'était pas forcément lié au racisme mais probablement au fait qu'il y avait des lignes plus directes pour aller en Amérique depuis l'Asie) Certainement que cette incohérence se justifie avec la révélation finale mais personnellement, je pense que c'est plutôt une paresse d'écriture ou le signe que les passagers auraient pu se douter que quelque chose ne tournait pas rond depuis le début. »

Raphaëlle MARTINAT, « Belle déception », *Sens critique*, publié le 21 novembre 2022 (<https://www.senscritique.com/serie/1899/critique/279688231>, consulté le 2 août 2025)



### Annexe 3 : Tableau comparatif des effets du multilinguisme dans chaque version

Composantes narratives dans la VO	Présence dans les sous-titres français	Présence dans la VF, les sous-titres français de la VF	Présence dans les <i>closed captions</i> en français
<b>Le paralangage</b> <u>Effet</u> : il permet aux personnages de se comprendre et met en avant la difficulté de communiquer avec des mots uniquement	Oui, présence visuelle.	Oui, toujours présent à l'image, mais n'a plus la même utilité. Les gestes ne renvoient plus à aucun blocage dans la communication.	Oui, toujours présent à l'image, mais n'a plus la même utilité. Les gestes ne renvoient plus à aucun blocage dans la communication.
<b>Le plurilinguisme</b> <u>Effet</u> : hiérarchisation des personnages : les personnages plurilingues ont un avantage dans les interactions sociales	Non dans le texte, les sous-titres sont entièrement rédigés en français. Mais oui, à l'audio.	Non	Non dans le texte, les <i>closed captions</i> sont entièrement rédigées en français. Mais oui, à l'audio.
<b>Les personnages interprètes</b> <u>Effet</u> : hiérarchisation des personnages : les interprètes ont une position de force dans la transmission des informations	Oui	Non	Non dans le texte, mais oui à l'audio, ce qui induit l'incohérence.
<b>L'anglais comme langue véhiculaire</b> <u>Effet</u> : rapports de langue dominante vs langues dominées	Non dans le texte, mais oui à l'audio : l'anglais est toujours identifiable à l'oreille.	Non	Non dans le texte, mais oui à l'audio
<b>Les niveaux de maîtrise des langues</b> <u>Effet</u> : hiérarchisation sociale des personnages	Oui, les erreurs et les hésitations sont retranscrites.	Non, aucune différence dans les niveaux de maîtrise.	Non dans le texte écrit, mais oui, perceptibles à l'audio pour un spectateur familier avec l'anglais > incohérence

<b>L'incompréhension</b> <u>Effet</u> : tensions liées à la communication, différenciation culturelle	Oui, mais le public n'est pas inclus dans l'incompréhension des personnages.	Non	Oui, à l'audio, mais non dans le texte > incohérence.
<b>Clichés culturels</b> <u>Effet</u> : différenciation culturelle, identités culturelles marquées	Oui	Non, car plus aucune nationalité des personnages n'est explicite. Mais oui, car les noms des personnages peuvent donner une indication sur une origine géographique.	Oui