



Master

2022

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Le sous-titrage des insultes dans le film « Deadpool » et sa réception par
un public francophone

Prost, Coralie Camille

How to cite

PROST, Coralie Camille. Le sous-titrage des insultes dans le film « Deadpool » et sa réception par un public francophone. Master, 2022.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:164948>



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION

CORALIE PROST

LE SOUS-TITRAGE DES INSULTES DANS
LE FILM *DEADPOOL* ET SA RÉCEPTION
PAR UN PUBLIC FRANCOPHONE

Directrice : Lucile Davier

Jurée : Gabrielle Rivier

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de traduction, Unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, option traduction et communication spécialisée multilingue

Année académique 2021-2022 / juin 2022



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION**

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la *Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s*, le *Règlement d'études des Maîtrises universitaires en traduction et du Certificat complémentaire en traduction de la Faculté de traduction et d'interprétation* ainsi que l'*Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction*).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions. Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : **Prost Coralie.**

Lieu / date / signature : **Genève, le 23/05/2022.**

Prost

Table des matières

Remerciements	7
Introduction	8
1. État de la littérature	9
<i>1.1. La traduction audiovisuelle</i>	<i>9</i>
1.1.1. Le texte audiovisuel et sa traduction	9
1.1.2. Une brève histoire de la traduction audiovisuelle	9
<i>1.2. Le sous-titrage</i>	<i>11</i>
1.2.1. Définition du sous-titrage.....	11
1.2.2. Un mode de traduction contraint	12
1.2.3. Un mode de traduction vulnérable	13
1.2.4. Un mode de traduction très répandu	13
<i>1.3. La réception de la traduction audiovisuelle et du sous-titrage</i>	<i>14</i>
1.3.1. Définition de la réception en traduction audiovisuelle.....	14
1.3.2. Le public cible	15
1.3.3. Différentes variables à prendre en compte pour l'étude de la réception de la traduction audiovisuelle.....	16
1.3.4. Les études menées à bien	16
<i>1.4. Les tabous et la vulgarité.....</i>	<i>18</i>
1.4.1. Les tabous.....	19
1.4.1.1. Les tabous dans la société	19
1.4.1.2. Les tabous dans la langue.....	19
1.4.1.3. La relativité des tabous	20
1.4.1.4. L'évolution des tabous	21
1.4.2. La vulgarité	21
1.4.2.1. La vulgarité sous toutes ses formes	21
1.4.2.2. Focus sur les insultes	22
1.4.2.3. Les raisons et les circonstances de l'emploi d'un langage tabou/vulgaire	23
1.4.2.4. La censure de la vulgarité.....	24
<i>1.5. La fonction du tabou et de la vulgarité dans les productions audiovisuelles.....</i>	<i>25</i>
<i>1.6. Le langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage</i>	<i>26</i>
1.6.1. Un thème encore relativement peu étudié dans le domaine académique	26
1.6.2. Études de produit dans le sous-titrage professionnel.....	26
1.6.3. Étude de processus.....	28
1.6.4. Études de produit dans le fansubbing.....	29

1.6.5. Approches prescriptives dans la littérature	29
1.7. Réception du langage tabou et vulgaire dans la traduction audiovisuelle	31
1.8. Bref résumé des éléments exposés	32
2. Méthodologie.....	33
2.1. Étude de produit	33
2.1.1. Analyse de traces.....	33
2.1.2. Récolte de données	33
2.1.3. Stratégies de traduction utilisées pour l'analyse	34
2.2. Étude de réception : focus groups	35
2.2.1. Définition des focus groups	35
2.2.2. Intérêt des focus groups	36
2.2.3. Le rôle du modérateur	37
2.2.4. Groupes	37
2.2.4.1. Taille et nombre des groupes.....	37
2.2.4.2. Composition des groupes	38
2.2.4.3. Évaluation du niveau d'anglais des participants	39
2.2.4.4. Recrutement des participants	40
2.2.5. But des focus groups	40
2.2.6. Déroulement des focus groups	40
2.2.6.1. Durée et lieu	40
2.2.6.2. Contenu à analyser.....	40
2.2.6.3. Étapes de la discussion et sujets abordés	41
2.2.7. Enregistrement et transcription.....	41
2.2.8. Considérations éthiques.....	42
3. Présentation et réception du film <i>Deadpool</i>	43
3.1. Présentation du film.....	43
3.2. Réception du film.....	43
4. Analyse des données : produit.....	44
4.1. Insultes d'ordre sexuel.....	44
4.1.1. Insultes liées à une pratique sexuelle	45
4.1.1.1. Motherfucker	45
4.1.1.2. Cock-gobbler	50
4.1.2. Insultes liées aux parties du corps associées à l'acte sexuel.....	50
4.1.2.1. Insultes avec dick.....	50
4.1.2.2. Insulte avec cock : cock thistle	52
4.1.2.3. Insulte avec nut : numbnuts.....	53

4.1.2.4. Insulte avec ass : asshole.....	54
4.1.3. Insultes avec <i>fuck</i> et ses dérivés.....	56
4.1.3.1. Fat fuck.....	56
4.1.3.2. Sadistic fuck.....	57
4.1.3.3. Fuckface.....	57
4.1.3.4. Fucker.....	58
4.1.3.5. Fucking idiot.....	59
4.2. <i>Insultes d'ordre scatologique</i>	60
4.2.1. <i>Shit-swizzler</i>	60
4.2.2. <i>Shistick</i>	61
4.2.3. <i>Shit-spackled muppet fart</i>	62
4.3. <i>Autres insultes : insultes avec douche</i>	63
4.3.1. <i>Douche</i>	63
4.3.2. <i>Douchebag</i>	64
4.3.3. <i>Douche-pool</i>	64
4.4. <i>Brève synthèse des éléments exposés</i>	65
5. Analyse des données : réception	66
5.1. <i>Hypothèses personnelles sur l'issue des focus groups</i>	66
5.2. <i>Remarques préalables des participants sur le traitement de la vulgarité dans le sous-titrage</i>	67
5.3. <i>Critique de la traduction des insultes dans le sous-titrage de Deadpool</i>	68
5.3.1. Des traductions étranges.....	68
5.3.2. Des traductions atténuées.....	69
5.3.3. Des traductions au contraire plus fortes.....	70
5.3.4. Des traductions trop banales.....	70
5.4. <i>L'importance de la compréhension de l'insulte en anglais pour pouvoir comparer la version originale au sous-titrage</i>	71
5.5. <i>L'attention portée aux détails</i>	73
5.6. <i>La tolérance des participants à la vulgarité</i>	74
5.6.1. Un public très tolérant à la vulgarité.....	74
5.6.2. Le facteur de l'âge des participants et de l'époque.....	75
5.6.3. Le facteur du rapport des participants à la vulgarité.....	76
5.6.4. La distinction entre vulgarité à l'écran et vulgarité dans la littérature.....	76
5.7. <i>Le souhait des participants : la conservation des insultes et de leur effet vulgaire dans la traduction, accompagnée d'un effort du traducteur</i>	77
5.7.1. Non à l'atténuation et à l'omission des insultes.....	77

5.7.2. Quelques réserves	78
5.7.3. Un effort de la part du traducteur essentiel pour les participants	80
5.7.4. Un effort d'autant plus important au vu du film.....	81
5.8. <i>Tendances dans la réception de la vulgarité en fonction de la composition des groupes</i> 81	
Conclusion.....	83
Bibliographie.....	85
Annexe 1 : grille d'entretien utilisée lors des <i>focus groups</i>.....	94
Annexe 2 : formulaire d'information et de consentement pour les <i>focus groups</i>	96

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Lucile Davier, pour ses précieux conseils et corrections, son organisation sans faille, sa bonne humeur communicative et ses encouragements tout au long de ce travail.

Je tiens ensuite à remercier ma jurée, Gabrielle Rivier, d'avoir immédiatement accepté d'assurer ce rôle.

J'aimerais ensuite remercier mes amis de la FTI d'avoir toujours prêté une oreille attentive à mes plaintes et mes doutes tout au long du semestre et d'avoir été mes compagnons de bibliothèque lors des longues sessions passées à travailler sur ce mémoire.

J'aimerais finalement remercier tous les participants à mes *focus groups*, pour qui la promesse d'un gâteau fait maison a constitué une motivation suffisante pour prendre part à ma recherche.

Introduction

Le langage tabou et vulgaire fait aujourd'hui partie intégrante de nombreuses productions audiovisuelles, et sa traduction constitue un défi pour les professionnels du doublage et du sous-titrage.

Pourtant, les chercheurs semblent réticents à l'idée d'étudier ce type de langage sous un angle académique. Par conséquent, il existe très peu d'études sur le sujet dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Parmi celles qui ont été menées à bien, la plupart sont de nature descriptive et portent sur le doublage.

C'est pourquoi le présent travail porte à la fois sur la traduction et sur la réception des insultes dans le sous-titrage du film *Deadpool*. J'ai choisi ce film de super-héros, car ses personnages profèrent de nombreuses vulgarités.

La problématique qui sous-tend le présent travail est la suivante : quel est le traitement réservé aux insultes dans le sous-titrage français du film *Deadpool* et comment est-il perçu par un public francophone ? Elle se décline en plusieurs sous-questions : quelles sont les stratégies qui ont été employées pour sous-titrer les insultes en français ? Le poids des insultes a-t-il été conservé, augmenté ou diminué de mon point de vue ? En comparaison avec les insultes proférées dans la version originale en anglais, comment le public francophone perçoit-il leur traduction en français dans la version sous-titrée ? Pour répondre à ces questions, j'ai d'abord réalisé une étude de produit, puis une étude de réception par *focus groups*.

Le présent travail est organisé en cinq chapitres : le chapitre 1 constitue un état de la littérature ; le chapitre 2 détaille la méthodologie adoptée pour l'étude de produit et l'étude de réception ; le chapitre 3 présente le film *Deadpool* et l'accueil qui lui a été réservé à sa sortie ; le chapitre 4 est dédié à mon étude de produit ; enfin, le dernier chapitre est consacré à l'analyse des données récoltées lors des *focus groups*.

1. État de la littérature

1.1. La traduction audiovisuelle

Cette première partie porte sur les caractéristiques du texte audiovisuel et sur l'évolution de la traduction audiovisuelle du XX^e siècle jusqu'à nos jours.

1.1.1. Le texte audiovisuel et sa traduction

Le texte audiovisuel constitue un acte de communication (Zabalbeascoa, 2008, p. 21) dont la transmission s'effectue au moyen du canal acoustique et du canal visuel (Chaume, 2004, p. 15).

Il se caractérise par l'interaction entre différents codes : le code linguistique, le code paralinguistique, le code musical, le code d'effets spéciaux, le code sonore, le code iconographique, le code photographique, le code de mobilité, le code de cadrage, le code graphique et le code de montage (Chaume, 2004, p. 19). De cette multimodalité naît le sens du texte audiovisuel (ibid.).

Les particularités du texte audiovisuel mentionnées ci-dessus font de sa traduction une opération bien spécifique (Chaume, 2004, p. 30) à laquelle sont associés trois problèmes fondamentaux : « la relation entre images, sons et paroles, la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d'arrivée, enfin la relation entre code oral et code écrit » (Gambier, 2004, p. 1). Au vu de ces trois difficultés, les traducteurs¹ sont amenés à réfléchir sur la norme de l'écrit dans les productions audiovisuelles.

1.1.2. Une brève histoire de la traduction audiovisuelle

La traduction audiovisuelle, parfois abrégée « TAV », est un domaine d'études relativement récent qui a commencé à susciter l'intérêt des chercheurs dans les années 1990 et plus particulièrement en 1995, année qui marque les 100 ans du cinéma (Gambier, 2004, p. 1).

La traduction audiovisuelle existait toutefois bien avant que la communauté académique ne s'y intéresse. Elle a commencé à se développer en lien avec le cinéma, lorsque les producteurs hollywoodiens ont cherché à diffuser leurs films en Europe. Les premiers films étant muets, des intertitres étaient présentés à l'écran entre les plans pour expliquer au public le déroulement de l'histoire et pour transcrire les dialogues articulés silencieusement par les acteurs (O'Sullivan et Cornu, 2018, p. 15). Avec la commercialisation des films parlants américains à partir de 1927 (Cornu, 2014, p. 21), il a fallu trouver des solutions pour que le public non anglophone en

¹ Le présent travail a été entièrement rédigé au masculin générique.

Europe puisse profiter des films hollywoodiens. En effet, au départ, ceux-ci n'étaient pas traduits, mais les spectateurs n'appréciaient pas de regarder des films dans une langue qu'ils ne comprenaient pas (Cornu, 2014, p. 24). Les producteurs hollywoodiens et les distributeurs étrangers ont donc trouvé plusieurs solutions afin de remédier à ce problème (ibid.). Par exemple, pour certains films, les dialogues en anglais étaient remplacés par de la musique ou des effets sonores, et des intertitres (qui rappellent ceux du cinéma muet) en langue locale étaient insérés entre les plans pour expliciter ce qui se passait dans les différentes scènes. On parlait de « synchronisation » (Cornu, 2014, p. 27). Une autre stratégie consistait à tourner à nouveau certaines scènes dans la langue locale. Alors que les plans larges « silencieux » étaient conservés, les gros plans de personnages en train de dialoguer étaient remplacés par des scènes retournées avec des acteurs parlant la langue du pays de distribution (Cornu, 2014, pp. 28-29). Sont ensuite apparus les *multilinguals*, également appelés « versions multiples », qui ont connu leur apogée en 1930 et 1931 (Cornu, 2014, p. 29). Pour un même film, plusieurs versions linguistiques étaient tournées, et à chaque version correspondaient une équipe d'acteurs et un metteur en scène distincts (Cornu, 2014, p. 29). Toutefois, les *multilinguals* se sont vite révélés très coûteux (Cornu, 2014, p. 30). De plus, ils étaient « boudés » par le public européen, qui était privé de stars américaines sur grand écran au profit d'acteurs locaux beaucoup moins connus (O'Sullivan et Cornu, 2018, p. 22). Les *multilinguals* ont donc laissé la place dans les années 1930 au doublage, qui s'est développé au départ aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Allemagne et en France (Cornu, 2014, p. 93). Deux approches coexistaient : le doublage au moment du tournage et le doublage après le tournage (ibid.). La première approche a toutefois été abandonnée, car elle était trop imparfaite ; il était en effet difficile de synchroniser correctement les images des acteurs à l'écran avec des dialogues dans une autre langue alors que les canaux visuel et audio étaient enregistrés séparément (Cornu, 2014, pp. 94-95 et 96-103). Aux côtés du doublage est également apparu le sous-titrage, qui s'est d'abord développé en Europe (O'Sullivan et Cornu, 2018, p. 20).

Aujourd'hui, le panorama de la traduction audiovisuelle est beaucoup plus diversifié. Les modes de traduction audiovisuelle se sont multipliés et ne se résument plus simplement au sous-titrage et au doublage. Gambier (2004, pp. 2-3) en compte douze : la traduction de scénarios, le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants, le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct, le doublage, l'interprétation, le *voice-over*, le commentaire, le surtitrage, la traduction à vue, l'audiodescription et la production multilingue.

Si, de nos jours, les modes de traduction audiovisuelle sont variés, il en va de même pour les formats audiovisuels. Il est non seulement question de films, mais aussi de séries télévisées, de dessins animés, de journaux télévisés, de documentaires, de publicités, de sites Internet, de jeux vidéo, etc. (Gambier, 2018, p. 54).

Les supports sur lesquels sont diffusés les textes audiovisuels traduits ont également évolué. Après les salles de cinéma, les chaînes de télévision et les DVD, sont apparus les ordinateurs portables, les tablettes et les smartphones (Gambier, 2018, p. 53).

Ces changements sont la preuve que la traduction audiovisuelle évolue constamment au gré des nouveaux besoins liés à la diversification des supports et des programmes, auxquels il faut ajouter ceux qui découlent de la numérisation et de l'internationalisation de la distribution (Gambier, 2004, p. 5).

Il convient de souligner que la traduction audiovisuelle est devenue progressivement un des types de traduction les plus répandus à l'échelle mondiale, à tel point qu'elle constitue un élément clé dans la consommation culturelle de presque tous les habitants de la planète (Chaume, 2004, p. 8).

Cette première partie a permis de mettre en évidence le fait que la traduction audiovisuelle est un type de traduction particulier en raison de la multimodalité du texte audiovisuel. Elle a également mis en lumière son évolution sur une centaine d'années à travers la diversification des modes, des formats et des supports, qui lui valent aujourd'hui d'être un type de traduction incontournable.

1.2. Le sous-titrage

Dans cette deuxième partie sont présentées la définition du sous-titrage et les contraintes qui le caractérisent. Nous nous attarderons également sur la possibilité qu'a le public de comparer la langue source et la langue cible et sur l'importance du sous-titrage au niveau mondial.

1.2.1. Définition du sous-titrage

Le sous-titrage est une pratique qui date d'une centaine d'années environ, mais qui ne fait l'objet de recherches académiques que depuis un peu moins de trente ans (Guillot, 2018, p. 31). Díaz Cintas (2000, p. 23) la définit de la manière suivante :

una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).

Cette définition mentionne trois éléments interdépendants : le texte source audio, le texte cible écrit et la vidéo. Leurs interactions revêtent un caractère unique et constituent la particularité du sous-titrage (Guillot, 2018, p. 34).

Pour compléter la définition du sous-titrage, il faut préciser qu'il en existe deux types : premièrement, le sous-titrage interlinguistique (d'une langue à une autre), qui fait l'objet du présent mémoire ; deuxièmement, le sous-titrage intralinguistique (à l'intérieur de la même langue), qui est destiné aux personnes sourdes et malentendantes (Dries, 1995, p. 26).

1.2.2. Un mode de traduction contraint

Le sous-titrage est considéré comme un mode de traduction contraint au vu des différents facteurs avec lesquels les traducteurs doivent composer (Nikolić, 2018, p. 181).

Tout d'abord, le sous-titrage est régi par des contraintes spatiales (Guillot, 2018, pp. 34-35). Un sous-titre doit tenir sur deux lignes au maximum (Chaume, 2004, p. 99), et chacune d'elles contient normalement entre 36 et 40 caractères en prenant en compte les espaces ainsi que la ponctuation (Guillot, 2018, pp. 34-35). En temps normal, les acteurs prononçant plus de mots que ce qui peut être inclus dans les sous-titres (Chaume, 2004, p. 103), les traducteurs ont recours au procédé de condensation (Pederson, 2011, p. 20). Ils opèrent une synthèse en essayant de trouver un équilibre entre la quantité d'informations nécessaire pour que le public puisse comprendre ce qui se passe et les contraintes spatiales et temporelles dont il était question plus haut (Chaume, 2004, p. 103). Les traducteurs effectuent par conséquent des choix en fonction des éléments qu'ils considèrent comme essentiels pour la compréhension du texte audiovisuel (Ivarsson et Carroll, 1998, p. 85). Ces choix sont influencés par l'interprétation qu'ils en font, qui elle-même dépend entre autres de leurs connaissances et de leur sensibilité artistique (Ivarsson et Carroll, 1998, p. 85). Le taux de condensation varie en fonction de la rapidité et de la complexité des dialogues à l'écran, mais il est généralement estimé à un tiers (Pederson, 2011, p. 20).

Ensuite, il faut tenir compte de contraintes temporelles (Guillot, 2018, pp. 34-35). La durée pendant laquelle les sous-titres apparaissent à l'écran est limitée et soigneusement calculée : ni trop courte, au risque que le public n'ait pas le temps de les lire, ni trop longue, sous peine d'une

mauvaise synchronisation avec l'image (Díaz Cintas, 2000, p. 23). Généralement, les traducteurs appliquent la règle des six secondes, car il s'agit du temps nécessaire pour qu'un spectateur lise un sous-titre de deux lignes contenant chacune 35 caractères et qu'il assimile l'information (Díaz Cintas, 2000, p. 27).

Enfin, il convient de souligner que les traducteurs doivent adapter les sous-titres au support de diffusion du texte audiovisuel. En effet, selon le canal, le nombre de caractères autorisé sur chaque ligne (Chaume, 2004, p. 99) et le temps de lecture des sous-titres (Ivarsson et Carroll, 1998, p. 65) ne sont pas les mêmes. Par exemple, la lecture d'un sous-titre est plus rapide au cinéma qu'à la télévision ; pour un long-métrage 35 mm d'une durée de 90 minutes, le spectateur lira 900 sous-titres dans la salle de cinéma, mais seulement 650 devant son poste de télévision (Gambier, 2004, p. 2).

1.2.3. Un mode de traduction vulnérable

Dans le cadre du sous-titrage, les traducteurs passent avec le public un « contrat d'illusion » grâce auquel tout le monde s'accorde à dire que les sous-titres correspondent exactement à ce que les personnages disent à l'écran (Pederson, 2011, p.22).

Toutefois, le procédé de condensation que les traducteurs doivent appliquer au vu des contraintes spatiales et temporelles auxquelles ils sont soumis ne passe parfois pas inaperçu auprès du public (Nikolić, 2018, p. 181). Certains spectateurs peuvent effectivement avoir l'impression que des informations ont été omises sans raison valable (ibid.). En outre, de nombreuses personnes considèrent que la qualité des sous-titres est médiocre alors que le même discours est plus rare lorsqu'il est question de doublage ou encore de traduction littéraire (Díaz Cintas, 2000, p. 133).

Ces réactions sont dues au fait que, dans le sous-titrage, le public a accès à la fois au message original et à sa traduction, lui donnant ainsi la possibilité de comparer les deux, surtout s'il a une certaine maîtrise de la langue source (Díaz Cintas, 2000, p. 133). Cette particularité fait du sous-titrage un mode de traduction qui ne ressemble à aucun autre. C'est également pourquoi le sous-titrage est parfois présenté comme un mode de traduction vulnérable : chaque spectateur peut partir à la chasse aux erreurs et commenter l'exactitude ainsi que la qualité des sous-titres (ibid.).

1.2.4. Un mode de traduction très répandu

Si les habitants aux quatre coins de la planète ont aujourd'hui accès à du contenu audiovisuel en langue étrangère, c'est principalement grâce au sous-titrage (Nikolić, 2018, p. 180). Le

visionnage de productions sous-titrées constitue une pratique très répandue dans de nombreux pays sachant que les habitants consomment majoritairement des films, séries, etc. tournés en langue anglaise (ibid.). Le sous-titrage constitue donc une arme de taille pour diffuser du contenu audiovisuel en langue étrangère à l'échelle mondiale (ibid.). À titre d'exemple, grâce au sous-titrage, les plateformes de vidéo à la demande telles que Netflix peuvent diffuser leur catalogue à des centaines de millions d'abonnés à travers le monde (ibid.).

En résumé, le sous-titrage est un mode de traduction audiovisuelle unique en raison des interactions entre le texte source audio, le texte cible écrit et la vidéo. Les traducteurs doivent composer avec des contraintes d'ordre spatial et temporel et d'autres liées au support de diffusion. Les choix qui en résultent ne passent parfois pas inaperçus auprès du public, qui a accès à la fois au message original et à sa traduction. Le sous-titrage est donc vulnérable, mais il n'en reste pas moins un des modes de traduction audiovisuelle les plus répandus dans le monde.

1.3. La réception de la traduction audiovisuelle et du sous-titrage

Dans cette troisième partie, nous commencerons par définir la réception en traduction audiovisuelle et par distinguer trois types de réception. Ensuite, nous nous intéresserons à l'importance que revêt le public et aux différentes variables qui y sont liées. Enfin, nous nous pencherons sur les études de réception qui ont été réalisées en traduction audiovisuelle et dans le sous-titrage.

1.3.1. Définition de la réception en traduction audiovisuelle

Yves Gambier (2018, p. 56) définit la réception de la traduction audiovisuelle de la manière suivante :

Studying reception means to investigate the way(s) in which AV products/performances are processed, consumed, absorbed, accepted, appreciated, interpreted, understood and remembered by the viewers, under specific contextual/socio-cultural conditions and with their memories of their experience as cinema going.

Autrement dit, à travers les études de réception en traduction audiovisuelle, les chercheurs tentent de décrire et d'expliquer les trois phénomènes suivants : la relation entre le public et les produits audiovisuels traduits qu'ils consomment, le rôle joué par la traduction audiovisuelle

dans la diffusion des films tournés en langue étrangère et l'influence qu'exerce la traduction audiovisuelle sur des choix liés au visionnage de films et aux sorties au cinéma (Gambier, 2018, p. 56).

Ces phénomènes ne sont pas liés aux trois types de réception que Gambier (2018, pp. 56-57) propose de différencier dans un souci de clarification. Tout d'abord, la réponse (*response* en anglais), qui fait référence à la capacité du spectateur à suivre la traduction d'un texte audiovisuel (Tuominen, 2018, p. 70). Prête-t-il plus attention aux sous-titres qu'aux images ? Lit-il l'intégralité des sous-titres ? Peut-il s'empêcher de lire les sous-titres ? Ce sont autant de questions auxquelles certaines études focalisées sur la réponse tentent de répondre (Gambier, 2018, p. 57). Ensuite, la réaction (*reaction*), qui correspond aux efforts que doit fournir le spectateur pour « traiter » la traduction (Tuominen, 2018, p. 70). Enfin, la répercussion (*repercussion*) aborde la traduction audiovisuelle dans une dimension socioculturelle (ibid.). Quel mode de traduction audiovisuelle telle ou telle communauté préfère-t-elle ? Quelles sont ses habitudes ? La réponse et la réaction correspondent à la dimension individuelle de la réception, tandis que la répercussion correspond à sa dimension sociale (Orrego-Carmona, 2019, p. 377).

1.3.2. Le public cible

Le concept de réception est construit autour de la notion de public cible, qui a toujours constitué une préoccupation centrale pour les traducteurs (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VII). D'après Gambier (2018, p. 55), dans le cadre de la traduction audiovisuelle, le public cible correspond à une entité collective qui peut être locale, nationale ou transnationale et qui inclut différents types de spectateurs ayant tous des habitudes de visionnage différentes.

Di Giovanni et Gambier (2018, p. VII) affirment toutefois qu'il reste difficile de définir et d'identifier les publics cibles, car ceux-ci peuvent prendre différentes formes et être observés sous différents angles. De plus, leur définition dépend de plusieurs facteurs, dont les habitudes de visionnage, les modes de consommation du contenu audiovisuel et les évolutions technologiques rapides (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VII). Certains publics peuvent également se constituer en fonction de la classe sociale, de l'ethnicité, de la culture, de l'âge et du genre de ses membres (Gambier, 2018, p. 55).

Il convient aussi de souligner que la notion même de public est en train d'être remise en question à la lumière des évolutions technologiques récentes et des changements dans les modes de consommation (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VII). Les différents publics interagissent de

plus en plus entre eux et sont plus actifs (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VIII). Di Giovanni et Gambier (2018, p. VIII) utilisent le mot « *empowerment* » pour désigner le changement qui est en train de s'opérer et donnent trois exemples qui illustrent le fait que les spectateurs sont aujourd'hui actifs et non plus passifs. Premièrement, les spectateurs peuvent exprimer en quelques secondes sur les réseaux sociaux leurs opinions à propos des programmes audiovisuels qu'ils regardent, influençant ainsi le succès de ces mêmes programmes (p. VII). Deuxièmement, l'essor des plateformes de vidéo à la demande a permis de faire des spectateurs les véritables acteurs de leur consommation (p. VII-VIII). Troisièmement, de plus en plus de personnes s'investissent pour traduire bénévolement leurs films et séries préférés (p. VIII).

1.3.3. Différentes variables à prendre en compte pour l'étude de la réception de la traduction audiovisuelle

L'étude de la réception de la traduction audiovisuelle peut se révéler particulièrement complexe au vu du nombre de variables liées aux spectateurs qu'il faut prendre en compte :

age, sex, education background, reading skill, reading habits, reading rate, oral and reading comprehension in one's mother tongue, frequency and volume of AVT consumption, AVT habits (opinion and preference), command of foreign languages, degree of hearing loss, age of onset hearing loss, type of language of daily use, etc. (Gambier, 2018, p. 53)

La complexité provient également de la diversité des membres qui peuvent constituer les publics cibles : enfants, adolescents, étudiants, personnes d'âge moyen, personnes âgées, migrants, classes moyennes, personnes parlant une ou plusieurs langues, etc. (Gambier, 2018, p. 53).

1.3.4. Les études menées à bien

Les études dédiées à la réception de la traduction audiovisuelle sont de plus en plus courantes, mais cette tendance est récente (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VII). C'est pourquoi les études de réception sont encore peu nombreuses (Orrego-Carmona, 2019, p. 367).

Parmi celles qui existent, la plupart portent sur le sous-titrage interlinguistique. En effet, des études de réception sont nécessaires concernant ce mode de traduction audiovisuelle pour tenter de répondre aux nombreuses questions qui se posent du fait de sa nature particulière (Nikolić, 2018, p. 181) : quels sont les effets des sous-titres sur le public ? Comment les sous-titres sont-ils perçus ? Quel type de sous-titres le public souhaiterait-il voir à l'écran ? Comment le public perçoit-il la condensation ? Aime-t-il que les sous-titres soient placés au centre de l'écran ? Se

rend-il compte de la vulnérabilité du sous-titrage ? Quelle est la vitesse de lecture idéale ? Le public se préoccupe-t-il de la couleur des sous-titres ? Si oui, quelle couleur préfère-t-il ?

Les possibilités de recherche en réception dans le cadre du sous-titrage sont par conséquent nombreuses. Certains des chercheurs qui se penchent sur la réception du sous-titrage interlinguistique s'intéressent à la manière dont nos yeux et notre cerveau traitent les sous-titres (Nikolić, 2018, p. 183). Pour ce faire, ils ont notamment recours à l'oculométrie (*eye tracking*), une technique permettant d'enregistrer les mouvements oculaires (Nikolić, 2018, p. 186). Ainsi, ils peuvent par exemple estimer le positionnement optimal des sous-titres en regardant où se porte le regard des spectateurs sur l'écran (ibid.). D'autres essayent d'évaluer le potentiel éducatif des sous-titres pour l'apprentissage des langues étrangères (Orrego-Carmona, 2019, p. 371) et la réception de la traduction de certains éléments spécifiques, tels que l'humour et les références culturelles (Orrego-Carmona, 2019, p. 372).

Pour mener à bien des études sur la réception du sous-titrage interlinguistique, les chercheurs optent soit pour une analyse quantitative, soit pour une analyse qualitative, ou alors pour une combinaison des deux (Nikolić, 2018, p. 182). Une analyse quantitative implique souvent une récolte de données par le biais de l'oculométrie et d'outils statistiques tandis que pour les analyses qualitatives, ce sont des questionnaires qui sont souvent utilisés (ibid.).

Si les chercheurs ont mis du temps avant de s'intéresser à la réception du sous-titrage interlinguistique, c'est notamment parce qu'il s'agit d'un type d'études complexe. En effet, la recherche de participants, l'accès à des technologies adéquates et l'obtention de financements ne sont pas une mince affaire (Nikolić, 2018, p. 179). De plus, ce « désintérêt » pour les études de réception est dû au fait que celles-ci prennent du temps et coûtent beaucoup d'argent, en particulier si les chercheurs sont amenés à voyager ou à payer les participants (Nikolić, 2018, p. 182).

Outre le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage intralinguistique pour les personnes sourdes et malentendantes ainsi que l'audiodescription constituent des domaines qui reçoivent de plus en plus d'attention de la part des chercheurs dans le cadre d'études de réception. Celles-ci contribuent au développement de standards et de lignes directrices pour ces modes de traduction audiovisuelle moins répandus (Orrego-Carmona, 2019, pp. 373-375).

Deux méthodes employées pour mener à bien des études de réception en traduction audiovisuelle sont très populaires auprès des chercheurs. Il s'agit de l'oculométrie, évoquée précédemment, et des questionnaires, grâce auxquels sont recueillies les opinions et

interprétations individuelles des membres du public (Orrego-Carmona, 2019, p. 368). Il faut également citer les entrevues, les *focus groups* et l'observation directe, qui gagnent du terrain (ibid.). Même si les questionnaires et l'oculométrie demeurent très répandus, les chercheurs ont de plus en plus tendance à combiner plusieurs méthodes pour obtenir des données les plus représentatives possible (Orrego-Carmona, 2019, p. 369).

Les études de réception qui ont été menées à bien jusque-là ont beau être peu nombreuses, elles ont tout de même contribué au développement de la discipline (Di Giovanni et Gambier, 2018, p. VIII). Il faut cependant nuancer cette contribution, car celle-ci reste limitée, la plupart des projets de recherche étant des études de cas centrées sur un mode de traduction audiovisuelle particulier (par exemple le sous-titrage interlinguistique) (Orrego-Carmona, 2019, p. 367). En outre, les études portent majoritairement sur la dimension individuelle de la réception et beaucoup moins sur sa dimension sociale, car les chercheurs intéressés par cet angle d'approche ont dû faire face à des contraintes financières et logistiques pour contacter de larges publics (Orrego-Carmona, 2019, p. 377).

C'est pourquoi il est encore nécessaire de réaliser de nouvelles études pour augmenter la somme des connaissances sur le sujet (Orrego-Carmona, 2019, p. 367).

Pour résumer, la réception en traduction audiovisuelle est une notion qui peut être abordée sous divers angles. Le public cible, difficile à définir et à identifier en raison de différentes variables, est au cœur de la notion de réception. Les études de réception en traduction audiovisuelle étant encore peu nombreuses, et la plupart portant sur le sous-titrage interlinguistique, les possibilités de recherche dans le domaine sont nombreuses.

1.4. Les tabous et la vulgarité

Cette quatrième partie est divisée en deux sections. La première porte sur les tabous ; nous y expliquerons quelles formes ils prennent dans la société, comment ils se manifestent dans la langue, varient d'une culture à une autre et évoluent. La deuxième section est, elle, consacrée à la vulgarité. Nous en listerons les différents types et nous nous intéresserons particulièrement aux insultes. Ensuite, nous évoquerons les circonstances de son utilisation et sa censure.

1.4.1. Les tabous

1.4.1.1. Les tabous dans la société

Allan et Burrige définissent les tabous de la manière suivante : « Taboo is a proscription of behaviour that affects everyday life. » (2016, p. 1) Ils influencent donc notre comportement au quotidien. Ils ne s'apparentent pas exactement à des interdictions, mais plutôt à un ensemble de règles que l'on suit consciemment pour certaines et inconsciemment pour d'autres (Andersson et Trudgill, 1990, p. 55). Autrement dit, voici ce que chacun de nous a intégré : « There are things we are not supposed to do and there are words we are not supposed to say. » (Andersson et Trudgill, 1990, p. 55) Par exemple, faire ses besoins n'est bien évidemment pas interdit, mais il faut se soulager dans des lieux appropriés. De plus, il est entendu que l'on ne parle pas de ce sujet-là et, dans le cas où ce serait nécessaire, le choix d'un niveau de langage approprié (voire d'euphémismes) s'impose – on emploiera par exemple plus volontiers les mots « urine » et « selles » plutôt que « pisse » et « merde » (Andersson et Trudgill, 1990, pp. 56-57). La maladie et la mort constituent d'autres exemples de tabous (Allan et Burrige, 2006, p. 1).

De manière générale, les comportements qui peuvent se révéler dangereux ou occasionner de la gêne et du stress sont considérés comme tabous (Allan et Burrige, 2006, p. 27). Les tabouiser permet de servir les intérêts des membres de la société en évitant que ces derniers ne se retrouvent dans une situation périlleuse ou qu'ils ne ressentent des émotions déplaisantes (Allan et Burrige, 2006, p. 110). Les tabous constituent des valeurs communes qui permettent de « cimenter » les liens entre les différents membres d'une même communauté ; ils favorisent la cohésion sociale (Allan et Burrige, 2006, p. 9). De plus, ils forment des repères qui permettent aux individus de vivre dans un monde confus et hostile (ibid.).

La force des tabous réside en partie dans le fait que leur transgression entraîne des conséquences : il peut s'agir d'une maladie ou de la mort dans le cas des tabous les plus graves, d'un châtement corporel, d'une incarcération, d'une ostracisation sociale ou d'une désapprobation pour les moins graves (Allan et Burrige, 2006, p. 1).

1.4.1.2. Les tabous dans la langue

La langue étant le miroir de la société, aux comportements tabous correspondent des mots tabous (Andersson et Trudgill, 1990, p. 57). Keith et Burrige les présentent de la manière suivante : « the most emotionally evocative of all language stimuli » (2006, p. 42). Les mots tabous ont donc une place particulière dans la langue. Par ailleurs, des recherches menées en psychologie, en physiologie et en neurologie ont permis de démontrer non seulement que le

cerveau humain ne traite pas les mots tabous de la même manière que les mots ordinaires, mais aussi que nous sommes plus susceptibles de les reconnaître et de nous en rappeler (Keith et Burridge, 2006, p. 237).

Les mots et expressions tabous prennent différentes formes : « [...] obscenities, [...], insults, name-calling, profanity, blasphemy, slang, jargon » (Allan et Burridge, 2006, p. 250). De plus, les sujets auxquels les mots et expressions tabous peuvent faire référence sont nombreux : la violence, le sexe, la religion, la mort, la drogue, l'alcool, les fluides humains (selles et urine), la discrimination sur la base de l'ethnie, de la race et du genre, etc. (Àvila-Cabrera, 2015b, p. 18).

Les mots tabous sont considérés comme des mots interdits (Allan et Burridge, 2006, p. 237) car, dans l'imaginaire collectif, en prononcer entraîne des conséquences malheureuses (Jay, 2009, p. 153). C'est pourquoi leur utilisation est sanctionnée et restreinte aussi bien au niveau institutionnel qu'au niveau individuel (Jay, 2009, p. 153). De ces restrictions naissent de nombreux euphémismes, qui permettent de s'exprimer sur des sujets tabous sans utiliser un langage considéré comme déplaisant (Gao, 2013, p. 2313). Par exemple, on préférera parler d'une personne « décédée » plutôt que d'une personne « morte » (Wajnryb, 2005, p. 22). Ainsi, très souvent, l'utilisation d'euphémismes constitue un moyen d'éviter les situations embarrassantes et de ménager les sensibilités de chacun (Gao, 2013, p. 2312).

1.4.1.3. La relativité des tabous

Des tabous existent dans toutes les sociétés, mais ils ne sont pas universels, comme l'illustre la citation suivante de Keith et Burridge :

A taboo is a proscription of behaviour for a specifiable community of people, for a specified context, at a given place and time. There is no such thing as an absolute taboo that holds for all worlds, times and contexts. (2006, p. 27)

Autrement dit, chaque culture a des tabous qui lui sont propres et qui ne sont pas considérés comme tels dans d'autres cultures (Khoshsaligheh, Ameri et Mehdizadkani, 2018, p. 666). Par exemple, la consommation d'alcool est taboue dans la culture iranienne et dans la langue persane, alors que ce n'est pas le cas dans la culture des pays anglophones (ibid.). Autre exemple concernant les plaisanteries : au Japon, se moquer de la famille impériale est considéré comme tabou alors qu'en Allemagne, ce sont les blagues sur la période durant laquelle les nazis étaient au pouvoir qui sont considérées comme étant de mauvais goût (Fuentes-Luque, 2015, sous « Lenguaje tabú : sistemas de referencia »).

Non seulement les tabous diffèrent selon les cultures, mais c'est également le cas du langage tabou (Fuentes-Luque, 2015, sous « Lenguaje tabú : sistemas de referencia »). En effet, selon que l'on a affaire à des locuteurs francophones ou anglophones par exemple, ils n'utiliseront pas le même système de référence pour le langage tabou et n'auront pas les mêmes préférences linguistiques pour construire des expressions taboues (ibid.). Ainsi, le langage tabou peut être considéré comme faisant partie intégrante de la culture véhiculée par une langue (ibid.).

1.4.1.4. L'évolution des tabous

Trois évolutions concernant les tabous ont lieu en parallèle. Premièrement, au fil du temps, les mots tabous deviennent plus présents dans notre quotidien qu'auparavant. Aujourd'hui, c'est notamment le cas dans les productions audiovisuelles, telles que les films et les programmes télévisés (Allan et Burrige, 2006, p. 106).

Deuxièmement, les sujets considérés comme tabous changent au fil du temps. À titre d'exemple, le sexe n'est plus aussi tabou qu'il l'était au XIX^e et au début du XX^e siècle alors qu'au contraire, le tabou qui pèse sur les insultes à caractère racial est, lui, plus important de nos jours (Allan et Burrige, 2006, p. 107). Les dictionnaires reflètent cette évolution, avec des différences selon les pays et les cultures : il y a deux ou trois siècles, on trouvait parmi les entrées des injures raciales, mais vers la fin du XX^e siècle, les éditeurs ont été soumis à une pression grandissante pour les supprimer (Allan et Burrige, 2006, p. 108). De manière générale, tout type de discours discriminant est aujourd'hui tabou (Jay, 2009, p. 154).

Troisièmement, les préférences concernant le langage tabou changent elles aussi. Si l'on prend comme illustration le cas de l'anglais, on constate que les locuteurs ont modifié leurs habitudes lorsqu'ils jurent. Le blasphème, la profanité et les insultes liées à la religion ont perdu de leur attrait (sauf au Canada francophone²) et ont cédé la place à des jurons et à des insultes en lien avec le sexe et les fluides corporels (Allan et Burrige, 2006, p. 106).

1.4.2. La vulgarité

1.4.2.1. La vulgarité sous toutes ses formes

Comme nous l'avons vu précédemment, les mots et expressions tabous prennent différentes formes, et celles-ci peuvent être regroupées sous la notion de « *bad language* » (Wajnryb, 2005), ou langage vulgaire en français.

² Les habitants du Québec utilisent régulièrement des jurons à connotation religieuse tels que « ciboire », « calice », « ostie » et « tabernacle » (Hirtzmann, 2006).

Ávila-Cabrera (2015b) propose de classifier le langage vulgaire de la manière suivante :

Subcategory	Types	Examples
Abusive swearing	Cursing	Goddamn you!
	Derogatory tone	Just keep your fucking mouth shut
	Insult	Sons of bitches
	Oath	I swear on my mother's grave
Expletive	Exclamatory swearword/phrase	Fuck a duck
Invective	Subtle insult	I have not spoken to you, Lieutenant Munich

D'après un tableau d'Ávila-Cabrera (2015b, p. 18).

Les insultes sont une des catégories de cette liste et le présent mémoire porte sur les insultes uniquement.

1.4.2.2. Focus sur les insultes

Pour Mateo Martínez et Yus Ramos (2000, p. 98), les insultes correspondent au phénomène suivant : « communicative exchange where a speaker (insult) uses language with the intention of morally hurting an addressee (« insultee ») ». Cette définition met l'accent sur le caractère réciproque de l'échange. Mateo Martínez et Yus Ramos (2000, p. 97) précisent plus loin que les insultes entraînent fréquemment une réaction immédiate de la part de la personne qui a été insultée. La définition insiste également sur l'effet que provoque l'insulte chez la personne à qui elle est adressée.

Pour insulter une personne, nous avons tendance à l'attaquer sur son apparence physique, ses capacités mentales, sa personnalité, son comportement, ses croyances et/ou ses relations familiales et sociales (Allan et Burrige, 2006, p. 79). Deux possibilités s'offrent à nous concernant l'insulte que nous utilisons : soit nous faisons preuve de créativité en ayant recours à de nouveaux termes et expressions que nous inventons nous-mêmes, soit nous utilisons des insultes connues (Mateo Martínez et Yus Ramos, 2000, p. 97). Il est intéressant de constater que, parmi les insultes connues de tout le monde, un grand nombre d'entre elles sont en réalité des mots qui n'avaient au départ aucune connotation négative (Mateo Martínez et Yus Ramos, 2000, p. 99). Le mot « *pig* » (porc) en est un exemple : à travers une couche connotative, il s'est

doublé d'un sous-entendu et, par conséquent, il est devenu une métaphore insultante. Au sens littéral, le mot désigne un animal ; la connotation renvoie à la saleté et la métaphore à une personne qui se comporte mal (ibid.).

Les insultes jouent deux rôles principaux : elles indiquent quelles sont les intentions de la personne qui insulte et mettent en évidence ce qu'elle ressent (Mateo Martínez et Yus Ramos, 2000, p. 97). Représentant un comportement agressif et blessant, elles sont généralement considérées comme taboues dans de nombreuses cultures et revêtent un caractère transgressif (ibid.).

Toutes les sociétés humaines ont développé des mécanismes élaborés concernant les insultes, qui n'ont pas la même efficacité d'une langue à une autre. Les insultes sont donc intrinsèquement liées à la culture dont elles émanent (Mateo Martínez et Yus Ramos, 2000, p. 98).

1.4.2.3. Les raisons et les circonstances de l'emploi d'un langage tabou/vulgaire

De nombreux auteurs s'accordent à dire que l'emploi d'un langage vulgaire fait partie intégrante du comportement humain (Montagu, 1973, p. 69) et constitue une activité quasi universelle (Wajnryb, 2005, p. 23). En effet, la plupart des gens emploient un langage vulgaire dès leur plus jeune âge (Allan et Burrige, 2006, p. 78) et tout au long de leur vie (Jay, 2009, p. 155). Il convient toutefois de préciser que cette propension est plus ou moins importante selon le groupe social auquel nous appartenons et notre personnalité (Jay, 2009, p. 156).

Concernant les circonstances dans lesquelles nous employons un langage vulgaire, il est généralement admis que son utilisation est plus fréquente dans un contexte informel plutôt que dans un contexte formel (Andersson et Trudgill, 1990, p. 66). Trois autres variables entrent en jeu (Jay et Janschewitz, 2008, p. 272) : premièrement, le sujet de conversation ; deuxièmement, la relation entre les locuteurs et, plus précisément, leur genre, leur niveau d'études et leur métier ; troisièmement, le lieu où se déroule la conversation. Jay et Janschewitz (2008, p. 285) ont observé que, de manière générale, l'utilisation d'un langage vulgaire est plus fréquente lors d'une conversation entre personnes de même sexe qui se connaissent, sont à l'aise les unes avec les autres et se trouvent dans un lieu familier. À l'inverse, elle est rare lors d'une conversation dans un contexte formel entre des personnes de statut différent. Jay et Janschewitz (2008, p. 285) avancent que, tout le monde étant conscient des règles qui régissent l'emploi du langage vulgaire, nous savons parfaitement quand son utilisation est appropriée ou non suivant le contexte.

Il convient de souligner que le langage vulgaire s'utilise majoritairement à l'oral, car à l'écrit, sa force est décuplée, d'autant plus que les mots couchés sur le papier sont éternels alors que ceux qui sont prononcés à l'oral sont éphémères (Parini, 2013, p. 150). Pour Gambier (2002, p. 213), cette utilisation différenciée s'explique également par le fait que nos sociétés accordent une grande valeur à l'écrit, qui jouit d'une certaine autorité, comme il l'explique ci-après :

ce caractère relativement sacré du mot écrit fera qu'on hésitera à mettre noir sur blanc mots d'argot, jurons, injures, propos obscènes ou grossiers (scatologiques ou pas), comme s'ils devenaient alors plus offensants, plus agressifs, tout en étant néanmoins parfois acceptables à l'oral, prononcés par exemple par des hommes.

Il existe toutefois de rares exceptions où la vulgarité se fraye un chemin à l'écrit : certaines œuvres littéraires se caractérisent par de nombreuses occurrences de mots vulgaires, parce qu'elles ont pour but de reproduire un langage oral (par exemple dans les dialogues) ou parce qu'elles appartiennent à un genre littéraire qui traite de sujets tabous (c'est le cas notamment des romans érotiques) (Parini, 2013, p. 150).

Se pose maintenant la question suivante : pourquoi les êtres humains emploient-ils parfois un langage vulgaire ? Trois explications principales ressortent. Tout d'abord, dans certaines situations, aucun autre mot ne serait adéquat pour véhiculer ce que nous souhaitons dire (Andersson et Trudgill, 1990, pp. 63-64). Ensuite, le langage vulgaire est mis au service des besoins émotionnels des locuteurs en leur permettant d'exprimer les fortes émotions qu'ils ressentent (la surprise, la frustration ou la joie, mais avant tout la colère) (Jay 1999, pp. 9-10 et p. 53). Il agirait ainsi comme une catharsis qui soulagerait le locuteur (Montagu, 1973, pp. 67-68). Enfin, utiliser le langage vulgaire constitue une technique pour affecter son interlocuteur et provoquer une réaction émotionnelle de sa part (Jay, 1999, pp. 9-10) ; généralement, on cherche à le blesser (Wajnryb, 2005, p. 33).

1.4.2.4. La censure de la vulgarité

Si l'emploi du langage vulgaire est récurrent chez les êtres humains, c'est aussi le cas de la censure. Comme nous l'avons déjà signalé, chaque personne sait pertinemment quelles sont les situations dans lesquelles il est approprié ou non de parler de manière vulgaire. C'est pourquoi chacun, au niveau individuel, censure constamment son langage (Allan et Burrige, 2006, p. 1). De plus, Allan et Burrige (2006, p. 124) affirment que tous les groupes humains ressentent le désir de contraindre et de contrôler la langue, et donc de la purger d'éléments indésirables tels

que les vulgarités. Ce besoin est satisfait au niveau sociétal par des institutions qui disent agir pour le bien commun et la stabilité (Allan et Burridge 2006, p. 25). Ces autorités ont le pouvoir d'exercer une influence sur la langue et se placent en position d'arbitres qui peuvent décider ce qui constitue un langage approprié (Jay, 2009, p. 153). On peut citer le cas des tribunaux, des guides religieux ou encore du corps enseignant (ibid.).

Il ne faut cependant pas exagérer cette censure, qui est somme toute relative. En effet, selon un sondage réalisé en 2006 par l'Associated Press, les Américains seraient davantage confrontés au langage vulgaire qu'auparavant. En effet, environ deux tiers des participants avaient l'impression que la vulgarité était devenue plus présente dans la société (Ipsos Public Affairs, 2006, p. 2).

Pour résumer, les tabous et la vulgarité se manifestent dans la langue sous différentes formes et sont propres à chaque culture. La vulgarité comprend notamment les insultes auxquelles nous nous intéressons dans le présent mémoire. Enfin, la vulgarité, souvent censurée, est majoritairement utilisée à l'oral, car sa force est décuplée à l'écrit selon deux auteurs.

1.5. La fonction du tabou et de la vulgarité dans les productions audiovisuelles

Le langage tabou et vulgaire est très présent non seulement dans notre vie quotidienne (Fuentes-Luque, 2015, sous « Introducción »), mais aussi dans de nombreuses productions audiovisuelles contemporaines, notamment les films (Parini, 2013, p. 154). Il n'y a rien de surprenant à cela sachant que les scénaristes, lorsqu'ils rédigent des dialogues, ont pour objectif de reproduire une langue spontanée et orale (Parini, 2013, p. 154). L'emploi de ce type de langage leur permet donc de produire un contenu réaliste (Pavesi et Zamora, 2021, p. 10).

Au-delà de cet aspect, le langage tabou et vulgaire constitue pour les scénaristes un outil d'autant plus important qu'il contribue à la construction des personnages (Pavesi et Zamora, 2021, p. 10). En effet, son utilisation trahit leur caractère, leurs sentiments ainsi que leurs émotions (Ávila-Cabrera, 2016b, p. 38). Enfin, l'utilisation de ce type de langage contribue au déroulement de l'intrigue (Pavesi et Zamora, 2021, p. 10) et signale aux spectateurs la teneur du discours dans différents contextes (Baines, 2016, p. 437).

Les fonctions du langage tabou et vulgaire étant importantes, l'emploi de cette ressource linguistique dans les productions audiovisuelles n'est pas gratuit.

1.6. Le langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage

Dans cette sixième partie, nous reviendrons sur le fait que peu de chercheurs ont étudié la traduction du langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage. Nous nous pencherons sur les quelques études de produit qui ont été réalisées dans le sous-titrage professionnel et nous en mentionnerons brièvement trois qui concernent le *fansubbing*. Nous nous intéresserons également aux opinions des chercheurs et des traducteurs concernant la traduction du langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage.

1.6.1. Un thème encore relativement peu étudié dans le domaine académique

Les chercheurs font preuve d'une certaine réticence à l'heure d'étudier le langage tabou et vulgaire d'un point de vue académique (Ávila-Cabrera, 2015b, p. 24) bien qu'il soit intéressant sur le plan linguistique (Parini, 2013, p. 149). Par conséquent, il existe très peu d'études sur le sujet dans le domaine de la traduction audiovisuelle, et, parmi celles qui ont été réalisées, la plupart portent sur le doublage (Ávila-Cabrera, 2016b, p. 38). Fuentes-Luque (2015, sous « Lenguaje tabú y traducción audiovisual ») résume la situation en ces mots : « Así, podemos afirmar que sigue siendo tabú hablar y estudiar el lenguaje tabú. » À une époque où le langage tabou est de plus en plus présent dans de nombreux contenus audiovisuels appartenant à différents genres, cette quasi-absence de recherche pose problème (Fuentes-Luque, 2015, sous « Lenguaje tabú y traducción audiovisual »). Tout un pan de la traduction audiovisuelle reste donc à explorer, et les possibilités de recherche sont nombreuses (Baines, 2015, p. 432).

1.6.2. Études de produit dans le sous-titrage professionnel

Les études de produit dans le sous-titrage professionnel sur le thème du langage tabou et vulgaire sont centrées pour la plupart sur des films et des séries anglophones, pour la majorité américains.

Plusieurs études ont été réalisées avec la combinaison anglais-espagnol. C'est notamment le cas de celles d'Ávila-Cabrera qui, entre 2015 et 2016, a analysé le sous-titrage espagnol de *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994) et *Inglorious Basterds* (2009). Pour ces trois films de Quentin Tarantino, les sous-titreur ont eu majoritairement recours aux omissions, aux reformulations et aux traductions littérales pour rendre le langage tabou et vulgaire (Ávila-Cabrera, 2015c p. 7, 2016a p. 227 et 2016b p. 37). Selon Ávila-Cabrera (2016b, p. 38), le sous-titrage de *Reservoir Dogs* est très fréquemment assez éloigné du produit source, alors que l'élimination de termes vulgaires et tabous ne peut être justifiée par aucune contrainte d'ordre technique. L'auteur constate le même phénomène pour *Pulp Fiction* (Ávila-Cabrera, 2015c, p.

10). Toutefois, concernant *Inglorious Basterds*, la tendance s'inverse (Ávila-Cabrera, 2016a). L'auteur explique le phénomène en ces termes :

the offensive/taboo loss not justified on technical grounds diminishes with the passage of time. [...] as the years pass by, the number of instances in which the offensive and taboo load of the original exchanges is preserved in the subtitles becomes closer to the number found in the original dialogue itself. (Ávila-Cabrera 2015a, p. 53)

Autrement dit, plus le film serait récent, moins les traducteurs auraient de scrupules à omettre ou à atténuer la vulgarité. Toujours avec la combinaison anglais-espagnol, Ortiz García (2021) a, lui, étudié le sous-titrage de trois épisodes de la première saison de *The Wire*, une série américaine qui se caractérise notamment par l'emploi abondant de vulgarités. Cette caractéristique a été maintenue dans la version espagnole, mais Ortiz García (2021, p. 669) a toutefois observé le phénomène suivant : « Buena parte de los recursos del texto original en este sentido no se trasladan en la misma medida en el texto meta. » Nous pouvons en déduire que la vulgarité est très présente dans la version espagnole de la série, mais que son intensité n'est pas la même qu'en anglais.

Un certain nombre d'études portent, elles, sur la combinaison anglais-mandarin. Leurs résultats sont semblables à ceux des études précédentes. Chen (2004, p. 141) a découvert que, dans le sous-titrage des films américains diffusés en mandarin à Hong Kong, les mots vulgaires sont généralement sous-traduits. Trois stratégies principales sont utilisées par les traducteurs : ils les omettent, les traduisent de manière trop formelle ou les traduisent par un euphémisme (Chen, 2004, p. 141). Han et Wang (2014) se sont penchés sur le sous-titrage en mandarin des huit épisodes de la série de télé-réalité australienne intitulée *The Family* et ont observé que les vulgarités ont été légèrement atténuées (p. 7). Les conclusions de Liang (2021) dans son étude portant sur le sous-titrage en mandarin du film *Bridget Jones's Diary* (2001) sont similaires. En effet, elle affirme que le traducteur a fait le choix d'atténuer la sexualité et la vulgarité en les rendant moins explicites (p. 10). Cette stratégie tient compte des conventions et normes en vigueur dans la culture cible (Liang, 2021, p. 7).

Pratama (2016), lui, s'est intéressé à la combinaison anglais-indonésien en étudiant la traduction des mots tabous dans le film américain *The Help* (2009), et il a observé que la plupart des mots tabous avaient été soit omis, soit traduits par un euphémisme (p. 362). Quant à Trupej (2019), il a réalisé une étude de cas portant sur les sous-titres slovènes de 50 films en langue

anglaise appartenant à divers genres et sortis entre 1965 et 2007. Sur l'ensemble du corpus, 46,8 % des 2 044 occurrences du langage vulgaire ont été supprimées. Seulement 17,5 % des occurrences supprimées l'ont été pour des raisons objectives dues à des contraintes d'ordre technique, tandis que les 82,5 % restants sont attribuables à l'(auto)-censure du traducteur (Trupej, 2019, p. 61). L'auteur a également observé le fait que le traducteur avait tendance à davantage omettre les occurrences de vulgarité dans les films dans lesquels elles étaient les plus fréquentes (ibid.).

Au-delà des stratégies de traduction qui ont déjà été évoquées, Díaz-Cintas (2000, p. 290) en mentionne d'autres, parmi lesquels l'utilisation d'astérisques (ex. : f***ing) ou d'une suite aléatoire de signes typographiques (ex. : @* ?\$* !), que l'on retrouve traditionnellement dans les bandes dessinées. Il évoque également le recours à un bip sonore pour couvrir le mot vulgaire/tabou prononcé à l'écran (ibid.).

Au vu des études présentées, il apparaît ici clairement que les traducteurs ont tendance à omettre et à atténuer le langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage pour les combinaisons anglais-espagnol, anglais-mandarin et anglais-indonésien. Il est intéressant de constater que cette tendance est présente dans toutes les langues qui ont été évoquées.

1.6.3. Étude de processus

En 2009, Minna Hjort a publié les résultats d'une étude qu'elle a menée en 2006 auprès de traducteurs finlandais dans le domaine de l'audiovisuel. Elle leur avait distribué un questionnaire sur le sujet de la traduction des mots vulgaires en traduction audiovisuelle. Il en est ressorti que le mandat de traduction constitue un facteur déterminant pour les choix de traduction (p. 2), tout comme l'idiomaticité et l'adaptation au contexte, aux personnages ainsi qu'au public (p. 3). La majorité des personnes ayant répondu au sondage étaient d'accord pour dire qu'il devrait y avoir moins de mots vulgaires dans le produit cible que dans le produit source, que leur intensité devrait également être diminuée et qu'ils peuvent être omis en cas de manque de place (ibid.). Ces réponses reposent en partie sur l'argument selon lequel la vulgarité est perçue comme plus forte à l'écrit qu'à l'oral (ibid.). Les traducteurs ont également défendu leur opinion en affirmant que parfois, les mots vulgaires ne transmettent pas d'information importante pour le déroulement du film ou qu'ils peuvent être déduits d'après les expressions faciales et le ton de la voix des personnages (ibid.). De plus, selon eux, il est très probable que le public les comprenne s'il a une certaine maîtrise de la langue source (p. 4). Pour toutes ces

raisons, les traducteurs interrogés considéraient que les mots vulgaires peuvent être omis pour laisser de la place afin d'inclure des informations jugées plus importantes.

Ce sondage ne reflète les avis que d'une certaine catégorie de traducteurs (ceux qui pratiquent leur activité en Finlande), mais pourrait peut-être toutefois constituer une indication sur le ressenti général de l'ensemble des traducteurs à travers le monde. Cette idée est corroborée par les résultats des études de produit dans le sous-titrage professionnel.

1.6.4. Études de produit dans le *fansubbing*

Le *fansubbing*, qui est construit à partir des mots *fan* et *subtitling*, désigne le sous-titrage réalisé « hors des circuits de la traduction professionnelle » (Bréan, 2014, p. 22). Il est intéressant de constater que, dans le cadre de cette activité, les résultats des études de produits sont différents. Beseghi (2016), en étudiant le *fansubbing* italien des séries américaines *Girls* et *Orange is the New Black*, a observé que les *fansubbers* utilisent régulièrement la stratégie de la traduction littérale pour les mots vulgaires et ne semblent ainsi pas faire preuve d'autocensure (p. 221). Elle affirme que, pour ce type de mots, les sous-titres amateurs sont plus proches du produit source que les sous-titres professionnels, et que les *fansubbers* privilégient la fidélité à la sensibilité du public (p. 229).

Il convient de mentionner ici deux autres études portant cette fois-ci sur la combinaison anglais-farsi. Forutan et Modarresi (2018) se sont intéressés au fansubbing des films américains *End of Watch* (2012) et *The Wolf of Wall Street* (2013). Ils ont constaté que les traducteurs non professionnels préféreraient traduire les mots vulgaires et tabous de manière littérale en raison de leur liberté (ils ne sont effectivement pas contraints par les restrictions auxquelles sont soumis les professionnels) (p. 468). Khoshsaligheh, Ameri et Mehdizadkhani (2018) sont parvenus aux mêmes résultats après avoir étudié les *fansubs* de huit films anglophones réalisés par des *fansubbers* iraniens. Ceux-ci auraient tendance à respecter les normes de la culture source plutôt que de respecter les normes iraniennes en traduction audiovisuelle (p. 674).

Au vu de ces trois études, il semblerait donc que, pour la traduction de la vulgarité et des tabous, les *fansubbers* filtrent moins la vulgarité que les traducteurs professionnels.

1.6.5. Approches prescriptives dans la littérature

Les études citées dans la partie 6.2 démontrent que, dans le sous-titrage, les traducteurs ont tendance à omettre et à atténuer les mots tabous et les mots vulgaires. Dans la littérature, un certain nombre d'auteurs adoptent une approche prescriptive par rapport au langage tabou et vulgaire en traduction audiovisuelle.

Ceux-ci devraient toujours être traduits et les traducteurs devraient conserver leur force dans la langue source, quel que soit leur degré de vulgarité, afin de respecter l'intégrité artistique du produit source (Fernández Fernández, 2009, sous « The reasons for the interference »).

Une traduction fidèle du langage tabou et vulgaire est d'autant plus cruciale lorsque ce type de langage contribue à la construction des personnages ou fait partie intégrante du produit audiovisuel (Fuentes-Luque, 2015, sous « En los límites de la realidad : ¿traducir o huir? »). La série *The Wire* en est un bon exemple. Ortiz García (2021, p. 669) affirme que l'abondance de vulgarités dans cette production américaine n'est pas gratuite ; elle constitue une ressource cinématographique à part entière (tout comme la photographie et la mise en scène), concerne tous les personnages et renseigne les téléspectateurs sur leur personnalité ainsi que sur certaines situations (p. 651). La vulgarité constituant l'une des caractéristiques principales de *The Wire*, il devrait en être de même dans la version traduite (Ortiz García, 2021, p. 651).

Les traducteurs devraient recourir à la stratégie de l'omission avec précaution. Il s'agit d'une recommandation de Pratama (2016, p. 362), qui est d'avis que, lorsqu'un mot tabou ou vulgaire prononcé par un personnage ne produit pas d'effet particulier, alors l'omission est justifiée (p. 360). Toutefois, il évoque deux exceptions à ce principe : premièrement, lorsque le mot tabou n'est accompagné d'aucune image, d'aucun langage corporel ou autre indication qui permettrait de venir en appui aux paroles des personnages ; deuxièmement, lorsque le produit audiovisuel est destiné à faire découvrir une culture particulière au téléspectateur (p. 362). Pratama met donc en garde les traducteurs contre le recours à l'omission sans avoir préalablement pris en compte ces deux variables.

Certains auteurs insistent pour leur part sur les conséquences engendrées par l'omission ou l'atténuation du tabou et de la vulgarité : la perte de leur fonction dans le produit audiovisuel (Ávila-Cabrera, 2016b, p. 38), la perte du pouvoir émotionnel du langage (Beseghi, 2016, p. 217), le changement de la nature du texte source et des intentions de l'auteur (Beseghi, 2016, p. 229), les pertes de sens et les faux-sens (Fuentes-Luque, 2015, sous « En los límites de la realidad : ¿traducir o huir? ») et une expérience différente pour les téléspectateurs (Fernández Dobao, 2006, p. 223). En effet, la version traduite ne produira pas le même effet sur le public cible que la version originale sur le public source (Fernández Dobao, 2006, p. 223). Par exemple, les téléspectateurs ne percevront peut-être pas de la même manière certains aspects du produit audiovisuel, tels que la personnalité des personnages et les relations entre eux (Trupej, 2019, p. 69). À titre d'exemple, Anna Colombi (2011) a réalisé une étude sur le

doublage en italien du film *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Selon elle, en raison de l'omission massive de la vulgarité dans le doublage, les téléspectateurs italiens ont une perception complètement différente du film et du personnage principal en comparaison avec les téléspectateurs anglophones (p. 80).

En résumé, la traduction du langage tabou et vulgaire dans le sous-titrage est un thème qui reste encore relativement peu étudié dans le monde académique. Les études qui ont été réalisées avec diverses paires de langues démontrent que l'omission et l'atténuation du langage vulgaire et tabou sont des pratiques récurrentes chez les traducteurs (contrairement aux *fansubbers*), qui avancent plusieurs arguments pour la justifier. Cette pratique n'est toutefois pas sans conséquence sur la perception du produit audiovisuel par le public. C'est pourquoi un certain nombre de chercheurs plaident pour une traduction équivalente dans la langue cible et mettent en garde les traducteurs sur le recours à l'omission.

1.7. Réception du langage tabou et vulgaire dans la traduction audiovisuelle

La plupart des études qui existent sur le sujet du langage tabou et vulgaire en traduction sont de nature descriptive, et les études de réception sont peu nombreuses, ce qui peut paraître étonnant au vu du rôle stratégique de ce type de langage (Pavesi et Zamora, 2021, p. 2). Les chercheurs qui se sont intéressés à la réception ont adopté divers angles de recherche, tels que la tolérance du public à la vulgarité, la perception de l'intensité de la vulgarité à l'oral et à l'écrit et la réception du sous-titrage en lien avec sa vulnérabilité.

Premièrement, la tolérance du public à la vulgarité. Pavesi et Zamora (2021) ont réalisé une étude dans laquelle ils s'intéressent à la réception du langage vulgaire dans le doublage en comparant un groupe de 55 étudiants italiens et un groupe de 55 étudiants espagnols (p. 6). Ils leur ont fait visionner des extraits de films tournés dans leur langue, et ensuite des extraits de films doublés dans leur langue, avant de leur faire remplir un questionnaire (ibid.). Les résultats indiquent que les participants sont relativement tolérants face à la vulgarité à la fois dans les extraits originaux et dans ceux qui sont doublés (p. 14). Les auteurs en concluent que des stratégies de traduction permissives peuvent être adoptées dans le cadre du doublage (ibid.).

Deuxièmement, la perception de l'intensité de la vulgarité à l'oral et à l'écrit. Briechle et Duran Eppler (2019) se sont, elles, demandé si le public trouve la vulgarité plus forte dans le sous-titrage que dans le doublage, en se basant sur l'affirmation répandue selon laquelle la vulgarité passe moins bien à l'écrit qu'à l'oral. Elles se sont également demandé si d'autres facteurs

étaient à l'œuvre dans la perception de la vulgarité, dont le genre de film, le genre du téléspectateur, son âge, ou encore ses habitudes en matière d'utilisation de la vulgarité. Pour les besoins de l'étude, les participants devaient remplir un questionnaire dans lequel ils évaluaient la force de mots vulgaires dans la version sous-titrée et la version doublée de cinq films (p. 396). Les résultats indiquent que les participants ne perçoivent pas la vulgarité comme plus forte dans le sous-titrage par rapport au doublage (p. 415). Par conséquent, les chercheuses considèrent que la convention de longue date selon laquelle il faudrait davantage omettre ou atténuer les mots vulgaires dans les sous-titres que dans le doublage n'a plus lieu d'être (ibid.). Cette convention, bien qu'elle ne soit basée sur aucune preuve empirique, apparaît dans de nombreuses publications et lignes directrices sur le sous-titrage (p. 394). Selon les deux chercheuses, elle devrait être supprimée (ibid.).

Troisièmement, la réception du sous-titrage en lien avec sa vulnérabilité. Le sous-titrage constitue un cas à part en termes de réception, car il s'agit d'un mode de traduction vulnérable grâce auquel le public a accès à la version source et à la version cible du produit audiovisuel, et peut ainsi comparer les deux (Díaz Cintas, 2000, p. 133). Le public a d'ailleurs souvent l'impression d'avoir été trompé lorsqu'il regarde un produit sous-titré et se rend compte que les paroles prononcées à l'écran ne correspondent pas à leur traduction (Scandura, 2004, pp. 125-126). Hjort (2009, p. 2) affirme, par exemple, que de nombreux téléspectateurs sont mécontents de l'omission et de l'atténuation de la vulgarité dans le sous-titrage. Ils ont alors tendance à rejeter la faute sur les traducteurs (Díaz Cintas, 2012, p. 289). Il est question ici des téléspectateurs capables d'évaluer la fidélité des traductions (ibid.), donc de ceux qui ont une certaine maîtrise de la langue du produit original. Toutefois, il faut noter que la majorité des téléspectateurs ne sont pas conscients de ce phénomène (ibid.).

Pour conclure, les études de réception sont peu nombreuses, mais elles ont toutefois permis de démontrer qu'une certaine partie du public n'est pas dupe quant à l'omission et l'atténuation du tabou et de la vulgarité dans le sous-titrage. Elle désapprouve ces stratégies, d'autant plus que, d'après l'étude de Briechle et Duran Eppler (2019), il semblerait qu'elles n'aient pas lieu d'être, le public ne considérant pas la vulgarité plus choquante à l'écrit.

1.8. Bref résumé des éléments exposés

Dans cette partie dédiée à l'état de la littérature, nous avons abordé plusieurs thématiques qui sont évoquées de nouveau dans la suite du travail. Nous nous sommes penchés sur les contraintes spatiales et temporelles qui caractérisent le sous-titrage, ainsi que sur sa

vulnérabilité. Nous nous sommes attardés sur les mots tabous (et notamment les insultes) en listant les sujets auxquels ils peuvent faire référence et en insistant sur leur relativité selon les langues. Nous avons comparé l'utilisation de la vulgarité à l'oral et à l'écrit et avons décrit les fonctions du langage tabou et vulgaire dans les programmes audiovisuels. Nous avons conclu de plusieurs études de produit que l'omission et l'atténuation de la vulgarité dans le sous-titrage constituent des pratiques récurrentes chez les traducteurs, et enfin, nous avons abordé le sujet de la tolérance du public face à la vulgarité dans les programmes audiovisuels et celui de la réception du sous-titrage en lien avec sa vulnérabilité.

2. Méthodologie

2.1. Étude de produit

Cette partie porte sur l'étude de produit réalisée pour le présent mémoire. Nous nous intéresserons tout d'abord à la méthode de recherche et au procédé de collecte de données qui ont été utilisés. Ensuite, nous verrons comment s'est déroulée la collecte de données et enfin, nous nous pencherons sur les stratégies de traduction sélectionnées pour l'analyse.

2.1.1. Analyse de traces

L'étude de produit consiste en une analyse des insultes et de leur traduction en français dans les sous-titres de *Deadpool*, un film en langue anglaise. Il s'agit donc d'une analyse comparative bilingue et sélective.

J'ai employé la méthode d'analyse de traces, qui constitue l'une des trois stratégies d'investigation scientifique à côté de la méthode d'enquête et de la méthode expérimentale (Giroux et Tremblay, 2009, p. 77). Giroux et Tremblay la définissent comme une « méthode de recherche qui consiste à établir de manière systématique les liens entre un phénomène humain et ses déterminants par l'examen des traces laissées par les activités des êtres humains » (2009, p. 308).

Le procédé de collecte de données ayant permis d'appliquer cette méthode de recherche est l'analyse de contenu, et plus précisément, l'analyse de données documentaires de nature audiovisuelle.

2.1.2. Récolte de données

La récolte des données, c'est-à-dire des insultes dans le long-métrage, s'est déroulée en deux étapes. Premièrement, j'ai visionné *Deadpool* sur la plateforme de streaming Disney+ en le retranscrivant entièrement sur un document Word. Je souhaitais au départ utiliser l'une des

transcriptions du film disponibles gratuitement sur Internet, mais en les comparant avec la première scène du film, je me suis rendu compte qu'elles n'étaient pas exactes. C'est pourquoi j'ai pris la décision de transcrire le film moi-même. Deuxièmement, j'ai parcouru la transcription en surlignant les insultes pour les isoler et les repérer facilement lors de mes lectures ultérieures.

2.1.3. Stratégies de traduction utilisées pour l'analyse

La typologie des stratégies de traduction choisie pour mener l'analyse est celle qui a été utilisée par Ávila-Cabrera dans ses études de cas sur la traduction du langage vulgaire et tabou dans *Pulp Fiction* (2015c, pp. 2-3), *Inglorious Basterds* (2016a, pp. 214-215) et *Reservoir Dogs* (2016b, pp. 27-28). Elles inclut six stratégies ; la première provient de Vinay et Darbelnet (2000, p. 86-88) et les cinq autres, de Díaz Cintas et Remael (2007, p. 202-207).

1) **Traduction littérale** : traduction mot à mot idiomatique dans la langue cible (Vinay et Darbelnet, 2000, p. 86).

2) **Calque** : type de traduction littérale (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 202), qui n'est pas idiomatique dans la langue cible (Ávila-Cabrera, 2016a, p. 214).

3) **Explicitation** : stratégie à travers laquelle le traducteur essaye de rendre le texte source plus accessible au public cible ; le traducteur peut avoir recours soit à une spécification en utilisant un hyponyme, soit à la généralisation en utilisant un hyperonyme (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 203).

4) **Transposition** : remplacement d'une référence propre à une culture par une référence propre à une autre culture ; le traducteur a recours à la transposition lorsque le public risque de ne pas comprendre une référence dans le texte source si elle est traduite par un emprunt ou un calque et lorsqu'il n'y a pas assez de place pour recourir à une explicitation (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 204).

5) **Compensation** : abandon d'un élément du texte source pour le reporter à un autre endroit dans le texte cible ; il s'agit d'une stratégie courante en sous-titrage, mais qui ne peut pas toujours être utilisée en raison de la superposition du texte source et du texte cible (si le public comprend une partie de ce qu'il entend, alors les sous-titres ne peuvent pas être trop éloignés du texte source) (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206).

6) **Omission** : suppression d'un élément du texte source dans le texte cible ; il s'agit d'une stratégie parfois inévitable dans le sous-titrage en raison des contraintes d'ordre spatial et temporel (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206).

Pour chaque insulte dans le film, j'ai déterminé quelle a été la stratégie de traduction adoptée par le sous-titreur, lorsqu'il y en avait une, avant de procéder à une évaluation personnelle du poids de l'insulte traduite ; je me suis demandé si celui-ci avait été augmenté, conservé, atténué ou supprimé (Ávila-Cabrera, 2016b, p. 33). J'ai également précisé si les insultes en anglais et leur traduction en français étaient standard ou créatives, en me basant sur mes impressions personnelles.

En résumé, pour l'étude de produit, j'ai eu recours à la méthode d'analyse de traces en procédant à une analyse de contenu. J'ai commencé par visionner le film et le retranscrire pour pouvoir ensuite repérer les insultes. Ensuite, j'ai déterminé quelles stratégies avaient été employées pour les traduire en m'appuyant sur celles qu'Ávila-Cabrera a choisies dans ses études de cas. Enfin, j'ai évalué selon mon propre ressenti le poids des insultes dans les sous-titres en français en comparaison avec celles de la version originale en anglais.

2.2. Étude de réception : *focus groups*

Cette partie est consacrée aux *focus groups* organisés pour mener à bien l'étude de réception. Dans un premier temps, nous présenterons ce procédé de collecte de données. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux détails relatifs aux groupes qui ont participé. Dans un troisième temps, nous verrons quel était le but de ces *focus groups*. Dans un quatrième et dernier temps, nous nous pencherons sur le déroulement des *focus groups* avant de nous attarder sur des considérations d'ordre éthique.

2.2.1. Définition des *focus groups*

J'ai décidé de mener mon étude de réception à travers des *focus groups*, qui constituent un procédé de collecte de données relevant de la méthode d'enquête. Celle-ci est définie par Giroux et Tremblay comme une « méthode de recherche qui consiste à mesurer des croyances, des attitudes, des intentions, des comportements ou des conditions objectives d'existence auprès des participants afin d'établir des relations d'association entre un phénomène et ses déterminants » (2009, p. 309).

Le procédé des *focus groups*, utilisé en recherche qualitative (Morgan, 1998b, p. 11), a été développé dans les années 1940 par Paul Lazarsfeld au Bureau de recherche sociale appliquée de l'Université de Columbia (Silverman et Patterson, 2014, p. 209). Depuis les années 1990, les *focus groups* sont devenus de plus en plus populaires dans le domaine des sciences sociales qualitatives (Barbour, 2008, p. 133). Aujourd'hui, les chercheurs tendent à coupler ce procédé de collecte de données avec d'autres (par exemple des sondages) dans leurs études (Della Porta, 2014, p. 15).

Blee et Verta Taylor définissent les *focus groups* de la manière suivante : « Discussions between a small group of participants guided by a moderator to obtain information about a particular topic of interest to the researcher. » (2002, p. 107) Il convient de souligner que ces discussions sont informelles (Silverman et Patterson, 2014, p. 227) et qu'elles ne sont pas structurées de manière rigide (Della Porta, 2014, p. 2). À travers elles, le chercheur écoute les participants, apprend grâce à eux (Morgan, 1998b, p. 9) et développe une compréhension fine de leurs expériences ainsi que de leurs croyances (Morgan, 1998b, p. 11).

2.2.2. Intérêt des *focus groups*

Della Porta décrit le but des *focus groups* en ces termes : « Focus groups aim to discover the position of a certain group, and the collective process through which this collective meaning is formed. » (2014, p. 3) À travers ce procédé de collecte de données, les chercheurs souhaitent donc déterminer quelles sont les opinions d'un groupe défini de personnes et comment elles se sont formées à travers les interactions des participants.

L'intérêt des *focus groups* est tout d'abord lié à la facilité avec laquelle les données sont récoltées. En effet, les chercheurs peuvent acquérir de nouvelles connaissances sur les sujets qui les intéressent simplement en écoutant les participants discuter entre eux (Morgan, 1998b, p. 97).

Ensuite, les *focus groups* sont particulièrement intéressants du point de vue des participants. Ceux-ci y disposent d'une plus grande marge de manœuvre que dans des entretiens par exemple, où l'on attend d'eux qu'ils répondent à chacune des questions qui leur sont posées (Barbour, 2008, p. 134). Ils s'insèrent dans un collectif qui leur permet de discuter avec d'autres personnes et de s'y confronter (Della Porta, 2014, p. 2), ce qui donne souvent lieu à des échanges animés et spontanés sur le sujet déterminé par le chercheur (Barbour, 2008, p. 135). Les *focus groups* ont donc l'avantage d'instaurer un cadre agréable dans lequel les participants se sentent à l'aise (Morgan, 1998b, p. 97).

De plus, les *focus groups* constituent un procédé de collecte de données idéal pour les chercheurs qui s'intéressent à des sujets qui sont encore mal connus et mal compris (Morgan, 1998b, p. 12). Il peut également être question de sujets sur lesquels les participants, seuls, ne se sont jamais véritablement interrogés, mais auxquels ils vont s'intéresser grâce à la force du collectif (Barbour, 2008, p. 134).

Enfin, les *focus groups* se révèlent intéressants pour les chercheurs parce qu'ils leur permettent de comprendre la manière dont certains groupes coconstruisent le sens et les normes qui gouvernent leur comportement (Della Porta, 2014, p. 3).

2.2.3. Le rôle du modérateur

Le modérateur a une importance centrale dans les *focus groups*. Il doit faciliter la discussion, stimuler le débat et essayer d'assurer la participation de tous (Della Porta, 2014, p. 2). Dans le cas précis de cette étude, lorsque les participants n'avaient pas beaucoup d'éléments à apporter, je leur ai posé des questions pour étoffer la discussion. La réalisation des *focus groups* m'a permis de me rendre compte que certains participants prenaient moins la parole que d'autres et qu'ils ne la prenaient que pour manifester leur accord avec ce qui avait été dit précédemment par d'autres personnes.

Deux possibilités s'offrent au modérateur : soit il s'assure du bon fonctionnement de la discussion sans poser de questions spécifiques aux participants, soit il pose des questions précises dans un ordre particulier (Della Porta, 2014, p. 6). L'équilibre à atteindre est fragile : le modérateur doit bien doser les moments où il écoute et ceux où il intervient (ibid.). Pour mes *focus groups*, j'ai choisi de laisser les participants s'exprimer librement et de leur poser des questions spécifiques seulement s'ils ne savaient pas vraiment quoi dire ou s'ils n'avaient pas abordé certains des éléments que j'avais inclus dans ma grille d'entretien.

Il ne faut pas que le modérateur cherche à tout contrôler, sachant que chaque groupe a une dynamique propre (Morgan, 1998b, p. 10). Il est important qu'il limite ses interventions et qu'il n'interrompe pas la conversation (Della Porta, 2014, p. 6). Toutefois, le modérateur doit faire attention à ce que tous les participants aient l'occasion de participer à la discussion et que tous les thèmes qu'il a prévu d'aborder soient traités lors de la discussion (Della Porta, 2014, p. 9).

2.2.4. Groupes

2.2.4.1. Taille et nombre des groupes

Il n'existe pas de consensus dans la littérature concernant le nombre idéal de participants dans les groupes. Della Porta (2014, pp. 9-10) recommande d'en avoir entre six et huit, alors que

Morgan (1998, p. 71) et Saldanha et O'Brien (2013, p. 173) sont plutôt d'avis qu'il en faut entre six et dix. Il est toutefois admis qu'il ne faut en avoir ni trop, au risque que certains ne puissent pas exprimer leurs idées, ni trop peu, au risque de ne pas pouvoir générer une discussion (Morgan, 1998a, p. 71). Un groupe de six participants est généralement considéré comme un petit *focus group*, alors qu'un groupe de dix serait vu comme grand (ibid.). Cependant, pour certaines recherches, il est possible, et même plus approprié, d'effectuer des *focus groups* en plus petits groupes pour garantir davantage de succès (ibid.).

Vient ensuite la question du nombre de participants suffisants pour mener à bien la recherche. Il dépend de nombreux facteurs, mais il est considéré comme suffisant dès lors que le chercheur a suffisamment de données pour l'analyse, peu importe qu'il ait écouté trois ou trente personnes (Saldaña, 2011, p. 34). Morgan (1998a, p. 78) parle de saturation théorique ; il s'agit du moment où les groupes commencent à se répéter. Le chercheur peut alors mettre fin aux *focus groups*, car il ne peut rien observer de plus.

Concernant le nombre de groupes recommandé, il faut en compter entre trois et cinq, d'après Morgan (1998, p. 77).

Après avoir pris en considération toutes les informations ci-dessus, j'ai décidé d'organiser trois *focus groups* de cinq personnes pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il aurait été difficile de recruter davantage de participants sans incitation financière. Ensuite, en termes d'organisation, il est plus facile de réunir les participants à un même horaire s'ils ne sont pas trop nombreux. Enfin, j'ai voulu garantir le fait que les participants se sentent à l'aise. Avec un nombre restreint de participants, chacun a la possibilité et le temps de s'exprimer, et la discussion s'en trouve facilitée.

2.2.4.2. Composition des groupes

Les participants à des focus groups sont choisis en fonction d'une stratégie dite de « *purposive sampling* », c'est-à-dire que le chercheur doit sélectionner précisément les participants par rapport au but de sa recherche afin que les discussions soient le plus productives possible (Morgan, 1998a, p. 56).

À l'heure de composer les groupes, le chercheur doit prêter une attention toute particulière à la compatibilité des participants à l'intérieur d'un même groupe (Morgan, 1998a, p. 59), sachant que les *focus groups* reposent sur des discussions entre des personnes considérées comme égales (Della Porta, 2014, p. 3). Plus les participants sont compatibles, plus la dynamique de groupe sera bonne et la discussion, facile (Morgan, 1998a, p. 58). Ils passent moins de temps à

expliquer aux autres qui ils sont et peuvent donc se concentrer sur les sujets dont il est question pour le *focus group* (Morgan, 1998a, p. 59). Pour s'assurer de la compatibilité des participants, le chercheur doit composer des groupes homogènes (Morgan, 1998a, p. 61) sur la base d'une caractéristique commune (Barbour, 2008, p. 135). Celle-ci est souvent d'ordre démographique et elle est généralement liée au genre, à la race, à l'âge, au lieu de résidence, au niveau d'études, au métier, au revenu, au statut marital ou à la composition de la famille des participants (Morgan, 1998a, p. 61). L'homogénéité des groupes est d'autant plus importante qu'elle contribue à la vitesse à laquelle le chercheur atteint le point de saturation des données : plus les groupes sont homogènes, plus vite il est atteint (Saldanha et O'Brien, 2013, p. 193).

Non seulement le chercheur doit s'assurer de l'homogénéité de chaque groupe, mais il doit aussi faire en sorte que l'ensemble des groupes reflète une certaine diversité (Morgan, 1998a, p. 59) afin qu'il puisse avoir accès à différentes perspectives sur les sujets qui l'intéressent (p. 64) et démontrer des tendances parmi certaines catégories de personnes (pp. 56-57).

Pour mes *focus groups*, tous les participants que j'ai recrutés étaient de langue maternelle française afin qu'ils puissent analyser le sous-titrage en français. Toutefois, deux caractéristiques les différenciaient : leur niveau d'anglais et le fait qu'ils soient étudiants en traduction ou non. Sur les trois *focus groups* que j'ai organisés, le premier était composé de personnes ayant un niveau d'anglais compris entre A1 et B1, le deuxième de personnes ayant un niveau d'anglais compris entre B2 et C2, et le troisième d'étudiants en maîtrise à la Faculté de traduction et d'interprétation à l'Université de Genève, qui ont une excellente maîtrise de l'anglais ainsi qu'une sensibilité particulière à la traduction. J'ai organisé les groupes de cette manière afin de voir si des tendances se démarquaient en fonction du niveau d'anglais des participants ou de leur familiarité avec la traduction.

2.2.4.3. Évaluation du niveau d'anglais des participants

Pour répartir les participants dans les trois groupes, il a été nécessaire d'évaluer leur niveau d'anglais selon le Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL). Cette évaluation a consisté en un test en ligne disponible sur la page de Cambridge English³. Il comprend 25 questions à choix multiple et peut être réalisé en dix minutes environ. Tous les participants ont réalisé le test avant d'être répartis dans les différents groupes.

³ Cambridge Assessment English. (2022). Consulté le 28/03/2022. <http://www.cambridgeenglish.org/ch/fr/test-your-english/>.

2.2.4.4. Recrutement des participants

Les participants ont été recrutés sur la base du volontariat et parmi mes connaissances personnelles. J'ai donc combiné la stratégie de « *purposive sampling* » avec celle de « *convenience sampling* » (Saldanha et O'Brien, 2013, p. 34), car j'ai sélectionné les participants par rapport au but de ma recherche parmi les personnes qui m'étaient le plus facilement accessibles pour le recrutement.

2.2.5. But des *focus groups*

Les *focus groups* réalisés avaient pour but de mettre en évidence des tendances au niveau de la réception de la vulgarité en fonction du niveau d'anglais des participants et de leur familiarité avec la traduction. Le fait d'inclure des étudiants en maîtrise à la Faculté de traduction et d'interprétation a permis de comparer leur sensibilité à la traduction à celle de personnes étrangères au milieu de la traduction. En bref, ces *focus groups* étaient pour moi l'occasion de déterminer si le niveau d'anglais et le type d'études influencent la réception de la vulgarité dans le sous-titrage.

2.2.6. Déroulement des *focus groups*

2.2.6.1. Durée et lieu

D'après Krueger (1998, p. 49), les *focus groups* durent généralement entre une et deux heures, deux heures représentant la limite sur le plan physique et psychologique pour la plupart des gens. Della Porta (2014, p. 9) recommande, elle, que les *focus groups* ne durent pas plus d'une heure trente afin d'éviter que l'attention des participants ne diminue. J'ai donc décidé de réaliser des *focus groups* d'une durée de 90 minutes maximum pour que l'expérience des participants soit la plus plaisante possible.

Le *focus group* A1-B1 a eu lieu à mon domicile, car les participants étaient des membres de ma famille. Les *focus groups* B2-C2 et FTI se sont eux déroulés à l'université, dans une salle que j'avais réservée pour l'occasion, étant donné que les participants étudiaient tous à l'UNIGE. L'université est considérée par Della Porta (2014, p. 11) comme un endroit neutre.

2.2.6.2. Contenu à analyser

Les *focus groups* portaient sur l'analyse de plusieurs extraits du film américain *Deadpool*, et sur leur réception par un public francophone. Les participants ont visionné six extraits du long-métrage dans lesquels des insultes sont proférées par les personnages : la première occurrence de *motherfucker*, *crime-fighting shit-weezler*, *fat fuck*, *shitstick*, *douche*, *dickless*. Chaque extrait a été diffusé deux fois : la première pour que les participants puissent se concentrer sur

l'insulte en anglais, et la deuxième pour qu'ils puissent se concentrer sur sa traduction dans le sous-titrage professionnel en français de la plateforme de streaming par abonnement Disney+.

2.2.6.3. Étapes de la discussion et sujets abordés

Au début des *focus groups*, j'ai résumé brièvement le film *Deadpool* pour donner un peu de contexte aux participants.

Je leur ai ensuite posé quatre questions introductives sur les éléments suivants : leur connaissance du film, leurs habitudes de visionnage en matière de traduction audiovisuelle, leur rapport à la vulgarité dans la vie quotidienne et leur ressenti par rapport au traitement de la vulgarité dans le sous-titrage en français de films et de séries.

Les participants ont ensuite visionné six extraits du film, pour lesquels je précisais à chaque fois des éléments de contexte. Après chaque extrait, j'ai laissé les participants discuter librement. Suivant les éléments qu'ils apportaient, je les ai interrogés sur leurs impressions, sur la force de l'insulte dans le sous-titrage, sur la fréquence de l'insulte en français, sur la comparaison entre la version anglaise et le sous-titrage et enfin, je leur ai demandé s'ils avaient d'autres propositions de traduction pour l'insulte en français.

Pour clore les *focus groups*, j'ai posé aux participants trois questions spécifiques sur le traitement de la vulgarité dans le sous-titrage. Je leur ai d'abord demandé s'ils étaient choqués de voir des insultes à l'écrit avant de voir avec eux s'ils pensaient que les insultes devaient être atténuées, voire omises, ou plutôt conservées le plus fidèlement possible dans le sous-titrage. Enfin, je les ai interrogés sur leurs attentes lorsqu'ils regardent un film particulièrement vulgaire afin de savoir s'ils privilégient la compréhension de l'insulte originale ou la recreation d'une insulte ayant le même effet en français.

2.2.7. Enregistrement et transcription

D'après Silverman et Patterson (2011, p. 208), les discussions qui ont lieu dans le cadre des *focus groups* sont enregistrées, puis transcrites avant d'être analysées. J'ai appliqué ce schéma dans le présent travail.

Les interactions au sein des *focus groups* ont été enregistrées à l'aide de mon téléphone portable. J'ai fait le choix de l'enregistrement audio et non pas de l'enregistrement vidéo pour que les participants soient plus à l'aise et que la conversation reste spontanée (Della Porta, 2014, p. 11).

Pour ensuite pouvoir les analyser, j'ai transcrit les enregistrements audio en suivant les indications de Bloor et al. (2001, p. 43), qui préconisent notamment de transcrire l'intégralité

de ce qui a été enregistré, même les marques d'hésitations et la communication non verbale sous la forme de rires par exemple.

2.2.8. Considérations éthiques

Les *focus groups* impliquent nécessairement un partage d'informations de la part des participants. Par conséquent, la protection de ces données constitue une considération éthique primordiale (Morgan, 1998b, p. 87). Le chercheur doit se pencher particulièrement sur les trois questions suivantes : qui aura accès aux identités des participants ? Qui aura accès à ce qu'ont dit les participants durant les *focus groups* ? Qui aura accès aux enregistrements audio des *focus groups* ? (Morgan, 1998b, p. 89).

J'ai suivi la procédure en vigueur à l'Université de Genève en soumettant mon projet de recherche à la CUREG⁴ afin qu'elle en évalue les aspects éthiques.

Dans le cadre du présent mémoire, les données ont été pseudonymisées. En d'autres termes, il a été demandé aux participants de choisir un pseudonyme au début des *focus groups*, pseudonyme qui a été utilisé dans les transcriptions et qui constitue le seul élément d'identification dans le présent travail. Leur nom n'a été noté nulle part et n'a jamais été associé à ce pseudonyme. Ma directrice de mémoire et moi-même avons été les seules à avoir accès aux enregistrements audio. Ceux-ci ont été détruits dès que les transcriptions des *focus groups* ont été établies. Les données de recherche ont été stockées à deux endroits différents durant la réalisation du mémoire : dans un dossier informatique protégé par un mot de passe sur mon ordinateur personnel et dans un dossier informatique protégé par un mot de passe sur mon NAS institutionnel académique (serveur H:). Une fois le mémoire terminé, les données de recherche ont été stockées sur le NAS institutionnel de ma directrice de mémoire. Étant donné qu'elles sont pseudonymisées, les données de recherche seront conservées sans limites dans le temps, mais les formulaires d'information et de consentement remplis par les participants, stockés sur le NAS institutionnel de ma directrice de mémoire, seront eux supprimés après cinq ans.

Un formulaire d'information et de consentement a été distribué à tous les participants pour les informer des considérations éthiques ci-dessus ainsi que du but du mémoire. J'ai demandé à chaque participant son autorisation pour pouvoir enregistrer les *focus groups* et je lui ai fourni mon adresse mail ainsi que celles de ma directrice de mémoire et de la Commission d'éthique afin qu'il ait la possibilité de poser des questions sur le projet de recherche.

⁴ CUREG. (2022). Consulté le 28/04/2022. <https://cureg.unige.ch/>.

3. Présentation et réception du film *Deadpool*

3.1. Présentation du film

Deadpool est un film américain de super-héros d'une durée de 108 minutes qui est sorti dans les salles obscures en février 2016 (Wikipédia, 2022b). Le long-métrage, réalisé par Tim Miller sur la base d'un scénario écrit par Rhett Reese et Paul Wernick, constitue le huitième film de la saga *X-Men* (ibid.).

Il est centré sur Deadpool (de son vrai nom, Wade Wilson), qui est considéré comme « l'anti-héros le plus atypique de l'univers Marvel » (Allociné, 2016a). Le personnage a été créé par le scénariste Fabian Niceza et le dessinateur Rob Liefeld et a fait sa première apparition dans le numéro 98 de la bande dessinée intitulée *Les Nouveaux Mutants* (Wikipédia, 2022a). Au cinéma, avant le film qui lui est consacré, il était déjà présent dans le film *X-Men Origins : Wolverine* sorti en 2009 (ibid.).

Deadpool, incarné à l'écran par Ryan Reynolds, est un ancien militaire des Forces spéciales américaines à qui on diagnostique un cancer incurable alors qu'il mène une vie paisible avec sa compagne Vanessa Carlyle, à laquelle l'actrice Morena Baccarin prête ses traits (Wikipédia, 2022b). Deadpool se voit proposer un traitement expérimental qui devrait lui permettre de guérir et d'acquérir des capacités de guérison surnaturelles, mais à la suite duquel il est défiguré, d'où sa combinaison intégrale rouge (ibid.). Il part à la recherche d'Ajax (joué par Ed Skrein), l'homme responsable de son malheur, pour se venger de lui (ibid.).

3.2. Réception du film

Le film de Tim Miller était un des blockbusters les plus attendus de l'année 2016 (Vermelin, 2016). Il a rencontré un succès commercial énorme dans le monde entier : plus de 783 millions de dollars de recettes générées à l'échelle mondiale, dont 363 millions aux États-Unis (Wikipédia, 2022b). Dès sa sortie en salle, il a pris la tête du box-office américain (Paulet, 2016a) ainsi que du box-office français (Paulet, 2016b). Douze jours après sa sortie, les recettes du film s'élevaient déjà à 490 millions de dollars dans le monde (Paulet, 2016a). De tous les films de la franchise *X-Men*, *Deadpool* est celui qui a connu le plus gros succès au box-office (ibid.).

Sur le site Allociné (2016b), le film obtient la note moyenne de 3,5/5 calculée à partir des critiques de 22 titres de presse francophone. *Paris Match* (2016) et *Le Point* (2016) ont salué la performance de l'acteur ainsi que le côté humoristique du film, tandis que *Metro* (cité dans

Allociné 2016b) et CNews (2016) ont tenu à souligner les scènes d'action réussies. *Le Parisien* (2016) est même allé jusqu'à affirmer que le film apporte « un vent de fraîcheur dans l'univers très calibré des superhéros Marvel ». *Paris Match* (2016) résume les critiques positives en affirmant que l'intérêt de *Deadpool* réside dans l'équilibre entre les scènes d'actions impressionnantes, l'humour, la performance de Ryan Reynolds et la personnalité séduisante du personnage principal. *Deadpool* n'a toutefois pas été au goût de tous. *Écran Large* (2016) a déploré un résultat décevant au vu des promesses faites par Marvel et a qualifié l'humour du film de « potache ». De plus, *Le Monde* (2016) a estimé que le blockbuster était trop formaté.

Le long-métrage serait « de loin, la plus vulgaire progéniture » de l'univers Marvel (Sarfati, 2016). Les grossièretés proférées par les personnages, les nombreuses scènes de violence et les quelques scènes de nudité lui ont d'ailleurs valu d'être interdit aux moins de 17 ans aux États-Unis (Pierrette, 2016) et aux moins de 12 ans en France (Allociné, 2016a). Pour ces mêmes raisons, le film n'est pas sorti en Chine (Vermelin, 2016). *Deadpool* a donc marqué une rupture dans « l'univers parfois trop moralisateur et bien-pensant des sauveurs en collants moulants, comme *Spiderman* ou *Captain America* » (Garcia, 2016). Le personnage, présenté comme « le plus psychotique, trash et subversif de l'histoire des super-héros », a cassé les codes du genre (Garcia, 2016). Le public a adhéré, ce qui pourrait être le signe qu'il préfère désormais les « anti-héros grossiers et violents » aux « super-héros aseptisés » (Cesbron, 2016).

Deadpool a remporté un tel succès qu'une suite, intitulée *Deadpool 2* et réalisée par David Leitch, est sortie en 2018 (Wikipédia, 2022b).

4. Analyse des données : produit

Au total, dix-neuf insultes (dont certaines sont répétées plusieurs fois) et leur traduction sont ici regroupées et présentées selon l'ordre thématique suivant : les insultes d'ordre sexuel, les insultes d'ordre scatologique et les insultes qui ne sont pas liées à un tabou en particulier.

4.1. Insultes d'ordre sexuel

Dans cette sous-partie, toutes les insultes présentées sont liées au tabou sur le sexe, car elles font directement référence à une pratique sexuelle, aux parties du corps associées à un acte sexuel, ou sont construites à partir du mot *fuck*.

4.1.1. Insultes liées à une pratique sexuelle

4.1.1.1. *Motherfucker*

L'insulte *motherfucker*, qui est standard en anglais, apparaît sept fois dans le film *Deadpool*. Elle est formée des mots *mother* (« mère » en français) et *fucker*, qui désigne une personne stupide ou désagréable (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Au sens littéral, *motherfucker* fait référence à une personne qui a des relations sexuelles avec sa mère. Toutefois, l'insulte est le plus fréquemment utilisée pour parler d'une personne que l'on hait ou qui nous a mise en colère (Cambridge Dictionary en ligne, 2022).

Il est intéressant de constater que, dans les sous-titres en français du long-métrage, *motherfucker* a été traduit de six manières différentes.

L'insulte est proférée pour la première fois à 11:26 par Deadpool⁵, qui s'exclame « *Motherfucker!* », de manière agressive, après qu'Ajax lui a tiré une balle dans le bras et qu'il le voit se diriger vers lui à toute vitesse sur sa moto. À travers cette insulte, Deadpool exprime la colère qu'il ressent envers Ajax parce que celui-ci l'a blessé et revient à la charge dans le but de se débarrasser de lui. Dans le sous-titrage, *motherfucker* a été traduit par « l'enculé », qui est une insulte standard en français. Elle est généralement « adressée à une personne considérée comme méprisante, sottise, dénuée de courage » (CNRTL, 2022). Comme en anglais, l'insulte a un sens littéral – elle désigne une personne qui se fait sodomiser (Le Robert en ligne, 2022) – mais l'acception la plus fréquemment utilisée est l'injure plus générique. L'insulte en anglais et celle en français ont donc toutes les deux une connotation sexuelle au sens littéral. Pour cette première occurrence de *motherfucker*, le traducteur a choisi une insulte qui fait référence littéralement à un comportement sexuel tabou, à l'image de l'insulte en anglais. Le comportement tabou en question n'est toutefois pas le même dans les deux langues. Le traducteur a eu recours à la stratégie de la transposition (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 204), car il a remplacé une référence sexuelle propre à la culture anglophone par une autre qui est propre à la culture francophone. Dans la version originale et dans le sous-titrage, l'insulte prend la forme d'un mot vulgaire et fait référence littéralement à une personne ayant un comportement sexuel tabou, donc nous pouvons affirmer que le poids de l'insulte a été conservé en français.

La deuxième occurrence de *motherfucker* survient à 19:53, lorsque Wade (encore en bonne santé) insulte Weasel, son ami barman, car il vient de découvrir qu'il a parié sur sa mort. Dans

⁵ Dans le présent chapitre, le personnage est appelé de deux manières différentes : Deadpool lorsqu'il est en costume de super-héros dans le film et Wade quand il ne porte pas son costume.

le bar tenu par Weasel, un grand tableau noir indique les paris faits par les clients sur le décès des uns et des autres. À la différence de la première occurrence, le personnage principal s'adresse à quelqu'un qu'il connaît et qu'il apprécie (et non son pire ennemi) et a un ton beaucoup moins agressif (il n'élève pratiquement pas la voix). L'insulte qu'il profère reflète même plus de la surprise que de la colère. Il s'agit sans doute de deux facteurs qui expliquent pourquoi le traducteur a choisi de traduire l'insulte différemment de la première occurrence. Il a utilisé le mot « enfoiré », qui est une insulte standard faisant référence, comme « enculé », à une personne méprisante (Le Robert en ligne, 2022). Toutefois, une gradation semble exister entre « enculé » et « enfoiré » : le premier, peut-être en raison de la connotation sexuelle, apparaît selon moi plus vulgaire que le second. L'insulte *motherfucker* paraissant moins forte pour cette deuxième occurrence compte tenu des informations paraverbales, le traducteur a opté pour une traduction moins forte qu'« enculé ». Le poids de l'insulte a donc été maintenu en français par rapport à la version originale.

L'insulte *motherfucker* est proférée pour la troisième fois par Deadpool à 38:33, alors qu'il discute avec Colossus, un mutant qui l'enjoint de se comporter comme un super-héros et de devenir un X-Man. Deadpool, qui n'en a aucune envie, le lui dit et en profite pour critiquer le professeur Xavier. Celui-ci est un mutant qui a fondé un institut portant son nom pour y accueillir des jeunes dotés de pouvoirs surhumains, comment on le sait si on connaît l'univers Marvel (Wikipédia, 2022f). Il le décrit de la manière suivante : « *some creepy, old, bald Heaven's gate-looking motherfucker* ». L'insulte s'accompagne ici d'une critique sur le physique du professeur Xavier à travers les adjectifs *old* et *bald*, d'une critique sur son comportement avec l'adjectif *creepy* et d'une critique sur sa manière de diriger son établissement avec la référence à Heaven's Gate, qui est une secte religieuse fondée aux États-Unis au début des années 1970 par Marshall Applewhite et Bonnie Nettles (Wikipédia, 2022c). Deadpool compare donc l'Institut Xavier à une secte. L'insulte qu'il profère reflète donc tout le mépris qu'il ressent pour le professeur Xavier. Dans le sous-titrage, le mutant est présenté comme « un vieux pervers tout chauve avec sa secte de branleurs ». Les mots insultants « pervers » et « branleurs » sont standard en français. Ici, le traducteur a eu recours à une explicitation (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 203) concernant Heaven's Gate. En effet, cette référence culturelle propre aux États-Unis est susceptible de ne pas être comprise par un public francophone ; c'est pourquoi le traducteur a procédé à une généralisation par le biais de l'hyperonyme « secte ». Il semble toutefois curieux que le traducteur ait ajouté une précision sur les membres de la secte en les qualifiant de « branleurs » (autrement dit, les membres d'une

secte seraient oisifs), car ce détail n'est pas présent en anglais. Concernant l'insulte à proprement parler par rapport à la personne du professeur Xavier, les adjectifs *bald* et *old* ont été conservés dans la traduction à travers les mots « chauve » et « vieux ». Pour traduire l'adjectif *creepy*, le traducteur a procédé à une transposition grammaticale en choisissant le mot « pervers ». Il a toutefois décidé d'omettre *motherfucker*. Nous pouvons considérer que le traducteur a eu recours à la stratégie de la compensation (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206) : il a omis l'insulte dirigée directement contre le professeur Xavier mais il a inclus une insulte dirigée contre ses protégés. Celle-ci est à mon sens aussi vulgaire que celle utilisée en anglais, donc la vulgarité a été conservée. Au vu de la disparition de *motherfucker* en français et de l'ajout du mot « branleurs », nous pouvons considérer que le poids de l'insulte est le même dans la version originale et dans le sous-titrage, car Deadpool insulte indirectement le professeur Xavier à travers ses protégés.

La quatrième occurrence de l'insulte *motherfucker* apparaît à 51:28. À ce moment-là du film, Wade est défiguré à cause de la torture qu'il a subie pour guérir de son cancer. Ajax vient le voir, ouvre le caisson de verre dans lequel il est attaché pour les besoins du traitement et lui affirme qu'il va de nouveau le torturer, même s'il est guéri, car il en a envie. Angel, son bras droit, s'approche de Deadpool pour s'assurer que les sangles qui le maintiennent sont bien en place. Elle dit à Deadpool qu'il sent très mauvais et, en guise de réponse, celui-ci la frappe avec sa tête au visage. Angel recule sous l'effet du choc, mais se reprend et s'approche de Deadpool pour le frapper à son tour en le traitant de *motherfucker*. Dans les sous-titres, l'insulte a été omise et, par conséquent, le poids de l'insulte a été supprimé. Le traducteur a peut-être considéré que le recours à l'omission (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206) était pertinent, car l'insulte en anglais n'est presque pas intelligible. En effet, Angel parle entre ses dents, et Ajax prend la parole très rapidement pour lui répondre. Je tiens à préciser que j'ai moi-même dû réécouter le passage plusieurs fois pour bien discerner l'insulte. Par ailleurs, l'omission ne semble pas être justifiée par des contraintes temporelles, étant donné que l'insulte apparaît dans la version originale du film avec les sous-titres en anglais. Subsiste toutefois une question : pourquoi le traducteur a-t-il eu recours à l'omission alors qu'il n'était pas soumis à des contraintes particulières et qu'il y avait peu de chances pour que le public francophone discerne et comprenne l'insulte sans les sous-titres ? Peut-être a-t-il jugé que l'insulte n'était pas essentielle pour que le spectateur comprenne le déroulement de l'intrigue. De plus, l'expression faciale ainsi que les mouvements d'Angel suffisent à comprendre qu'elle est très énervée après que Wade l'a frappée au visage. Il paraît également possible que l'omission soit involontaire.

En effet, les sous-titres travaillent avec un fichier de sous-titrage préformaté (appelé *template file*) dans lequel les dialogues en langue originale sont segmentés en sous-titres et associés à leurs *time codes* respectifs (Artegiani et Kapsakis, 2014, p. 420). Dans ces fichiers préformatés, le texte est déjà condensé (p. 421). Il est donc possible que l'insulte *motherfucker* ne soit pas apparue dans le fichier avec lequel le sous-titreur a travaillé. Toutefois, les sous-titres travaillent normalement directement à partir du produit audiovisuel original auquel ils ont accès, et non pas uniquement à partir du fichier préformaté (p. 420). Nous ne savons pas dans quel cas se trouvait le sous-titreur de *Deadpool* ; s'il a traduit avec le film sous les yeux, alors l'omission est volontaire, mais s'il a travaillé seulement avec le fichier préformaté, alors l'omission est peut-être involontaire.

L'insulte *motherfucker* réapparaît à 01:12:31. Wade, qui n'ose pas approcher sa compagne Vanessa depuis qu'il a été défiguré, se résout à se rendre sur son lieu de travail pour lui parler. Au dernier moment, il se défile. Il se rend aux toilettes, se passe de l'eau sur le visage et, en se regardant dans le miroir, s'adresse à lui-même en ces mots : « *you weak motherfucker* ». *Motherfucker* étant une insulte adressée à une personne que l'on hait ou qui nous a mis en colère (Cambridge Dictionary en ligne, 2022), nous comprenons que le personnage s'en veut terriblement de ne pas trouver le courage d'aborder sa compagne. Dans le sous-titrage, le traducteur a traduit la phrase par « Tu pues la défaite, connard » en utilisant un mot insultant standard en français. Nous constatons que la traduction de *motherfucker* diffère des précédentes. D'après le dictionnaire en ligne sensagent du journal *Le Parisien* (2022), le mot « connard » désigne « une personne stupide que l'on réproouve ». La définition correspond tout à fait à la manière dont Wade se perçoit dans cette partie du film. Ici, nous pouvons considérer que le poids de l'insulte a été conservé dans le sous-titrage, « connard » étant tout aussi vulgaire que *motherfucker*. Il convient également de souligner que le traducteur a étoffé l'adjectif *weak* probablement pour une question d'idiomaticité. De plus, cet étoffement permet de refléter l'intensité de la phrase en anglais à travers le verbe « puer ». L'idée de faiblesse est, elle, cristallisée dans le mot « défaite ».

Wade profère de nouveau l'insulte *motherfucker* à 01:14 :31, après avoir découvert que Vanessa a été enlevée par Ajax. Hors de lui, il se met à jurer pendant une quinzaine de secondes devant son ami Weasel tout en frappant tout ce qui lui passe sous la main. Voici ses paroles : « *Fuck ! Fuck ! Motherfucker ! Cock juggling...Jiminy! Fuckface! Fuck! Fuck! Fuck!* » En français, elles ont été traduites de la manière suivante : « Merde ! **Putain de merde** ! Con ! Choco ! Jiminy ! Pourriture ! » À travers l'insulte *motherfucker*, qui se réfère à Ajax, Wade exprime

toute la haine qu'il ressent envers son bourreau. Cette occurrence rappelle la première dans le film, à la différence que le traducteur ne l'a pas traduite en français par une insulte, mais par le juron standard « putain de merde », qui porte sur la situation et non pas sur la personne d'Ajax. Le passage d'une insulte à un juron peut s'apparenter à une transposition (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 204) de la part du traducteur. Cette traduction paraît toutefois curieuse au vu de la version originale, d'autant plus que la compréhension ne paraît pas être un problème, le spectateur comprenant parfaitement que l'insulte se réfère à Ajax. Nous pourrions penser que le traducteur a privilégié l'homogénéité pour avoir une série uniquement composée de jurons, mais cet argument ne tient pas sachant que *fuck face* a été traduit par « pourriture », comme nous le verrons plus tard. Aucune explication concernant le choix du traducteur n'apparaît clairement. Même si l'idée principale derrière l'insulte a été conservée, « putain de merde » étant utilisé pour exprimer de la colère (Wiktionnaire, 2022), le poids de l'insulte a été atténué étant donné qu'elle a été remplacée par un juron.

L'insulte est proférée pour la dernière fois par Deadpool à 01:27:06. Il s'apprête à confronter Ajax qui, après avoir enlevé Vanessa, l'a emprisonnée dans le même caisson de verre que celui où il a subi sa transformation. Se parlant à lui-même, les yeux rivés sur Ajax, il prononce les mots suivants : « *Motherfucker should have worn his brown pants* ». Cette phrase fait référence à une scène au début du film, lorsque Deadpool se bat contre des hommes envoyés par Ajax. Il leur explique qu'il est vêtu d'un costume rouge pour qu'on ne le voie pas saigner. Il désigne ensuite un soldat qui porte un pantalon marron en affirmant que celui-ci a compris l'idée (sous l'effet de la peur qu'il ressentira pendant son combat avec Deadpool, il déféquera dans son pantalon, mais personne ne le verra étant donné qu'il est de couleur marron). À 01:27:06, Deadpool insinue donc qu'Ajax va déféquer dans son pantalon pendant qu'ils se battront tous les deux. Le traducteur a traduit *motherfucker* par l'insulte standard « enfoiré », comme c'était le cas pour la deuxième occurrence, probablement parce que les deux contextes sont similaires et parce que Deadpool parle de manière posée sans élever la voix dans les deux scènes. Concernant le poids de l'insulte, nous pouvons considérer qu'il a été conservé, pour les mêmes raisons que celles évoquées dans le paragraphe traitant de la deuxième occurrence de *motherfucker*.

L'insulte *motherfucker* est particulièrement intéressante, car sur un total de sept occurrences, elle a été traduite de six manières différentes. Le poids de l'insulte a selon moi été conservé par le traducteur dans six cas sur sept.

4.1.1.2. *Cock-gobbler*

Cette insulte, qui est créative en anglais, est proférée par Deadpool à 38:01 à l'encontre de Colossus. Celui-ci voudrait que le héros du film intègre l'Institut Xavier et il est venu à sa rencontre alors qu'il se battait contre Ajax et ses hommes afin de le convaincre de mettre ses pouvoirs au service du bien. Alors qu'il enjoint Deadpool de le suivre à l'Institut sans faire d'histoires, l'homme au costume rouge lui assène ce qui suit : « *You big chrome cock-gobbler* ».

Le pronom *you* a pour fonction d'apostropher directement Colossus. Les adjectifs *big* et *chrome* renvoient directement à son apparence. En effet, il est très grand et corpulent, et son corps est fait de métal. Concernant *cock-gobbler*, il s'agit d'un nom composé des mots *cock* et *gobbler*. Le mot anglais *cock* désigne de manière vulgaire un pénis (Cambridge Dictionary en ligne, 2022). Le mot *gobbler* est quant à lui utilisé pour parler de quelqu'un qui fait des fellations (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Si Deadpool utilise cette insulte, c'est parce que Colossus est gay (Coste, 2012). Il s'agit néanmoins d'une manière très dégradante de le décrire, par laquelle son orientation sexuelle est réduite à un type de pratique sexuelle.

L'insulte a été traduite en français par « mange-bites » (« Grand mange-bites chromé » pour la phrase complète). Le traducteur a donc eu recours à la stratégie du calque (Ávila-Cabrera, 2016a, p. 214), car il a conservé la structure de l'insulte en traduisant individuellement les deux mots. L'insulte a le même sens qu'en anglais, et la vulgarité a été conservée à travers l'emploi du mot « bite », qui désigne de manière vulgaire un pénis en français (Le Robert en ligne, 2022). Nous pouvons en conclure que le poids de l'insulte a été conservé en français. Il convient de souligner que la traduction en français est créative, à l'image de l'anglais. L'insulte dans le sous-titrage provoque une sensation d'étrangeté chez le lecteur, car elle est inhabituelle.

4.1.2. Insultes liées aux parties du corps associées à l'acte sexuel

4.1.2.1. *Insultes avec dick*

4.1.2.1.1. *Dick-tips*

Deadpool profère cette insulte à 38:08 en montrant Ajax du doigt. Le personnage joué par Ed Skrein est assis sur le bord de la route et a l'un des katanas de Deadpool planté dans l'épaule gauche après que les deux se sont battus. L'homme au costume rouge essaie de convaincre Colossus et son acolyte Negasonic qu'Ajax a mérité ce qui lui est arrivé (« *That wheezing bag of dick-tips has it coming* »).

L'insulte complète est donc la suivante : *wheezing bag of dick-tips*. Il s'agit d'une insulte créative en anglais. Elle peut être décomposée en trois éléments. Premièrement, l'adjectif

wheezing, qui vient du verbe *to wheeze* et qui fait référence au sifflement de la respiration de quelqu'un qui a des difficultés à respirer (Cambridge Dictionary en ligne, 2022). Deuxièmement, le mot *bag*, qui désigne un sac en anglais (ibid.). Troisièmement, le nom composé *dick-tips*. *Dick* est un mot vulgaire désignant un pénis et *tips* fait référence à l'extrémité pointue de quelque chose (ibid.). Le nom composé fait donc référence à l'extrémité du pénis.

Dans le sous-titrage, l'insulte a été traduite de la manière suivante : « sac à trous-de-bite ». Nous remarquons immédiatement que le traducteur a procédé à l'omission (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206) de l'adjectif *wheezing*. Il convient de souligner que l'utilisation de l'adjectif paraissait curieuse en anglais dans le contexte au vu de sa définition. Le traducteur a peut-être eu la même impression et il a par conséquent décidé de laisser de côté ce mot, qui n'apporte tout compte fait qu'une précision mineure. Au-delà de l'omission (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206), le traducteur a choisi la stratégie du calque (Ávila-Cabrera, 2016a, p. 214) pour traduire le reste de l'insulte. La traduction de *dick-tips* attire l'attention, car le traducteur a réussi à conserver un nom composé qui a la même signification qu'en anglais. En effet, « trous-de-bite » désigne certainement le méat urétral qui est situé au niveau du gland du pénis chez l'homme (Encyclopédie Larousse en ligne, 2022). Le traducteur a également réussi à conserver la vulgarité en optant pour un mot vulgaire afin de faire référence au pénis. Tous les éléments mentionnés ci-dessus permettent d'affirmer que le poids de l'insulte a été conservé dans le sous-titrage. Tout comme pour *cock-gobbler*, le traducteur a fait en sorte que la créativité de l'insulte dans la version originale soit reflétée dans le sous-titrage. L'impression d'étrangeté est également présente, car « trous-de-bite » n'est pas une insulte habituelle en français.

4.1.2.1.2. *Dicks*

La scène dans laquelle Wade profère cette insulte se déroule au centre dans lequel il s'est rendu dans l'espoir d'être guéri. Alors que Wade est sanglé à l'intérieur du caisson en verre, Ajax lui explique le « traitement de la dernière chance ». Toutes les tentatives précédentes (qui s'apparentaient à de la torture) ayant échoué, Ajax explique à Wade qu'il va le faire suffoquer. Wade s'exclame alors en ces mots : « *Oh and I thought you guys were dicks before* ». À travers cette phrase, il exprime qu'il a sous-estimé la cruauté d'Ajax et de ses disciples. L'insulte est standard en anglais. Comme nous l'avons déjà indiqué, le mot *dick* désigne de manière vulgaire un pénis (Cambridge Dictionary en ligne, 2022). Il peut également être utilisé pour parler d'une personne stupide ou détestable (Oxford English Dictionary en ligne, 2022).

En français, le traducteur a rendu l'insulte par « connard », un mot insultant standard que nous avons déjà rencontré plusieurs fois et qui est employé pour faire référence à « une personne stupide que l'on réproouve » d'après le dictionnaire en ligne sensagent du journal *Le Parisien* (2022). L'insulte en anglais et celle en français ont donc le même sens. La référence à une partie du corps a disparu, mais ce n'est pas le cas de la vulgarité avec l'utilisation de « connard ». Ici, le poids de l'insulte a donc aussi été conservé.

4.1.2.1.3. *Dickless*

L'insulte, qui est créative en anglais, est proférée à 01:17:11 par Vanessa à l'intention d'Ajax. Celui-ci, après l'avoir enlevée, l'emmène sur les ruines d'un hélicoptère. Il la fait asseoir et autorise Angel à lui enlever son bâillon. Vanessa le remercie (ironiquement) avec ces mots : « *Thanks, dickless* ». L'adjectif *dickless* désigne littéralement un homme qui n'a pas de pénis (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Il est toutefois majoritairement utilisé au sens figuré pour faire référence à un homme faible et, par conséquent, pour critiquer sa masculinité (ibid.). L'insulte est créative en anglais.

Dans le sous-titrage, le traducteur a choisi la stratégie de la traduction littérale (Vinay et Darbelnet, 2000, p. 86). Il a abouti au résultat suivant : « Sans-queue ». Cette expression reflète exactement l'insulte en anglais, que ce soit au niveau du sens ou de la vulgarité avec l'utilisation du mot « queue » ; il apparaît donc clairement que le poids de l'insulte originale a été maintenu. La créativité de l'insulte en anglais a été maintenue par le traducteur en français, d'où l'impression d'étrangeté qui se dégage à la lecture du sous-titrage (« Sans-queue » n'est en effet pas une insulte standard en français).

4.1.2.2. *Insulte avec cock : cock thistle*

Nous retrouvons cette insulte à 01:06:42, au moment où Deadpool discute avec AI, la vieille dame chez laquelle il vit depuis qu'il est défiguré. Le sentant de mauvaise humeur, la propriétaire lui demande ce qui lui arrive, et Deadpool se lance alors dans un résumé de sa situation. Il évoque Ajax, qui lui a échappé après qu'il s'est battu avec lui, en le traitant de *cock thistle*. Cette insulte est créative en anglais.

Nous avons vu dans la sous-partie précédente la signification de *cock*. Cette fois-ci, le mot *cock* est associé à *thistle*, qui désigne en anglais la plante épineuse connue sous le nom de chardon (Oxford English Dictionary en ligne, 2022 et Le Robert en ligne, 2022). L'insulte convoque donc deux images : celle d'un pénis et celle de la douleur (par le biais des épines du chardon). Utiliser cette insulte reviendrait alors à exprimer le fait que la colère et la haine que nous

éprouvons pour la personne que nous insultons se traduisent en douleur physique dans une certaine partie du corps.

En français, l'insulte a été traduite par « arrache-queue ». Nous retrouvons dans cette traduction les deux éléments mentionnés dans le paragraphe précédent, c'est-à-dire la référence au pénis et à la douleur. En effet, « queue » désigne de manière familière un pénis en français (Le Robert en ligne, 2022), et la douleur est évoquée à travers le verbe « arracher ». Au sens littéral, un « arrache-queue » désigne une personne qui arrache le pénis de quelqu'un d'autre.

Nous pouvons considérer que le poids de l'insulte a été conservé pour trois raisons principales : le traducteur a conservé la structure ainsi que le sens de l'insulte, et a également utilisé un mot vulgaire pour se référer au pénis, comme en anglais.

Encore une fois, le traducteur est parvenu à insuffler la créativité de la version originale au sous-titrage. L'insulte « arrache-queue » n'est pas standard en français et paraît donc étrange à la lecture.

4.1.2.3. *Insulte avec nut : numbnuts*

La seule occurrence de cette insulte se trouve à 01:11:22. Wade et son ami Weasel se rendent dans le club de strip-tease où travaille Vanessa, car Wade s'est décidé à aller lui parler et à lui raconter tout ce qui lui est arrivé depuis qu'il l'a quittée pour suivre son traitement. Une fois entré dans le club, Wade part à sa recherche, en insistant sur le fait qu'il doit la trouver avant Ajax : « *Let's find her before numbnuts does* ».

Le mot *numbnut*, qui constitue une insulte créative en anglais, est construit à partir de l'adjectif *numb* et du nom *nuts*. L'adjectif *numb* est défini de la manière suivante par l'Oxford English Dictionary en ligne (2022) : « deprived of physical sensation or of the power of movement » ; l'adjectif renvoie donc à une immobilité, à une absence de vie. Le mot *nuts* a plusieurs sens, mais il désigne entre autres de manière vulgaire les testicules (ibid.). Au sens littéral, *numbnuts* renvoie donc à des testicules « inanimées ». Nous pouvons en déduire qu'il s'agit là d'une critique explicite sur la virilité d'un homme. Au sens figuré, il s'agit d'une insulte utilisée en anglais britannique pour faire référence à une personne stupide ou méprisable (Collins English Dictionary en ligne, 2022). Même si cette insulte est apparemment utilisée en Grande-Bretagne, je ne l'avais jamais entendue auparavant. C'est pourquoi je préfère la qualifier de créative et non de standard.

En français, il est intéressant de constater que le traducteur a opté pour la stratégie de la traduction littérale (Vinay et Darbelnet, 2000, p. 86) et a par conséquent abouti à « Couillemorte ». Il a privilégié le sens littéral au sens figuré de l'insulte. Nous notons qu'il a procédé à deux petites modifications, sans réelle importance, en mettant le mot « couille » au singulier et non au pluriel comme en anglais, et en ajoutant une majuscule au début du mot. Il a d'ailleurs suivi l'anglais en choisissant le mot vulgaire « couille » pour désigner les testicules. Cette traduction paraît curieuse, car l'insulte n'existe pas en français. Elle est créative, à l'image de *numbnuts* en anglais. Néanmoins, elle ne pose aucun souci de compréhension, et il est facile de déduire qu'il s'agit d'une insulte. En choisissant la traduction « Couillemorte », le traducteur a conservé le poids de l'insulte originale.

4.1.2.4. Insulte avec ass : *asshole*

Au sens littéral, *asshole* désigne l'anus de manière vulgaire en anglais (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Le mot a également deux sens figurés, dont celui-ci : « a stupid, irritating, or contemptible person ; a person who behaves despicably » (ibid.). *Asshole* peut donc être employé comme une insulte standard en anglais.

L'insulte est employée à quatre reprises dans le film *Deadpool*, dont trois par Vanessa. Elle la profère tout d'abord à 01:17:17 à l'intention d'Ajax et Angel après que celle-ci lui a enlevé son bâillon. Vanessa insulte immédiatement Ajax, qui lui fait remarquer qu'elle est bavarde, comme son compagnon. Vanessa lui répond de la manière suivante : « *I've been trying to tell you, assholes, you've got the wrong girl* ». Elle est persuadée qu'ils se trompent de personne, car elle croit Wade mort. En français, le traducteur a traduit *assholes* par « connards ». Nous avons vu précédemment que le mot « connard » est une insulte standard qui désigne « une personne stupide que l'on réproouve » d'après le dictionnaire en ligne sensagent du journal *Le Parisien* (2022). Par conséquent, le sens de l'insulte est le même en anglais et en français, sachant que le mot *asshole* désigne entre autres une personne stupide. En français, même si la référence à la partie du corps a disparu, l'insulte n'en reste pas moins vulgaire. Le poids de l'insulte a donc été conservé.

Vanessa profère de nouveau l'insulte à 01:27:24 et à 01:30:16 en s'adressant à Deadpool, qui est venue la sauver des griffes d'Ajax. La première fois, elle l'insulte, car elle lui reproche de l'avoir abandonnée après le diagnostic de son cancer. La deuxième fois, ils sont tous les deux à terre, et Deadpool, après avoir joint les mains pour former un cœur, fait un geste obscène, ce à quoi sa fiancée répond en l'insultant. Pour ces deux occurrences de *asshole*, le traducteur a opté pour « sale con », qui constitue une insulte standard en français. Le mot « con » étant

utilisé en français pour désigner un idiot (Le Robert en ligne, 2022), le sens correspond à celui de *asshole*. Toutefois, en comparaison avec l'insulte en anglais, le mot « con » paraît relativement faible. C'est sans doute pourquoi le traducteur l'a accentué au moyen de l'adjectif « sale » ; de cette manière, le poids de l'insulte est le même dans les deux langues. Se pose néanmoins la question de savoir pourquoi le traducteur a choisi deux équivalents différents pour une même insulte. Il a peut-être agi de la sorte parce que Vanessa s'adresse à des personnages différents pour lesquels elle n'éprouve pas les mêmes sentiments.

La quatrième occurrence de l'insulte *asshole* intervient à 28:05. Deadpool, après avoir mis à terre tous les hommes de main d'Ajax, part à la recherche de son bourreau en se posant la question suivante : « *If I were a 200-pound sack of assholes named Francis, where would I hide ?* » Ici, l'insulte est un peu plus élaborée en comparaison des occurrences précédentes, et elle est plus créative. Elle est composée de trois éléments : il est question d'un sac (*sack* en anglais, d'après l'Oxford English Dictionary en ligne, 2022), de son poids (200 *pounds*) et de son contenu (des anus). Autrement dit, Deadpool compare Ajax (de son vrai nom, Francis) à un sac d'anus, le poids de ce sac faisant référence au poids d'Ajax. Voici la traduction pour laquelle le traducteur a opté : « un sac d'anus de 90 kilos nommé Francis ». Le traducteur a donc eu recours à la stratégie de la traduction littérale (Vinay et Darbelnet, 2000, p. 86), ce qui lui a permis de conserver la créativité de l'anglais et par extension, son étrangeté. De plus, il a opéré une transposition (Díaz Cintas et Rемаel, 2007, p. 204) en convertissant les *pounds* en kilogrammes. L'image qui résulte de la traduction est curieuse, mais la version anglaise est tout aussi curieuse. Du fait de la traduction littérale, le sens est parfaitement conservé. Il convient de souligner que, sur les quatre occurrences de *asshole* dans le film, celle dont il est question dans ce paragraphe est la seule pour laquelle le traducteur a rendu le sens littéral. Nous pouvons toutefois objecter que, *asshole* étant le mot vulgaire pour « anus », le traducteur aurait pu opter pour « trous du cul » au lieu d'« anus » pour conserver au maximum la vulgarité. Ce choix s'explique sans doute par les contraintes spatiales auxquelles il est soumis (Guillot, 2018, pp. 34-35), le mot « anus » contenant effectivement moins de caractères que « trous du cul ». Nous pouvons donc affirmer que le poids de l'insulte a été légèrement atténué, probablement pour des raisons techniques.

En bref, pour les quatre occurrences de l'insulte *asshole*, qui fait référence au tabou sur les parties du corps, le traducteur a opté pour trois traductions différentes, qui permettent à chaque fois de conserver le poids de l'insulte originale, à une exception près.

4.1.3. Insultes avec *fuck* et ses dérivés

4.1.3.1. *Fat fuck*

À 19:06, Boothe, un client du bar dans lequel travaille Weasel, profère cette insulte, dont la structure (adjectif + *fuck*) est standard en anglais, à l'encontre d'un autre client dénommé Buck. Plus tôt dans la scène, pour créer un peu d'agitation, Wade commande à son ami barman un shot vendu sous le nom de *Blow Job*, qui désigne en anglais une fellation (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Il demande ensuite à la serveuse d'apporter le shot à Buck, en lui disant qu'il lui a été offert par Boothe et que ce n'est qu'un préliminaire (le mot *foreplay* est employé dans la version anglaise). La serveuse sert le shot à Buck et lui répète ce que lui a demandé Deadpool. Buck voit en ce « cadeau » une provocation de la part de Boothe en raison du nom à caractère sexuel du shot et se lève pour aller frapper Boothe, qui tombe à terre. S'en suit une bagarre générale durant laquelle Boothe attrape un tabouret de bar et le lance en direction de Buck en s'exclamant « *Come here, you fat fuck* ». À travers cette insulte, Boothe exprime toute sa colère envers Buck, qui l'a frappé selon lui sans aucune raison, car il n'est pas au courant des manigances de Wade. D'après l'Oxford English Dictionary en ligne (2022), *fuck* désigne une personne odieuse qui ne vaut rien. Dans la version originale en anglais, l'insulte est d'autant plus forte qu'elle est assortie de l'adjectif *fat* ; Boothe fait référence à l'imposante corpulence de Buck et critique donc directement son physique pour que l'insulte soit encore plus blessante.

Dans le sous-titrage en français, non seulement l'insulte, mais aussi la phrase entière ont été omises. Par conséquent, le traducteur a supprimé le poids de l'insulte. Le cas de figure dont il est question ici ressemble beaucoup à l'omission de *motherfucker* vue précédemment. En effet, la phrase n'est pas très intelligible, car la voix de Boothe paraît lointaine, et elle est partiellement couverte par le vacarme général produit par la bagarre. Toutefois, la phrase entière apparaît dans les sous-titres en anglais : le traducteur n'était donc pas soumis à une contrainte temporelle qui l'aurait empêché de l'inclure. Pour résumer, le traducteur a opté pour la stratégie de l'omission (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 206) alors qu'il ne faisait face à aucune contrainte temporelle et que le public francophone n'entendrait et ne comprendrait probablement pas la phrase sans le sous-titrage. Nous pouvons donc parvenir à la même conclusion que dans la partie précédente. Si le traducteur a volontairement omis l'insulte, c'est sans doute parce qu'il a jugé qu'elle n'était pas essentielle à la compréhension de la scène, car le spectateur comprend qu'il y a une forte animosité entre les deux clients en les voyant se battre. Cette justification fait écho à l'étude de processus menée par Hjort (2009), qui a révélé que la majorité des traducteurs

interrogés étaient d'accord pour dire qu'il devrait y avoir moins de mots vulgaires dans le produit cible que dans le produit source et que certains pouvaient être omis. Ils ont notamment défendu leur point de vue en affirmant que, parfois, les mots vulgaires ne transmettent pas d'information importante pour le déroulement du film ou qu'ils peuvent être déduits d'après les expressions faciales et le ton de la voix des personnages (Hjort, 2009, p. 3). Il est également possible que le traducteur ait omis involontairement l'insulte, s'il a travaillé uniquement sur la base d'un fichier préformaté, dans lequel l'insulte en anglais aurait été omise.

4.1.3.2. *Sadistic fuck*

Cette insulte est proférée par Wade à 50:26, juste après que sa mutation a eu lieu et qu'il a été défiguré. Ajax ouvre le caisson en verre dans lequel il est attaché et lui fait remarquer qu'il est devenu hideux. Wade demande des explications sur son état en hurlant et Ajax lui répond qu'il l'a simplement soumis à une situation de stress en le privant d'oxygène pour déclencher sa mutation. C'est alors que Wade l'insulte en le traitant de *sadistic fuck*. Cette insulte, dont la structure (adjectif + *fuck*) est standard en anglais, est construite de la même manière que *fat fuck*, sauf que l'adjectif *fat* a été remplacé par l'adjectif *sadistic*. Celui-ci est défini de la manière suivante dans l'Oxford English Dictionary en ligne (2022) : « of, relating to, or characterized by sadism ; cruel ». À travers cet adjectif, Wade insiste sur le fait qu'Ajax, en plus d'être un homme odieux, prend goût à le faire souffrir.

Dans les sous-titres en français, le traducteur a traduit l'insulte par « enfoiré de sadique ». Nous retrouvons ici le mot « enfoiré », qui a également été utilisé pour traduire deux occurrences de *motherfucker*. « Enfoiré » désignant une personne méprisante (Le Robert en ligne, 2022), le mot est proche de *fuck*, qui insiste sur le caractère odieux d'une personne. Le sens de la version originale a donc été conservé dans le sous-titrage. Concernant la traduction de l'adjectif *sadistic*, le traducteur a procédé à une transposition de catégorie grammaticale en le transformant en un nom, pour des raisons d'idiomaticité en français. La tournure « enfoiré de » est en effet beaucoup plus idiomatique en français pour les insultes que la tournure « enfoiré + adjectif » et elle est standard. Par rapport au poids de l'insulte, pour les raisons évoquées ci-dessus, nous pouvons considérer qu'il est identique dans la version originale en anglais et dans la version sous-titrée.

4.1.3.3. *Fuckface*

Dans le film, nous retrouvons deux occurrences de l'insulte standard *fuckface*, composée des mots *fuck* et *face*. Voici la définition qu'en donne l'Oxford English Dictionary en ligne (2022) : « a foolish or contemptible person. Frequently as a term of abuse ».

La première occurrence se trouve à 1:14:36, lorsque Wade, hors de lui, se met à jurer pendant une quinzaine de secondes après avoir découvert que Vanessa a été kidnappée par Ajax. Il exprime toute sa colère face à la situation et envers Ajax. Voici les paroles qu'il prononce : « *Fuck! Fuck! Motherfucker! Cock juggling... Jiminy! Fuckface! Fuck! Fuck! Fuck!* » Dans cette série où se mêlent jurons et insultes, nous avons vu que *motherfucker*, bien que se référant à Ajax, a été traduit par un juron plutôt que par une insulte. Ce n'est pourtant pas le cas pour *fuckface*, qui se réfère également à Ajax comme nous pouvons le déduire. Le traducteur l'a traduit par « pourriture », qui est une insulte standard utilisée pour désigner une personne ignoble (Le Robert en ligne, 2022). Ici, il est intéressant de constater que l'insulte en français fait référence à la mort, car c'est un mot qui est employé pour décrire la décomposition des tissus organiques (ibid.). Le mot « pourriture » paraît toutefois légèrement moins vulgaire en français, peut-être à cause de la présence de *fuck* dans *fuckface*. En français, la vulgarité a diminué, mais l'insulte conserve toute sa force avec son allusion à la mort.

La deuxième occurrence de *fuckface* se trouve à 01:35:38. Deadpool vient de tuer Ajax d'une balle dans la tête alors que Colossus essayait de le convaincre de l'épargner. Colossus demande à Deadpool pourquoi il a commis ce geste, et ce dernier lui répond qu'il a pris sa revanche sur Ajax, qu'il qualifie de *fuckface*. Le traducteur n'a pas choisi pour cette insulte la même traduction que celle vue précédemment ; il a opté pour « empaffé », qui désigne un imbécile, un maladroit ou un salaud (Le Robert en ligne, 2022). Cette insulte, que j'ai très rarement entendue, ne me paraît pas très forte en français. Ici, comme c'était le cas pour l'occurrence précédente, le poids de l'insulte a donc été atténué selon moi. Reste la question de savoir pourquoi le traducteur a procédé à deux traductions différentes pour une seule et même insulte, une question à laquelle nous ne pouvons pas répondre avec le peu d'éléments dont nous disposons.

4.1.3.4. *Fucker*

Nous retrouvons cette insulte standard en anglais à 01:07:50. Après avoir affronté Deadpool et avoir été blessé, Ajax se fait soigner par Angel dans un hangar. Il lui révèle avoir revu Wade pour la première fois depuis la fin de son traitement (alors qu'il le croyait mort) et avoir découvert qu'il n'est autre que Deadpool. Il lui affirme également son intention de le tuer, avant de prononcer les mots suivants : « *It's funny... I almost missed the fucker* ».

En anglais, *fucker* fait référence à une personne stupide ou odieuse (Cambridge Dictionary en ligne, 2022). En français, l'insulte a disparu, et Deadpool est simplement désigné à travers le pronom personnel « il ». Le traducteur a donc procédé à une omission (Díaz Cintas et Remael,

2007, p. 206) et a par conséquent supprimé le poids de l'insulte originale. Ce choix ne saurait s'expliquer par des contraintes spatiales. En effet, le sous-titre entier dans la version française (« Il m'avait presque manqué ») comporte 25 caractères tandis qu'un sous-titre peut en contenir entre 36 et 40 (Guillot, 2018, pp. 34-35). Le traducteur aurait donc pu opter pour une traduction plus longue. Deux facteurs en particulier pourraient expliquer le choix qui a été fait. Premièrement, le traducteur a pu penser que la vulgarité n'était pas essentielle dans ce passage-là, sachant que l'insulte n'apporte rien à l'intrigue. Deuxièmement, dans le film, la majorité des personnages emploient à un moment ou à un autre des mots vulgaires, mais c'est Deadpool pour qui la vulgarité constitue un véritable trait de caractère, et ce n'est pas le cas pour Ajax. Ici, la vulgarité ne contribue donc pas à la caractérisation du personnage. Toutefois, l'insulte permet de véhiculer le mépris qu'Ajax ressent pour Deadpool, et cet élément est perdu dans la traduction. En résumé, le choix du traducteur de ne pas conserver l'insulte peut être justifié de plusieurs manières, mais la traduction est plus faible que la version originale et l'idée de mépris n'y apparaît pas.

4.1.3.5. *Fucking idiot*

Lors de l'affrontement final entre Deadpool et Ajax, le premier parvient à maîtriser le second et lui dit qu'il est temps qu'il lui rende son apparence d'avant. Ajax paraît surpris puis se ressaisit en traitant Deadpool de *stupid fucking idiot* à 01:33:49 avant de lui révéler qu'il n'existe aucun traitement qui lui permettra de retrouver une apparence normale. L'insulte est standard en anglais.

À travers l'insulte qu'il utilise et le ton sur lequel il la profère, Ajax montre qu'il est véritablement ébahi devant la crédulité et la naïveté de Deadpool. Il insiste lourdement sur sa stupidité avec la redondance entre l'adjectif *stupid* et le mot *idiot*, et avec *fucking*, qui est utilisé en anglais pour intensifier le propos (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Dans la version originale, la juxtaposition des trois mots crée un effet d'accumulation qui rend l'insulte très violente. *Stupid* et *idiot* n'étant pas des mots vulgaires, la vulgarité émane de *fucking*.

En français, l'insulte a été traduite de la manière suivante : « Mais quel gland ! » Ici, point d'accumulation comme en anglais. Le traducteur véhicule l'idée de la stupidité à travers un seul mot, « gland », qui reflète une intensité comparable à celle de *stupid idiot*. Au sens littéral, un « gland » désigne entre autres l'extrémité de la verge, mais au sens figuré, il est utilisé de manière familière pour désigner un imbécile (Le Robert en ligne, 2022). L'insulte est standard en français. Comme en anglais, le traducteur a intensifié le propos et, pour cela, il a ajouté « mais quel » devant le mot « gland ». La stupidité de Deadpool est ainsi accentuée, tout comme

l'incrédulité d'Ajax. Il est intéressant de constater que, dans les deux versions, la vulgarité n'est pas reflétée par le même mot. En anglais, elle provient de l'intensificateur *fucking* alors qu'en français, elle provient du mot « gland ».

En anglais, l'insulte combine deux mots sans charge vulgaire et un intensificateur vulgaire alors qu'en français, elle est composée d'un mot vulgaire et d'un intensificateur neutre. Les deux versions s'équilibrent donc entre elles, et nous pouvons ainsi considérer que le poids de l'insulte originale a été conservé dans la version sous-titrée du film.

En résumé, sur les six insultes avec *fuck* et ses dérivés, seulement trois ont vu leur poids être conservé en français.

Sur les 23 occurrences présentées dans cette sous-partie sur les insultes d'ordre sexuel, nous avons relevé 3 cas de suppression du poids de l'insulte, 2 cas d'atténuation et 18 cas de conservation.

4.2. Insultes d'ordre scatologique

Les insultes présentées dans cette sous-partie sont toutes composées à partir du mot *shit* et font donc référence au tabou sur les excréments.

4.2.1. *Shit-swizzler*

L'insulte est proférée par Deadpool à 38:33, alors qu'il discute avec Colossus, qui l'enjoint de se comporter comme un super-héros et de devenir un X-Man. Deadpool, qui n'en a aucune envie, le lui explique et en profite pour critiquer et insulter les X-Men qui résident à l'Institut Xavier, les qualifiant de « *crime-fighting shit-swizzler* ».

L'insulte, très créative en anglais, se divise en deux parties. Premièrement, *crime-fighting*, qui n'a aucune connotation vulgaire. Il est question du fait que les X-Men cherchent à faire le bien à travers leurs combats (Wikipédia, 2022h). Deuxièmement, *shit-swizzler*, composé du mot *shit* et du mot *swizzler*. *Shit* désigne de manière vulgaire des excréments (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Quant au mot *swizzler*, il peut avoir deux significations : ivrogne ou escroc (ibid.). Les deux définitions précédentes ne permettent pas réellement de déterminer le sens de *shit-swizzler*.

En français, le traducteur a traduit cette insulte par « la cuillère à caca de la Justice ». L'idée exprimée par *crime-fighting* est présente à travers le mot « Justice », tout comme la référence aux excréments avec le mot « caca ». Toutefois, à l'image de l'insulte en anglais, le sens de l'insulte en français reste obscur. Veut-elle dire que les X-Men doivent toujours se salir les

mains ? Qu'ils constituent une sorte de dernier ressort pour que justice soit faite, mais qu'ils ne bénéficient d'aucune reconnaissance ? Le traducteur a ainsi réussi à trouver une insulte aussi « floue » en anglais qu'en français, et aussi créative. Cette créativité se traduit par une impression d'étrangeté à la lecture du sous-titrage, car l'insulte n'est pas standard en français.

Il convient de souligner que le traducteur a traduit *shit* par « caca », qui est un mot enfantin pour désigner les excréments, et non pas par son synonyme vulgaire « merde ». Le résultat est par conséquent un peu moins vulgaire, mais l'image fait davantage sourire. Dans ce cas de figure, nous pouvons donc affirmer que le poids de l'insulte a été légèrement atténué. C'est la troisième fois que j'en viens à la conclusion que l'insulte en anglais a été atténuée dans la traduction en français, ce qui fait écho à la pratique courante en traduction audiovisuelle consistant à atténuer et à omettre la vulgarité dans les sous-titres.

4.2.2. *Shitstick*

Cette insulte est proférée à 58:29 par Wade à l'intention d'Ajax, lors de sa conversation avec son ami barman après qu'il lui a révélé sa nouvelle apparence. Il lui explique qu'Ajax est le seul à pouvoir l'aider à retrouver une apparence normale : « *And the only guy who can fix this fugly mug is the British shitstick who ran the mutant factory* ».

L'insulte qui nous intéresse ici est *shitstick*. Elle est créative en anglais. D'après The Free Dictionary (2022), voici sa définition, avant laquelle il est indiqué « *rude slang* » : « a despicable, contemptible, utterly worthless, or inconsequential person ». Encore une fois, voici une insulte qui permet d'exprimer tout le mépris que nous ressentons pour la personne dont nous parlons. Au sens littéral, le mot *shitstick* a un tout autre sens. Il désigne une baguette qui remplit la même fonction que le papier toilette pour l'hygiène anale. Cet objet faisait partie intégrante de la culture matérielle introduite à travers le bouddhisme en Chine et au Japon (Wikipédia, 2022g).

En français, la traduction peut interpeller à première vue : le traducteur a opté pour « plug anal ». Un plug anal est un jouet sexuel qui est destiné à être introduit dans l'anus (Wikipédia, 2022e). Au vu du paragraphe précédent, nous comprenons que le traducteur fait donc référence au sens littéral de *shitstick* en parlant d'un objet conçu pour l'anus. Toutefois, il a opéré une transposition (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 204). En effet, alors qu'en anglais nous retrouvons le tabou sur les excréments, en français nous avons affaire au tabou sur le sexe, car l'objet dénommé *shitstick* est complètement inconnu dans la culture francophone. Le tabou

étant présent dans la version originale et dans le sous-titrage, nous pouvons en conclure que le poids de l'insulte a été conservé.

Il n'en reste pas moins que « plug anal » n'est jamais utilisé en tant qu'insulte en français en règle générale, d'où l'impression de surprise et d'étrangeté à la lecture de la traduction. Le traducteur a voulu rester très proche de l'anglais en faisant d'une insulte le nom d'un objet associé à l'anus et il a surtout voulu reproduire l'aspect créatif de *shitstick* en français.

4.2.3. *Shit-spackled muppet fart*

Cette insulte est proférée par Deadpool à 01:23:35. En plein combat avec les soldats d'Ajax, il brandit un bout de tissu blanc pour demander un bref cessez-le-feu. Il leur explique alors qu'il n'a rien contre eux personnellement, car il comprend qu'ils ne font qu'obéir aux ordres de leur patron, qui n'est autre qu'Ajax, et que Deadpool traite de *shit-spackled muppet fart*.

Il faut décomposer cette insulte, très créative en anglais, pour essayer d'en comprendre le sens. Premièrement, le mot *shit*, qui, comme vu précédemment, désigne de manière vulgaire des excréments (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Deuxièmement, l'adjectif *spackled*, qui fait référence à une marque américaine d'enduit de rebouchage dénommée Spackle (Merriam Webster Dictionary en ligne, 2022). Le verbe *to spackle* signifiant « appliquer de l'enduit de rebouchage » (ibid.), l'adjectif signifie certainement « sur lequel on a appliqué de l'enduit de rebouchage ». Troisièmement, le mot *muppet* fait directement référence au Muppet Show, une série télévisée américano-britannique des années 1970, qui mettait en scène des marionnettes appelées les Muppets (Wikipédia, 2022d). Quatrièmement, le mot *fart* qui désigne en anglais de manière familière une flatulence (Oxford English Dictionary en ligne, 2022).

Au vu des explications précédentes, la seconde moitié de l'insulte paraît claire : il est question d'une flatulence émise par un Muppet. La première moitié est toutefois plus obscure. *Shit-spackled* pourrait peut-être renvoyer à quelque chose sur lequel on a appliqué non pas de l'enduit, mais des excréments pour reboucher un trou. Cette explication est néanmoins insatisfaisante, car elle n'a pas beaucoup de sens au vu de la seconde moitié de l'insulte. Le sens le plus plausible de l'insulte serait le suivant : une flatulence de Muppet de laquelle s'échappent des matières fécales.

Le traducteur a compris l'insulte ainsi, car il l'a traduite de la manière suivante : « trace de pet de Muppet ». La « trace de pet » dont il est question renvoie aux traces que les flatulences peuvent laisser sur les sous-vêtements lorsqu'elles s'accompagnent d'une très petite quantité de matière fécale. Le sens de l'insulte a donc été conservé, et le résultat est tout aussi original

qu'en anglais, d'où la sensation d'étrangeté qui s'en dégage. La vulgarité a été légèrement atténuée, car bien que le mot *fart* ait été conservé par le biais du mot « pet », ce n'est pas le cas du mot *shit*, qui est implicite dans le sous-titrage en français. Ce choix s'explique sans doute pour des questions d'idiomaticité en français. La vulgarité ayant légèrement diminué, le poids de l'insulte en français n'en reste pas moins identique.

Pour résumer, trois insultes très créatives, faisant toutes référence au tabou sur les excréments, ont été présentées dans cette sous-partie. Sur les trois, seulement une est légèrement atténuée dans le sous-titrage en français.

4.3. Autres insultes : insultes avec *douche*

Les insultes qui sont présentées dans cette sous-partie ne font référence à aucun tabou en particulier.

4.3.1. *Douche*

Al, la vieille dame qui héberge Deadpool, profère cette insulte à l'encontre de Deadpool alors qu'ils sont en pleine conversation dans leur appartement. Deadpool fait plusieurs réflexions déplaisantes à Al, qui lui demande à 01:06:40 pourquoi il est d'une humeur massacrant en ces mots : « *Why such a douche this morning?* » L'insulte est standard en anglais.

Le mot *douche* est le diminutif de *douchebag*. Voici la définition qu'en donne l'Oxford English Dictionary en ligne (2022) : « a stupid, obnoxious, or contemptible person ; a person who behaves despicably ». Nous retrouvons donc ici l'idée que dénonce Al et selon laquelle Deadpool se comporte de manière méprisante.

Dans le sous-titrage, la traduction est la suivante : « T'as avalé de la crotte ? » Il est intéressant de constater que le traducteur n'a pas choisi de traduire *douche* par un seul mot insultant en français (alors qu'il aurait pu le faire, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante). Il a préféré recourir à une traduction beaucoup plus imagée, qui fait appel au tabou sur les excréments et qui fait sourire. Le sous-titrage est ici plus créatif que la version originale. Il convient également de souligner que le traducteur a adopté une perspective différente dans la traduction : alors qu'en anglais, Al demande à Deadpool la raison de son comportement, dans les sous-titres en français, elle émet une hypothèse quant à la raison de ce comportement.

La traduction en français a perdu la connotation insultante de la version en anglais avec le mot *douche*, mais la vulgarité reste présente à travers le mot « crotte », créant un certain équilibre.

Toutefois, ce mot est à mon sens enfantin et la vulgarité aurait pu être plus forte si le traducteur avait plutôt employé le mot « merde ». L'insulte ayant disparu et le mot enfantin « crotte » ayant été utilisé, nous pouvons affirmer que le poids de l'insulte a été atténué dans le sous-titrage en français.

4.3.2. *Douchebag*

Cette insulte standard en anglais est proférée par Weasel à 59:03, lors d'une conversation entre lui et Deadpool. Deadpool révèle à son ami sa nouvelle apparence et évoque les prémices d'un plan pour se venger d'Ajax. Weasel lui pose alors la question suivante : « *But the douchebag does think you're dead, right?* » Il considère en effet que l'ignorance d'Ajax constitue un atout pour Deadpool.

Nous retrouvons de nouveau l'insulte *douchebag*, dont nous avons donné la définition dans la sous-partie précédente. Ici, son utilisation reflète l'idée que s'est faite Weasel du mutant après que Deadpool lui a raconté ce qu'il lui a fait subir.

En français, le traducteur a traduit *douchebag* par l'insulte standard « enfoiré » qui, à l'instar de *douchebag*, désigne une personne méprisante (Le Robert en ligne, 2022). Le sens est respecté, et un mot de vulgarité équivalent a été utilisé en français. Nous pouvons donc considérer que le poids de l'insulte a été conservé en français.

4.3.3. *Douche-pool*

Cette insulte créative en anglais est proférée à 38:57 par Negasonic à l'intention de Deadpool après qu'elle et Colossus ont rejoint Deadpool qui se bat sur une autoroute contre Ajax et ses soldats. Colossus enjoint Deadpool de se comporter comme un super-héros et de devenir un X-Man. Deadpool lui dit qu'il n'en a aucune envie. Alors qu'il est en train de parler, Negasonic l'apostrophe une première fois. Deadpool lui demande de se taire, ce à quoi Negasonic répond en l'apostrophant une seconde fois de la manière suivante : « *Hey douche-pool* ».

Nous avons ici affaire à un jeu de mots avec le nom du personnage principal, Deadpool. Negasonic a remplacé *dead* par *douche*, qui est le diminutif de *douchebag*, soit deux mots qui sont évoqués dans les sous-parties précédentes. Negasonic, à travers cette insulte, exprime son agacement envers Deadpool.

Dans le sous-titrage, le traducteur est parvenu à maintenir le jeu de mots ainsi que le sens en le traduisant par « crotte de poule ». Le jeu de mots fonctionne bien, car les mots « poule » et *pool* se prononcent exactement de la même manière et le public peut ainsi noter la similarité des

sons. Il paraît toutefois plus enfantin que dans la version en anglais avec la référence aux excréments d'animaux et l'utilisation du mot « crotte ». Néanmoins, c'est cette référence qui permet au traducteur de conserver le poids de l'insulte. Il convient également de souligner la cohérence de cette traduction avec celle de *douche*, évoquée plus haut, car le traducteur a eu recours dans les deux cas à la référence aux excréments.

Pour résumer, sur les trois insultes construites à partir du mot *douche*, seules deux ont conservé leur poids en français.

4.4. Brève synthèse des éléments exposés

L'analyse a permis de mettre en évidence que les insultes proférées dans le film *Deadpool* peuvent être réparties en trois catégories : les insultes d'ordre sexuel (liées à un comportement sexuel, aux parties du corps associées à l'acte sexuel ou construites à partir du mot *fuck*), les insultes d'ordre scatologique et les insultes avec *douche*, qui ne font référence à aucun tabou en particulier. De plus, les insultes sont toutes construites à partir de mots considérés comme vulgaires.

Les personnages utilisent des insultes courantes en anglais et d'autres qui sont beaucoup plus créatives. Sur les 19 insultes présentées, 10 peuvent être considérées comme standard et 9, comme créatives. Le traducteur a d'ailleurs reproduit ce schéma en traduisant les insultes standard en anglais par des insultes standard en français et les insultes créatives par des insultes qui le sont tout autant en français. Cette créativité se traduit par une impression d'étrangeté à la lecture du sous-titrage, mais le spectateur anglophone a probablement cette même impression lorsqu'il entend les insultes créatives lors du visionnage de la version originale.

Au sujet des stratégies de traduction, voici celles auxquelles le traducteur a eu recours, par ordre décroissant : la transposition et l'omission (4 cas chacune), la traduction littérale (3 cas), le calque (2 cas), la compensation et l'explicitation (1 cas chacune). Pour un certain nombre d'occurrences, aucune stratégie particulière ne se dégageait clairement.

Concernant la traduction des insultes, il est intéressant de souligner que sur 29 occurrences, 3 cas de suppression du poids de l'insulte ont été relevés, ainsi que 5 cas dans lesquels le poids de l'insulte originale a été atténué. Nous retrouvons donc la pratique récurrente en traduction audiovisuelle qui consiste à omettre et à atténuer la vulgarité, et qui a été mise en évidence dans les études de produit de Chen (2004), de Han et Wang (2014), d'Ávila-Cabrera (2015c et

2016b), de Pratama (2016), d'Ortiz García (2021) et de Liang (2021). Dans le cas du film *Deadpool*, le traducteur a eu recours à cette pratique pour un peu moins d'un quart des occurrences.

Mis à part les cas de suppression et d'atténuation des insultes mentionnés plus haut, il faut noter que le traducteur a tout de même globalement bien réussi à conserver les insultes et leur vulgarité dans le sous-titrage. *Deadpool* étant sans conteste le personnage qui profère le plus d'insultes dans le film, le recours à ce type de langage est crucial pour mettre en avant ses émotions (Ávila-Cabrera, 2016b, p. 38) et pour la construction du personnage (Pavesi et Zamora, 2021, p. 10). L'utilisation des insultes, et par extension du langage vulgaire et tabou, n'est donc pas gratuite et fait partie intégrante du long-métrage. Par conséquent, dans ce cas précis, il était important pour le traducteur de conserver le plus possible les insultes et leur degré de vulgarité dans le sous-titrage d'après Fuentes-Luque (2015, sous « En los límites de la realidad : ¿traducir o huir? »). Le fait que le film soit récent a peut-être constitué un facteur supplémentaire qui permettrait d'expliquer le maintien des insultes et de leur poids.

5. Analyse des données : réception

Dans ce chapitre consacré à l'analyse des données récoltées lors des *focus groups*, je présente tout d'abord les hypothèses que j'avais formulées avant d'assister aux conversations des trois groupes. Ensuite, il est question des éléments concernant le traitement de la vulgarité dans le sous-titrage que les participants avaient relevés avant de participer aux *focus groups*, puis des critiques émises par les participants sur le sous-titrage des extraits proposés. L'importance de la compréhension des insultes en anglais est également traitée, tout comme l'attention portée aux détails dans le groupe composé d'étudiants de la FTI. Enfin, cette analyse se conclut par une partie sur la tolérance des participants à la vulgarité et une autre sur les souhaits qu'ils ont émis concernant le sous-titrage des programmes audiovisuels.

5.1. Hypothèses personnelles sur l'issue des *focus groups*

Avant de mener à bien les trois *focus groups* que j'avais prévus, je ne m'attendais pas à ce qu'ils me fournissent des résultats précis, mais plutôt des tendances. J'imaginai que les étudiants de la FTI seraient beaucoup plus critiques vis-à-vis de la traduction des insultes dans le sous-titrage que les participants qui ne sont pas étudiants en traduction. J'imaginai observer le même phénomène entre les participants ayant un faible niveau d'anglais et ceux ayant un niveau avancé. Concernant la réception de la vulgarité en elle-même par les différents groupes, je n'avais aucune idée des tendances que pourraient mettre en évidence les *focus groups*.

5.2. Remarques préalables des participants sur le traitement de la vulgarité dans le sous-titrage

Au début des *focus groups*, j'ai demandé aux participants s'ils avaient déjà relevé certains éléments liés à la manière dont la vulgarité est traitée dans le sous-titrage en français des films et des séries qu'ils regardent.

Les participants du groupe de la FTI n'avaient jamais rien remarqué de particulier, contrairement aux participants des deux autres groupes qui ne font pas d'études de traduction. Dans le groupe A1-B1, Thomas et Lili avaient noté que les traducteurs ne font pas forcément de « mot à mot » (Thomas) dans les sous-titres, parce que le traducteur doit adapter le sous-titrage en fonction du contexte selon Lili et que, parfois, un juron existe dans la langue source, mais pas dans la langue cible, selon Thomas. Dans le groupe B2-C2, Béatrice avait remarqué que le sous-titrage ne reflète pas systématiquement l'intensité de l'insulte proférée dans la version originale, ce qu'elle qualifie d'« un peu décevant ». Ernesto a ajouté que, quelquefois, certaines insultes « hyper fortes » en anglais sont traduites de manière « un peu plus soft » en français, et inversement : « Des fois, des trucs un peu soft en anglais, c'est plus hard en français ». Vladimir a lui relevé le fait que la version originale est parfois « méga mal traduite ».

Certains des résultats exposés ci-dessus s'expliquent par les habitudes de visionnage des participants en termes de traduction audiovisuelle. En effet, il ne semble pas étonnant que les participants du groupe FTI n'aient rien noté de particulier, car seule Émilie regarde des films et des séries en version originale sous-titrée en français. Félix préfère la version originale sans sous-titres, Lou, la version originale avec les sous-titres en anglais la plupart du temps, tandis que Lucie et Julie privilégient le doublage, car il s'agit du mode de traduction audiovisuelle favori des personnes avec lesquelles elles ont l'habitude de regarder des films et des séries. Les remarques de Béatrice et de Lili paraissent également cohérentes avec leurs habitudes de visionnage, sachant que la première privilégie systématiquement, et la deuxième, de temps en temps, la version originale sous-titrée en français. En revanche, les réponses d'Ernesto, de Vladimir et de Thomas paraissent plus surprenantes, car c'est la version originale sous-titrée en anglais qui a les faveurs du premier, la version originale sans sous-titres qui a celles du deuxième et le doublage qui a celles du troisième.

Les remarques préalables des participants sur le traitement de la vulgarité dans le sous-titrage mettent en évidence la vulnérabilité de ce mode de traduction audiovisuelle déjà évoquée dans l'état de la littérature. Comme le sous-titrage permet aux spectateurs d'avoir accès à la fois au

message original et à sa traduction, ils ont alors la possibilité de comparer les deux, surtout s'ils ont une certaine maîtrise de la langue source (Díaz Cintas, 2000, p. 133). Ici, il est intéressant de constater que même des participants dont le niveau d'anglais a été évalué comme faible (Thomas et Lili) avaient des commentaires à faire sur l'exactitude et la qualité des sous-titres en français. Cet élément met en lumière les idées reçues négatives que l'on peut avoir.

En résumé, seuls certains participants des groupes A1-B1 et B2-C2 ont fait des commentaires, plutôt négatifs, sur la traduction de la vulgarité dans le sous-titrage des films et des séries qu'ils avaient vus précédemment, ce qui rappelle la vulnérabilité de ce mode de traduction audiovisuelle évoquée dans l'état de la littérature.

5.3. Critique de la traduction des insultes dans le sous-titrage de *Deadpool*

5.3.1. Des traductions étranges

Les participants ont formulé des critiques virulentes à l'égard de la traduction de *crime-fighting shit sweezler*, de *shitstick*, de *douche* et de *dickless*.

L'ensemble des participants, quel que soit le groupe, était d'avis qu'une impression d'étrangeté s'en dégageait, car aucun d'entre eux n'avait jamais entendu en français les insultes proposées par le traducteur, qui sont les suivantes : « cuillère à caca de la Justice », « plug anal », « t'as avalé de la crotte ? » et « Sans-queue ». L'incongruité de ces traductions est notamment soulignée par les réactions qu'elles ont suscitées chez certains des participants. Par exemple, tous les participants du groupe FTI ont ri à la lecture de « cuillère à caca de la Justice », et Thomas et Lili ont fait de même en lisant « plug anal » ; Lou, interloquée, a répété « quoi ? » deux fois après avoir lu la traduction de *crime-fighting shit sweezler*.

Les participants n'ont pas été convaincus par les traductions des quatre insultes évoquées plus haut, en grande partie car elles ne leur paraissaient pas naturelles en français. Ils ont affirmé qu'ils auraient opté pour une autre traduction, avant de faire plusieurs propositions. Ils tombaient toujours d'accord sur le fait qu'il existait d'autres manières plus idiomatiques de traduire l'insulte en français.

Certains participants se sont attardés sur le sens des insultes en français pour justifier leur mécontentement. Parfois, les traductions en français n'avaient aucun sens pour eux. C'était le cas de « cuillère à caca » pour Timothée (A1-B1), de « plug anal » pour Lucie (FTI) et de « t'as avalé de la crotte ? » pour Timothée, Lili (A1-B1) et Béatrice (B2-C2). Il est particulièrement intéressant de souligner ici que Timothée a insisté sur la non-compréhension des personnes

malentendantes. Étant lui-même malentendant (mais appareillé), il a affirmé que les personnes qui se concentrent en priorité sur la traduction en français ne comprennent pas ce que le personnage dit, d'autant moins si elles entendent difficilement l'anglais et ne peuvent donc pas comparer le sous-titre avec ce qui est dit dans la version originale. Toujours au niveau du sens, certains participants ne voyaient pas le rapport entre l'insulte dans la version originale et celle dans le sous-titrage (il s'agissait de Thomas dans le groupe A1-B1 et de Vladimir dans le groupe B2-C2 pour « plug anal ») ou trouvaient que le sens en français n'était tout simplement pas le même qu'en anglais, comme Ernesto (B2-C2) et Julie (FTI) pour « t'as avalé de la crotte ».

Il vaut la peine de préciser que certains participants, à la lecture des insultes traduites selon eux de manière étrange, avaient l'impression que le traducteur avait dû opter pour une traduction littérale. Thomas (A1-B1), Béatrice, Sarah et Vladimir (tous trois dans le groupe B2-C2) ont eu ce ressenti pour « cuillère à caca », et Thomas et Timothée (A1-B1) pour « Sans-queue ».

L'impression d'étrangeté qui a saisi tous les participants a donné lieu à des critiques virulentes du traducteur. Alors que les étudiants de la FTI se contentaient de pointer du doigt le fait que les traductions ne fonctionnaient pas et que le traducteur aurait dû opter pour des traductions plus idiomatiques en français, les critiques émises par certains des membres des groupes A1-B1 et B2-C2 étaient plus violentes et certaines s'attaquaient directement à la personne du traducteur. Par exemple, lors de la conversation portant sur « plug anal », Vladimir (B2-C2) a affirmé « ces personnes, je sais pas d'où elles sortent » en parlant du traducteur. Le participant met donc en doute le sérieux et les compétences du traducteur qui a sous-titré le film *Deadpool*. C'est également le cas de Thomas (A1-B1) lors de la discussion sur la traduction de *douche*, qui a lancé, en parlant du traducteur, la phrase suivante : « Bref, ils sont vraiment pas bons en traduction ».

5.3.2. Des traductions atténuées

Les critiques des participants portent également sur l'atténuation de quatre insultes en particulier : *motherfucker* pour Timothée (A1-B1), Vladimir (B2-C2), Sarah (B2-C2) et Lucie (FTI), laquelle considère que l'atténuation provient du « l » apostrophe de la traduction « l'enculé », qui transforme l'insulte directe en une insulte indirecte ; *crime-fighting shit-sweezer* pour l'ensemble des participants du groupe B2-C2 ; *shitstick* pour quatre participantes du groupe de la FTI ; *douche* pour Ernesto, Béatrice et Sarah, tous trois dans le groupe B2-C2.

L'atténuation est, selon les participants, le résultat de différents facteurs. Elle provient, selon les participants, de l'utilisation de mots qui leur paraissent enfantins tels que « caca » et

« crotte » dans « cuillère à caca de la Justice » et « t'as avalé de la crotte ». Par exemple, pour les membres du groupe B2-C2, « cuillère à caca » sonne comme une insulte qui serait utilisée par des enfants. Il est intéressant de souligner le fait que les participants ont inmanquablement proposé des traductions plus vulgaires que les deux évoquées au début du paragraphe. Béatrice (B2-C2) et Julie (FTI) ont proposé de remplacer « cuillère à caca » par « cuillère à merde », tandis que Thomas (A1-B1) a soumis la proposition « T'as avalé de la merde », Gaston (A1-B1) « T'es un mange-merde » et Vladimir (B2-C2) « Pourquoi t'es autant un connard » pour « t'as avalé de la crotte ». Pour Jeanne (A1-B1), l'atténuation de l'insulte peut également être due au fait que celle-ci n'est jamais employée en français. C'est notamment l'argument qu'elle avance pour justifier le fait qu'elle trouve la traduction « cuillère à caca de la Justice » atténuée en français. Enfin, l'insulte peut paraître atténuée si le traducteur a opté pour une traduction qui n'est pas une insulte en soi. Lili (A1-B1) est de cet avis concernant « plug anal » (selon elle, le mot ne peut pas être une insulte s'il désigne un objet), tout comme Sarah, Béatrice et Vladimir, du groupe B2-C2.

5.3.3. Des traductions au contraire plus fortes

Si certains participants considéraient que le traducteur avait atténué certaines insultes, d'autres étaient de l'avis inverse. C'est notamment le cas pour « plug anal » : alors que l'insulte paraissait atténuée aux yeux des étudiants de la FTI, elle paraissait plus forte pour Vladimir, Béatrice et Sarah, tous trois dans le groupe B2-C2. C'est également le cas pour « t'as avalé de la crotte », mais les réactions ont été inversées. Les membres du groupe B2-C2 trouvaient la traduction moins forte que la version originale, alors que trois participants du groupe FTI (Lucie, Félix et Julie) la trouvaient au contraire plus forte. Ces deux exemples illustrent à quel point la perception de la vulgarité est personnelle.

5.3.4. Des traductions trop banales

La critique qui porte sur la banalité des traductions est liée à une insulte en particulier : *motherfucker*, lorsqu'elle est traduite par « l'enculé ». Béatrice, du groupe B2-C2 a trouvé la traduction en français banale et considérait que « l'enculé », ce n'est pas « rigolo ». Les autres membres de son groupe sont tombés d'accord avec elle, Ernesto qualifiant même la traduction de « moins chantante » que la version originale.

Béatrice trouvait dommage que le traducteur ait opté pour une insulte aussi banale alors qu'elle estime qu'en français, nous avons « une panoplie d'insultes ».

Pour résumer, les critiques des participants sur les traductions des insultes dans le sous-titrage français portent sur leur non-idiomatique, leur atténuation, leur intensification et leur banalité. En plus de critiquer les choix du traducteur, certains participants du groupe A1-B1 et un participant du groupe B2-C2 ont critiqué les compétences et l'aptitude du traducteur à exercer son métier.

5.4. L'importance de la compréhension de l'insulte en anglais pour pouvoir comparer la version originale au sous-titrage

Les trois *focus groups* ont permis de mettre en évidence la nécessité d'identifier correctement l'insulte en anglais et de comprendre son sens afin d'effectuer une comparaison entre l'anglais et le français dans le but de voir si le sens et le poids de l'insulte ont été conservés et d'évaluer les choix du traducteur.

La non-identification de l'insulte empêche complètement les participants de mener la comparaison à bien. À titre d'exemple, aucun des participants dans le groupe A1-B1 n'a compris que Deadpool prononçait l'insulte *crime-fighting shit sweezler* dans l'extrait qui leur a été présenté. Lorsque je leur ai demandé ce qu'ils pensaient de la comparaison entre l'anglais et le français, ils ont avoué ne pas pouvoir me répondre sachant qu'ils n'avaient pas identifié l'insulte dans la version originale. Ils pouvaient donc difficilement juger de la conservation du poids et du sens de l'insulte par rapport à l'anglais. Non seulement les participants de ce groupe spécifique n'ont pas pu effectuer la comparaison, mais l'un d'entre eux, Thomas, a estimé que le traducteur avait dû faire « du mot à mot ». L'impossibilité d'identifier ce qui était dit en anglais l'a donc conduit à une opinion erronée sur le choix du traducteur, qui reflète une certaine représentation de la traduction : le travail du traducteur consisterait majoritairement à faire de la traduction littérale.

L'identification erronée de l'insulte en anglais a, elle, des conséquences sur la perception des choix du traducteur par les participants. La discussion dans le groupe B2-C2 à propos de *fat fuck* en est un exemple frappant. En effet, Bertrand a pensé que le personnage prononce l'insulte *faggot*, qui désigne en anglais un homme homosexuel (Oxford English Dictionary en ligne, 2022). Je ne suis pas intervenue pour le détromper, et les autres participants se sont rangés du côté de Bertrand en considérant qu'il avait compris correctement. Béatrice s'est fait une certaine idée de la justification de l'omission par le traducteur à partir de la compréhension de Bertrand : elle a considéré que le traducteur avait sans doute décidé d'omettre l'insulte, car elle est très problématique de nos jours. Sarah était du même avis que Béatrice et a émis l'hypothèse que le

traducteur a procédé à une omission pour ne pas avoir de problèmes. Le fait que les participants aient mal identifié l'insulte les a poussés à critiquer le choix du traducteur. En effet, Vladimir, Sarah et Béatrice trouvaient dommage que l'insulte en anglais n'ait pas été traduite en français. Vladimir et Béatrice ainsi que Bertrand l'auraient, eux, traduite ; Béatrice l'aurait fait parce qu'elle trouvait que l'on perdait quelque chose en français et Bertrand parce que l'insulte fait directement référence au shot Blow Job que l'un des clients a reçu et qu'elle constitue une des insultes favorites des homophobes. L'identification erronée de l'insulte par Bertrand a donc influencé l'avis des participants de son groupe sur la justification et la critique du choix du traducteur.

La non-compréhension ou la compréhension erronée du sens de l'insulte n'est pas non plus exempte de conséquences. Elle rend compliquée la comparaison entre la langue source et la langue cible, comme cela a été le cas pour les participants des groupes B2-C2 et FTI qui ont eu du mal à comparer le sens de l'insulte *crime-fighting shit-sweezer* dans les deux langues étant donné qu'ils ne comprenaient pas le sens du mot *sweezer*. Elle rend également compliquée la compréhension de la traduction en langue cible. Dans le cas de la traduction « t'as avalé de la crotte ? » pour l'insulte *douche* dans « *Why are you such a douche ?* », la non-compréhension de l'insulte en anglais a engendré une confusion sur le sens de la traduction en français pour les participants du groupe A1-B1. Alors que, dans cet extrait, la vieille dame fait référence à la cause de l'humeur massacrate de Deadpool, les membres du groupe l'ont compris de manière totalement différente : « t'as une tête de cul » pour Jeanne, « t'es un mange-merde » pour Gaston, « tu mens, tu dis de la merde » pour Timothée et « qu'est-ce que tu peux en débiter comme conneries » pour Lili.

Les exemples présentés permettent par conséquent de souligner le fait que l'identification correcte de l'insulte et la compréhension de son sens en anglais, et donc par extension le niveau d'anglais des participants, jouent un rôle important dans leur réception de la vulgarité dans le sous-titrage.

Concernant le rapport à la compréhension des participants, celui-ci était différent selon les insultes. Par exemple, alors que les trois groupes ont exprimé des doutes concernant leur identification et leur compréhension de *crime-fighting shit-sweezer*, ils étaient certains d'avoir bien identifié et compris *dickless*. De manière générale, les doutes des participants portaient sur l'identification des insultes et leurs certitudes sur la compréhension du sens des insultes.

5.5. L'attention portée aux détails

La sensibilité à la traduction influence la réception de la vulgarité dans le sous-titrage, et ceci est particulièrement visible lorsque l'on compare la finesse des observations menées par les différents groupes.

Le groupe B2-C2 n'a guère prêté attention aux détails et le groupe A1-B1, pas du tout. Seul Bertrand (B2-C2) a fait quelques remarques sur des détails dans les extraits présentés ; il a par exemple soulevé la question de la lisibilité pour le public lors de la discussion portant sur l'extrait avec l'insulte *fat fuck*. Il a en effet émis l'hypothèse que le traducteur avait peut-être omis l'insulte pour ne pas surcharger d'informations les spectateurs.

Au contraire, le groupe composé d'étudiants de la FTI a fait des observations d'une grande finesse sur le sous-titrage. Les participants se sont notamment attardés sur les personnalités des personnages. Félix a émis l'hypothèse que le traducteur avait choisi sciemment le mot « caca » dans la traduction « cuillère à caca de la Justice » pour coller au plus près de l'identité du personnage, et Émilie a renchéri en disant que l'ambiance du film est très « pipi-caca ». Félix a également estimé que la traduction « t'as avalé de la crotte ? » ne correspondait pas au bon personnage ; il était d'avis que le traducteur avait appliqué les mêmes stratégies de traduction à la vieille dame Al et à Deadpool alors qu'il n'aurait pas dû. Émilie, qui avait comme lui déjà vu le film avant le *focus group*, lui a fait remarquer que la vieille dame est tout aussi vulgaire que Deadpool, mais Félix lui a rétorqué que les personnages pouvaient être vulgaires différemment.

Les étudiants de la FTI se sont également intéressés à l'effet de la version originale que le traducteur devait reproduire dans la traduction. Par exemple, Lou a souligné l'importance de trouver une insulte drôle, imagée et originale pour traduire *shitstick* en français. Elle a également estimé que la traduction « cuillère à caca de la Justice » était loufoque, car l'insulte en anglais l'était également et que le traducteur avait voulu le rendre de la même manière dans la langue cible. Ici, il s'agit du seul moment où une participante a soulevé le fait que le traducteur a choisi des traductions inhabituelles en français dans le but de reproduire la créativité des insultes dans la version originale. Aucun autre participant n'est parvenu à la même conclusion, sans doute car il était difficile pour eux de s'en rendre compte sur la base de quelques extraits. Lucie a quant à elle mis en lumière la difficulté de traduire *dickless*, car elle estime qu'il fallait trouver en français une traduction qui soit une insulte et qui fonctionne aussi

bien pour un homme que pour une femme (sachant que le personnage de Vanessa fait mine de s'adresser à Angel avant de se tourner vers Ajax).

Deux autres exemples illustrent aussi la finesse des observations des étudiants de la FTI. Premièrement, Félix a élaboré une réflexion sur la stratégie globale du traducteur dans le film entier en estimant qu'il avait opté pour une traduction plus violente que l'insulte originale pour *douche* afin de compenser les fois où il a atténué la vulgarité. Deuxièmement, Lucie s'est attardée sur le « l » apostrophe utilisé dans « l'enculé » alors que personne d'autre n'y avait prêté attention. Sa réflexion a ensuite poussé les autres participants à s'interroger sur la présence et l'effet de ce déterminant.

Pour résumer, il ressort de cette partie que les participants du groupe FTI ont fait preuve d'une plus grande finesse dans certaines de leurs observations que les membres des deux autres groupes. Cette différence s'explique par le fait qu'ils sont étudiants en traduction. Tout au long de leur cursus universitaire, ils ont développé une sensibilité toute particulière aux nuances textuelles et ont appris à considérer les produits textuels dans leur globalité et à veiller à leur cohérence.

5.6. La tolérance des participants à la vulgarité

5.6.1. Un public très tolérant à la vulgarité

Quel que soit le groupe, aucun des participants n'a affirmé avoir été choqué par la lecture d'insultes dans les sous-titres après que je leur ai posé la question directement. Lucie (FTI) a d'ailleurs précisé qu'elle aurait été choquée si le traducteur avait « lissé » les insultes, car la vulgarité constitue une partie de l'identité du film.

Non seulement les participants ont affirmé ne pas avoir été choqués, mais ils l'ont prouvé par leur attitude tout au long des *focus groups*. En effet, lorsque je leur demandais s'ils avaient d'autres propositions de traduction pour chaque insulte, ils ne proposaient jamais de traductions moins fortes et moins vulgaires que la version originale. En outre, ils allaient même parfois plus loin dans la vulgarité. Par exemple, Timothée (A1-B1), Béatrice (B2-C2) et Lucie (FTI) ont tous les trois proposé « fils de pute » au lieu de « l'enculé » pour traduire *motherfucker*. Pour remplacer « cuillère à caca », Thomas (A1-B1) a proposé « raclure de merde », Bertrand (B2-C2) « vieux tas de merde » et Julie (FTI) « ramasseur de merde ».

Tous les participants ont donc été très tolérants vis-à-vis de la vulgarité dans le sous-titrage, ce qui remet en cause la pratique habituelle en traduction audiovisuelle selon laquelle les

traducteurs omettent ou atténuent la vulgarité (d'après les études de produit présentées dans l'état de la littérature), car sa force serait décuplée à l'écrit (Parini, 2013, p. 150). Les résultats des trois *focus groups* que j'ai menés rejoignent les conclusions que Briechle et Duran Eppler (2019) ont tiré de leur étude sur la perception de l'intensité de la vulgarité : elles considèrent que la convention de longue date selon laquelle il faudrait davantage omettre ou atténuer les mots vulgaires dans les sous-titres que dans le doublage n'a plus lieu d'être (p. 415).

La tolérance des participants face à la vulgarité est manifeste, mais Lou (FTI) a tout de même souligné le fait qu'il est rare de voir autant d'insultes dans des sous-titres et que les insultes présentées dans les extraits sautent aux yeux parce que certaines d'entre elles sont très inhabituelles, dans le sens où nous ne les entendons jamais en français.

5.6.2. Le facteur de l'âge des participants et de l'époque

Aucun des participants, quel que soit le groupe, n'a été choqué par la vulgarité à l'écrit dans les sous-titres, et ce résultat est d'autant plus intéressant que l'âge est une variable importante à prendre en compte parmi d'autres pour l'étude de la réception en traduction audiovisuelle, d'après Gambier (2018, p. 53).

Le groupe B2-C2 et celui de la FTI étaient exclusivement composés de jeunes ayant entre 20 et 26 ans. Le groupe A1-B1 était composé d'un participant jeune (Timothée, 21 ans), d'un quarantenaire (Thomas), d'une cinquantenaire (Lili) et de deux personnes âgées (Jeanne, 73 ans, et Gaston, 79 ans).

Les participants du groupe B2-C2 estimaient que des personnes âgées seraient plus choquées que des jeunes adultes par la lecture de la vulgarité à l'écrit, mais la réponse de Jeanne et celle de Gaston montrent que ce n'est pas forcément le cas. En effet, ils ont tous les deux affirmé ne pas avoir été choqués.

Vladimir (B2-C2) a évoqué le fait que différentes générations n'ont pas la même sensibilité. Pour lui, la génération de nos grands-parents serait choquée de voir des insultes à l'écrit, alors que la jeune génération serait, elle, choquée de voir des plaisanteries racistes telles que celles du film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* (2014).

Ernesto (B2-C2) a complété la remarque de Vladimir en insistant sur le fait que l'époque dans laquelle nous vivons a influencé la réponse des participants de son groupe à ma question « Trouvez-vous choquant de voir des insultes à l'écrit ? » En effet, pour Ernesto, aujourd'hui, ce n'est pas choquant, mais ça l'aurait été à l'époque de ses parents et grands-parents, car ils

étaient selon lui moins habitués à voir des insultes, sachant que les réseaux sociaux n'existaient pas encore ou n'étaient pas très développés. D'après Ernesto, nous entendons aujourd'hui beaucoup plus d'insultes qu'avant avec les technologies numériques. Aujourd'hui, les insultes et la vulgarité occuperaient davantage de place dans le quotidien qu'autrefois, car la société est « relâchée » (Vladimir) et « il n'y a plus de limites » (Béatrice).

Dans le groupe A1-B1, les deux personnes âgées (Gaston et Jeanne) n'ont pas soulevé la question de l'âge et de l'époque.

5.6.3. Le facteur du rapport des participants à la vulgarité

La tolérance élevée des participants par rapport à la vulgarité peut s'expliquer par leur rapport à celle-ci dans leur vie quotidienne.

En effet, tous groupes confondus, la majorité des participants déclarent jurer souvent (seuls Timothée, du groupe A1-B1 et Julie, du groupe FTI, ont déclaré ne jurer que rarement) et dans des contextes très variés : au volant pour Gaston, Jeanne et Sarah ; devant le sport à la télévision pour Béatrice ; lorsqu'elle se plaint pour Lou ; et lorsqu'il est énervé pour Thomas. Félix et Émilie ont même affirmé jurer dans tous les contextes. Si la vulgarité est présente dans notre quotidien, nous y sommes alors habitués, et notre niveau de tolérance s'en ressent.

Il est intéressant de préciser que Béatrice (B2-C2) a utilisé le verbe « extérioriser » afin d'expliquer pourquoi elle jure et qu'Émilie a affirmé que jurer était pour elle « une bonne manière d'évacuer les émotions », car nous retrouvons ici le fait que le langage vulgaire est utilisé par les locuteurs pour exprimer les fortes émotions qu'ils ressentent (Jay, 1999, pp. 9-10 et 53) et qu'il agit donc comme une catharsis qui les soulage (Montagu, 1973, pp. 67-68).

5.6.4. La distinction entre vulgarité à l'écran et vulgarité dans la littérature

Le *focus group* mené avec les étudiants de la FTI a permis de mettre en évidence une tolérance différente entre la vulgarité à l'écrit dans le sous-titrage d'un programme audiovisuel ou dans un ouvrage littéraire. Lucie, Lou et Julie sont en effet tombées d'accord pour dire que la lecture d'insultes dans un livre leur aurait fait un effet très différent. Lucie a également souligné que, dans un livre, le lecteur s'attend à ce que le niveau de langue soit assez élevé et qu'elle serait donc surprise d'y voir des insultes. Les participants ont ainsi effectué une distinction entre deux types de support, ce qui prouve que dans un tout autre contexte, leur tolérance à la vulgarité n'aurait pas été aussi élevée.

En résumé, les participants des *focus groups* (et même les plus âgés, contrairement à ce que pensaient les membres du groupe B2-C2) étaient très tolérants par rapport aux insultes écrites dans les sous-titres. L'époque dans laquelle nous vivons, l'influence des réseaux sociaux et la présence quotidienne de la vulgarité dans la vie des participants contribuent certainement à cette tolérance, qui n'aurait peut-être pas été aussi élevée s'ils avaient été confrontés à des extraits d'un ouvrage littéraire.

5.7. Le souhait des participants : la conservation des insultes et de leur effet vulgaire dans la traduction, accompagnée d'un effort du traducteur

5.7.1. Non à l'atténuation et à l'omission des insultes

Les participants ayant tous été très tolérants par rapport à la vulgarité, il ne paraît pas étonnant qu'ils aient été unanimes sur un point : ils souhaitent que les insultes ainsi que leur effet vulgaire soient conservés dans la traduction. Ernesto, du groupe B2-C2, m'a même regardée, interloquée, après que j'ai posé la question, en me demandant s'il s'agissait d'une vraie question, comme s'il n'y avait pas de débat possible.

Les arguments avancés par les participants pour soutenir leur opinion étaient divers. Lili (A1-B1) a par exemple avancé que l'atténuation et l'omission des insultes « dénaturent le propos ». Émilie (FTI) et Béatrice (B2-C2) ont, elles, pris des exemples très concrets pour défendre leurs positions. Émilie a évoqué les personnes qui ne comprennent absolument pas la langue d'origine d'un film ou d'une série et qui en perdraient une partie si les insultes étaient atténuées ou omises. Elle affirme que ce serait son cas si elle regardait un film en langue chinoise sous-titrée en français. Béatrice a imaginé qu'elle regardait *Deadpool* en version originale anglaise sous-titrée en français avec sa cousine anglophone. Selon elle, si les sous-titres ne reflètent que très vaguement ce qui est dit dans la langue source, sa cousine rigolera beaucoup plus qu'elle, car elle n'a qu'un accès limité à la version originale sachant qu'elle a un niveau B2 en anglais. Enfin, Béatrice a argumenté en faveur de la conservation des insultes et de leur effet vulgaire en expliquant que chacun a le choix de regarder un film ou une série vulgaire. Si certaines personnes ne veulent pas être confrontées à la vulgarité, elles n'ont qu'à regarder un programme différent.

Il ne paraît pas étonnant que les membres du groupe A2-B1 aient répondu qu'ils souhaitent que le traducteur reste proche de la langue source, car ce sont des personnes qui ont une compréhension très limitée de la langue source. Elles ne veulent donc pas être flouées en lisant

les sous-titres. Il ne paraît pas non plus étonnant que les étudiants de la FTI soient du même avis, car c'est ce qui leur est enseigné tout au long de leurs études.

5.7.2. Quelques réserves

Au départ, les participants paraissent tous unanimes en disant que le sous-titrage des insultes devrait être le plus proche possible de la version originale, mais ils ont toutefois émis rapidement plusieurs réserves qui concernent les situations dans lesquelles ce n'est pas forcément possible.

La première réserve concerne le pays dans lequel le programme audiovisuel sort. Jeanne, Thomas et Lili, du groupe A1-B1 ont en effet expliqué que, dans certains cas, le traducteur ne peut pas rester le plus proche possible de la version originale, car il doit s'adapter à la culture du pays en question (Thomas a notamment cité l'exemple des pays arabophones). Ernesto (B2-C2) a également fait référence à cette idée en évoquant le cas des pays qui coupent certains passages de film parce qu'ils ne leur plaisent pas, de même que Timothée (A1-B1) qui a émis l'hypothèse que la technique du bip sonore pour couvrir les mots tabous et vulgaires évoquée par Díaz Cintas (2001, p. 290) devait être utilisée en Asie. Ces commentaires de la part des participants sont directement liés à la censure de la vulgarité au niveau sociétal traitée par Allan et BurrIDGE (2006).

La deuxième réserve porte sur les différences entre les langues, et plus précisément sur le fait que certains mots sont difficiles, voire impossibles, à traduire. Les participants du groupe A1-B1 ont insisté sur le fait que certaines insultes existent dans une langue, mais pas dans une autre, ce qui complique la tâche du traducteur. Leur remarque souligne le fait que les insultes sont intrinsèquement liées à la culture dont elles émanent (Mateo Martínez et Yus Ramos, 2000, p. 98). Les participants du groupe B2-C2 ont, eux, insisté sur l'importance de la conservation des insultes et de leur effet vulgaire quand celle-ci est possible. Vladimir a affirmé que parfois, ce n'est pas possible de traduire chaque mot de l'insulte, car certaines choses qui se disent dans la langue source ne font aucun sens si elles sont traduites littéralement dans la langue cible. Lucie (FTI) a, elle, pris l'exemple de l'anglais en disant que les anglophones ont souvent tendance à abuser du mot *fucking* alors que cette manière de parler ne semblera absolument pas naturelle dans une autre langue, ce qui rend la tâche du traducteur plus ardue.

La troisième réserve est liée à la fonction de l'insulte dans le film. En effet, selon Lucie (FTI), la nécessité pour le traducteur de rester aussi proche que possible de la version originale en dépend quelquefois. Par exemple, elle considère que le traducteur a bien fait d'omettre l'insulte

fat fuck car selon elle, ce n'était pas une information essentielle à ajouter dans les sous-titres, sachant que ce que dit le personnage n'apporte rien à l'histoire et que l'image permet au spectateur de comprendre que les personnages se battent et doivent donc sûrement s'insulter. L'avis de Lucie rappelle l'étude de processus menée par Hjort en 2009, dans laquelle les traducteurs avaient justifié l'atténuation et l'omission de la vulgarité en affirmant que parfois, les mots vulgaires ne transmettent pas d'information importante pour le déroulement du film ou qu'ils peuvent être déduits d'après les expressions faciales et le ton de la voix des personnages (p. 3).

La quatrième réserve a été émise par Lou, qui a estimé qu'il existe tout de même une différence entre la vulgarité à l'oral et la vulgarité à l'écrit. D'après elle, le traducteur doit trouver un juste milieu en évitant d'être trop vulgaire, parce qu'une insulte peut être plus forte à l'écrit qu'à l'oral. Julie, Félix, Lou et Lucie étaient d'accord pour dire que la vulgarité à l'écrit et à l'oral ne provoque pas la même réaction chez tout le monde. Ici, les participants se projettent, car leur opinion ne semble pas les concerner eux-mêmes, sachant qu'ils ont affirmé ne pas avoir été choqués par la lecture d'insultes dans les sous-titres.

La cinquième réserve a été soulevée par Vladimir (B2-C2), qui se demandait si le choix du traducteur pour « cuillère à caca de la Justice » n'avait pas été motivé par les restrictions en termes d'âge pour le visionnage du film *Deadpool* en France et en Suisse. Le traducteur devrait dans certains cas édulcorer le propos s'il veut que le film puisse être vu par tous, même par les plus jeunes. Bertrand, du même groupe que Vladimir, a toutefois relevé l'incohérence de son raisonnement pour le film *Deadpool*, en lui faisant remarquer que le traducteur avait traduit *motherfucker* par « l'enculé », qui n'est pas un mot adapté à un jeune public.

La sixième et dernière réserve porte sur le fait que le sous-titrage est un mode de traduction contraint. Elle a été évoquée dans les trois groupes lors de la discussion sur l'extrait avec *fat fuck*. Timothée, du groupe A1-B1, a estimé que le traducteur avait omis l'insulte volontairement, car il n'avait pas le temps de l'insérer entre la phrase qui venait avant et celle qui venait après, et le spectateur n'aurait pas eu le temps de la lire. Bertrand (B2-C2) a également évoqué cette idée en affirmant que le traducteur avait dû omettre l'insulte afin que le public ne se perde pas dans un trop-plein d'informations. Émilie et Julie, du groupe FTI, ont fait la même remarque que Bertrand, tandis que Lucie (FTI) a rappelé que le traducteur, étant limité dans les sous-titres, ne pouvait pas inclure toutes les informations et devait sélectionner les plus importantes. Julie (FTI) a, elle, mis l'accent sur le dilemme du traducteur : s'il garde

toutes les insultes et vulgarités du film, les sous-titres paraissent tout de suite très vulgaires en raison de la condensation de l'information, mais s'il les omet, il « lisse » le film. Ces différentes réactions font directement référence au processus de condensation (Pederson, 2011, p. 20) et aux contraintes temporelles qui sont caractéristiques du sous-titrage et qui ont été développées dans l'état de la littérature.

Différents freins à la conservation des insultes et de leur effet vulgaire ont donc été soulevés, certains par tous les groupes et d'autres par un groupe en particulier. Les participants savent donc ce qu'ils veulent lorsqu'ils regardent un programme sous-titré, mais ils sont lucides sur le fait que la tâche du traducteur n'est pas simple.

5.7.3. Un effort de la part du traducteur essentiel pour les participants

Tous les participants du groupe A1-B1 ont affirmé vouloir voir un effort de la part du traducteur pour la traduction des insultes dans un programme sous-titré en français. Par « effort », les participants et moi entendons que le traducteur doit choisir une insulte qui fonctionne dans la langue cible et qui produise le même effet chez les spectateurs que dans la langue source.

Il en était de même pour les étudiants de la FTI, qui se sont demandé quel type de personne était susceptible de vouloir privilégier la compréhension de ce qui est dit dans la version originale ou l'effort du traducteur pour recréer une insulte qui fonctionne en français. Julie a affirmé qu'il était normal qu'ils aient tous privilégié la seconde option en raison de leurs études, et qu'elle espérait que tout le monde souhaite voir un effort de la part du traducteur, car il s'agit après tout du but du métier pour lequel ils sont formés. Félix n'était pas de l'avis de Julie ; pour lui, ce n'est pas forcément que les traducteurs qui ont ce point de vue. Julie a également émis l'hypothèse que les personnes qui n'ont pas une bonne maîtrise de la langue source seraient sans doute plus enclines à privilégier la compréhension de l'insulte originale, mais le groupe A1-B1 constitue la preuve que son hypothèse est erronée.

Le groupe B2-C2 était plus partagé. Ernesto et Sarah ont expliqué qu'ils aimeraient un résultat qui constituerait un juste équilibre entre la compréhension de l'insulte originale et un effort du traducteur pour un résultat appréciable en français. Vladimir était d'avis que le choix dépendait du film ou de la série, tandis que Béatrice était catégorique : elle recherche l'effort du traducteur, car elle n'apprécie pas particulièrement la traduction littérale et préfère de loin lire une traduction idiomatique en français.

5.7.4. Un effort d'autant plus important au vu du film

Lou, du groupe de la FTI, a souligné le fait qu'un effort du traducteur est d'autant plus important selon le programme dont il est question. Par conséquent, selon elle, cet effort est particulièrement important dans *Deadpool*, où la vulgarité fait partie intégrante de l'identité du film. Elle caractérise à la fois le personnage principal, véritable anti-héros, mais aussi le film lui-même. Le film devrait donc produire le même effet chez un spectateur anglophone que chez un spectateur francophone qui le regarde en version originale sous-titrée en français. La remarque de Lou fait écho à l'importance des fonctions du langage tabou et vulgaire dans les productions audiovisuelles.

En bref, tous les participants souhaitent que les traductions des insultes soient le plus proches possible du sens et de l'effet de celles dans la langue source. Ils sont néanmoins lucides sur certains des freins avec lesquels le traducteur doit composer. L'ensemble des participants souhaite également que le traducteur fasse un véritable effort dans la traduction pour avoir le meilleur résultat possible en français, surtout lorsque le programme audiovisuel l'exige de par ses caractéristiques.

5.8. Tendances dans la réception de la vulgarité en fonction de la composition des groupes

Les *focus groups* que j'ai menés avaient pour but de mettre en évidence des tendances dans la réception de la vulgarité en fonction du niveau d'anglais des participants et de leur sensibilité à la traduction.

Il apparaît clairement que l'identification et la compréhension des insultes en anglais déterminent la capacité des participants à évaluer correctement la vulgarité dans les sous-titres. L'identification et la compréhension des insultes en anglais constituent également un facteur dans la manière dont les participants se forment leur opinion à propos des choix effectués par le traducteur. Néanmoins, il est difficile d'effectuer une comparaison de la réception des insultes dans le sous-titrage entre les différents groupes sur la base du niveau d'anglais des participants, car les trois groupes ont rencontré des difficultés de compréhension à certains moments. Une des seules différences clairement identifiables entre les groupes concernant le niveau d'anglais est liée au fait que les participants du groupe B2-C2 et de celui de la FTI s'attardaient plus dans leurs discussions sur l'insulte en anglais par rapport à ceux du groupe A1-B1.

L'influence de la sensibilité des participants à la traduction est, elle, plus nette. En effet, les étudiants de la FTI ont mené des observations beaucoup plus fines que les deux autres groupes. Ils ont également fait preuve d'une plus grande retenue dans les critiques adressées au traducteur, et ont plus tenté de trouver des justifications à ses traductions. La familiarité des participants à la traduction a donc nettement plus influencé leur réception des insultes que leur niveau d'anglais.

Par ailleurs, les deux hypothèses de départ que j'avais formulées avant la tenue des *focus groups* ont été invalidées, car quels que soient le niveau d'anglais et la sensibilité à la traduction des participants, ils ont tous été très critiques envers les traductions des insultes dans les sous-titres du film.

Au-delà du niveau d'anglais et de la sensibilité des participants à la traduction, les trois *focus groups* ont également permis de mettre en avant la question de l'habitude aux insultes et à la vulgarité dans leur quotidien comme déterminant dans la réception. En effet, la majorité des participants étaient habitués à la vulgarité dans leur vie quotidienne. Enfin, il convient de préciser que la culture des participants a sans doute joué un rôle dans leur réception des insultes. Ils ont très bien toléré des insultes d'ordre sexuel et scatologique, mais ce n'aurait peut-être pas été le cas s'ils avaient été originaires d'autres pays que la France et la Suisse, car chaque culture a des tabous qui lui sont propres et qui ne sont pas considérés comme tels dans d'autres cultures (Khoshsaligheh, Ameri et Mehdizadkani, 2018, p. 666).

Conclusion

L'étude de produit a permis de mettre en lumière le fait que le film *Deadpool* n'échappe pas à une pratique courante en traduction audiovisuelle : omettre et atténuer la vulgarité dans les sous-titres. Le traducteur a eu recours à cette pratique pour un peu moins d'un quart des 29 occurrences d'insultes. Bien que le traducteur ait supprimé et atténué certaines insultes, il est tout de même parvenu à conserver la majorité de celles qui sont proférées dans le film, ainsi que leur poids selon mes propres évaluations. Ce résultat est d'autant plus important que les insultes, et par extension la vulgarité, font partie intégrante du long-métrage et servent à caractériser le personnage principal et à mettre en avant ses émotions.

Pour traduire les 29 occurrences d'insultes du film, qui sont en grande partie d'ordre sexuel ou scatologique, le traducteur a eu recours d'abord à la transposition et à l'omission, ensuite, à la traduction littérale, et, enfin, au calque, à la compensation et à l'explicitation. Il est ici question des 13 occurrences pour lesquelles une stratégie semblait se dessiner clairement. Au-delà de ces stratégies ponctuelles, le traducteur a appliqué une stratégie globale sur l'ensemble du film : il a traduit les insultes standard en anglais par des insultes courantes en français et les insultes créatives dans la version originale par des insultes qui le sont tout autant dans la version sous-titrée.

Les *focus groups* ont révélé la tolérance élevée des participants à la vulgarité, quel que soit leur âge. Ils ont également mis en évidence leurs désirs : les participants souhaitent que le traducteur conserve les insultes et leur effet vulgaire dans le sous-titrage et qu'il opte pour des insultes qui fonctionnent en français et qui reproduisent le même effet que dans la langue source. De plus, les *focus groups* ont révélé que la compréhension des insultes en anglais détermine la capacité des participants à évaluer correctement la vulgarité dans les sous-titres et influence leurs avis à propos des choix du traducteur.

Il est apparu clairement que la sensibilité des participants à la traduction constituait un déterminant plus important de la réception des insultes que leur niveau d'anglais, et c'est ici le résultat le plus intéressant. La culture ainsi que le fait d'être confronté régulièrement à des insultes et à des expressions vulgaires constituent également des éléments déterminants de la réception. Quels que soient le niveau d'anglais et la sensibilité à la traduction des participants, ceux-ci ont tous été très critiques envers les traductions des insultes dans les sous-titres du film.

En outre, l'étude de réception a souligné à quel point la perception de la vulgarité est personnelle. Le ressenti des participants a été en effet parfois très différent du mien en ce qui concerne le poids de certaines insultes.

À l'issue de ce travail, je peux donc affirmer que le traitement réservé aux insultes dans le film *Deadpool* rappelle, dans une certaine mesure, celui qui est souvent appliqué à la vulgarité en traduction audiovisuelle (Chen 2004, Han et Wang 2014, Ávila-Cabrera 2015c et 2016b, Pratama 2016, Ortiz García 2021, Liang 2021). Le traducteur a effectivement omis et atténué certaines insultes. Toutefois, ce n'est pas si marquant, car cette démarche n'est pas systématique, si bien qu'un peu plus des trois quarts des insultes dans le long-métrage ont été conservées, tout comme leur poids. Par ailleurs, le traducteur a mis un point d'honneur à préserver dans le sous-titrage le mélange d'insultes standard et d'insultes créatives présent dans la version originale. Je peux également affirmer que le public francophone avec lequel j'ai travaillé a perçu de manière particulièrement critique les choix du traducteur dans les extraits qui lui ont été présentés, quels que soient son niveau d'anglais et sa sensibilité à la traduction, mais n'a pas été choqué par la lecture d'insultes à l'écrit, contrairement à ce qu'ont écrit Parini (2013, p. 150) et Gambier (2002, p. 213).

Une des limites du présent travail, inhérente au mémoire, réside dans le faible nombre de participants avec lesquels j'ai travaillé pour étudier la réception des insultes sous-titrées. Il pourrait être intéressant de réaliser la même étude avec davantage de participants pour confirmer les résultats qui se sont dégagés des *focus groups*. J'ai dû également me limiter à l'analyse des insultes, alors que le film *Deadpool* regorge d'autres types de vulgarités (tels que les jurons), qui pourraient faire l'objet d'autres recherches. D'autres procédés de collecte de données, tels que le questionnaire, pourraient aussi être envisagés. Enfin, au lieu de me baser uniquement sur mes impressions personnelles, j'aurais pu consulter des anglophones pour savoir quelles insultes du film ils considèrent comme standard ou créatives.

Des travaux ultérieurs pourraient porter sur la comparaison entre le doublage et le sous-titrage du langage tabou et vulgaire dans les films et les séries, la comparaison entre le *fansubbing* et le sous-titrage professionnel de ce même type de langage, ou encore sur la réception d'autres thématiques, par exemple l'humour ou les références culturelles, étant donné que les études de réception sont encore relativement peu nombreuses en traduction audiovisuelle.

Bibliographie

- Allan, Keith et Burridge, Kate. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Allociné. (2016). « Deadpool ». Consulté le 22/02/2022. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=146349.html.
- Allociné. (2016). « Deadpool – Critiques de presse ». Consulté le 28/03/2022. <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-146349/critiques/presse/>.
- Andersson, Lars-Gunnar et Trudgill, Peter. (1990). *Bad Language*. Oxford : Basil Blackwell.
- Artegiani, Irene et Kapsakis, Dionysios. (2014). « Template files: asset or anathema? A qualitative analysis of the subtitles of the *The Sopranos* ». *Perspectives: Translation Studies and Practice* 22 (3). <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.833642>.
- Ávila-Cabrera, José Javier. (2015). « An account of the subtitling of offensive and taboo language in Tarantino's screenplays ». *Sendebarr* 26 : 37-56.
- Ávila-Cabrera, José Javier. (2015). « Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación ». *Verbeia* 0 : 8-27.
- Ávila-Cabrera, José Javier. (2015). « Subtitling Tarantino's offensive and taboo dialogue exchanges into European Spanish: The case of *Pulp Fiction* ». *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 10 (1) : 1-11. <https://doi.org/10.4995/rlyla.2015.3419>.
- Ávila-Cabrera, José Javier. (2016). « The subtitling of offensive and taboo language into Spanish of *Inglorious Basterds*: A case study ». *Babel* 62 (2) : 211-232. <https://doi.org/10.1075/babel.62.2.03avi>.
- Ávila-Cabrera, José Javier. (2016). « The treatment of offensive and taboo terms in the subtitling of *Reservoir Dogs* in Spanish ». *TRANS Revista de Traductología* 20 (1) : 25-40. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2016.v0i20.3145>.
- Baines, Roger. (2015). « Subtitling taboo language: Using the cues of register and genre to affect audience experience? ». *Meta. Journal des Traducteurs* 60 (3) : 431-453. <https://doi.org/10.7202/1036137ar>.
- Barbour, Rosaline. (2008). *Introducing Qualitative Research: A Student's Guide to the Craft of Doing Qualitative research*. Los Angeles : SAGE Publications.

- Beseghi, Micòl. (2016). « WTF! Taboo language in TV series: An analysis of professional and amateur translation ». *Altre Modernità* (Special Issue : Ideological Manipulation in Audiovisual Translation) : 215-231. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/6859>.
- Blee, Kathleen M. et Verta, Taylor. (2002). « Semi-structured interviewing in social movement research ». In *Methods of Social Movement Research*, dirigé par Bert Klandermans et Suzanne Staggenborg, 92-117. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Bloor, Michael, Frankland, Jane, Michelle, Thomas et Robson, Kate. (2001). *Focus Groups in Social Research*. Thousand Oaks : SAGE Publications.
- Bréan, Samuel. (2014). « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du “fansubbing” ». *Traduire* 230 : 22-36. <https://doi.org/10.4000/traduire.618>.
- Briechle, Lucia et Duran Eppler, Eva. (2019). « Swearword strength in subtitled and dubbed films: A reception study ». *Intercultural Pragmatics* 16 (4) : 389-420. <https://doi.org/10.1515/ip-2019-0021>.
- Cambridge Assessment English. (2022). Consulté le 28/03/2022. <http://www.cambridgeenglish.org/ch/fr/test-your-english/>.
- Cambridge Dictionary. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://dictionary.cambridge.org/fr/>.
- CNRTL. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://www.cnrtl.fr/>.
- Collins Dictionary. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://www.collinsdictionary.com/>.
- Chaume, Frederic. (2004). *Cine y traducción*. Madrid : Catédra.
- Cesbron, Mathilde et Le Point. (2016). « Deadpool est le plus gros succès de la franchise X-Men ». Consulté le 22/02/2022. https://www.lepoint.fr/pop-culture/deadpool-est-le-plus-gros-succes-de-la-franchise-x-men-22-02-2016-2020115_2920.php.
- Chen, Chapman. (2004). « On the Hong Kong Chinese subtitling of English swearwords ». *Meta* 49 (1) : 135-147. <https://doi.org/10.7202/009029ar>.
- Clément, Mathieu et Paris Match. (2016). « Deadpool, la critique : le nouveau film de super-héros ». Consulté le 28/03/2022. <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Deadpool-la-critique-910783>.

- CNews. (2016). « Deadpool : Ryan Reynolds, super-héros dans l'adaptation du comics Marvel ». Consulté le 28/03/2022. <https://www.cnews.fr/cine/2016-02-08/deadpool-ryan-reynolds-super-heros-dans-ladaptation-du-comics-marvel-722374>.
- Colombi, Anna. (2011). « Vulgarity and allocution in the Italian dubbed version of *Taxi Driver* ». *The AALITRA Review : A Journal of Literary Translation* 0 (3) : 80-85.
- Cornu, Jean-François. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Coste, Alexandre et Marianne. (2012). « Marvel et DC Comics : les super-héros gays ont la cote ». Consulté le 19/04/2022. <https://www.marianne.net/culture/marvel-et-dc-comics-les-super-heros-gays-ont-la-cote>.
- CUREG. (2022). Consulté le 28/04/2022. <https://cureg.unige.ch/>.
- Della Porta, Donatella. (2014). « Focus groups ». In *Methodological Practices in Social Movement Research*, dirigé par Donatella Della Porta. Oxford : Oxford University Press.
- Díaz Cintas, Jorge. (2000). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca : Almar.
- Díaz Cintas, Jorge. (2012). « Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation ». *Meta* 57 (2) : 279-293. <http://dx.doi.org/10.7202/1013945ar>.
- Díaz Cintas, Jorge et Remael, Aline. (2007). *Audiovisual Translation : Subtitling*. Manchester : St Jerome Publishing.
- Di Giovanni, Elena et Gambier, Yves. (2018). « Introduction ». In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, dirigé par Elena Di Giovanni et Yves Gambier, 7-12. Amsterdam : John Benjamins.
- Dries, Joséphine. (1995). *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf : European Institute for the Media.
- Encyclopédie Larousse en ligne. Consulté le 19/04/2022. <https://www.larousse.fr/encyclopedie>.
- Fernández Dobao, Ana María. (2006). « Linguistic and cultural aspects of the translation of swearing: The Spanish version of *Pulp Fiction* ». *Babel* 52 (3) : 222-242. <https://doi.org/10.1075/babel.52.3.02fer>.

- Fernández Fernández, María Jesús. (2009). « The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish ». In *New Trends in Audiovisual Translation* (Topics in Translation 36), dirigé par Díaz Cintas, Jorge, 210-225. Clevedon : Multilingual Matters.
- Forutan, Moein Khakshour et Modarresi, Quasem. (2018). « Translation of cultural taboos in Hollywood movies in professional dubbing and non-professional subtitling ». *Journal of Intercultural Communication Research* 47 (6) : 454-473. <https://doi.org/10.1080/17475759.2018.1480516>.
- Fuentes-Luque, Adrián. (2015). « El lenguaje tabú en la traducción audiovisual : límites lingüísticos, culturales y sociales ». *E-Aesla* 1.
- Gambier, Yves. (2002). « Les censures dans la traduction audiovisuelle ». *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 15 (2) : 203-221. <https://doi.org/10.7202/007485ar>.
- Gambier, Yves. (2004). « La traduction audiovisuelle: un genre en expansion ». *Meta* 49 (1) : 1-11. <https://doi.org/10.7202/009015ar>.
- Gambier, Yves. (2018). « Translation studies, audiovisual translation and reception ». In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, dirigé par Elena Di Giovanni et Yves Gambier, 43-66. Amsterdam : John Benjamins.
- Gao, Chunming. (2013). « A sociolinguistic study of English taboo language ». *Theory and Practice in Language Studies* 3 (12) : 2310-2314. <https://doi.org/10.4304/tpls.3.12.2310-2314>.
- Garcia, Victor et L'express. (2016). « Deadpool : 5 raisons d'y aller (ou pas) ». Consulté le 22/02/2022. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/deadpool-5-raisons-d-y-aller-ou-pas_1762266.html.
- Giroux, Sylvain et Tremblay, Ginette. (2009). *Méthodologie des sciences humaines : la recherche en action*. Saint-Laurent : Éditions du Renouveau Pédagogique.
- Guedj, Philippe et Le Point. (2016). « “Deadpool”, le “Scream” du film de super-héros ». Consulté le 28/03/2022. https://www.lepoint.fr/pop-culture/deadpool-le-scream-du-film-de-super-heros-10-02-2016-2016686_2920.php.

- Guillot, Marie-Noëlle. (2018). « Subtitling on the cusp of its future ». In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, dirigé par Luis Pérez González, 31-47. London : Routledge.
- Han, Chong et Wang, Kenny. (2014). « Subtitling swearwords in reality TV series from English into Chinese: A corpus-based study of *The Family* ». *The International Journal of Translation and Interpreting Research* 6 (2) : 1-17.
- Hirtzmann, Ludovic et Le Temps. (2006). « L’histoire. Le Diocèse de Montréal lutte contre “tabernacle” ! ». Consulté le 19/05/2022. <https://www.letemps.ch/societe/lhistoire-diocese-montreal-lutte-contre-tabernacle>.
- Hjort, Minna. (2009). « Swearwords in subtitles: A balancing act ». *Intralinea : Online Translation Journal* (Special Issue : The Translation of Dialects in Multimedia I).
- Ipsos Public Affairs. (2006). « The Associated Press profanity study conducted by Ipsos Public Affairs ». Consulté le 10/02/2022. https://www.ipsos.com/sites/default/files/news_and_polls/2006-03/mr060328-2.pdf.
- Ivarsson, Jan et Carroll, Mary. (1998). *Subtitling*. Stockholm : Transedit.
- Jay, Timothy. (1999). *Why We Curse: A Neuro-Psycho-Social Theory of Speech*. Amsterdam : John Benjamins.
- Jay, Timothy. (2009). « The utility and ubiquity of taboo words ». *Perspectives in Psychological Science* 4 (2) : 153-161. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2009.01115.x>.
- Jay, Timothy et Janschewitz, Kristin. (2008). « The pragmatics of swearing ». *Journal of Politeness Research. Language, Behaviour, Culture* 4 (2) : 267-288. <https://doi.org/10.1515/JPLR.2008.013>.
- Khoshsaligheh, Masood, Ameri, Saeed, et Mehdizadkhani, Milad. (2018). « A socio-cultural study of taboo rendition in Persian fansubbing: An issue of resistance ». *Language and Intercultural Communication* 18 (6) : 663-680. <https://doi.org/10.1080/14708477.2017.1377211>.
- Krueger, Richard A. (1998). *Developing Questions for Focus Groups*. Thousand Oakes, CA : SAGE Publications.

- Le Parisien. (2016). « “Deadpool” : un super-héros mal embouché ». Consulté le 28/03/2022. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/deadpool-un-superheros-mal-embouche-10-02-2016-5531467.php>.
- Le Robert – Dico en ligne. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://dictionnaire.lerobert.com/>.
- Liang, Lisi. (2021). « Subtitling Bridget Jones’s Diary (2001) in a Chinese context: The transfer of sexuality and femininity in a chick flick ». *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies* 8 (4) : 1-13. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.8n.4p.1>.
- Luciani, Noémie et Le Monde. (2016). « “Deadpool” : un super-héros à hauteur de braguette ». Consulté le 28/04/2022. https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/02/09/deadpool-un-super-heros-a-hauteur-de-braguette_4861738_3476.html.
- Mateo Martínez, José et Yus Ramos, Francisco. (2000). « Insults: A relevance-theoretic approach to their translation ». *International Journal of Translation* 12 (1) : 97-30.
- Merriam-Webster Dictionary. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://www.merriam-webster.com/>.
- Montagu, Ashley. (1973). *The Anatomy of Swearing*. London : Macmillan and Collier.
- Morgan, David L. (1998). *Planning Focus Groups*. Thousand Oakes, CA : SAGE Publications.
- Morgan, David L. (1998). *The Focus Group Guidebook*. Thousand Oaks, CA : SAGE Publications.
- Nikolić, Kristijan. (2018). « Reception studies in audiovisual translation: Interlingual subtitling ». In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, dirigé par Elena Di Giovanni et Yves Gambier, 179-197. Amsterdam : John Benjamins.
- Orrego-Carmona, David. (2019). « Audiovisual translation and audience reception ». In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, dirigé par Luis Pérez González, 367-382. Milton : Taylor & Francis Group.
- Ortiz García, Javier. (2021). « “All the pieces matter: la traducción subtitulada del lenguaje vulgar en *The Wire* ». *Babel* 67 (5) : 646-672. <https://doi.org/10.1075/babel.00234.ort>.

- O'Sullivan, Carol et Cornu, Jean-François. (2018). « History of audiovisual translation ». In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, dirigé par Luis Pérez González, 15-30. London : Routledge.
- Oxford English Dictionary. (2022). Consulté le 16/05/2022. <https://www.oed.com/>.
- Parini, Ilaria. (2013). « Taboo and translation in audiovisual works ». In *Translation Right or Wrong*, dirigé par Susana Bayó Belenguer, Eiléan Ní Chuilleanáin et Cormac Ó Cuilleánáin, 149-161. Dublin : Four Courts Press.
- Paulet, Alicia et Le Figaro. (2016). « Deadpool devient le plus gros succès de la saga X-Men ». Consulté le 22/02/2022. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2016/02/23/03002-20160223ARTFIG00029--deadpool-devient-le-plus-gros-succes-de-la-saga-x-men.php>.
- Paulet, Alicia et Le Figaro. (2016). « Deadpool réalise le meilleur démarrage de l'année en France ». Consulté le 22/02/2022. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2016/02/12/03002-20160212ARTFIG00135--deadpool-realise-le-meilleur-demarrage-de-l-annee-en-france.php>.
- Pavesi, Maria et Zamora, Pablo. (2021). « The reception of swearing in film dubbing: A cross-cultural case study ». *Perspectives : Studies in Translation Theory and Practice* : 1-17. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1913199>.
- Pierrette, Maximilien et Allociné. (2016). « Deadpool : la classification américaine du film est confirmée ». Consulté le 22/02/2022. https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18649718.html.
- Pratama, Agus Darma Yoga. (2016). « Taboo words and their translation in subtitling: A case study of “The Help” ». *Retorika : Jurnal Ilmu Bahasa* 2 (2) : 350-363. <https://doi.org/10.22225/jr.2.2.65.350-363>.
- Pederson, Jan. (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam : John Benjamins.
- Riaux, Simon et Écran large. (2016). « Deadpool : critique psychotique ». Consulté le 28/03/2022. <https://www.ecranlarge.com/films/critique/950989-deadpool-critique-psychotique>.
- Saldaña, Johnny. (2011). *Fundamentals of Qualitative Research : Understanding Qualitative Research*. Oxford : Oxford University Press.

- Saldanha, Gabriela et O'Brien, Sharon. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Manchester : St Jerome Publishing.
- Sarfati, Sonia et La Presse. (2016). « Deadpool : un autre genre de (super !) héros ». Consulté le 22/02/2022. <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/201602/12/01-4950011-deadpool-un-autre-genre-de-super-heros-.php>.
- Scandura, Gabriela L. (2004). « Sex, lies and TV: Censorship and subtitling ». *Meta* : 49 (1) : 125-134. <https://doi.org/10.7202/009028ar>.
- Sensagent – Dictionnaire du journal Le Parisien. (2022). Consulté le 21 mai 2022. <https://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/index.html>.
- Silverman, Robert et Patterson, Kelly, L. (2014). *Qualitative Research Methods for Community Developments*. New York : Routledge.
- The Free Dictionary. (2022). « Shitstick ». Consulté le 19/04/2022. <https://idioms.thefreedictionary.com/shit+sticks>.
- Trupej, Janko. (2019). « Avoiding offensive language in audio-visual translation: A case study of subtitling from English to Slovenian ». *Across Languages and Cultures* 20 (1) : 57-77. <https://doi.org/10.1556/084.2019.20.1.3>.
- Tuominen, Tina. (2018). « Multi-method research: Reception in context ». In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, dirigé par Elena Di Giovanni et Yves Gambier, 69-89. Amsterdam : John Benjamins.
- Vermelin, Jérôme et TF1Info. (2016). « Jugé trop vulgaire et violent, “Deadpool” ne sortira pas en Chine ». Consulté le 22/02/2022. <https://www.tf1info.fr/culture/juge-trop-vulgaire-et-violent-deadpool-ne-sortira-pas-en-chine-1501907.html>.
- Vinay, Jean-Paul et Dalbernet, Jean. (2000). « A methodology of translation ». In *The Translation Studies Reader* (2^e édition), dirigé par Lawrence Venuti, 84-93. London : Routledge.
- Wajnryb, Ruth. (2005). *Expletive Deleted: A Good Look at Bad Language*. New York : Free Press.
- Wikipédia. « Deadpool ». Consulté le 22/02/2022. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Deadpool>.

Wikipédia. « Deadpool (film) ». Consulté le 22/02/2022.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Deadpool_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Deadpool_(film)).

Wikipédia. « Heaven's Gate (secte) ». Consulté le 19/04/2022.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Heaven%27s_Gate_\(secte\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Heaven%27s_Gate_(secte)).

Wikipédia. « Le Muppet Show ». Consulté le 19/04/2022.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Muppet_Show.

Wikipédia. « Plug anal ». Consulté le 19/04/2022. https://fr.wikipedia.org/wiki/Plug_anal.

Wikipédia. « Professeur Xavier ». Consulté le 19/04/2022.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Professeur_Xavier.

Wikipédia. « Shit stick ». Consulté le 19/04/2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Shit_stick.

Wikipédia. « X-Men ». Consulté le 19/04/2022. <https://fr.wikipedia.org/wiki/X-Men>.

Wiktionnaire. « Putain de merde ». Consulté le 19/04/2022.
https://fr.wiktionary.org/wiki/putain_de_merde.

Zabalbeascoa, Patrick. (2008). « The nature of the audiovisual text and its parameters ». In *The Didactics of Audiovisual Translation*, dirigé par Jorge Díaz Cintas, 21-38. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Annexe 1 : grille d'entretien utilisée lors des *focus groups*

Commencer par :

- Remercier les participants pour avoir accepté de participer au *focus group*.
- Expliquer brièvement le projet de recherche et le déroulement du *focus group*.
- Faire un bref résumé du film.

Questions introductives :

- Avez-vous déjà vu le film *Deadpool* ?
- Vous arrive-t-il de regarder plus souvent des films/séries en anglais avec les sous-titres en français ou des films/séries doublées ? Si oui, est-ce des sous-titres professionnels ou amateurs ?
- Quel est votre rapport à la vulgarité ?
 - Est-ce que vous jurez souvent ? Dans quels contextes ?
 - Quels types de jurons/insultes trouvez-vous le plus vulgaires ?
- Vous êtes-vous déjà rendu compte de certaines choses en ce qui concerne la vulgarité dans le sous-titrage en français ?

Extraits :

- (1) *motherfucker* – enculé.
- (2) *crime-fighting shit-sweezer* – cuillère à caca de la justice.
- (3) *fat fuck* – omission
- (4) *shitstick* – plug anal.
- (5) *douche* – t'as avalé de la crotte.
- (6) *dickless* – Sans-queue.

Schéma à suivre pour chaque extrait :

- Commencer avec des remarques ouvertes de la part des participants.
- Ensuite, les interroger sur :
 - Leurs impressions.
 - La force de l'insulte en français.
 - La fréquence de l'insulte en français.

- Leurs idées pour traduire l'insulte en anglais.
- La comparaison entre l'anglais et le français.

Questions de conclusion :

- Trouvez-vous choquant de voir des insultes à l'écrit ?
- À votre avis, est-ce une bonne chose que les insultes soient atténuées, voire omises, ou pensez-vous que les sous-titres devraient rester fidèles à la langue originale ?
- Qu'attendez-vous lorsque vous regardez un film particulièrement vulgaire ? Souhaitez-vous juste comprendre l'insulte en anglais ou voir une insulte recréée en français ?

Annexe 2 : formulaire d'information et de consentement pour les *focus groups*



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION

RECHERCHE

Le sous-titrage des insultes dans le film *Deadpool* et sa réception par un public francophone

Etudiante qui réalise le projet de recherche :

PROST Coralie
coralie.prost@etu.unige.ch

Directrice du projet de recherche :

DAVIER Lucile
lucile.davier@unige.ch

INFORMATION AUX PARTICIPANT-ES ET CONSENTEMENT DE PARTICIPATION

Information aux participant-es

Le présent projet de recherche s'intéresse à la traduction française des insultes dans le sous-titrage du film américain *Deadpool*. Dans un premier temps, le projet a pour but d'étudier et d'analyser les stratégies qui ont été employées pour traduire les insultes dans les sous-titres du film. Dans un second temps, le projet a pour but d'étudier la réception par le public des insultes traduites en français. Ce projet de recherche vise à produire un nouveau savoir théorique sur la traduction de la vulgarité dans la traduction audiovisuelle ainsi que sur sa réception afin d'augmenter la somme des connaissances sur le sujet.

La collecte de données s'effectuera au moyen de *focus groups*, soit d'entretiens collectifs, d'une durée d'environ une heure trente. Ces *focus groups* auront lieu en présentiel dans une salle réservée pour l'occasion et seront enregistrés. Le refus de l'enregistrement constitue un critère d'exclusion pour les participant-es.

Vos données seront pseudonymisées. En d'autres termes, il vous sera demandé de choisir un pseudonyme au début des *focus groups*. Votre nom ne sera noté nulle part et ne sera jamais associé à ce pseudonyme.

Seules l'étudiante qui réalise le projet de recherche ainsi que la directrice du projet auront accès aux enregistrements audio. Les enregistrements audio seront détruits dès que les transcriptions des *focus groups* auront été établies. Les données de recherche seront stockées à deux endroits différents durant la réalisation du projet de recherche : dans un dossier informatique protégé par un mot de passe sur l'ordinateur de l'étudiante qui réalise le projet de recherche, et dans un dossier informatique protégé par un mot de passe sur le NAS institutionnel académique (serveur

H:) de l'étudiante qui réalise le projet de recherche. Une fois le projet terminé, les données de recherche seront stockées sur le NAS institutionnel. Elles seront archivées pendant cinq ans sous clé sous la responsabilité d'un membre du corps académique de la FTI, avant d'être détruites.

En cas de question concernant la recherche, vous pouvez contacter Coralie Prost à l'adresse e-mail coralie.prost@etu.unige.ch. De même, pour obtenir les résultats de la recherche (c'est-à-dire la version finale du mémoire ainsi qu'une synthèse), vous pouvez également envoyer un e-mail à coralie.prost@etu.unige.ch à partir du 1^{er} juillet 2022.

Pour tout renseignement sur les aspects éthiques de cette recherche, vous pouvez vous adresser à la Commission Universitaire pour une Recherche Ethique à Genève (CUREG), Rue du Général-Dufour 24, 1211 Genève 4, commission-ethique@unige.ch.

Consentement de participation à la recherche

Sur la base des informations qui précèdent, je confirme mon accord pour participer à la recherche « Le sous-titrage des insultes dans le film *Deadpool* et sa réception par un public francophone », et j'autorise :

- l'utilisation des données à des fins scientifiques et la publication des résultats de la recherche dans des revues ou livres scientifiques, étant entendu que les données resteront anonymes et qu'aucune information ne sera donnée sur mon identité ; OUI NON
- l'utilisation des données à des fins pédagogiques (cours et séminaires de formation d'étudiants ou de professionnels soumis au secret professionnel) ; OUI NON
- Que le *focus group* soit enregistré sur support audio. OUI NON

J'ai choisi volontairement de participer à cette recherche. J'ai été informé-e du fait que je peux me retirer en tout temps sans fournir de justifications et sans préjudices pour ma personne et que je peux, le cas échéant, demander la destruction des données me concernant.

En acceptant le formulaire de consentement, je confirme l'avoir lu, en avoir compris le texte, avoir pu poser mes questions – et y avoir reçu des réponses satisfaisantes – et que je participe de mon plein gré à l'étude, sur la base des informations reçues.

Ce consentement ne décharge pas les organisatrices de la recherche de leurs responsabilités. Je conserve tous mes droits garantis par la loi.

Prénom Nom

Signature

Date

ENGAGEMENT DE LA CHERCHEUSE

L'information qui figure sur ce formulaire de consentement et les réponses que j'ai données au/à la participant-e décrivent avec exactitude le projet.

Je m'engage à procéder à cette étude conformément aux normes éthiques concernant les projets de recherche impliquant des participants humains, en application du *Code d'éthique concernant la recherche au sein de la Faculté de traduction et d'interprétation* et des *Directives relatives à l'intégrité dans le domaine de la recherche scientifique et à la procédure à suivre en cas de manquement à l'intégrité* de l'Université de Genève.

Je m'engage à ce que le/la participant-e à la recherche reçoive un exemplaire de ce formulaire de consentement.

Prénom Nom

Signature

Date
