



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2026

Open Access

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

Stratégies de traduction des jeux de mots et des références culturelles
dans l'audiovisuel : le cas du doublage et des sous-titres anglaise de
Fiasco

Wagner, Morgane Lara

How to cite

WAGNER, Morgane Lara. Stratégies de traduction des jeux de mots et des références culturelles dans l'audiovisuel : le cas du doublage et des sous-titres anglaise de Fiasco. Master, 2026.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:188592>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Morgane Wagner

STRATÉGIES DE TRADUCTION DES JEUX DE MOTS
ET DES RÉFÉRENCES CULTURELLES DANS
L'AUDIOVISUEL :
LE CAS DU DOUBLAGE ET DES SOUS-TITRES
ANGLAIS DE *FIASCO*

Directrice : Susan Pickford

Juré : Alexander Künzli

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 et
communication

Université de Genève

Août 2025

Remerciements

Le mémoire est un travail de longue haleine et je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidée pendant sa réalisation.

Merci à Susan Pickford, d'avoir accepté de me suivre dans ce mémoire et de m'avoir guidée pendant cette étape de mon parcours académique, qui est parfois effrayante.

Merci à Alexander Künzli d'avoir tout de suite accepté d'être mon juré.

Merci à Rovena Troqe, qui m'a aidé à mieux développer mes idées et à prendre confiance en mon travail pendant son séminaire de traductologie.

Merci à mes proches, dont le soutien a été infailible tout du long, qui m'ont écoutée me plaindre (souvent), et qui ont célébré avec moi de mes avancées.

Enfin, un merci tout particulier à ma mère, pour ses encouragements et ses yeux de lynx.

Table des matières

1	Introduction	6
2	État de la littérature	8
2.1	Revue de la littérature	8
2.2	Humour	8
2.2.1	Définition	9
2.2.2	Théories	11
2.2.2.1	Théories de l'hostilité	11
2.2.2.2	Théories de la relâche	11
2.2.2.3	Théories de l'incongruité	12
2.2.2.4	Semantic Script Theory of Humor	12
2.2.2.5	General Theory of Verbal Humor	13
2.2.3	Humour référentiel et humour verbal	14
2.2.3.1	Les jeux de mots	15
2.2.4	Conclusion	17
2.3	Traduction de l'humour	18
2.3.1	Difficultés	18
2.3.2	Stratégies	19
2.3.2.1	La théorie du Skopos et l'équivalence fonctionnelle	19
2.3.2.2	Typologie de Henry	20
2.3.2.3	Taxonomie de Dore	21
2.3.3	Conclusion	22
2.4	Références culturelles	22
2.4.1	Définitions	22
2.4.2	Typologies	23
2.4.3	Stratégies	25
2.4.4	Conclusion	26
3	Analyse des données	28
3.1	Présentation de <i>Fiasco</i> et des personnages	28
3.1.1	L'intrigue	28
3.1.2	Les personnages principaux	28
3.1.3	Le rôle des jeux de mots et des références culturelles	29
3.2	La traduction audiovisuelle	29
3.2.1	Définition	30
3.2.2	Sous-titrage	31

3.2.3	Doublage	33
3.3	Méthodologie	34
3.3.1	Création du corpus	34
3.3.2	Choix des outils méthodologiques	36
3.3.2.1	Outils méthodologiques pour analyser les jeux de mots	36
3.3.2.2	Outils méthodologiques pour analyser les références culturelles	38
3.3.3	Traitement des données	38
3.4	Analyse	40
3.4.1	Jeux de mots	40
3.4.1.1	Traduction isomorphe	40
3.4.1.2	Traduction homomorphe	45
3.4.1.3	Traduction hétéromorphe	49
3.4.1.4	Traduction libre	50
3.4.1.5	Différences notables	53
3.4.1.6	Conclusion et résultats	60
3.4.2	Références culturelles	68
3.4.2.1	Transfert	68
3.4.2.2	Explicitation	70
3.4.2.3	Recréation lexicale	72
3.4.2.4	Substitution	73
3.4.2.5	Omission	75
3.4.2.6	Différences notables	77
3.4.2.7	Conclusion et résultats	84
3.5	Réception de la série	90
3.5.1	Méthodologie	90
3.5.2	Réception public francophone	91
3.5.3	Réception public anglophone	94
3.5.4	Comparaison de la réception avec d'autres études et <i>Dix pour cent</i>	95
3.5.5	Conclusion	97
4	Conclusion	99
5	Bibliographie	103
5.1	Dictionnaires	106
5.2	Sites internet	106
5.3	Séries et films cités	108
6	Table des figures	109

7	Annexes.....	110
7.1	Annexe 1. Corpus jeux de mots	110
7.2	Annexe 2. Références culturelles.....	133

1 Introduction

Depuis une vingtaine d'années, les études sur la traduction audiovisuelle se multiplient. Des chercheurs et chercheuses comparent la version originale d'une série avec les sous-titres et/ou le doublage dans une langue cible en se concentrant sur différents aspects tels que les noms propres, la vulgarité ou l'humour. Si pour l'instant la recherche en traduction audiovisuelle est dominée par l'étude de séries et films qui ont l'anglais pour langue source, le paysage évolue et les séries comme *Squid Game* rencontrent un succès fulgurant dans les pays anglo-saxons, ouvrant la voie à d'autres combinaisons linguistiques.

Il y a encore quelques années, la diffusion des films et séries TV passait principalement par la télévision et l'achat ou la location de DVDs et/ou Blu-Ray. Si ces canaux existent toujours, l'arrivée des services de vidéos à la demande (VOD), tels que Netflix, Amazon Prime ou Disney +, ont complètement bousculé les modes de consommation. De plus en plus de contenu est sous-titré et/ou doublé, permettant une large diffusion de programmes qui n'auraient pas pu voyager aussi facilement il y a quelques années.

Ce bouleversement dans le paysage de l'audiovisuel n'a toutefois pas altéré l'omniprésence des États-Unis sur le marché. En effet, d'après le rapport des années 2023/2024 du European Audiovisual Observatory, 50 % des films et séries disponibles dans les catalogues européens de plateformes VOD viennent des États-Unis, contre 31 % de productions européennes.

Cependant, une étude comparant les tendances audiovisuelles des consommateurs aux États-Unis de 2024 à celles de 2020, réalisée par Ampere Analysis, a révélé que l'intérêt pour les productions étrangères était en hausse, notamment pour celles de Corée du Sud (TVT Staff, 2024). Par ailleurs, Ampere Analysis observe une préférence pour les sous-titres auprès de l'audience anglophone avec 28 %, contre 19 % pour le doublage. Cette différence nous a amenée à nous questionner sur sa cause, et sur le lien qu'elle pouvait avoir avec les stratégies de traduction qui sont utilisées dans les sous-titres et dans le doublage.

Les sous-titres et le doublage sont les deux modes principaux de la traduction audiovisuelle. Dans le premier, nous avons affaire à un passage de l'oral à l'écrit, qui se fait alors que la piste son originale est audible, tandis que le deuxième consiste à remplacer la piste son originale par la piste son de la langue cible. En raison des contraintes propres à chacun de ces modes, nous pouvons imaginer que les stratégies de traduction adoptées diffèrent.

C'est ce que nous avons voulu étudier avec la mini-série *Fiasco*. Il s'agit d'une production française comique, diffusée sur Netflix. L'humour représente une part essentielle de la série et

repose en partie sur l'humour verbal, et plus particulièrement sur les jeux de mots. La première fois que nous avons visionné la série, nous avons activé les sous-titres anglais car nous étions en présence d'un anglophone. Ce dernier a fait quelques remarques sur la qualité des sous-titres, notamment lors de scènes contenant des jeux de mots. Nous nous sommes alors interrogée sur la façon dont les jeux de mots avaient été traduits tout au long de la série, et ce qu'il en était du doublage. En parallèle, nous avons remarqué que, l'histoire se déroulant en France, de nombreuses références culturelles sont présentes, et qu'elles sont parfois très locales.

Ces réflexions nous ont menée à notre problématique : quelle différenciation peut-on observer dans les sous-titres et le doublage anglais pour traduire les jeux de mots et les références culturelles de la série *Fiasco* ?

Pour répondre à cette question, nous avons comparé la version originale aux sous-titres et au doublage anglais, que nous avons analysés grâce à plusieurs outils méthodologiques pour déterminer quelles stratégies avaient été utilisées.

Tout d'abord, nous passons en revue dans l'état de la littérature les études qui nous ont guidée dans l'élaboration de notre travail, avant d'aborder les concepts qui encadrent notre recherche, à savoir la définition de l'humour, les théories de l'humour, la différence entre l'humour référentiel et l'humour verbal, les différentes typologies et stratégies qui entourent la traduction de l'humour, puis les références culturelles, leurs définitions et les typologies et stratégies que nous avons utilisées dans notre travail.

Nous passons ensuite à l'analyse des données. Dans un premier temps, nous présentons *Fiasco*, rappelons les contraintes de la traduction audiovisuelle, détaillons comment nous avons procédé pour créer notre corpus, quels outils méthodologiques nous avons utilisés et comment nous les avons adaptés à notre recherche. Dans un deuxième temps, nous analysons les jeux de mots et les références culturelles de la série et donnons les résultats chiffrés de nos observations. Enfin, nous procédons à une brève analyse de la réception de la série en comparant d'une part les réactions du public francophone à celles du public anglophone, et d'autre part la différence de réception entre *Fiasco* et *Dix pour cent*, une autre série française dans laquelle l'humour tient une place centrale.

Nous concluons avec une synthèse de nos résultats et observations, les limites de notre recherche et les possibilités d'ouverture pour de prochaines études.

2 État de la littérature

2.1 Revue de la littérature

Depuis l'avènement des sitcoms américaines à la fin des années 1990 et au début des années 2000, la traduction de l'humour dans le domaine de l'audiovisuel est devenu un véritable sujet de recherches. De nombreuses études de cas ont déjà été réalisées dans le domaine, avec une grande variété de combinaisons linguistiques, même si la langue source était dans la majorité des cas l'anglais. Il serait impossible de citer toutes les études qui ont traité l'humour dans le contexte de l'audiovisuel, mais nous en aborderons quelques-unes qui nous ont guidées dans la réalisation de ce travail. Il en va de même pour les études concernant les références culturelles.

En 2020, Dore publie sa monographie *Humour in audiovisual translation : theories and applications*. Elle analyse notamment l'humour lié aux jeux de mots et aux références culturelles dans la sitcom *Modern Family*, à la fois dans les sous-titres et le doublage italiens (Dore, 2020). Les outils qu'elle a utilisés, notamment la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) ainsi que les taxonomies qu'elle a développées dans le cadre de son étude nous ont grandement aidée pour notre propre analyse.

En 2014, Williamson et De Pedro Ricoy publient une étude sur les sous-titres interlinguistiques anglais du film français *Bienvenue chez les Ch'tis*. Cette étude nous a aidée, car la combinaison linguistique (FR > EN) est la même que celle de l'objet de notre recherche. Par ailleurs, Williamson et De Pedro Ricoy ont également intégré des éléments de la GTVH à leur analyse.

En ce qui concerne les références culturelles, en plus de l'ouvrage de Dore mentionné plus tôt, la monographie de Ranzato parue en 2016, dans laquelle elle développe sa taxonomie pour classer les références culturelles, en l'appliquant entre autres au doublage italien de la sitcom *Friends* (Ranzato, 2016), nous a été d'une grande utilité puisque nous avons repris cette taxonomie pour classer les références culturelles présentes dans notre objet d'étude.

2.2 Humour

L'humour fait partie de notre quotidien, d'une façon ou d'une autre. Au premier abord, le concept semble clair. Mais en commençant nos recherches, nous avons découvert qu'il n'était pas si simple de le définir. Beaucoup de chercheurs et chercheuses se sont prêtés à l'exercice, cependant aucune définition ne fait l'unanimité à ce jour. D'abord, nous passons en revue les définitions qui en ont été faites. Ensuite, nous parcourons quelques théories centrales. Enfin, nous terminons par la différence entre l'humour verbal et l'humour référentiel.

2.2.1 Définition

Déjà dans l'Antiquité, avec des philosophes tels que Aristote et Platon, nous retrouvons des discussions autour de l'humour. Les réflexions développées entre autres par ces deux philosophes peuvent être considérées comme les prémices de certaines théories plus récentes. C'est toutefois à partir du 20^e siècle que l'humour s'impose peu à peu comme un véritable domaine de recherche malgré l'aspect trivial qui lui est associé, car considéré comme manquant de sérieux. En effet, les chercheurs et chercheuses dans les domaines de la philosophie et de la psychologie commencent à se poser des questions comme « what is the common element in laughable situations? » ou « how does laughter fit in with the rest of our behaviour? » (Monro, 1951, p. 19). Ces questions constituent les premiers pas vers la recherche d'une définition et vers un constat qui met tout le monde d'accord : l'humour est universel.

Raskin affirme que l'humour est une caractéristique commune à tous les êtres humains (*universal human trait*), car la faculté de comprendre et apprécier l'humour est partagée par toutes et tous, même si les goûts humoristiques peuvent varier (Raskin, 1985, p. 2). Guidi ajoute que l'humour est un mode de communication en partie naturel et en partie acquis (Guidi, 2012, p. 19). Par ailleurs, Vittoz-Canuto souligne que, malgré les différences aux niveaux phonétiques, prosodiques, morphologiques et syntaxiques entre les langues, chacune a la possibilité de créer l'ambiguïté, une double interprétation, en jouant à sa manière avec les mots (Vittoz Canuto, 1983, p. 33).

Les chercheurs et chercheuses se sont rapidement rendu compte que définir l'humour, en prenant en compte toute sa complexité, est un exercice difficile. En effet, la création d'humour et sa perception varient selon les cultures, les contextes et les situations, ce qui rend la tâche de le définir d'autant plus complexe (Dore, 2020, p. 15). Attardo qualifie l'humour de « folk-concept » ; c'est-à-dire un concept qui existe de façon préthéorique, auquel les gens se réfèrent même s'ils ne savent pas exactement ce qu'il signifie, quelles sont ses limites, et ce qui le distingue d'autres concepts similaires (Attardo, 2020, p. 31).

Malgré la difficulté de l'exercice, de nombreux chercheurs et chercheuses ont toutefois proposé des définitions. Par exemple, Ross définit l'humour comme étant quelque chose qui fait rire ou sourire quelqu'un (Ross, 1999). En reprenant les observations d'Obrechts-Tyteca, Attardo s'oppose à cette définition en argumentant que le rire n'est pas uniquement lié à l'humour, qu'il peut être signe de gêne et qu'il n'est pas forcément proportionnel à l'intensité de l'humour (Attardo, 1994, p. 11).

Afin de contourner le problème de la causalité entre le rire et l'humour, Attardo définit l'humour de la façon suivante : « humor [...] is whatever a social group defines as such. » (Attardo, 1994, p. 9). Bien qu'elle évite effectivement le problème du rire, cette définition nous paraît toutefois trop vague et, finalement, ne fournit aucun élément concret permettant d'identifier l'humour. Par ailleurs, il est possible que différents groupes sociaux définissent l'humour différemment, entraînant ainsi l'absence d'une base commune.

Bien que les arguments d'Attardo soient recevables, nous retiendrons la définition de Ross dans ce travail, car, comme le souligne Raskin : « laughter is more often than not the expression of funniness » (Raskin, 1985, p. 1).

Par ailleurs, Raskin fait également la distinction entre la compétence humoristique (*humor competence*) et la performance humoristique (*humor performance*). La première se réfère à la capacité de trouver quelque chose drôle, la deuxième à la capacité d'utiliser cette compétence (*ibid*, p. 3). Cette distinction sous-entend que, si un locuteur ou une locutrice native peut reconnaître une phrase grammaticalement correcte, il ou elle peut également reconnaître la présence de l'humour, de manière instinctive (Attardo, 2008b, p. 1209). Attardo ajoute que pour apprécier l'humour (niveau de la performance), il faut d'abord le reconnaître (niveau de la compétence), par le biais de mécanismes cognitifs, notamment en percevant une incongruité (Attardo, 2020, p. 46). Il considère que l'humour est une propriété du texte, tandis que l'appréciation de l'humour est une propriété de la situation, qui concerne des interlocuteurs spécifiques, ainsi que le contexte dans lequel l'humour est produit (*ibid*, p. 49).

Dans une publication plus récente, Attardo ne donne pas une définition de l'humour en soi, mais d'un texte humoristique (*humorous text*), qui comprend tout type de texte (court, long, audiovisuel), comme un texte dont le but est qu'il soit perçu comme étant humoristique par le public cible (Attardo, 2020, p. 98), ce qui constitue un premier pas vers la théorie du *skopos* et l'approche fonctionnaliste, qui considèrent la fonction du texte comme une priorité.

Enfin, la définition de Nilsen mérite d'être mentionnée, car elle reprend des éléments que nous aborderons dans la section suivante. En effet, il définit l'humour comme une complication, qui naît d'une opposition entre le *script* naturel, c'est-à-dire l'interprétation la plus évidente, et le *script* inattendu, une seconde interprétation (Nilsen, 1989). Même si cette définition demeure quelque peu vague, la notion d'opposition est intéressante car elle se situe au cœur des théories de l'incongruité.

2.2.2 Théories

Depuis que l'humour est devenu un domaine de recherche à part entière, diverses théories ont vu le jour. Les chercheurs et chercheuses s'accordent à les classer selon trois types : les théories de la supériorité ou de l'hostilité (*hostility theories*), les théories de la relâche (*release theories*) et les théories de l'incongruité (*incongruity theories*). Par ailleurs, malgré les débats qui ont tourné autour de ces théories, nous sommes en mesure de reconnaître qu'elles sont complémentaires et qu'elles n'opèrent pas toutes au même niveau (Attardo, 2020, p. 71). En effet, les deux premières se concentrent sur des aspects sociologiques et psychologiques, tandis que la dernière se concentre sur un aspect cognitif et perceptif. Il est également intéressant de noter que deux d'entre elles prennent en considération le rire, preuve supplémentaire du lien fréquent entre l'humour et le rire. Nous examinerons ensuite la *Semantic Script Theory of Humour* (SSTH) et la *General Theory of Verbal Humour* (GTVH), car elles seront utiles à l'analyse de nos données par la suite.

2.2.2.1 Théories de l'hostilité

Les théories de l'hostilité (*hostility theories*), également appelées théories de la supériorité, peuvent être considérées comme une approche socio-comportementale de l'humour (Raskin, 1985, p. 31). En effet, elles se concentrent sur l'aspect interactionnel de l'humour (Attardo, 2020, p. 71). Elles s'inscrivent dans la continuité de la réflexion de Thomas Hobbes, qui affirmait que le rire venait d'un sentiment de supériorité à l'égard d'une certaine cible (Attardo, 1994, p. 48). Par ailleurs, Platon avait déjà évoqué l'idée que la malice ou l'envie étaient à l'origine de l'appréciation de l'humour (Raskin, 1985, p. 32).

Ces théories reposent sur le principe que quelqu'un trouve amusant le sentiment de supériorité ou le fait d'« agresser » une cible, en se moquant, par exemple (Attardo, 2008b, p. 103; Ross, 1999, p. 53). Il est également intéressant de noter que ces théories permettent d'identifier les différents groupes sociaux qui sont régulièrement pris pour cibles ou quels stéréotypes peuvent être associés à ces groupes. Par exemple, au Royaume-Uni, les Galloises et Gallois sont souvent accusés d'avoir une affinité particulière avec les moutons ou les Écossaises et Écossais d'être pingres (Ross, 1999, p. 56).

2.2.2.2 Théories de la relâche

Les théories de la relâche (*release theories*) se concentrent sur les sentiments et l'attitude de celui qui produit la blague. Les seuls facteurs sociaux qu'elles pourraient prendre en considérations sont les constructions sociales qui ont pu être internalisées par le locuteur ou la locutrice (Attardo, 2020, p. 71). Freud est l'un des piliers de cette approche psychanalytique

de l'humour, selon laquelle le rire permet de relâcher de l'« énergie psychique » (*psychic energy*) et ainsi soulager l'esprit après un moment difficile ou tendu (Raskin, 1985, p. 38). Cette énergie peut également permettre d'affronter des peurs ou de réduire leur intensité. Ceci expliquerait le nombre de blagues importantes en rapport avec la mort, par exemple (Ross, 1999).

2.2.2.3 Théories de l'incongruité

Les théories de l'incongruité (*incongruity theories*) relèvent cette fois d'une approche cognitivo-perceptive de l'humour, selon laquelle l'humour découle de la perception d'une incongruité entre ce qui est attendu et ce qui est perçu (Attardo, 2008b; Raskin, 1985, p. 31; Ross, 1999, p. 103). Autrement dit, l'humour découlerait du fait d'importer à une situation ce qui appartient à une autre (Monro, 1951, p. 45).

Cette incongruité peut prendre la forme d'une ambiguïté, d'un mot ou d'une expression à double sens (Ross, 1999). Ces théories s'intéressent donc au stimulus du phénomène humoristique, et même à certains aspects spécifiques des stimuli (Attardo, 2020, p. 71).

2.2.2.4 Semantic Script Theory of Humor

La SSTH a été développée par Raskin dans les années 1980 et s'inscrit dans la continuité des théories de l'incongruité. Elle est considérée comme l'une des premières théories linguistiques modernes permettant d'appréhender l'humour. Qualifiée de « radical departure » par Attardo, elle a également été le point de départ d'autres théories (Attardo, 2008a, p. 107).

La SSTH part d'un principe combinatoire. Pour que l'on considère qu'un texte contient de l'humour, il doit remplir les deux conditions suivantes :

1. Le texte doit être compatible, intégralement ou en partie, avec deux différents *scripts*.
2. Ces deux *scripts* doivent être opposés.

(Raskin, 1985, p. 99)

Mais qu'est-ce qu'un *script* exactement ? Raskin le définit comme une structure internalisée par le locuteur ou la locutrice native qui représente la connaissance qu'a cette dernière d'une petite partie du monde. Chaque locuteur ou locutrice a assimilé un vaste répertoire de *scripts*, qui formerait ce qu'on appelle le « bon sens », à savoir certaines routines ou procédures considérées comme standard. Par ailleurs, il existe plusieurs types de *scripts*. Par exemple, les *scripts* dits « individuels » concernent, comme leur nom l'indique, l'expérience personnelle d'un individu donné, tandis que les *scripts* « restrictifs » sont partagés par un certain groupe de personnes, tel que la famille ou des collègues de travail (*ibid*, p. 81).

Tous ces scripts, lexicaux et non-lexicaux, sont connectés de différentes façons (par exemple, hyperonymie, synonymie, antonymie) et forment un réseau sémantique (*semantic network*). Ce réseau contient toutes les informations qu'un individu possède sur sa culture (Attardo, 1994, p. 202).

Il existe trois types basiques d'opposition des *scripts* (*script opposition*): réel / irréel, normal / anormal, possible / impossible (Raskin, 1985, p. 111). En lisant le texte, ou en l'écoutant, s'il s'agit d'une blague racontée à l'oral, le récepteur ou la réceptrice (*hearer*) interprète le texte selon un premier *script*, le sens considéré comme naturel. Puis vient le déclencheur (*trigger*), l'élément qui permet d'accéder au deuxième *script*. Le récepteur ou la réceptrice peut alors réinterpréter le début du texte selon ce second *script*, et non plus selon le premier. Le déclencheur peut prendre plusieurs formes, comme une ambiguïté ou une contradiction (*ibid*, p. 114).

Enfin, malgré le succès de cette théorie et son utilité dans le domaine, elle a principalement été critiquée pour son champ d'application restreint. En effet, puisque Raskin a utilisé les blagues comme source primaire pour développer sa théorie, elle est difficilement applicable à des textes humoristiques plus longs, tels que des œuvres littéraires (Attardo, 1994, p. 208).

C'est pourquoi Raskin et Attardo se sont associés pour créer la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH), qui a pour vocation d'étendre la SSTH à un champ d'application beaucoup plus vaste.

2.2.2.5 *General Theory of Verbal Humor*

La GTVH est une théorie proposant un modèle hiérarchique comprenant six critères (*knowledge resources*) qui sert à représenter une blague. Elle permet également d'évaluer la similitude entre deux ou plusieurs blagues (Attardo & Raskin, 1991, p. 294). Elle s'applique à tout type de textes (Attardo, 2017, p. 126).

Les six *Knowledge Resources* sur lesquelles reposent la GTVH sont les suivantes :

1. *Script Opposition* (SO) : L'opposition des *scripts* reprend l'hypothèse de la SSTH, à savoir qu'un texte doit être compatible, intégralement ou en partie, avec deux *scripts* différents, et que ces deux *scripts* doivent être opposés (Attardo & Raskin, 1991, p. 294).
2. *Logical Mechanism* (LM) : Ce paramètre est responsable de la façon dont les deux sens du texte sont mis en parallèle (Attardo, 1994, p. 225). Il n'existe pas une liste exhaustive des types LM existants, mais dans ce travail nous nous concentrerons sur les LM

formels tels que l'homophonie ou la paronymie. Enfin, ce paramètre est considéré comme optionnel dans la GTVH (Attardo, 2017, p. 133).

3. *Situation* (SI) : Ce critère reprend l'aperçu global, le macroscript, du texte concerné. Il donne notamment des informations sur les événements, les objets et les participants. Toutefois, il est important de noter que ce critère concerne uniquement le contenu du texte, et non le contexte dans lequel il est énoncé ou produit (*ibid.*, p. 131).
4. *Target* (TA) : Ce critère n'est pas sans rappeler les théories de l'hostilité que nous avons vues précédemment. Il s'agit, comme son nom l'indique, de la « cible » de la blague : généralement, ce sont des personnes ou des activités liées aux personnes (des institutions, des pratiques, des croyances, etc.) (*ibid.*). Attardo précise que ce paramètre est optionnel (Attardo & Raskin, 1991, p. 319).
5. *Narrative Strategy* (NS) : Ce critère définit le choix narratif, c'est-à-dire le micro-genre du texte. Par exemple, il peut s'agir d'une devinette, d'une charade ou d'une simple question-réponse.
6. *Language* (LA) : Ce critère concerne les choix formels dans l'expression du texte. Ces choix peuvent être d'ordre phonétique, phonologique, morphologique, lexical, syntaxique, sémantique, pragmatique, etc. Par ailleurs, ce critère est également responsable de la formulation et de l'emplacement de la *punchline*. (Attardo, 1994, p. 294).

Il est important de noter que ces critères se concentrent uniquement sur le contenu du texte analysé et n'incluent pas de paramètres concernant la situation de communication dans laquelle le texte est reçu.

Par ailleurs, certains critères exercent une influence directe sur les critères qui suivent et les restreignent (Attardo & Raskin, 1991, p. 294). La similarité entre deux textes est évaluée par le nombre de critères qu'ils ont en commun et par l'emplacement de ces critères dans la hiérarchie (Attardo, 2017, p. 127). Par exemple, si deux textes varient uniquement sur les critères de la *Narrative Strategy* et du *Language*, ils seront considérés comme étant plus similaires que deux textes qui varient au niveau de la *Script Opposition*.

2.2.3 Humour référentiel et humour verbal

Si tous les chercheurs et chercheuses ne parviennent pas à s'accorder sur une définition de l'humour, la distinction faite entre l'humour référentiel (*referential humour*) et l'humour verbal (*verbal humour*) semble faire l'unanimité.

Cette distinction avait déjà été soulevée par Cicéron, pendant l'Antiquité romaine. Il affirmait en effet que si un texte conservait son effet humoristique lors d'une reformulation, il s'agissait d'humour référentiel, tandis que s'il le perdait, il s'agissait alors d'humour verbal (Attardo, 1994, p. 28).

Ritchie ajoute que l'humour référentiel utilise le langage pour transmettre un contenu humoristique, peu importe sa forme, tandis que l'humour verbal repose sur la forme linguistique du langage pour provoquer l'humour (Ritchie, 2010, p. 34). L'humour verbal porte donc à la fois sur l'aspect sémantique du contenu humoristique et sur la similitude entre deux formes linguistiques, qui elle repose sur leur identité phonique ou leur identité graphique, tandis que l'humour référentiel porte uniquement sur l'aspect sémantique du contenu humoristique (Attardo, 2020, p. 25).

Prenons deux exemples provenant de *Fiasco* pour illustrer cette différence :

1. Dans le deuxième épisode de la série, une partie du pied d'une cascadeuse est coupé car Raphaël, le protagoniste et réalisateur du film, a malencontreusement appuyé sur le mauvais bouton de la télécommande permettant de contrôler les éléments de la cascade. Suite à cet accident, Karim, le cuisinier, intervient en mode interview : « Je viens de cuisiner 120 pieds de porc à la broche. Avec la petite qui se fait couper le pied... très mauvais timing. » Si cet énoncé peut être qualifié d'humour noir, il ne présente toutefois pas de réel problème de traduction. L'humour réside dans le sens des mots et la situation ; il s'agit donc d'humour référentiel.
2. Toujours dans le deuxième épisode, après le fameux accident, l'une des techniciennes s'écrie « Coupé ! », mais le producteur s'énerve et la réprimande : « Non, c'est Raphaël qui dit "Coupez" ! ». Dans ce cas, l'humour porte non seulement sur la situation, mais également sur la formulation. L'utilisation du verbe « couper », qui peut être interprété de plusieurs façons, prête à confusion. Il s'agit donc d'humour verbal.

Il est également important de souligner que l'humour référentiel et l'humour verbal sont tous deux verbalisés, c'est-à-dire qu'ils sont exprimés par le biais d'un système linguistique, à l'écrit ou à l'oral (Attardo, 1994, p. 96).

2.2.3.1 Les jeux de mots

Les jeux de mots appartiennent à la catégorie de l'humour verbal et sont l'un des principaux sujets d'étude de ce travail.

À l'époque, certains chercheurs et chercheuse pensaient que le test de la traduction permettait de distinguer une plaisanterie (*a piece of wit*) d'un jeu de mots (*pun*). C'est le cas d'Addison, cité dans Delabastita (1996, p. 127) :

« But to return to Punning. Having pursued the History of a Punn, from its Original to its Downfall, I shall here define it to be a Conceit arising from the use of the Words that agree in the Sound, but differ in the Sens. The only way therefore to try a Piece of Wit, is to translate it into a different Language: If it bears the Test you may pronounce it true ; but if it vanishes in the Experiment you may conclude it to have been a Punn. »

Ainsi, si le texte soumis à la traduction conservait son aspect humoristique, il s'agissait d'une plaisanterie, tandis que s'il le perdait, il s'agissait d'un jeu de mot. Cette distinction rappelle celle de Cicéron, bien que ce dernier se référait à la reformulation intralinguistique et non interlinguistique. Ce test prouve toutefois que les jeux de mots appartiennent à l'humour verbal, bien que l'humour verbal ne se résume pas aux jeux de mots.

Jacqueline Henry définit le calembour, c'est-à-dire un jeu de mots, comme « un énoncé contenant un élément à plurivocité sémique ou phonique implicite (calembour *in absentia*) ou explicite (*in praesentia*), et faisant ou non allusion à un élément hypotextuel » (Henry, 2003, p. 28). En d'autres termes, un calembour reposerait sur une unité lexicale pouvant avoir plusieurs sens ou un son pouvant avoir plusieurs orthographes. Les termes « *in absentia* » et « *in praesentia* » font allusion à l'absence ou la présence du terme auquel il est fait allusion dans le jeu de mot. Henry (2003, p. 25) donne les exemples suivants :

1. Entre deux mots, il faut choisir le moindre.
2. Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas.

Le premier est un calembour homophonique *in absentia* car le mot auquel fait référence le jeu de mots (*maux*), n'est pas présent. Le récepteur doit connaître les deux mots pour saisir l'humour. Le deuxième est un calembour *in praesentia*, car les deux significations de « raison » se retrouvent côte à côte dans la phrase.

Delabastita définit les jeux de mots (*wordplay*) comme « the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about *communicatively significant confrontation* or two (or more) linguistic structures with *more or less familiar forms* and *more or less different meanings* » (Delabastita, 1996, p. 128). Ainsi, le jeu de mots repose sur les différentes significations d'une structure linguistique sur la base de leur similarité formelle.

Henry et Delabastita reprennent quelques procédés connus par lesquels cette similarité phonique et/ou sémique peut être exprimée, à savoir l'homonymie, l'homophonie, l'homographie et la paronymie. L'homonyme concerne les unités lexicales qui s'écrivent et se prononcent de la même façon, l'homophonie celles qui se prononcent de la même façon, mais qui s'écrivent différemment, et l'homographie celles qui se prononcent différemment mais s'écrivent de la même façon. Enfin, la paronymie concerne les unités qui sont similaires, mais qui ne s'écrivent et ne se prononcent pas exactement de la même façon (Delabastita, 1996, p. 128).

Delabastita ajoute que les jeux de mots peuvent être verticaux ou horizontaux. Dans les jeux de mots verticaux, les deux unités lexicales sur lesquelles repose l'humour peuvent être présentes dans la même portion de texte, tandis que dans les jeux de mots horizontaux, les unités lexicales à l'origine du jeu de mots se suivent dans le texte (*ibid.*). Ainsi, les jeux de mots horizontaux sont plus faciles à détecter, tandis que les jeux de mots verticaux doivent quant à eux être déclenchés par des contraintes contextuelles (*ibid.* p. 129). Cette distinction correspond aux concepts *in absentia* et *in praesentia* de Henry.

Par ailleurs, en plus de cette distinction, Henry propose plusieurs divisions des calembours : les calembours sémiques, les calembours phoniques et les calembours complexes. Les premiers « exploitent le sens multiple des mots » et jouent par exemple sur l'opposition entre le sens figuré et le sens propre, ou l'opposition entre le concret et l'abstrait. Les deuxièmes reposent sur le son, ils jouent par conséquent sur l'homonymie, l'homophonie et la paronymie. Les derniers sont un mélange de calembours sémiques et phoniques. Henry donne l'exemple suivant pour expliquer cette dernière division : « La mère rit de son arrondissement », où une relation homophonique est établie entre « la mère rit » et « la mairie », et une relation sémantique entre l'arrondissement associé à la grossesse et celui associé à une zone géographique (Henry, 2003, p. 25).

Enfin, Henry propose une dernière division : les calembours « avec allusion », qui font référence implicitement à une citation, un proverbe, ou un slogan par exemple, et les calembours « sans allusions ». Toutefois, cette division n'est pas décrite très précisément (*ibid.*). Dans la section dédiée aux références culturelles, des classifications plus précises seront proposées.

2.2.4 Conclusion

Dans cette sous-section, nous avons vu que l'humour est un sujet complexe, qui peut être abordé de plusieurs manières, dans différents domaines. Du point de vue linguistique, c'est la

Semantic Script Theory of Humor de Raskin, puis sa version révisée en collaboration avec Attardo, la *General Theory of Verbal Humor*, qui a marqué un tournant dans la recherche, car cet outil permet d'analyser et de comparer plusieurs textes humoristiques, qu'ils soient intralinguistiques ou interlinguistiques, et offre un vaste champ d'application.

Ensuite, l'humour peut être divisé en deux catégories : l'humour référentiel, qui porte sur la situation en elle-même, et l'humour verbal, qui porte sur la formulation. Les jeux de mots font partie de cette dernière catégorie et peuvent eux-mêmes être classés selon différentes sous-catégories : calembours sémiques, calembours phoniques et calembours complexes.

2.3 Traduction de l'humour

Comme nous l'avons vu, définir l'humour est un exercice difficile. Et c'en est un tout aussi difficile que de le traduire. Il semblerait toutefois que la tâche soit particulièrement ardue lorsqu'il s'agit d'humour verbal. Dans cette section, nous nous focalisons sur la traduction des jeux de mots : les difficultés qu'elle comporte ainsi que différentes stratégies qui ont été proposées par les chercheurs et les chercheuses jusqu'à présent pour y faire face.

2.3.1 Difficultés

L'humour est un pari. Une tentative d'humour peut rater, blesser ou créer un malentendu (c'est d'ailleurs parfois le but). Ce pari devient encore plus risqué lorsqu'il est soumis à la traduction, car le public pour lequel il a été créé originellement change (Zabalbeascoa, 2024, p. 197).

L'humour référentiel repose uniquement sur l'aspect sémantique d'un texte et ne pose pas de difficultés majeures pour le traduire. En revanche, il n'en va pas de même pour l'humour verbal, et notamment les jeux de mots. Certains le considèrent comme « intraduisible », mais comme le fait remarquer Chiaro, en dépit de la question de sa soi-disant intraduisibilité, l'humour est traduit, et ce dans des dizaines de langues (Chiaro, 2010, p. 8). La traduction de nombreux films comiques en est la preuve.

Si l'humour verbal a autant de mal à voyager, c'est parce qu'il repose à la fois sur des éléments linguistiques et culturels. Par exemples, des références à des célébrités, des événements historiques ou des habitudes peuvent souvent être le point de départ d'un jeu de mots dans la langue source, mais ne résonneront pas avec le public cible (*ibid.*, p. 1).

Par ailleurs, un public non-expert en traduction pourrait s'attendre à ce qu'un jeu de mots dans une langue source repose sur le même type de mécanisme dans la langue cible, mais également sur les mêmes mots. Or, ces cas, que Henry qualifie d'« accident de langue », sont rares, et sont plus susceptibles d'apparaître entre deux langues de la même famille, comme l'italien et le

français par exemple (Henry, 2003, p. 132). Toutefois, certaines langues qui ne font pas partie de la même famille peuvent fonctionner de façon similaire sur certains aspects, comme le français et l'anglais, qui ont en commun leur absence de correspondance fixe entre l'orthographe et la phonétique, ce qui leur permet notamment de créer des jeux de mots homophoniques et paronymiques (*ibid.*, p. 134).

2.3.2 Stratégies

Le degré de domestication et d'exotisation est l'un des aspects clés des stratégies pour traduire les jeux de mots. À quel point le traducteur ou la traductrice doit-elle manipuler le texte pour le rendre plus compréhensible auprès de son public cible ? (Chiaro, 2008, p. 33). Nous verrons quelles réponses apportent les différentes¹ stratégies à cette question.

2.3.2.1 La théorie du *Skopos* et l'équivalence fonctionnelle

Selon la théorie du *skopos*, « le principe fondamental qui détermine tout processus de traduction est le *skopos* de l'action de traduction dans sa globalité » (Nord, 2020, p. 45). Le terme *skopos* signifie « finalité » en grec. Ainsi, la traduction aurait pour but de répondre au *skopos* du texte source. Pour ce faire, il faut créer un texte cible qui soit adapté au public cible. Comme l'indique Nord, en reprenant les travaux de Reiss et Vermeer, « une traduction est acceptable dans la mesure où elle est cohérente avec la situation du récepteur » (Nord, 2020, p. 50). En d'autres termes, un certain degré de modifications pourrait être accepté dans le texte cible si cela lui permettait de mieux remplir sa fonction auprès du public cible. On parle d'« équivalence fonctionnelle » pour désigner la corrélation entre un texte source et son texte cible, qui remplit la même fonction (Nord, 2020, p. 54).

Bien que développée dans les années 1980 par Vermeer et Reiss, la théorie du *skopos* est encore d'actualité et s'adapte à un grand nombre de genres de textes différents. C'est pourquoi des chercheurs et chercheuses dans la traduction audiovisuelle reprennent le concept d'équivalence fonctionnelle pour l'adapter au contexte de l'audiovisuel.

Zabalbeascoa introduit ainsi le concept de « priorités », qui guideraient les traducteur.rice.s dans leurs choix. Ces priorités peuvent être d'ordre formel, sémantique ou fonctionnel (Zabalbeascoa, 2024, p. 87). Cela n'est pas sans rappeler la typologie de textes de Reiss, qui estime qu'une classification des textes permet d'établir une hiérarchie pour les traducteur.rice.s des niveaux d'équivalence à adopter (Nord, 2020, p. 55). Par exemple, la fonction première d'un texte informatif est de transmettre des informations concernant des phénomènes du monde

¹ Nous mentionnons uniquement les stratégies qui sont pertinentes pour notre travail, mais lors de nos recherches nous avons également vu d'autres stratégies, telles que celle de Chiaro (2010) ou Delabastita (1996).

réel (Nord, 2020, p. 55), celle d'un texte expressif est de respecter la composante esthétique du texte, tandis que celle d'un texte opératif est de conserver l'effet du texte en suscitant chez le public cible la même réaction que le texte source chez le public source. Dans ce dernier cas, des modifications aux niveaux du contenu ou du style peuvent avoir lieu afin de remplir la fonction du texte (*ibid.*, p. 56). Delabastita ajoute que, paradoxalement, la seule façon d'être fidèle à un texte est de lui être infidèle (Delabastita, 1996, p. 135).

En ce qui concerne les jeux de mots, Henry reprend cette idée et indique qu'il faut s'interroger sur le « poids des jeux de mots » dans le texte. Ce poids se mesure aux niveaux de la fonction du jeu de mot et de son effet, et peut entraîner des choix de traduction diamétralement opposés (Henry, 2003, p. 35). Henry ajoute que la traduction d'un jeu de mots doit en rendre la motivation, le « pourquoi », et la réaction qu'il provoque chez le public cible, le « pour quoi ». Ainsi, la reproduction de la fonction permet de préserver la cohérence du texte, tandis que celle de l'effet garantit le respect de sa nature (Henry, 2003, p. 147).

Chiaro aborde également le concept de l'équivalence fonctionnelle, ou d'équivalence dynamique, pour reprendre la terminologie de Nida, et indique que dans le cas de l'humour, le public s'attend à être amusé. Il serait donc justifié que le texte cible s'éloigne davantage du texte source d'un point de vue formel, si cela permet de reproduire l'effet du texte chez le public cible. Ainsi, tant que le texte cible fait rire le public cible, peu importent les modifications qui ont été effectuées pour y parvenir (Chiaro, 2010, p. 7-9).

Enfin, Dore reprend également ce concept, même si elle le qualifie de « manipulation fonctionnelle ». Elle indique que les traducteur.rice.s peuvent manipuler le texte en adoptant un certain nombre de stratégies afin de préserver la fonction humoristique de l'original (Dore, 2020, p. 42).

2.3.2.2 *Typologie de Henry*

Henry propose une typologie qui établit une distinction entre « le maintien ou non du même procédé que l'original, c'est-à-dire du même type de jeu de mots » (Henry, 2003, p. 176). La typologie de Henry compte quatre stratégies :

1. Traduction isomorphe
2. Traduction homomorphe
3. Traduction hétéromorphe
4. Traduction libre

Le terme de traduction isomorphe vient du grec *iso*, « égal », et de *morphê*, « forme ». Elle correspond donc à un jeu de mots qui reprend le même type que l'original et qui joue sur les

mêmes mots. Il s'agit des rares « accident de langue » mentionnés précédemment (*ibid.*, p.177, p.195).

Le terme de traduction homomorphe vient du grec *homos*, « semblable » et *morphê*. Elle correspond à la traduction d'un jeu de mots qui reprend le procédé original, c'est-à-dire qu'un jeu de mots phonique jouera également sur le son (par homonymie, homophonie ou paronymie), tandis qu'un jeu de mots sémique jouera sur le sens (par opposition, sens propre/sens figuré ou polysémie). Par ailleurs, une traduction homomorphe maintiendra également le paramètre *in absentia* ou *in praesentia* du jeu de mots (*ibid.*).

Le terme de traduction hétéromorphe vient du grec *heteros*, « autre », et *morphê*. Dans ce cas, la traduction ne reprend pas le procédé de l'original, dans le but de conserver la fonction et l'effet du jeu de mots (*ibid.*, p.176, p.195).

La traduction libre comprend deux sous-catégories. Dans la première, le jeu de mots peut prendre une autre forme d'écriture, comme une métaphore ou une allusion. Dans la deuxième, c'est un non-jeu de mots dans l'original qui devient un jeu de mots dans la traduction, qui a été créé « *ex nihilo* », c'est-à-dire créé de nulle part (*ibid.*, p.187). Ce dernier cas de figure pourrait par exemple servir à compenser un passage précédent contenant un jeu de mots qui n'aurait pas pu être conservé dans la traduction.

2.3.2.3 Taxonomie de Dore

Dore a développé cette taxonomie dans le but de l'appliquer au domaine de la traduction audiovisuelle. Par ailleurs, elle intègre certains critères de la GTVH dans ses stratégies.

1. Transfert (*transference*) : le jeu de mot original est préservé grâce à une traduction directe. La *Script Opposition*, le *Logical Mechanism*, la *Target* et l'effet général du texte source sont maintenus.
2. Équivalence : le jeu de mots du texte source est remplacé par un jeu de mots dans le texte cible qui utilise le même *Logical Mechanism*, afin de préserver l'humour du texte, mais la *Script Opposition* et la *Target* peuvent être différentes.
3. Substitution : le jeu de mots du texte source est remplacé par un mécanisme rhétorique (expression idiomatique, allusion, parodie, rime, paradoxe, etc.). Cette stratégie implique un *Logical Mechanism* différent de l'original, tandis que la *Script Opposition* et la *Target* peuvent changer ou rester les mêmes.
4. Neutralisation : le jeu de mots est omis, mais le sens général du passage est préservé. Le *Logical Mechanism* est perdu, mais la *Script Opposition* et la *Target* peuvent être maintenues.

5. Omission : le jeu de mots est omis et le sens général du passage est également manipulé. Aucun critère de la GTVH est maintenu. L'aspect humoristique est perdu.
6. Compensation : vise à préserver l'aspect humoristique du texte source en ajoutant un jeu de mots ou un quelconque mécanisme stylistique autre part dans le texte cible. La *Script Opposition*, le *Logical Mechanism* et la *Target* peuvent être différents ou similaires.

(Dore, 2020, p. 118-119)

Dore a développé cette taxonomie pour analyser les stratégies de doublage et de sous-titrage en italien de différentes sitcoms américaines. L'avantage de sa taxonomie est que les stratégies sont donc adaptées aux deux modes de traduction audiovisuelle. Il est également important de mentionner qu'elle n'a pris en compte que trois critères de la GTVH, à savoir la *Script Opposition*, le *Logical Mechanism* et la *Target*.

2.3.3 Conclusion

De nombreux chercheurs et chercheuses ont élaboré leur typologie pour classer les différentes stratégies de traduction des jeux de mots. Toutefois, la majorité des typologies se recoupent et, globalement, la balance penche vers une approche fonctionnaliste, qui se concentre davantage sur la fonction du texte cible et est prête à davantage s'éloigner du texte source dans le but de maintenir l'effet désiré auprès du public cible.

2.4 Références culturelles

Contrairement à l'humour, la plupart des chercheurs et chercheuses tombent d'accord sur ce qu'est le concept des références culturelles, bien que de nombreuses dénominations soient utilisées pour s'y référer. Dans cette sous-section, nous abordons quelques définitions des références culturelles, les typologies qui ont été créées pour classer les références culturelles, et les différentes stratégies qui existent pour traduire (ou non) ces références.

2.4.1 Définitions

L'une des premières difficultés dans l'élaboration d'une définition des références culturelles est que, dans la langue, presque tout est culturel, à commencer par la langue elle-même (Aixelá, 1996, p. 57).

Díaz Cintas et Remael définissent les références culturelles, également appelées *realia* ou références culturelles spécifiques, comme des items liés à la culture d'un pays, à son histoire ou à sa géographie (Díaz Cintas & Remael, 2014, p. 200).

Pedersen nomme les références culturelles « références extralinguistiques à la culture » (*Extralinguistic Culture Reference*) et les définit comme des références pouvant prendre tout type d'expression linguistique culturelle et se référant à une entité ou un processus extralinguistique. Le référent de cette expression faisant partie de la connaissance encyclopédique du public visé, il est pré-supposé connu de la majorité du public (Pedersen, 2011, p. 43).

Chiaro donne une définition similaire à celle de Díaz Cintas et Remael. Elle définit les références culturelles, qu'elle qualifie de références culturelles spécifiques, comme des entités typiques d'une culture en particulier, et de cette culture uniquement, qui peuvent être de nature exclusivement ou principalement visuelle, exclusivement verbale, ou à la fois visuelle et verbale (Chiaro, 2009, p. 156). L'avantage de cette définition est qu'elle est suffisamment vague pour englober un large éventail de cas de figures et qu'elle a été conçue dans le cadre de la traduction audiovisuelle.

Enfin, les références culturelles sont étroitement liées au concept de « culturème », qui consiste en une connaissance partagée, générant des allusions implicites à des coutumes, des préjugés, des superstitions, des personnes célèbres (réelles ou fictives) ou des créations artistiques par exemples. Les culturèmes correspondent en quelque sorte à un passage de connaissances extralinguistiques au langage (Pamies, 2017, p. 101).

2.4.2 Typologies

Il existe de nombreuses typologies pour classifier les différents types de références culturelles. L'une des critiques qu'il pourrait être faite à ces différentes typologies est qu'elles sont arbitraires et « statiques », dans le sens où elles ne prennent pas en considération l'évolution permanente des références culturelles et des interactions entre les différentes cultures (Aixelá, 1996, p. 57). Par ailleurs, les éléments culturels d'une société peuvent être à présent diffusés et partagés à une échelle mondiale grâce aux avancées technologiques. Ainsi, des entités qui n'étaient connues que localement auparavant se retrouvent accessibles par un grand nombre de personnes (Pedersen, 2005, p. 10).

À la fin des années 1980, Newmark présente les cinq catégories suivantes pour classifier les références culturelles : écologie, culture matérielle, culture sociale, organisations (coutumes, activités, procédures et concepts), et gestes et habitudes (Newmark, 1998, p. 95).

Díaz Cintas et Remael proposent en 2007 une classification similaire, composée de trois catégories principales : les références géographiques, les références ethnographiques et les références socio-politiques (Díaz Cintas & Remael, 2014, p. 201).

Ces typologies sont intéressantes, mais elles demeurent relativement statiques. C'est pourquoi la classification de Ranzato nous est apparue particulièrement pertinente. En effet, cette classification a été conçue dans une perspective conceptuelle plutôt que lexicale et a pour but de servir d'outil d'analyse. Par ailleurs, l'avantage de cette classification est qu'elle tient compte du point de vue du public cible, et de la distance qui existe entre ce dernier et les références culturelles utilisées dans le texte source (Ranzato, 2016, p. 63-65).

La classification de Ranzato se divise en deux catégories : les références du monde réel et les références intertextuelles. La première se divise en quatre sous-catégories, à savoir les références de la culture source, les références interculturelles, les références appartenant à une culture tierce, et les références de la culture cible. La deuxième se divise en trois sous-catégories, à savoir les allusions intertextuelles dites « overt » (*overt intertextual allusions*), les allusions intertextuelles dites « covert » (*covert intertextual allusions*), et les macroallusions intertextuelles (*ibid*, p. 64)

Les références de la culture source sont enracinées dans la culture source et ne sont pas répandues, même si elles peuvent être connues à l'internationale. Les cultures interculturelles sont le résultat d'un échange entre la culture source et la culture cible. La référence en question s'est intégrée, à un certain degré, dans la culture cible. Les références appartenant à une culture tierce sont celles qui n'appartiennent ni à la culture source ni à la culture cible. Enfin, les références de la culture cible sont enracinées dans la culture cible et pourraient paraître comme « exotiques » aux yeux du public source, mais sont loin d'être « exotiques » pour le public cible (Ranzato, 2016, p. 66-69).

Les références intertextuelles sont des allusions, qui, contrairement aux références du monde réel, ne font pas référence à une réalité empirique, mais à des éléments d'autres œuvres et mondes fictifs. Les références intertextuelles « overt » font directement allusion à une autre œuvre, avec une citation directe, par exemple. Dans ce cas, les traducteur.rice.s doivent faire attention à la traduction officielle de l'œuvre, si elle existe. Les références intertextuelles « covert » sont des allusions moins directes, plus dissimulées, qui sont d'ailleurs parfois considérées comme étant trop « cryptiques » pour être maintenues telles quelles dans le texte cible. Enfin, les macroallusions intertextuelles correspondent à des productions qui feraient référence à d'autres œuvres au niveau macro, c'est-à-dire dans leur globalité (*ibid.*, p. 70-72).

En prenant le point de vue du public cible, la démarche de Ranzato se rapproche du paramètre de transculturalité (*transculturality*) de Pedersen. Selon Pedersen, le degré de transculturalité d'une référence culturelle reflète le degré de familiarité du public source et du public cible avec cette référence (Pedersen, 2011, p. 106). Une référence dite « transculturelle » n'appartient pas

spécifiquement à la culture source, mais implique des connaissances encyclopédiques qui peuvent être accessibles à la fois par le public source et par le public cible. Les références monoculturelles (*monocultural*) sont des références connues du public source mais qui pourraient être moins, voire pas du tout, accessibles au public cible. Enfin, les références microculturelles (*microcultural*), que Pedersen a renommées « infraculturelles » (*infracultural*) dans sa monographie parue en 2011, sont des références qui sont accessibles par une partie du public source uniquement. Il est important de noter que ces trois catégories peuvent se superposer à un certain degré (Pedersen, 2005, p. 11).

Toutefois, la transculturalité n'est qu'un paramètre parmi les sept que propose Pedersen, qui sont à prendre en compte pour décider des stratégies de traduction à adopter lors du sous-titrage de références culturelles. Les autres critères sont l'extratextualité, la centralité, les éléments polysémiotiques, les contraintes relatives au médium, le co-texte et la situation de sous-titrage (Pedersen, 2011, p. 105).

L'extratextualité se réfère à l'existence de la référence culturelle en dehors du texte source, c'est-à-dire sa mention dans d'autres œuvres par exemple (*ibid.*, p.11). La centralité rejoint les priorités de Zabalbeascoa et établit l'importance de la référence culturelle aux niveaux macro et micro du texte source. Les éléments polysémiotiques sont propres à l'audiovisuel et prennent en compte les différents canaux par lesquels sont transmis les informations du texte source (verbal-acoustique, non-verbal-acoustique, verbal-visuel, non-verbal-visuel). Les contraintes relatives au médium se réfèrent notamment aux contraintes de temps et d'espace qui incombent au sous-titrage. Le co-texte prend en compte la globalité du dialogue dans lequel figure la référence culturelle. Enfin, la situation de sous-titrage représente des éléments plus « logistiques » et professionnels sur la mission de sous-titrage tels que les délais à respecter et la rémunération (Pedersen, 2011, p. 110-115).

2.4.3 Stratégies

Comme pour les typologies, de nombreux chercheurs et chercheuses ont établi des stratégies de traduction concernant les références culturelles. Encore une fois, ces stratégies s'inspirent les unes des autres et les catégories, même si elles ont des appellations différentes, se recourent.

Nous examinerons la taxonomie de Dore, qui compte cinq stratégies : le transfert (*transference*), l'explicitation, la recréation lexicale (*lexical recreation*), la substitution et l'omission (Dore, 2020, p. 190).

Le transfert inclut les emprunts, les traductions littérales et les équivalents officiels. L'explicitation peut se faire par le biais d'une spécification, c'est-à-dire que la référence

culturelle source est expliquée de façon plus précise pour être comprise par la culture cible, ou d'une généralisation, un hyperonyme de l'élément source par exemple. La recreation lexicale semble être la stratégie la plus créative puisqu'elle implique de jouer avec les mots et leurs catégories, en traduisant un néologisme de la langue source par un néologisme de la langue cible par exemple (*ibid.*, p. 187). La substitution peut prendre trois formes : une référence de la culture source, une référence de la culture cible ou une référence internationale (*ibid.*, p. 190). Dans le premier cas, la référence culturelle est remplacée par une autre référence appartenant à la culture source, qui serait peut-être plus connue du public cible. Dans le deuxième, elle est remplacée par une référence appartenant à la culture cible ; elle est donc « domestiquée », pour reprendre la terminologie de Venuti. Dans le troisième cas, elle est remplacée par une référence connue à la fois de la culture source et de la culture cible. Dore ajoute que cette catégorie inclut également les références à une culture tierce de Ranzato. Enfin, l'omission, comme son nom l'indique, implique que la référence est ignorée et n'apparaît pas dans le texte cible (Dore, 2020, p. 189).

L'avantage de la taxonomie de Dore est qu'elle est adaptée à la fois pour le doublage et le sous-titrage, et englobe un grand nombre de cas de figures. Par ailleurs, elle est compatible avec la taxonomie de Ranzato identifiant les différents types de références culturelles.

Toutefois, il est important que la stratégie adoptée soit cohérente avec le contenu. En effet, selon le type de substitution et le degré d'explicitation, un « *credibility gap* », comme l'appelle Pedersen, pourrait se creuser. Ce phénomène a lieu lorsqu'une référence appartenant à la culture cible est utilisée, mais qu'elle provoque une réaction d'incompréhension ou de remise en question chez le public cible, car il s'agit d'une référence trop ancrée dans la culture cible (Pedersen, 2007, p. 40). Par exemple, dans le troisième épisode de *Fiasco*, Jean-Marc, le producteur, tente de trouver un remplaçant à l'acteur principal qui a démissionné. Dans la version française, l'acteur qui est proposé à la place est Gilles Lellouche, référence maintenue dans les sous-titres, mais qui diffère dans le doublage. Dans ce dernier, c'est l'acteur américain Liam Neeson qui est proposé. Selon nous, ce cas se situe à la frontière du *credibility gap*, car il paraît peu probable que Liam Neeson apparaisse dans une petite production française.

2.4.4 Conclusion

Dans cette sous-section, nous avons passé en revue différentes définitions des références culturelles, la taxonomie de Ranzato qui permet de catégoriser les références culturelles selon le degré de familiarité que le public cible peut avoir avec celles-ci, les stratégies proposées par Dore pour traiter ces références dans le doublage et le sous-titrage, et les paramètres qu'il est

important de prendre en compte au moment de choisir les stratégies à adopter. Dans le chapitre suivant, nous passons à l'analyse des données et rappelons brièvement ce qu'est la traduction audiovisuelle et les contraintes qu'elle implique.

3 Analyse des données

Dans ce chapitre, nous présentons la mini-série *Fiasco* et les personnages qu'elle met en scène. Nous définissons ensuite brièvement la traduction audiovisuelle et rappelons les contraintes que ses deux modes principaux, le sous-titrage et le doublage, impliquent. Après cela, nous détaillons notre méthodologie et les outils méthodologiques que nous avons utilisés. Ensuite nous passons à l'analyse des données de notre corpus, aux niveaux des jeux de mots et des références culturelles, avant de conclure par la réception de la série auprès des publics francophone et anglophone, et une comparaison entre la réception de *Fiasco* et de *Dix pour cent*.

3.1 Présentation de *Fiasco* et des personnages

3.1.1 L'intrigue

Fiasco est une mini-série française produite par Igor Gotesman (Slice) et Pierre Niney (Raphaël Valande). Sortie sur Netflix en 2024, elle compte sept épisodes de 30 à 40 minutes.

L'intrigue porte sur le tournage d'*Une femme résistante*, film réalisé par Raphaël Valande, qui souhaite rendre hommage à sa grand-mère, Huguette, qui a sauvé de nombreuses familles juives pendant la Deuxième Guerre mondiale. Or, le tournage vire à la catastrophe, à un tel point que le making-of du film devient un documentaire à part entière, tandis que le tournage est abandonné. Toutes les séquences tournées font partie de ce documentaire, les personnages s'adressent donc parfois directement aux cameramen et de nombreuses séquences sont tournées comme des interviews.

Parmi les obstacles rencontrés lors du tournage, nous comptons la diffusion publique d'une vidéo dans laquelle Raphaël tient des propos sexistes et misogynes, le pied coupé d'une cascadeuse, la perte du principal investisseur du film, la perte de l'un des acteurs principaux, et la présence d'un maître-chanteur, appelé « le corbeau » tout au long de la série. Pendant le tournage, Raphaël découvre également la vérité sur sa grand-mère : elle n'était pas une résistante, mais une collaboratrice, qui a par ailleurs eu une liaison avec Adolf Hitler.

3.1.2 Les personnages principaux

Raphaël Valande est le personnage principal de la série. Issu d'une famille de fermiers français, il n'est pas à l'aise sur le tournage, car il s'agit de son premier film et il n'arrive pas à affirmer

son autorité. Pour éviter le conflit, il cède rapidement aux suggestions qui lui sont faites, même si elles vont à l'encontre de ses souhaits. Il est amoureux d'Ingrid Flamenbaum, l'actrice qui incarne le rôle d'Huguette. Il est caractérisé comme quelqu'un de très maladroit et peu sûr de lui.

Jean-Marc est le producteur de la série. Après que le principal investisseur, son ex-femme, s'est retirée du projet, il se retrouve rapidement dans le rouge. Il est caractérisé comme un producteur ringard et à côté de la plaque.

Magalie est l'assistante de production. Caractérisée comme faisant passer sans cesse le travail avant sa vie personnelle, elle désespère de ne pas avoir de relations amoureuses et sexuelles. Elle chaperonne Gabrielle, qui fait un stage d'observation sur le tournage.

Tom est le meilleur ami d'enfance de Raphaël et souhaite à tout prix devenir acteur. Il est caractérisé comme étant un peu bête. Raphaël fera appel à lui pour se faire passer pour un nouvel investisseur auprès de Jean-Marc. Tom jouera alors le rôle de Bartabé.

3.1.3 Le rôle des jeux de mots et des références culturelles

Fiasco est catégorisée comme « série comique » sur Netflix et joue beaucoup sur l'absurde. Les jeux de mots permettent souvent de contribuer à cet humour absurde en créant des malentendus ou des quiproquos.

Puisque la série se déroule en France, des références culturelles françaises sont présentes. Si certaines sont internationales et ne posent pas de problème majeur pour la traduction, d'autres sont très locales, c'est pourquoi il nous a semblé pertinent de nous intéresser à leur traduction.

Par ailleurs, les jeux de mots et les références culturelles utilisées dans *Fiasco* participent souvent à la caractérisation des personnages, c'est pourquoi leur traduction est importante et devrait constituer une priorité.

3.2 La traduction audiovisuelle

Dans cette section, nous donnons une brève définition de la traduction audiovisuelle et abordons les contraintes qui sont propres au sous-titrage ainsi qu'au doublage. Puisque notre travail se concentre sur le produit, nous n'aborderons pas en détails les processus et étapes qu'impliquent ces deux modes.

3.2.1 Définition

La traduction audiovisuelle est une activité professionnelle, dans la majorité des cas, impliquant la localisation de contenu audiovisuel au moyen de différentes pratiques de transfert linguistique et culturel (Bolaños-García-Escribano & Díaz-Cintas, 2020, p. 207).

Zabalbeascoa définit un texte audiovisuel comme un mélange de sons et d'images qui passe par une communication multimodale entre les personnes qui le produisent et le distribuent, et celles qui le reçoivent et l'interprètent (Zabalbeascoa, 2024, p. 23). Les films sont donc des textes multisémiotiques complexes, dans lesquels différents modes cohabitent pour créer un potentiel sens pour les spectateur.rice.s (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 64). Les codes sémiotiques d'un texte audiovisuel peuvent être divisés en deux groupes principaux : le verbal et le non-verbal, qui peuvent être délivrés par deux canaux de communication, à savoir l'audio et le visuel. Ainsi, nous obtenons quatre groupes de signes sémiotiques composant un texte audiovisuel : audio-verbal (les dialogues), audio-non-verbal (les autres sons, comme la musique), visuel-verbal (un journal ou des panneaux de signalisation) et visuel-non-verbal (tous les autres signes visuels, tels que le langage corporel, la gestuelle ou les paysages) (Zabalbeascoa, 2024, p. 26).

L'un des défis de la traduction audiovisuelle est de prendre en compte tous ces signes sémiotiques au moment de la traduction des codes verbaux, afin de créer un nouveau produit multisémiotique et multimodal qui fait sens (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 65).

Les modes de traduction audiovisuelle impliquent tous types de transfert de textes audiovisuels entre deux langues et cultures, ou au sein de la même langue et culture par le biais de l'audiodescription ou de sous-titres pour les personnes sourdes et malentendantes (Chaume, 2013, p. 106). Les deux principaux modes macro de la traduction audiovisuelle sont le *captioning* et le *revoicing* (*ibid.*, p. 107). Ces deux modes comprennent chacun différents modes, mais seuls le sous-titrage et le doublage seront abordés dans ce travail.

Les dialogues représentent un élément essentiel des textes audiovisuels et sont au cœur de la traduction audiovisuelle. Toutefois, il est important de noter que les dialogues ont une particularité : contrairement aux conversations que nous pouvons avoir au quotidien, ils sont scriptés. Si leur but est d'imiter le langage courant, il s'agira toujours d'une imitation. En conséquence, toutes les hésitations ou lapsus que l'on peut retrouver dans les textes audiovisuels ont soit été prévus dès le départ, soit créés au moment du tournage et il a été ensuite décidé de les conserver (Kozloff, 2000, p. 18).

Par ailleurs, en plus de faire avancer l'intrigue, les dialogues ont vocation à développer le caractère des personnages (Bubel & Spitz, 2006, p. 75). Dans la traduction audiovisuelle, il est important que les choix linguistiques et les stratégies soient alignées avec le texte source pour que le personnage soit dépeint de la même façon, en complément d'autres éléments tels que le langage corporel, les expressions faciales et l'apparence physique (Zabalbeascoa, 2024, p. 178).

Enfin, la situation d'énonciation d'un texte audiovisuel est également particulière. En effet, non seulement les dialogues et l'intrigue sont scriptés, mais il y a un double niveau d'émission-réception : d'une part le niveau des personnages, le « character-character level », comme l'appelle Dore en se basant sur les remarques de Bubel et Spitz (2006), d'autre part le niveau de la production et de l'audience, le « scriptwriter-audience level » (Dore, 2020). Le premier concerne la situation d'énonciation à l'intérieur du texte audiovisuel, le deuxième celle dans laquelle le texte audiovisuel est transmis.

Gambier reprend cette idée et indique que les spectateur.rice.s sont des « eavesdroppers » et qu'ils et elles sont en fait les premiers et derniers destinataires du message, mais qu'ils et elles sont dans l'incapacité d'interagir avec les personnages (Gambier, 2003, p. 49).

3.2.2 Sous-titrage

Comme son nom l'indique, le sous-titrage consiste à incorporer des lignes de texte écrit dans la langue cible sur l'écran où le film apparaît dans sa version originale, de façon à ce que les sous-titres coïncident avec les dialogues des acteur.rice.s (Chaume, 2013, p. 112).

Les deux principales contraintes liées au sous-titrage sont l'espace et le temps. La première se réfère au fait que les sous-titres doivent faire au maximum deux lignes, afin d'envahir au minimum l'image (Becquemont, 1996). Dans ce même but, il est recommandé que les sous-titres de deux lignes soient affichés de façon pyramidale, c'est-à-dire que celui du haut soit plus court que celui du bas (Cintas & Remael, 2020, p. 100).

Le sous-titrage impliquant « le passage d'un code oral à un code écrit » et l'énonciation d'une chaîne phonique se faisant plus rapidement que la lecture de cette même chaîne à l'écrit, entre en scène la deuxième contrainte : celle du temps (Becquemont, 1996). Un sous-titre est censé respecter le temps de parole des acteur.rice.s, mais également le changement de plans (Becquemont, 1996; Cintas & Remael, 2020, p. 101). Cela implique que le sous-titre devrait apparaître au moment où l'acteur.rice commence à parler et disparaître à la fin de son intervention. De façon similaire, le sous-titre ne devrait pas être visible pendant un changement de plan, mais disparaître juste avant, pour que le sous-titre suivant apparaisse juste après le

changement de plan (*ibid.*, p. 115). La précision dans le timing d'entrée et de sortie des sous-titres, appelé *repérage*, est essentielle, car elle permet aux spectateur.rice.s de bien suivre le programme (*ibid.*, p. 101).

Enfin, les deux contraintes sont étroitement liées, notamment car une certaine vitesse de lecture doit être respectée afin d'assurer la lisibilité des sous-titres par les spectateur.rice.s. Cette vitesse de lecture, qui se compte en caractères par secondes (cps) ou en mots par minutes (wpm), n'est pas la même selon le public. Par exemple, Netflix précise dans ses guidelines que la lecture de vitesse de lecture d'un adulte est estimée à 20 cps, tandis que celle d'un enfant est estimée à 17 cps (*English (USA) Timed Text Style Guide*, s. d.).

Afin de respecter cette vitesse, les sous-titres sont limités à un certain nombre de caractères, qui comptent à la fois les espaces et les signes de ponctuation. Dans les guidelines données par Netflix, il est indiqué que les lignes des sous-titres sont limitées à 42 caractères (*ibid.*)

Pour répondre à ces contraintes, deux choix s'offrent aux traducteur.rice.s : la suppression et la condensation. Dans le premier cas, certaines informations de la langue source sont supprimées. Dans le second, elles sont condensées, reformulées, de façon à occuper moins de place dans les sous-titres (Becquemont, 1996). Toutefois, la condensation de phrases longues peut entraîner la perte d'explicitation des liens logiques entre les idées exprimées dans les dialogues (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 158).

Si le canal visuel peut être perçu comme une contrainte, il peut également être la source de solutions et permettre, par exemple, d'éviter d'occuper trop de place dans les sous-titres en ne répétant pas des informations visibles à l'écran (*ibid.*, 74).

Le sous-titrage est un mode particulier car il implique la cohabitation du texte cible et la version originale, même si l'un passe par le canal visuel et l'autre par le canal audio. C'est pourquoi il est important d'essayer de maintenir une relation syntaxique et sémantique proche du texte source dans les sous-titres (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 75).

En reprenant son concept de priorités, Zabalbeascoa indique que les priorités du sous-titrage sont de ne pas dépasser le nombre imposé de sous-titres maximum et de respecter les règles concernant le *spotting* (Zabalbeascoa, 2024, p. 88).

Enfin, Pedersen propose le concept d'un « contrat d'illusion » tacite entre le sous-titreur ou la sous-titreuse et les spectateur.rice.s, qui consiste à accepter les sous-titres comme étant les vrais dialogues, même s'ils ne correspondent pas à 100% à ce qui est audible (Pedersen, 2011, p. 22).

3.2.3 Doublage

Le doublage est un mode de traduction audiovisuelle qui consiste à remplacer la piste son des dialogues de la langue originale d'un produit audiovisuel par une piste son sur laquelle les dialogues traduits dans la langue cible ont été enregistrés (Chaume, 2012, p. 1). Ce processus complexe implique des compétences linguistiques, culturelles, techniques, artistiques et un effort commun afin d'obtenir un produit de haute qualité (Chaume, 2013, p. 107). Il est important de noter que, d'un point de vue financier, le doublage est plus coûteux que le sous-titrage et implique la participation d'un plus grand nombre d'acteur.rice.s aux niveaux de la traduction, de l'écriture des dialogues et de l'aspect technique.

La synchronisation est l'un des éléments clés du doublage et consiste à faire correspondre la traduction dans la langue cible aux mouvements corporels et articulatoires des acteur.rice.s qui apparaissent à l'écran, tout en s'assurant que la durée des répliques et des pauses respectent celles du texte source (Chaume, 2012, p. 68).

Il existe trois types de synchronisations :

1. La synchronisation labiale, qui assure la synchronie entre le texte source et le mouvement des lèvres des acteur.rice.s ;
2. L'isochronie, qui garantit le respect de la durée des répliques du texte source dans le texte cible, en particulier lorsque les lèvres des acteur.rice.s sont visibles à l'écran ;
3. La synchronie kinésique, qui consiste à synchroniser le texte source avec les mouvements corporels et les expressions faciales des acteur.rice.s.

(Bolaños-García-Escribano & Díaz-Cintas, 2020, p. 219)

Ensemble, ces trois types de synchronisations permettent de faire croire aux spectateur.rice.s que les personnages partagent leur langue (*ibid.*). Par ailleurs, le respect de ces trois types de synchronisations est plus haut dans la hiérarchie des priorités qu'une traduction fidèle du texte source (Chaume, 2012, p. 72). La précision et la qualité de ces types de synchronisations sont également essentielles pour un produit audiovisuel destiné à une audience adulte, qui est plus exigeante qu'une audience jeune (*ibid.*, p. 81).

Deux autres types de synchronisations sont parfois mentionnés dans la littérature : la synchronie du personnage et la synchronie des contenus. La première se réfère à la correspondance entre la voix de l'acteur.rice de doublage et l'image que se fait le public de la voix originale des acteur.rice.s. La deuxième correspond à la relation sémantique entre la traduction et les images et la bande son du film ou de la série. Toutefois, Chaume considère que ce dernier type n'est pas réellement une question de synchronisation, mais de cohérence.

En effet, la traduction ne doit pas seulement suivre le texte source, mais également tous les évènements qui se produisent à l'écran (Chaume, 2012, p. 69-70).

En reprenant une remarque de Metz, Chaume indique qu'un bon doublage donne une « impression de réalité », rendue par la symbiose entre des images en mouvement et la crédibilité des éléments photographiques et sonores (Chaume, 2012, p. 69).

Les dialogues sont un autre aspect clé du doublage. En effet, ils sont « written to be spoken as if not written » (Gregory et Carroll, cité dans Chaume 2012, p. 81). Pour répondre à cette particularité, les scripts et les dialogues respectent généralement une « oralité préfabriquée » (*prefabricated orality*), qui vise à imiter des conversations spontanées. Pour ce faire, les dialogues fictifs respectent un certain nombre de caractéristiques du discours spontané acceptées et reconnues par l'audience cible (Baños-Piñero & Chaume, 2009, p. 1). En plus de cette oralité préfabriquée, la performance des talents de doublage complètent l'illusion d'oralité et de crédibilité (Zabalbeascoa, 2024, p. 46).

De façon similaire à la condensation dans les sous-titres, il est possible d'avoir recours à des stratégies d'amplification ou de réduction dans le doublage, pour faire coïncider le texte cible avec le texte source en respectant les types de synchronisation précédemment mentionnés (Chaume, 2012, p. 72).

En ce qui concerne la traduction de l'humour dans le doublage, il est nécessaire de trouver un juste milieu entre la recherche de reproduire l'effet comique de l'original et la recherche de la cohérence de l'intrigue et du texte, tout en prêtant attention aux différents types de synchronisation (Zabalbeascoa, 1997, p. 332).

3.3 Méthodologie

Dans cette section, nous passons en revue les différentes étapes qui nous ont permis de mener à bien l'analyse de nos données, en commençant par la création du corpus, puis en continuant avec le choix des outils méthodologiques et enfin, le traitement des données.

3.3.1 Création du corpus

Dans un premier temps, nous avons récolté les données manuellement, c'est-à-dire que nous avons regardé l'intégralité des épisodes de la série *Fiasco* en français. La série compte sept épisodes, qui durent en moyenne 36 minutes, pour un total de 258 minutes. Nous avons retranscrit les dialogues des passages contenant des jeux de mots et des références culturelles, avant de retranscrire les sous-titres anglais affichés lors du visionnage en version originale,

puis de retranscrire le doublage anglais. Afin de nous aider dans cette tâche, nous avons utilisé l'extension de Google Chrome Language Reactor, qui nous a permis d'extraire ce que nous avons supposé être le script français et le script du doublage anglais. Si elles n'ont pas remplacé notre collecte de données manuelle, ces extractions nous ont permis de vérifier notre retranscription.

Bien que les sous-titres anglais pour personnes sourdes et malentendantes (SME) seraient un objet d'étude intéressant, ils ne font pas partie de notre corpus, car les démarches pour les créer ne sont pas exactement les mêmes que les sous-titres pour personnes entendant et cela aurait impliqué une quantité de travail supplémentaire trop important dans le cadre de ce mémoire.

Si dans des sitcoms tels que *Friends* ou *How I Met Your Mother* les rires de l'audience sont audibles et permettent d'identifier les passages contenant de l'humour, ce n'est pas le cas de *Fiasco*. Ne bénéficiant d'aucune aide extérieure pour identifier ces passages, nous avons dû procéder seule. Pour ce faire, nous avons pris en considération deux éléments :

1. La définition de l'humour donnée par Ross présentée dans la section 2.2.1, à savoir « quelque chose qui nous fait rire ou sourire ». Dès qu'un élément nous faisait sourire ou rire, nous nous sommes interrogée sur la source de cette réaction. Était-ce de l'humour référentiel ou de l'humour verbal ?
2. Lorsque la source de notre réaction était de l'humour verbal, nous nous sommes appuyée sur la GVTH et plus particulièrement le critère de la Script Opposition, afin de déterminer quelles étaient l'incongruité et l'opposition des scripts dans le passage.
3. La remarque de Delabastita concernant l'intentionnalité des jeux de mots : « A pun is communicatively significant if and when it is intended as such » (Delabastita, 1996, p. 132). Évidemment, la question de l'intentionnalité dans un texte audiovisuel est délicate, car il est scripté donc, tout peut être considéré comme intentionnel. Toutefois, nous avons considéré que les lapsus et erreurs de prononciation, bien qu'intentionnelles, relevaient davantage de l'humour référentiel que de l'humour verbal.

En ce qui concerne les références culturelles, nous avons pris en compte trois éléments pour les identifier :

1. La définition donnée par Díaz Cintas et Remael, à savoir qu'il s'agit d'items se référant à la culture d'un pays, à son histoire ou à sa géographie (cf. section 2.4.1).
2. La définition donnée par Chiaro, qui précise que les références culturelles peuvent être, dans le cadre de l'audiovisuel, uniquement verbales, uniquement visuelles ou les deux

à la fois (cf. section 2.4.1) Ainsi, nous tenons compte de la notion de culturème, qui ne considère pas uniquement les références culturelles d'un point de vue linguistique.

Pendant notre visionnage, nous avons été attentive à tout élément verbal ou visuel qui aurait pu correspondre à ces définitions.

Dans un deuxième temps, quelques semaines après avoir élaboré la première version de notre corpus, nous avons relu les scripts français et anglais de la série, sans l'image. Grâce à cette relecture, nous avons pu repérer des passages contenant des références culturelles et des jeux de mots qui nous avait échappés lors du visionnage. Nous précisons qu'il s'agissait principalement de références culturelles. Cette relecture nous a également permis d'identifier deux passages du doublage anglais dans lesquels une référence culturelle et un jeu de mots avaient été ajoutés.

3.3.2 Choix des outils méthodologiques

3.3.2.1 Outils méthodologiques pour analyser les jeux de mots

Pour analyser les passages contenant des jeux de mots, nous avons décidé d'utiliser dans un premier temps la GTVH, afin d'établir une comparaison entre les différents paramètres de la version originale, des sous-titres anglais et du doublage anglais. Dans son analyse, Dore avait décidé de conserver uniquement trois critères de la GTVH, à savoir la *Script Opposition*, le *Logical Mechanism* et la *Target*, tandis que Williamson et De Pedro Ricoy en avait conservés quatre, à savoir la *Script Opposition*, le *Language Mechanism*, la *Narrative Strategy* et le *Language*. Ce dernier avait été conservé par les auteur.rice.s afin de considérer le nombre de caractères par ligne et le nombre de lignes dans chaque sous-titre.

Pour notre recherche, nous avons décidé de conserver quatre critères : la *Script Opposition*, le *Logical Mechanism*, la *Target* et la *Narrative Strategy*. Nous avons écarté les paramètres *Situation*, car il nous paraissait redondant avec celui de la *Script Opposition*, et *Language*, puisqu'une traduction impliquant obligatoirement un changement de ce paramètre, il n'aurait pas produit de résultats concluants.

Par ailleurs, nous avons « adapté » les critères *Logical Mechanism*, *Narrative Strategy* et *Target* à notre recherche. Comme mentionné à la section 2.2.2.5, il n'existe pas une liste exhaustive de mécanismes logiques, toutefois nous avons décidé d'en créer une spécifiquement pour ce travail afin de faciliter le traitement de nos données. Cette liste reprend les différents types de jeux de mots établis par Henry, à savoir les calembours sémiques, les calembours phoniques et les calembours complexes. Les calembours phoniques comprennent trois catégories de bases : l'homonymie, l'homophonie, et la paronymie. Nous n'avons pas intégré

l'homographie, pourtant également mentionnée par Henry, car cela ne nous a pas paru pertinent, puisque notre recherche se concentre essentiellement sur l'analyse de dialogue prononcés oralement. Par ailleurs, nous n'avons trouvé aucune occurrence de ce type de calembour dans notre corpus.

La transmission d'un message diffusé par plusieurs canaux, comme c'est le cas dans un texte audiovisuel, dépend de la complémentarité de ces éléments pour être effective au niveau du sens et de sa fonction. Se focaliser sur un canal uniquement reviendrait à obtenir un message incomplet, voire incohérent (Zabalbeascoa, 2024, p. 35). Un texte audiovisuel repose sur la complémentarité des différents canaux par lesquels il est transmis, c'est pourquoi nous avons adapté le paramètre de la *Narrative Strategy* au contexte audiovisuel. Comme suggéré dans une étude de Paolillo, qui a étudié l'humour dans les *comics* à l'aide de la GTVH (Paolillo, 1998, p. 269; Williamson & De Pedro Ricoy, 2014, p. 168), nous avons utilisé la catégorisation des canaux polysémiotiques d'un texte audiovisuel, à savoir le verbal-acoustique, le verbal-visuel, le non-verbal-acoustique et le non-verbal-visuel (Chiaro, 2009, p. 143). Tous les passages traités font forcément partie de la catégorie verbal-acoustique, mais ils peuvent également s'inscrire dans d'autres catégories sans lesquelles le message transmis par le canal verbal-acoustique ne seraient pas compréhensible.

En ce qui concerne la *Target*, bien qu'Attardo se référât originellement à des propos offensants envers une personne ou un groupe de personnes (Attardo, 1994, p. 131), nous avons suivi l'approche de Dore (2020) et n'avons pas seulement interprété ce critère selon le contenu du passage et les potentiels propos offensants, mais également au niveau des personnages et de l'audience. Par exemple, certaines répliques peuvent faire passer un personnage pour quelqu'un de stupide, il peut donc être considéré comme une cible aux yeux de l'audience.

Dans un deuxième temps, nous avons décidé d'utiliser la taxonomie de Henry pour classer les différentes stratégies de traduction qui ont été adoptées dans notre objet d'étude. Pour rappel, la taxonomie d'Henry compte quatre types de traduction : isomorphe, homomorphe, hétéromorphe et libre. Afin de mettre en lien les informations récoltées grâce à la GTVH et les stratégies de traduction, nous avons intégré les critères de la GTVH aux quatre types de traductions de Henry :

1. Traduction isomorphe : La *Script Opposition*, le *Logical Mechanism*, la *Narrative Strategy* et la *Target* (s'il y en a une) sont les mêmes que dans le texte source.
2. Traduction homomorphe : Le *Logical Mechanism* et la *Narrative Strategy* sont conservés. La *Script Opposition* et la *Target* peuvent être conservées ou modifiées.

3. Traduction hétéromorphe : La fonction du texte source est maintenue. La *Script Opposition*, la *Target* et la *Narrative Strategy* peuvent être maintenues ou modifiées. Le *Logical Mechanism* n'est pas conservé.
4. La traduction libre : La *Script Opposition* et le *Logical Mechanism* ne sont pas maintenus. La *Narrative Strategy* et la *Target* peuvent être conservées ou modifiées.

En intégrant les critères de la GTVH à la taxonomie de Henry, nous nous sommes rendu compte que nous arrivions à une taxonomie similaire à celle de Dore, présentées à la section 2.3.2.3. Ainsi, la traduction isomorphe peut être assimilée au transfert de Dore, la traduction homomorphe à l'équivalence, la traduction hétéromorphe à la substitution et à la neutralisation, et la traduction libre à l'omission et à la compensation.

3.3.2.2 Outils méthodologiques pour analyser les références culturelles

Dans un premier temps, nous avons choisi de classer les références culturelles selon la taxonomie de Ranzato, présentée à la section 2.4.2. En effet, cette taxonomie nous est apparue comme pertinente car il ne s'agit pas uniquement d'une liste de catégories figées, mais d'une prise en compte du public cible et de sa distance avec les références culturelles présentes dans l'objet d'étude. Ranzato l'a initialement créée pour l'appliquer au doublage, mais nous l'appliquons également aux sous-titres car les catégories sont générales et peuvent être utilisées dans les deux modes.

Ainsi, nous avons conservé les deux catégories de Ranzato, à savoir les références appartenant au monde réel et les références intertextuelles, ainsi que leurs sous-catégories respectives.

Dans un deuxième temps, nous avons décidé de catégoriser les stratégies de traduction selon la taxonomie de Dore, présentée à la section 2.4.3, qui comprend cinq stratégies : le transfert, l'explicitation, la recréation lexicale, la substitution et l'omission.

3.3.3 Traitement des données

Le traitement des données s'est fait sur le logiciel QDA Miner. Afin de faciliter la production de résultats comparables, nous avons divisé notre corpus en six documents (version française des références culturelles, version française des jeux de mots, sous-titres anglais des références culturelles, sous-titres des jeux de mots, doublage anglais des références culturelles, doublage anglais des jeux de mots), que nous avons importés dans le logiciel.

Au cours de l'analyse, nous nous sommes rendu compte que, malgré des outils méthodologiques clairs et précis, certains passages étaient difficiles à catégoriser et qu'une certaine interprétation subjective entrait en compte. Pour les références culturelles, cette

difficulté était notamment liée au fait qu'avec la mondialisation et l'ère du numérique, les cultures ont la possibilité d'être partagées et diffusées très vite, en particulier la culture anglo-saxonne. Cet échange entraîne la production d'une culture et de phénomènes culturels « hybrides » (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 146).

Par ailleurs, au moment d'attribuer les stratégies de traduction utilisées pour traduire les références culturelles aux passages concernés, nous sommes rendu compte que la catégorie « transfert » (*transference*) revenait souvent, mais demeurait quelque peu imprécise car elle englobait plusieurs cas de figures, tels qu'une référence de la culture source ou de la culture cible maintenue, ou d'une référence de la culture source traduite par un équivalent officiel. Pour pallier ce manque de précision, nous avons divisé la catégorie transfert en cinq sous-catégories :

1. Target = target : lorsqu'une référence de la culture cible est conservée ;
2. Source = source : lorsqu'une référence de la culture source est maintenue ;
3. Source = official equivalent : lorsqu'une référence de la culture source est traduite par un équivalent officiel ;
4. Intercultural = intercultural : lorsqu'une référence interculturelle est conservée ;
5. Third = third : lorsqu'une référence appartenant à une culture tierce est maintenue.

De façon similaire, le paramètre *Logical Mechanism* comportait initialement les trois catégories mentionnées plus haut. Or en analysant les sous-titres et le doublage anglais des jeux de mots, il nous a semblé nécessaire d'ajouter certaines sous-catégories, à savoir « tentative de calembour sémique », à la catégorie des calembours sémiques, et « tentative de paronymie », à la catégorie des calembours phoniques, car il était visible dans certains passages qu'un effort avait été fait pour reproduire le procédé du texte source. Toutefois, les résultats nous paraissant peu concluants, nous ne voulions pas qu'ils se retrouvent dans la même catégorie que des passages qui auraient utilisé ces mêmes procédés de manière concluante.

Comme la catégorie transfert des références culturelles, la catégorie traduction homomorphe a été développée en six sous-catégories afin d'offrir une plus grande précision dans les résultats :

1. Sémique = sémique : lorsque le procédé de calembour sémique est maintenu ;
2. Sémique = tentative sémique : lorsqu'un procédé se rapprochant d'un procédé sémique est utilisé, mais qu'il ne fonctionne pas très bien en anglais ;
3. Homophonie = homophonie : lorsque le procédé de l'homophonie est maintenu ;
4. Paronymie = paronymie : lorsque le procédé de paronymie est conservé ;

5. Paronymie = tentative paronymie : lorsqu'un procédé se rapprochant d'une paronymie est utilisé, mais qu'il ne fonctionne pas très bien en anglais ;
6. Autre : pour les cas de figures qui ne correspondent à aucune de ces sous-catégories.

Il est important de noter que les sous-catégories « homonymie = homonymie » et « calembour complexe = calembour complexe » n'ont pas été créées car ces cas de figures, rares, étaient déjà inclus dans la catégorie de la traduction isomorphe.

3.4 Analyse

3.4.1 Jeux de mots

Comme nous l'avons vu avec précédemment, il est important d'établir des priorités lors de la traduction. Cela vaut également pour les jeux de mots, comme l'indiquent Díaz Cintas et Remael :

Assessing the importance of humorous passages in the film that one is subtitling, on both the micro and macro level, is essential for the production of adequate translations. Is the source text a comedy in which humour is part of the message and thus has priority in the communication exchange? Is a given joke a local rhetorical device? Is it important for the joke to be close to the original? Is a faithful translation required or can / should the joke be replaced by a different, equivalent one?

(Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 222)

Díaz Cintas et Remael se réfèrent aux sous-titres, mais il est également important de se poser cette question lors de la création du doublage.

Dans cette section, nous verrons quelles décisions ont été prises dans la traduction des jeux de mots de *Fiasco* aux niveaux des sous-titres et du doublage. Tout d'abord, nous illustrons les stratégies de traduction des jeux de mots selon la taxonomie de Henry, avant d'aborder les différences notables de certains passages en particulier et de conclure avec les résultats chiffrés. Les numéros des exemples mentionnés correspondent à ceux de [l'Annexe 1](#).

3.4.1.1 Traduction isomorphe

Comme nous l'avons vu à la section 2.3.2.2, la traduction isomorphe se manifeste lorsqu'un jeu de mots traduit repose sur les mêmes procédés et mêmes mots que l'original. Si Henry qualifie ces cas d'« accidents de langue » qui arrivent rarement, nous en avons trouvé un certain nombre dans notre corpus.

[L'exemple 8](#) est particulier, car il s'agit d'humour multilingue. Raphaël est à la cafétéria et fait un speech pour le premier jour de tournage dans le but d'affirmer son autorité. Toutefois, pris de panique, il tient des propos misogynes et se moque de l'accent québécois de la coordinatrice des cascades.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: C'est son accent qui vous fait rire ?	R: Are you laughing at her accent?	R: What is it? Her accent that's making you laugh?
Technicien 1: Mais non, mais pas du tout. On rigolait pas là.	T: Not at all, we weren't laughing.	T: Wait, no. Not at all. We weren't laughing.
R: Ouais, ouais, bah sauf que c'est moi qui rigole pas. Tac ! Je rigole pas du tout même. Parce que quoi, quelqu'un parle différemment, dit [en imitant l'accent québécois de Tatiana]: "Ah je vais faire du ski, je vais me prendre mon toast à... [mot incompréhensible]" D'un coup, ça ça vous fait rire ? Bah non en fait. On ne se moque pas des gens sinon c'est du harcèlement moral. Et ça c'est « nein » sur mon film. Ça veut dire "non" en allemand. Et oui, ça veut aussi dire "neuf" en anglais. Et ça j'imagine que ça vous fait rire aussi ?	R: I'm not laughing at all right now. There! I'm not laughing at all. Just because someone speaks differently, "I'm going to ski, I'm going to have my toast..." You find that funny? Well, it's not. You can't make fun of people, otherwise it's harassment. And that's a big nein on my film. That means "no" in German. And yes, it also means "nine" in English. Do you find that funny too?	R: Yeah, well right now, I'm not laughing. Bam. Not even a little bit. Because someone speaks a little differently... and she talks like that and maybe she mix up her words? Is that it ? Is that what you find funny? Because I don't. We do not make fun of people. That's called psychological harassment. And that is nein on my film. That means "no". In German. And it also comes after eight in English and I imagine you find that funny too?

Ce cas est particulier, car il s'agit d'humour multilingue qui repose sur l'homophonie entre « nein » et « nine », deux mots qui n'appartiennent pas à la langue originale. Ce cas de figure est pratique pour l'anglais puisqu'il n'est pas nécessaire de trouver d'autres mots pour créer une homophonie. Les sous-titres suivent le dialogue français, tandis que le doublage a opté pour une légère reformulation, en ne parlant pas de la signification de « nine » en anglais, mais du fait que ce chiffre suit le chiffre huit. Cette option nous semble judicieuse, car le public cible aurait pu trouver étrange d'avoir la signification de « nine ». En raison de cette reformulation, nous avons catégorisé le doublage comme un transfert de type « homophonie = homophonie ». Dans [l'exemple 76](#), Jean-Marc, Raphaël et Ingrid prennent l'apéro avec la famille de Raphaël car elle a accepté que des scènes soient tournées dans la ferme familiale. Jean-Marc discute du vin avec la sœur de Raphaël.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
JM: Hmmm ! Il est bon, ce petit vin.	JM: This wine is good.	JM: Oh, what an excellent wine.
Sœur: Hein ?	S: Right?	S: Huh?
JM: Vous avez du goût, hein, par ici.	JM: You've got good taste.	S: Huh?
S: C'est mon copain qui le fait.	S: My boyfriend makes it.	JM: You have great taste 'round here.
JM: Oh !	S: He's in the red.	S: My boyfriend made it.
S: Il est dans le rouge.	JM: Oh, is he a producer?	JM: Oh?
JM: Ah, il est producteur ?	S: Yes.	S: He's into red.
S: Oui.	JM: Just like me then.	JM: Ah, he's a producer?
JM: Ah bah tout comme moi, en fait. Moi aussi je suis producteur et dans... le rouge. Pas dans le vin par contre.	S: I'm also a producer, and in... the red. But not in wine, though.	S: Yes.
		JM: Oh, well he's just like me then. I'm a producer as well who's in... the red. Um. But not with wine.

Cet exemple illustre bien la compatibilité intégrale d'un texte avec deux scripts opposés : le script du producteur de vin et celui du producteur de films. En raison de cette compatibilité

intégrale, nous avons catégorisé ce jeu de mots comme un calembour complexe. Ce calembour complexe a été maintenu tel quel dans les sous-titres et le doublage, conservant l'opposition entre les deux scripts. Ainsi, il s'agit d'une traduction isomorphe dans les deux modes.

La traduction isomorphe est également la stratégie qui a été utilisée dans [l'exemple 101](#). Lors de la première du documentaire, Raphaël discute avec Hervé, l'acteur qui avait joué le chien dans quelques scènes du film.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
H: Je suis hyper content, je viens de décrocher un gros rôle.	H: I'm thrilled because I've just landed a big role.	H: Yeah. Well, I'm super stoked because I just boked a huge role...
R: Ah ouais ?	R: Yeah?	R: Oh yeah?
H: Ouais, <u>dans le prochain Belle et Sébastien</u> . Je vais faire un berger français.	H: In the next <u>Belle et Sebastian</u> . I'll play a French shepherd.	H: ... in the <u>next Lassie movie</u> . Yeah. I'll be playing a French shepherd.
R: Ah super, génial. Tiens, je connaissais pas cette race.	R: Great. Awesome. Funny, I'd never heard of that breed.	R: Oh great. Wow. I've never heard of that breed.
H: Ah non mais c'est pas un chien, c'est un berger qui est français.	H: Oh, no, it's not a dog, it's a shepherd who's French.	H: Well, no. It's not a dog, it's a shepherd who's French.

Pour comprendre ce jeu de mots, il faut connaître plusieurs éléments de contexte. Tout d'abord, Hervé est l'acteur qui a joué le chien dans certaines scènes du film de Raphaël. Ensuite, *Belle et Sébastien*, et *Lassie (Best Friends are Forever)* sont deux films où un chien occupe une place centrale. Enfin, le berger allemand, *German Shepherd*, en anglais, est une race de chien. Ces trois éléments poussent Raphaël (et les spectateur.rice.s) à penser dans un premier temps que Hervé va à nouveau jouer un chien. Ce script est toutefois mis en échec lorsque Hervé explique qu'il ne va pas jouer un chien, mais un vrai berger français. En raison de cette ambiguïté, nous avons considéré que ce jeu de mots est un calembour complexe, qui a été maintenu dans les sous-titres et dans le doublage.

Toujours lors de la première du documentaire, la sœur et le frère de Raphaël lui avouent qu'il et elle ont lu le script et lui partagent leur fierté ([n°102](#)).

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
Sœur: En tout cas, là, je suis sûre que les parents te regardent d'en bas , et ils sont fiers de toi.	S: Anyway, I'm sure that our parents are watching you from down below , and they're proud of you.	S: Anyway, I'm sure that our parents are watching from below and are proud of you.
R: Mais pourquoi d'en bas ?	R: Why "from down below"?	R: But, uh, why from below?
Sœur: Parce qu'ils sont enterrés, sous terre. Ils sont morts, hein.	S: Because they're buried, underground. They're dead.	S: Well, because they're buried underground. They're dead.
R: Oui, ça je sais. Mais, c'est plus parce que... L'expressions c'est plus d'en haut... Ils te regardent d'en haut.	R: Yes. No, I know that. But no, it's just that the expression is usually "from above".	R: Yeah. No, no, no. I... I know, but, uh, usually the expression is watching you from above.
Soeur: Oui, ben d'en haut , ils te regardent et ils sont fiers de toi. Et mamie aussi.	Soeur: They're watching you from above, and they're proud of you.	S: Yeah, well, they're watching from above and they're proud of you. Okay? And mamie too.
R: Non, mamie, pour le coup, je pense que c'est vraiment d'en bas.	R: Yes. Soeur: And grandma too. R: No, grandma, on the other hand, I think it's really from below.	R: No. Mamie is actually watching from below.

Cet exemple présente un calembour complexe, car il joue sur un double calembour sémique, qui se manifeste dans l'opposition entre le sens littéral et le sens figuré de l'expression « regarder d'en haut ». D'abord, l'expression est reformulée par la sœur de Raphaël et devient « regarder d'en bas », car elle l'interprète littéralement. Ensuite, le sens littéral et le sens figuré de cette reformulation sont également mis en opposition, car Raphaël insinue que non seulement leur grand-mère est enterrée, mais qu'elle est en enfer, en raison de ses agissements de collaboratrice pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ce double calembour sémique a été maintenu dans les sous-titres et dans le doublage, la stratégie de la traduction isomorphe a donc été employée dans les deux modes.

3.4.1.2 Traduction homomorphe

Comme expliqué à la section 3.3.3, nous avons divisé la catégorie de la traduction homomorphe en six sous-catégories : « sémique = sémique », « sémique = tentative sémique », « homophonie = homophonie », « paronymie = paronymie », « paronymie = tentative paronymie » et « autre ».

Un certain nombre d'exemples où la traduction homomorphe a été employés seront présentés dans la section 3.4.1.5, mais nous donnons déjà quelques exemples ici.

Tout d'abord, nous illustrons la catégorie « sémique = sémique » avec [l'exemple 103](#). Lors de la première du documentaire, Raphaël met accidentellement feu à son pantalon et, afin de le passer sous l'eau, se rend précipitamment aux toilettes, où se trouvent Jean-Marc et Tom.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
T: Qu'est-ce qui se passe?	T: What's happening?	T: What's going on?
R: Rien, j'ai pris un petit coup de chaud au bar.	R: Nothing, I got a little hot at the bar.	R: Nothing, things got heated at the bar.

Dans la version française, nous avons affaire à un calembour sémique, qui joue sur l'opposition entre le sens littéral et le sens figuré de l'expression « prendre un coup de chaud ». Il est important de noter que dans cet extrait, le canal visuel est essentiel, car il permet de déclencher la connexion entre le sens figuré et le sens littéral. Le procédé du calembour sémique a été maintenu dans les sous-titres et dans le doublage. Si les sous-titres ont pratiquement traduit littéralement la version française, le doublage a repris une expression anglaise, qui au sens figuré, sous-entend qu'une dispute a éclaté. Toutefois, l'opposition entre le sens figuré et le sens littéral est conservée et fonctionne bien.

Dans d'autres passages de la version française contenant un calembour sémique, nous pouvons voir qu'un effort a été produit pour reproduire un calembour sémique. Toutefois, estimant que ces efforts ne sont pas toujours concluants, nous avons créé la sous-catégorie « sémique = tentative sémique » pour regrouper ces cas de figures, qui, comme l'indique le nom de la catégorie, sont des tentatives de calembour sémique.

[L'exemple 41](#) fait partie de ces cas de figure. Raphaël et Ingrid discutent du fait de ne pas utiliser de vrais animaux sur les plateaux de tournage. Raphaël en profite pour faire un jeu de mots.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: [...] moi mes plateaux , c'est comme mes plateaux-repas , finalement. C'est... Je veux pas d'animaux dessus , quoi.	R: [...] my sets are like my meals, no animals on either.	R: No, I just wanted to tell you that my set is a lot like my plate. My... my dinner plate, I mean. I don't want animals on it.

La version française repose sur la polysémie du mot « plateau », qui peut être à la fois employé pour désigner un plateau de tournage, mais également comme le plateau d'un plateau-repas. Si cette opposition a été maintenue dans les sous-titres et le doublage, elle ressort moins que dans la version originale, car le mot « set » ne peut pas prendre le sens de plateau-repas ; le déclenchement de l'opposition n'est donc pas aussi évident qu'en français. Il en va de même pour « set » et « plate » dans le doublage. Toutefois, nous remarquons que ces mots se ressemblent davantage au niveau phonétique que les mots « sets » et « meals » utilisés dans les sous-titres.

Pour la même raison que la sous-catégorie « sémique = tentative sémique », la sous-catégorie « paronymie = tentative paronymie » a été créée pour regrouper les cas de figures où apparaissent des tentatives de paronymies.

Nous illustrons ce cas de figure avec [l'exemple 52](#), dans lequel Raphaël demande à Tom de trouver le nom fictif qu'il utilisera pour se présenter à Jean-Marc.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Bonjour. Jean-Marc.	R: Hello. Jean-Marc.	R: Hello. Jean-Marc.
T: Bonjour. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas.	T: Hello. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas.	T: Hello, Jean-Marc. Nicolas. Nicolas...
R: Faudra que ça aille plus vite sur le nom de famille...	R: Quicker with the last name...	R: Gotta come up with your last name faster.
T: Sarkousu.	T: Sarkouzu.	T: Sarkouzu.
R: Bah non, non. Nicolas Sarkousu, c'est impossible.	R: Nicolas Sarkousu, you can't use that.	R: Not Nicolas Sarkousu, that's too much.
T: En le disant, j'ai entendu. Comme si j'avais		

recousu une veste ou je sais pas quoi, là. Ça marche pas.	T: I heard it as I said it. Sounds like "cousin."	T: Yeah. Didn't sound right. Like I was saying "sarcastic" or something.
R: Non, c'est surtout qu'on dirait le prés... Oh là là. Allez... Bon, peu importe. Giraud. Alexandre Giraud. Ça c'est très bien.	R: No. It's just sounds like the pres-- Oh, man. Right, whatever. Alexandre Giraud. That's perfectly fine.	R: No. It sounds like the former president. Oh, whatever. Anyway. Anyways. It doesn't matter. Giraud. Alexandre Giraud. That's a good one.

Cet extrait est intéressant, car l'humour repose en partie sur une référence culturelle, Nicolas Sarkozy, que le personnage de Tom ne reconnaît pas. Tom pense au contraire que le nom « Sarkousu » ne convient pas à Raphaël, car il sonne trop comme « recousu ». Une paronymie est ainsi employée pour connecter le nom propre et le participe passé de recoudre. La référence à Nicolas Sarkozy a été maintenue dans les sous-titres et le doublage, et légèrement explicitée dans le doublage comme nous le verrons à la section 3.4.2.2. Cette référence implicite représentait une contrainte dans la production d'une paronymie en anglais. Les sous-titres ont opté pour une paronymie entre « Sarkousu » et « cousin », contre « Sarkousu » et « sarcastic » dans le doublage. Nous avons considéré ces deux solutions comme des tentatives de paronymie, car, selon nous, elles ne sont pas aussi efficaces qu'en français. En effet, le doublage se concentre davantage sur la ressemblance phonétique des deux premières syllabes de « Sarkousu » (sar-kou) avec les deux premières syllabes de « sarcastic » (sar-ca), tandis que les sous-titres se concentrent sur la ressemblance phonétique entre la deuxième syllabe et la troisième syllabe de « Sarkousu » (kou-su) avec les première et seconde syllabes de « cousin ». En outre, nous avons considéré que la *Target* de ce passage est Tom, car le fait de ne pas reconnaître la ressemblance avec le nom de l'ancien président français le fait passer pour un inculte. La *Target* a été maintenue dans les sous-titres et le doublage.

D'autres extraits présentent des cas de figures où un procédé phonétique a été remplacé par un autre procédé phonétique. Ils se situent donc toujours dans la catégorie des calembours homomorphes phonétiques, mais nous tenons à souligner le changement de procédé au niveau micro, c'est pourquoi nous avons créé la sous-catégorie « Autre ».

[L'exemple 31](#) fait partie de cette sous-catégorie. Raphaël annonce à Ingrid qu'Amadou et Mariam donneront un concert pour remonter le moral de l'équipe de tournage.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
I: En plus c'est des super musiciens. Guitariste de fou et tout. En plus ils voient rien.	I: Plus, they're great musicians! Awesome guitarist. And he can't see.	I: Plus, they're great musicians! The guitarist is so good, amazing. And he can't even see.
R: Euh... Maliens. Mais ouais, on est trop contents.	R: He's Malian. But yeah, we're so happy.	R: Malian, actually. But yeah, we're really happy.
I: Maliens, c'est-à-dire ?	I: Malian, what do you mean?	I: Malian, what do you mean?
R: Bah non, parce que t'as dit "ivoiriens", mais ils sont maliens. Et euh...	R: Because you said, "Cantsee", but they're from Mali. But..	R: Well, because you said, "Cantonese", but they're Malians. So, anyway.
I: Non, mais c'est parce qu'ils sont aveugles.	I: No, it's because they're blind.	I: No, I was saying they're blind.
R: Ola ! Il voit rien, il voit rien. Ah non, oui, oui. Ah non, il voit rien, rien du tout. Non, c'est... Du coup il est Malien et il voit rien. La double nationalité, d'une certain manière.	R: He can't see, right ! No, he can't see, anything at all. No, it's-- So Malian and "Cantsee." That's double nationality, in a way.	R: Oh yeah! "Can't even see."! Can't see. Oh, yeah. Yeah, yeah. No,. They can't see anything. Nothing at all. No, no, no. It's, uh... So they're Malian and they can't see. Like a dual nationality, in a way.

Dans la version française, nous avons affaire à une homophonie, car la façon dont Ingrid prononce « ils voient rien » est exactement la même qu'« ivoiriens ». En revanche, les sous-titres et le doublage ne présentent pas une homophonie, mais une tentative de paronymie. Dans les doublages, une opposition entre deux nationalités, « Cantonese » et « Malian », a été maintenue, et la paronymie repose sur « Cantonese » et « can't even see ». Toutefois, cette solution nous semble peu convaincante, car la ressemblance phonétique entre « Cantonese » et « can't even see » est moindre. Par ailleurs, si la Côte d'Ivoire et le Mali sont deux pays d'Afrique, ce qui pourrait expliquer leur confusion, la distance géographique entre la Chine et le Mali est bien plus grande, il serait donc peu probable de les confondre. Les sous-titres ont

opté pour une solution qui nous semble pour le moins étrange, puisqu'ils ont inventé une nationalité, « Cantsee », pour que le jeu de mots fonctionne. Or, le fait qu'il repose sur une nationalité qui n'existe pas dans la réalité rend la réplique « That's double nationality, in a way » étrange et peu convaincante.

3.4.1.3 Traduction hétéromorphe

Cette stratégie n'a été employée que dans les sous-titres, et en de rares occasions. La traduction hétéromorphe implique un changement de procédé, ce qui correspond à un changement de *Logical Mechanism* dans le cadre de la GTVH. Par exemple, un jeu de mot peut passer d'un calembour sémique à un calembour phonique, ou l'inverse.

C'est le cas de [l'exemple 20](#) dans lequel Raphaël discute avec Tatiana, la coordinatrice de cascades québécoise, de sa carrière.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Il y a qu'à voir les films que t'as fait. Fast and Furious, John Wick, Casino Royale...	R: Look at the movies you worked on. Fast and Furious, John Wick, Casino Royale...	R: Just look at the films in your showcase. Fast and Furious, John Wick, Casino Royale...
T: Non, ça c'est des films que j'aime là, des films de chevet . C'est...	T: No, those are movies that I love , my inspirations. It's...	T: No, those are film that I like, I saw them at a showcase .
R: Ah, olà ! Ah d'accord, c'est des films de chevet. Ah oui. Et moi j'ai cru que c'était [prend un accent québécois] "des films que j'fais."	R: Oh, man! Okay, films you love. Right. I heard, "Those are films I've done."	R: Ah, okay! Ah, all right, you saw them at a showcase. Okay. I thought they were films in your showcase.

Dans cet extrait, le canal acoustique est extrêmement important, car l'humour repose sur un malentendu. En effet, Raphaël a mal interprété ce que Tatiana a dit en raison de son accent québécois. Le jeu de mots repose sur l'opposition entre ce que Tatiana a réellement dit, « des films de chevet », et ce que Raphaël a compris, « des films que j'fais ». Le procédé employé est donc une paronymie. Les sous-titres sont restés relativement proches de la version et ont tenté de reproduire cette paronymie, avec les éléments « movies that I love » et « films that

l've done ». Toutefois, la ressemblance phonique nous a semblé moins convaincante qu'en français, c'est pourquoi nous avons catégorisé cette solution comme une tentative de paronymie. Le doublage, en revanche, a pris une voie différente en faisant appel à un calembour sémique, qui joue sur le mot « showcase » et les différentes prépositions qui peuvent lui être associées. Il s'agit donc d'une traduction hétéromorphe. Cette solution nous semble pertinente, car, d'une part, elle permet au dialogue d'être réaliste et de créer un véritable malentendu. D'autre part, il est plausible que Tatiana se soit trompée de préposition, car elle a un accent français dans la version doublée et il lui arrive de faire des fautes de grammaire en anglais. Dans la version française, nous avons estimé que la *Target* était Tatiana et son accent québécois, mais également Raphaël pour sa maladresse. Nous avons considéré que cette cible est maintenue dans les sous-titres, mais qu'elle passe par le canal verbal-acoustique, car les spectateur.rice.s peuvent se rendre compte que Raphaël modifie sa façon de parler. Dans le doublage, Tatiana reste la cible, car elle est dénigrée pour ses fautes de français et son accent. Toutefois, Raphaël ne semble pas être une cible, car le malentendu semble plus réaliste et moins offensant que dans l'original.

3.4.1.4 Traduction libre

Comme nous l'avons vu à la section 3.3.2.1, la traduction libre de Henry regroupe les catégories de la compensation et de l'omission de la taxonomie de Dore. Dans notre corpus, nous avons trouvé un unique cas de compensation, dans le doublage. L'omission, quant à elle, a été bien plus utilisée, aussi bien dans les sous-titres que dans le doublage.

L'unique cas de compensation figure dans [l'exemple 64](#). Bartabé organise une soirée en même temps que celle de Raphaël, afin de nouer des liens d'amitié avec les membres de l'équipe de tournage. Il n'invite pas Raphaël.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
B: J'ai besoin que la bamboche à Bartab, elle envoie du sax.	B: Because I need for Bartab's jamboree to be full fire.	B: And anyway, Bartabé needs to Barta-play , if you know what I mean.

Bien qu'un vocabulaire familier soit employé dans la version française, cette dernière ne présente pas de jeu de mots particulier. Il en va de même pour les sous-titres, qui restent relativement proches de la version originale. En revanche, un jeu de mot apparaît dans le doublage, par le biais d'une paronymie entre « Bartabé » et « Barta-play ». Cet ajout fonctionne bien puisqu'il s'inscrit dans la lignée de la personnalité exubérante de Bartabé.

L'omission a été largement plus utilisée, et si la connotation de l'omission est généralement négative, il est important de préciser qu'elle ne représente pas toujours une perte, ou du moins pas une grande perte dans le texte cible.

C'est le cas de [l'exemple 81](#), dans lequel Jean-Marc tombe dans un piège à gibier qu'avait installé Karim, le cuisinier.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
JM: Je suis tombé sur un truc qui a amorti ma chute. Oh, la vache.	JM: I fell on something that broke my fall. Oh, fuck me.	JM: I fell on something that cushioned my fall. Oh my God.
R: Ah bah aussi, putain. C'est un sanglier.	R: Holy shit, that's a wild boar.	R: Oh yeah, fuck, it's a boar.
JM: Quoi? Ah bah oui, c'est un sanglier. Eh bah voilà, j'imagine que t'es content, j'ai tué un sanglier !	JM: What? Oh fuck, a wild boar. Well, that's great. I suppose you're happy now that I killed a wild boar, huh?	JM: What? Oh yes it's a boar. There! You must be happy I killed a boar!

Dans la version française, une opposition est établie entre l'expression « la vache » et le sanglier, réel, sur lequel Jean-Marc est tombé. Ce jeu de mots n'a été maintenu ni dans les sous-titres, ni le doublage, toutefois cette omission n'est pas problématique puisqu'elle n'altère pas le sens de la scène et que le dialogue reste cohérent dans les deux modes. L'opposition dans la version originale est en partie accessible grâce au canal visuel-non-verbal, ce qui constituait une contrainte dans la traduction des sous-titres et du doublage.

Dans d'autres cas, l'omission peut même être bénéfique, comme à [l'exemple 57](#). Bartabé incarne Ivar le Viking, mais comme il n'a pas appris son texte, il improvise.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
IV: Qu'est-ce qui vous- Que- Quel- Qu'est-ce- Où vous le- Qui va là là- Valhalla! Qui Valhalla?	IV: What's-- What-- What is--What do you-- Where do you want-- Who's there-- Valhalla-- Who's there?	IV: Who are.. What is... What is it you... Who, uh, ... Who... Who goes for... for, uh... for, uh... Who goes forth, huh?

Dans la version française, un jeu de mots naît de la ressemblance entre « va là » et « Valhalla ». La référence à la mythologie scandinave a été maintenue dans les sous-titres, mais elle n'est pas intégrée dans une tentative de jeu de mots et, par conséquent, arrive comme un cheveu sur la soupe. Cependant, les spectateur.rice.s entendant.e.s peuvent entendre la ressemblance de sons dans la version originale, ce qui peut justifier l'apparition incongrue de « Valhalla » dans les sous-titres. Le doublage, en revanche, a complètement omis cette référence et le jeu de mots qui l'accompagne, pour ne préserver que le bégaiement de Bartabé. Cette solution nous semble judicieuse, car elle permet de préserver la cohérence du texte source. Toutefois, il est important de préciser que quelques répliques plus loin, Bartabé fait à nouveau référence au Valhalla dans une improvisation. Dans cette deuxième occurrence ([n°58](#)), la référence a été maintenue dans le doublage, sauf qu'elle peut sembler sortir de nulle part au public cible, car la référence au Valhalla avait été supprimé dans la réplique de l'exemple 57. Enfin, le canal visuel-non-verbal est important dans l'exemple 57, car les costumes et les décors donnent des informations sur le contexte de la scène, à savoir qu'elle se déroule pendant l'ère viking. Ces éléments visuels peuvent être considérés comme bénéfiques pour les sous-titres et le doublage, car ils peuvent aider la référence au Valhalla qui n'est pas très bien amenée dans les deux modes.

Certaines omissions peuvent s'avérer plus problématiques, comme c'est le cas de [l'exemple 53](#), dans le doublage. Raphaël demande à Tom de se faire passer pour un riche producteur auprès de Jean-Marc. Il lui donne quelques indications sur ce personnage fictif.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
T: Je m'habille comment ?	T: What shall I wear?	T: What should I wear?
R: Pareil. Chic, mais sobre. On vise toujours la crédibilité. C'est un mec qui pèse , mais il est discret. OK?	R: Same, classy. But understated. We want to be realistic, so he's a fat cat , but understated. Okay?	R: The same, chic. But understated. It's all about being believable, okay? He's a guy who's rich , but very discreet.
T: T'as raison, il faut que je prenne du poids . Il faut que ça dégueule. Bien goudinos avec un goitre et tout.	T: You're right. I have to put on weight . Everything has to bulge, lots of fat.	T: You're right. I need to gain some weight . He has to look disgusting, lots of jowl action and a goiter too.

Dans la version française, il s'agit d'un calembour sémique, qui repose sur l'opposition entre le sens figuré et le sens littéral du verbe « peser ». Ce procédé est maintenu dans les sous-titres avec l'emploi de « fat cat ». En revanche, cette opposition est omise dans le doublage, qui a traduit « c'est un mec qui pèse » par « he's a guy who's rich ». S'il est vrai que Tom doit se faire passer pour un producteur fortuné, le problème de l'absence de double sens dans la formulation du doublage entraîne une incohérence avec la suite du dialogue. En effet, la réplique « I need to gain some weight » perd de sa logique et peut sembler incompréhensible aux yeux du public cible. Enfin, nous avons considéré que la *Target* dans la version française et les sous-titres est Tom, car encore une fois, il ne comprend pas ce que dit Raphaël. En revanche, nous avons considéré qu'il n'y a pas de cible dans le doublage, car il s'agit d'une omission et si le dialogue peut paraître illogique pour les spectateur.rice.s, ce n'est pas dû à une incompréhension de Tom en particulier.

3.4.1.5 Différences notables

Dans cette section, nous examinons certains passages qui nous ont semblé particulièrement pertinents, car une différence peut être observée entre les sous-titres et le doublage.

Exemple 28 : Raphaël avoue à Jean-Marc et Magalie que c'est lui qui a provoqué l'accident de Joséphine sans faire exprès.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Non, il faut surtout pas qu'ils portent plainte. Il faut absolument amadouer Marianne.	R: No, they can't press charges. We have to appease Marianne.	R: No, no, they absolutely cannot press charges, no. What am I gonna do about Marianne?
M: OK. Est-ce que t'as des preuves qui t'incriminent ?	M: Yeah. Is there any evidence against you?	M: Yeah... Okay. Uh... Is there any evidence to prove it was you?
R: Y a l'émetteur, ouais. Cet émetteur.	R: The controller, yeah. That controller.	R: There's the remote. Yeah. The remote.
M: Faut qu'on le détruise.	M: We have to destroy it.	M: Oh. We have to destroy it.
R: Faut qu'on le détruise.	R: We have to destroy it.	R: Destroy it.
[Jean-Marc passe un appel.]	M: Jean-Marc, are you with us?	M: Jean-Marc, you with us?
M: Jean-Marc, t'es avec nous, là ?	JM: What? Yes, I'm just calling Fabrizio. We're	

<p>JM: Oui, oui, non, j'appelle juste Fabrizio. On se connaît bien, on s'adore. C'est le premier gars avec qui je suis sorti après mon divorce.</p> <p>R: On s'en fout.</p> <p>M: Oui, mais t'as besoin de l'appeler maintenant ?</p> <p>JM: Eh bah oui, c'est l'impresario d'Amadou et Mariam. Et Raph a dit "il faut Amadou et Mariam."</p> <p>R: Mais j'ai pas dit ça, moi. Non, j'ai dit, oh, j'ai dit "il faut amadouer Marianne". La maman de Joséphine. Pour pas qu'elle porte plainte.</p>	<p>super close. He's the first guy I dated after my divorce.</p> <p>R: What do we care?</p> <p>M: Do you need to call him right now?</p> <p>JM: Yes, he's Amadou and Mariam's agent. Raph said, "We need Amadou and Mariam."</p> <p>R: I never said that. No, I said, "We have to appease Marianne," Joséphine's mother. So she doesn't press charges.</p>	<p>JM: Huh? Yeah, yeah. I'm just calling Fabrizio. We're good friends, love each other. He's the first guy I went out with after my divorce.</p> <p>R: That's nice, but...</p> <p>M: Yeah. But do you have to call him now?</p> <p>JM: Well, yeah. He represents, uh, Amadou and Mariam. And Raph had said: "We need Ama... Amadou and Mariam."</p> <p>R: I... Hey, I never said that. No, I said we... Oh. I said, "What am I gonna do about Marianne," Joséphine's mother. So she won't press charges.</p>
---	---	---

Dans la version française, nous avons affaire à une compatibilité intégrale des scripts « il faut absolument amadouer Marianne » et « il faut absolument Amadou et Marianne », qui sont connectés par le biais d'une homophonie. Dans le doublage, un effort a été produit pour obtenir un résultat similaire. Nous avons catégorisé cette solution comme une tentative de paronymie, car si les deux propositions contiennent des sons similaires, elles nous paraissent toutefois trop éloignées pour réellement fonctionner comme une paronymie et reproduire l'effet de l'original. En ce qui concerne les sous-titres, nous avons considéré qu'il s'agissait d'une omission, car le sens de l'original a été traduit, mais aucun effort n'a été fait pour connecter les deux propositions par le biais d'un procédé stylistique. Cette omission est quelque peu problématique, car elle provoque une incohérence dans le texte cible, puisqu'en l'absence d'une homophonie ou d'une paronymie, le public cible ne comprend probablement pas pourquoi Jean-Marc interprète mal ce que dit Raphaël. Toutefois, comme le public cible a accès

aux dialogues français, le canal acoustique-verbal peut lui donner une piste sur l'origine du malentendu. Dans cet extrait, le canal visuel-non-verbal est également important, car Jean-Marc appelle l'agent d'Amadou et Mariam. Il s'agit d'une contrainte qui ne peut être contournée dans la traduction des sous-titres du doublage. Par ailleurs, nous avons considéré que Jean-Marc est la *Target* de cet extrait, car il ne comprend pas ce que Raphaël dit, et la référence quelque peu ringarde à Amadou et Mariam accentue sa personnalité. Ce critère a été maintenu dans le doublage, mais pas dans les sous-titres puisqu'il s'agit d'une omission.

Exemple 38 : Raphaël explique à Jean-Marc et Magalie qu'il a trouvé un indice qui pourrait aider à identifier la personne qui l'a filmé à son insu et qui leur fait du chantage.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Et là, on voit un bout du pull de la personne qui filme. Enfin, on voit un petit bout de sa manche, là, juste en-bas. Donc il a un pull qui est rouge euh... parme, tu vois ? Ou euh... coquelicot, genre.	R: You can see the person filming. Well, you can see a piece of his sweater there. So he has a sweater that's Parma red, or poppy red.	R: Right there, we see a bit of the person who's filming. You can see a little bit of their sleeve.
M: Ouais, vermillon plus.	M: More like vermilion.	M: Oh yeah.
JM: Ouais, enfin c'est clairement pas vert, c'est rouge.	JM: Well, it's clearly not green, it's red.	JM: Hm.
M: Non, vermillon c'est une nuance de rouge, Jean-marc.	M: No, vermilion is a nuance of red.	R: It looks like some kind of reddish color, maybe, huh, parma? Or some kind of violet or something?
JM: Oui, bah ça va, j'avais compris, merci.		M: More of vermilion, I think.
		JM: Well, it sure as hell ain't vanilla, it's red.
		M: Vermilion. It's a kind of red, Jean-Marc.

Dans cet extrait, le jeu de mots repose sur le fait que le mot « vermillon », qui désigne une nuance de rouge, commence par le son « ver », qui est un homophone de la couleur « vert ». Ainsi, il s'agit d'une paronymie. Il est important de mentionner que dans cette scène, Raphaël montre un extrait de vidéo sur son téléphone, et il est effectivement possible de voir un bout de

manche rouge dans le coin. Cet élément représente une contrainte visuelle pour les sous-titres et le doublage, car la solution choisie doit respecter la couleur montrée à l'écran. Or, une incohérence a été identifiée dans les sous-titres, car ils mentionnent la couleur « Parma red », or *parma* se réfère à une nuance de violet en anglais. Le doublage mentionne également cette couleur, mais le fait qu'elle soit suivie de la couleur « violet » assure une cohérence au sein du texte. Par ailleurs, Magalie rectifie cette erreur en disant qu'il s'agit de la couleur « vermillon », assurant une cohérence avec le canal visuel-non-verbal. Par ailleurs, le doublage a eu recours à une paronymie, qui joue sur la ressemblance phonique entre « vermillion » et « vanilla », lorsque Jean-Marc dit qu'il ne s'agit pas d'une couleur « vanille ». Nous estimons que cette solution fonctionne bien, car elle maintient une cohérence au sein du texte source et permet aux spectateur.rice.s de comprendre l'origine de la mauvaise compréhension de Jean-Marc. En revanche, les sous-titres ont eu recours à une traduction littérale, omettant le jeu de mots. Comme dans l'exemple précédent, le sens de l'original est préservé, mais le public cible pourrait ne pas comprendre d'où vient l'incompréhension de Jean-Marc s'il n'est pas familier avec le mot « vert » et sa signification en anglais. Par ailleurs, les sous-titres utilisent le mot « nuance », qui est un faux-ami. Il aurait fallu employer le mot *shade*. Enfin, Nous avons considéré que Jean-Marc est la *Target* de cet extrait, car une fois encore, il ne comprend pas ce qu'on lui dit. Ce critère a été maintenu dans le doublage.

Exemple 46 : Ingrid dit à Raphaël que Ludivine est méchante avec elle depuis qu'elle lui a avoué qu'elle avait mauvaise haleine.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: T'as essayé de lui offrir quelque chose pour t'excuser ? Genre des fleurs ou une boîte de chocolats ?	R: Did you try giving her a gift to apologize? Like flowers or a box of chocolates?	R: Have you tried getting her a gift to apologize?
I: Non.	I: No.	I: No.
R: Macarons ? Ladurée ?	R: Macaroons? Ladurée?	R: Like, uh, flowers, or...
I: Non, mais y a un truc qu'on a pas essayé par contre.	I: There's one thing we haven't tried.	I: No.
R: Kinder Bueno ?	R: Kinder Bueno candy.	R: Macaroons maybe?
I: Non, c'est que tu la vires.	I: No, you could fire her.	I: No, but I know something that could work.

R: Ah oui. Eh oui. Moins bueno du coup.	R: Oh yes. Yes. It's less bueno now.	R: Kinder Surprise? I: No, but you could fire her. R: Oh. Yeah. That's a different kind of surprise.
--	---	--

La version française présente un jeu de mots qui repose sur de l'humour multilingue. Nous avons considéré qu'il s'agit d'un calembour sémique qui utilise l'opposition bien / pas bien (« bueno » / « moins bueno »), en réponse à la référence de Kinder Bueno. Les sous-titres ont eu recours à une solution isomorphe, car l'opposition et le procédé sont maintenus et reposent sur les mêmes mots. En revanche, le doublage a effectué un léger changement au niveau de la référence, ce qui a entraîné une modification du changement du jeu de mots. Toutefois, le procédé a été maintenu, c'est pourquoi il s'agit d'une traduction homomorphe, et plus particulièrement d'un calembour sémique, appartenant à la sous-catégorie « sémique = sémique ». Bien que ce changement nous ait surprise, car une large population des États-Unis est hispanophone et aurait probablement compris le jeu de mots avec Kinder Bueno, nous estimons que la solution trouvée fonctionne bien également, car elle établit une connexion cohérente entre la référence à Kinder Surprise et le jeu de mots. Une raison potentielle à ce changement est la mise en vente relativement tardive (2019) des Kinder Bueno aux États-Unis (*Kinder Bueno*, s. d.). Ainsi, les Kinder Surprise sont peut-être plus connus et vendus sur le territoire américain.

Exemple 89 : Afin de débusquer le corbeau, Bartabé a organisé une partie d'Action ou Vérité.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
B: Vous connaissez les règles ?	T: Ready for a fun period ?	B: All right, then. You know the rules?
Magalie: Ah ouais, je connais bien les règles, je suis pas encore ménopausée. En revanche, ce soir, je les ai pas. Juste pour info. Là, c'est... nickel.	All: Yeah. Magalie: Yeah, I know periods well, I'm not menopausal yet. But I don't have it tonight. For	All: Yeah. M: Uh, yeah, I know the rules. I'm not menopausal yet. I'm still quite fertile, thanks. Just FYI. That's it. Fertile.

your information. Right
now, it's perfect.

Dans la version française, le jeu de mots repose sur la polysémie du mot « règles », qui est interprété ici comme le fonctionnement d'un jeu mais également comme les menstruations. Pour donner un peu de contexte, Magalie fait références à son absence de règles ce soir-là, car elle essaie de séduire Victor et veut lui faire comprendre qu'ils pourraient avoir des relations sexuelles. Les sous-titres ont essayé de reproduire un calembour sémique qui inclut les menstruations, toutefois la solution nous semble peu convaincante dans le contexte, car l'enchaînement entre la réplique de Bartabé et celle de Magalie manque de naturel. Le doublage, quant à lui, a opté pour une omission, en parlant de « rules ». Il pourrait s'agir d'une allusion au livre de développement personnel d'Ellen Fein et Sherrie Schneider *The Rules : Time-Tested Secrets for Capturing the Heart of Mr. Right*, qui donne des conseils, et surtout des règles pour séduire les hommes (« The Rules », 2025). Toutefois, même s'il s'agit en effet d'une allusion, l'omission du jeu de mots demeure quelque peu problématique, car en l'absence de calembour sémique, le public cible ne peut pas comprendre pourquoi Magalie parle de ménopause. Par ailleurs, la notion de fertilité abordée ensuite apporte certes la notion de jeunesse et de bonne santé, mais également celle de créer une famille, qui est absente dans la version française, puisque Magalie cherche avant tout à avoir des relations sexuelles avec Victor.

Exemple 93 : Après que Jean-Marc est tombé dans le trou du piège à gibier installé par Karim, Raphaël essaie de l'aider à sortir, mais Jean-Marc, en colère, refuse son aide.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Bah non... Bon, attends, Jean-Marc. Tiens, attrape la branche, je vais te sortir de là.	R: Well, no... Wait, Jean-Marc. Here. Grab this, I'm going to get you out.	R: Well, no. Actually I... Okay wait, Jean-Marc. Here. Grab the branch. I'll pull you out.
JM: J'en veux pas, de ta branche.	JM: I don't want your branch.	JM: I don't want your fucking branch.
R: Bah tu vas pas rester là-dedans. Sors. Viens.	R: Come on. You can't stay in there.	R: Well, you don't wanna stay in there. Come on. Grab it.

JM: Tu comprends pas, Raph. Je suis fatigué. Je suis au fond du trou. Tu vois pas ?	JM: Raph, you don't get it. I'm tired. I'm down in the dumps. Can't you see?	JM: You don't get it, Raph. I'm so tired, man. I'm in the fucking hole. Don't you see?
R: Bah, si, si.	R: Yes.	R: Well yeah, you're...
JM: Ta gueule avec tes vannes. Ta gueule.	JM: Shut it with your jokes. Shut up.	JM: Shut up, that's not funny. Just shut up.

Le jeu de mots dans la version française repose sur une opposition entre le sens figuré et le sens littéral de l'expression « être au fond du trou ». Cette opposition est accessible grâce au canal visuel-non-verbal, car Jean-Marc est effectivement au fond d'un trou lorsqu'il énonce sa réplique, ce qui explique d'ailleurs la réponse factuelle de Raphaël. Aussi bien les sous-titres que le doublage ont tenté de reproduire un calembour sémique. Les sous-titres en employant l'expression « be down in the dumps », qui signifie être triste, déprimé (*Cambridge English Dictionary*, 2025), et qui se rapproche ainsi du sens de l'expression française. Toutefois, nous estimons que l'opposition entre l'expression et le canal visuel n'est pas aussi évidente qu'en français, c'est pourquoi nous avons catégorisé cet exemple comme une tentative de calembour sémique. Le doublage a suivi une approche différente, à savoir l'emploi de l'expression « be in the hole », ce qui nous semble très pertinent, car elle signifie « être endetté.e » (*Cambridge English Dictionary*, 2025). Or, Jean-Marc est effectivement endetté et il se trouve au fond du trou au moment de la réplique. L'opposition entre le sens figuré et le sens littéral transmis par le canal visuel est conservée ; il s'agit donc d'une traduction homomorphe de type « sémique = sémique ». Ainsi, la cohérence au sein du texte source est préservée et l'effet comique de l'original est reproduit.

Exemple 95 : Pour rembourser Jean-Marc, Raphaël vend aux enchères les objets de valeur ayant appartenu à sa grand-mère.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
Vendeur: Mesdames et messieurs, 5 000 euros. 5 000 euros je vous le rappelle, c'est un menorah en or massif. Menorah pas	Ladies and gentlemen, 5,000 euros. Five thousand euros, to remind you, it's a menorah made of solid	Ladies and gentlemen, I've got 5,000. 5,000 euros for this solid gold menorah. Maybe not for everyone. I'm kidding.

pour tout le monde. Je	gold. Men or a woman
plaisante.	too! I'm joking.

Dans la version française, le jeu de mots repose sur la ressemblance phonique entre « menorah » et « mais y en aura ». Il s'agit d'un calembour phonique *in absentia* selon la terminologie de Henry, car l'expression similaire ne figure pas dans le texte source, mais est déclenchée dans l'imaginaire collectif grâce à la paronymie. Les sous-titres ont essayé de conserver cette paronymie en jouant sur la première syllabe de « menorah » (men) et le fait qu'elle signifie « hommes » en anglais. Si la paronymie nous semble bien trouvée, son intégration dans le contexte de la scène n'est pas des plus convaincantes selon nous. En effet, le jeu de mots en français s'intègre dans le contexte d'une vente aux enchères où il est vrai que tout le monde ne pourra pas acheter l'objet mis en vente. C'est pourquoi nous avons qualifié la solution des sous-titres de tentative de paronymie. En ce qui concerne le doublage, aucun effort ne semble avoir été fait pour recréer une paronymie ou un autre type de calembour. Cette omission crée une légère incohérence puisque le public cible ne comprendra probablement pas la raison de la réplique suivante du maître des enchères « Maybe not for everyone ».

3.4.1.6 Conclusion et résultats

À présent, nous passons aux résultats chiffrés, qui synthétisent notre analyse de la traduction des jeux de mots. Dans un premier temps, nous passons en revue les différents critères de la GTVH que nous avons utilisés, avant d'observer la répartition et le degré d'utilisation des différentes stratégies de traduction selon la taxonomie de Henry. Dans un deuxième temps, nous comparons nos résultats avec ceux de Dore et de son analyse des sous-titres et du doublage de la sitcom américaine *Modern Family*.

Tout d'abord, la Figure 1 présente le premier critère de la GTVH, la *Script Opposition* (SO). Les sous-titres et le doublage ont été classés en deux catégories : « SO EN = SO VF », qui signifie que la *Script Opposition* est la même en anglais qu'en français, et « SO EN ≠ SO VF », qui indique au contraire que la *Script Opposition* n'est pas la même que dans l'original.

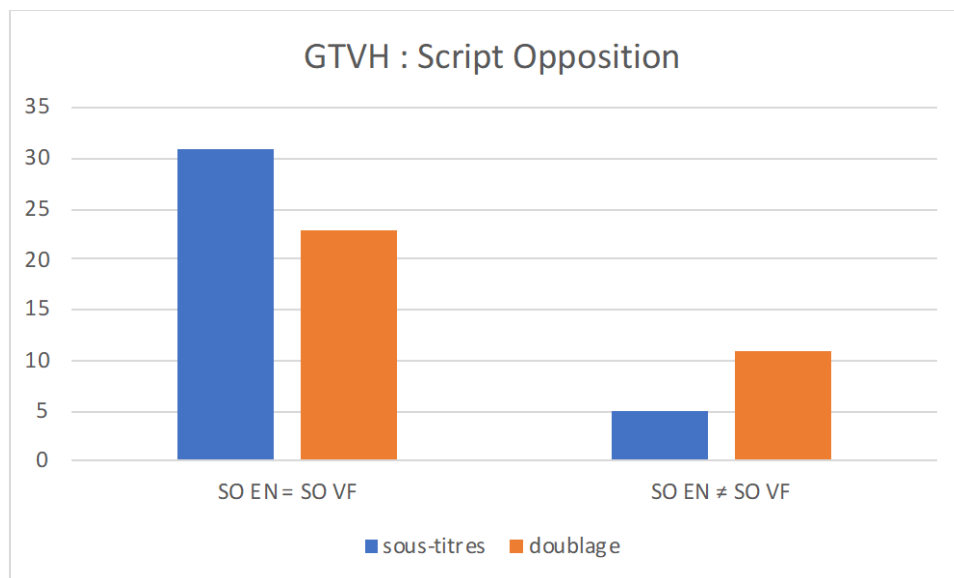


Figure 1 GTVH : Script Opposition

À titre d'indication, la version française compte 44 SO au total. Nous observons une tendance des sous-titres à rester plus proches de la version originale que le doublage, ce qui se traduit par un nombre plus important de SO identiques à la version française dans les sous-titres et un nombre plus important de SO différentes de la version française dans le doublage. Comme nous l'avons vu, cette différence peut être causée par la cohabitation du texte cible et du texte source dans les sous-titres, ce qui entraînent les sous-titreur.reuse.s à rester plus proche de la version originale, puisque les spectateur.rice.s peuvent l'entendre et ont des attentes par rapport à ce qu'ils et elles pensent retrouver dans les sous-titres. C'est pourquoi il est conseillé de maintenir au maximum une synchronie linguistique entre les dialogues sources et les sous-titres (Díaz Cintas & Remael, 2020, p. 76-77). A contrario, le doublage n'a pas cette contrainte acoustique, ce qui signifie qu'il peut s'éloigner davantage de la version originale, pour autant que les trois types de synchronisations essentiels (synchronisation labiale, isochronie et synchronisation kinésique) soient respectés.

La Figure 2 montre la répartition des différents types de *Logical Mechanism* (LM), le deuxième critère de la GTVH.

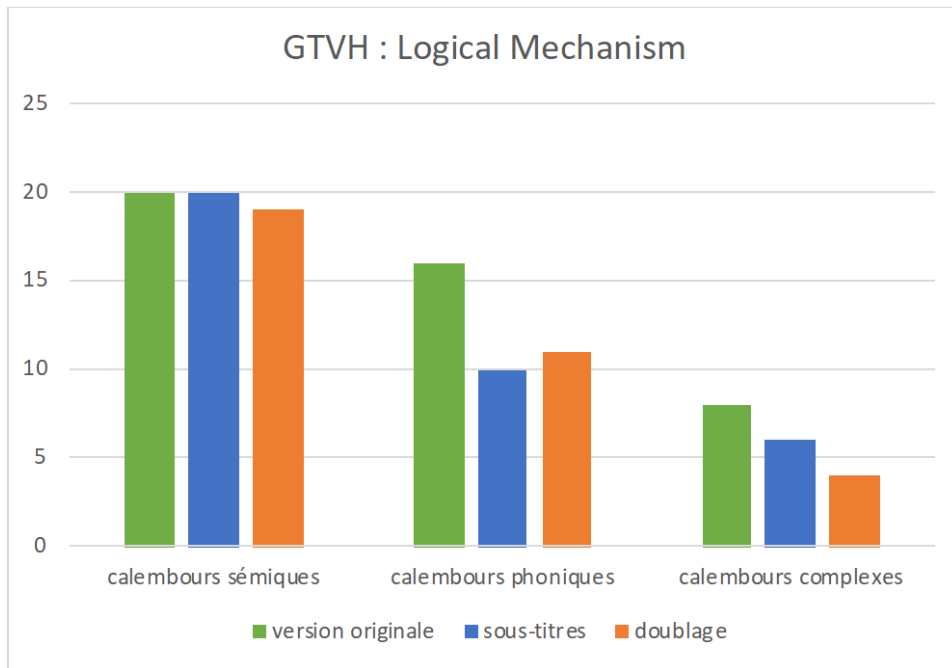


Figure 2 GTVH : Logical Mechanism

Nous remarquons que si le nombre de calembours sémiques est équivalent dans les trois versions, nous notons un nombre légèrement plus élevé de calembours phoniques et complexes dans la version originale. Cette différence n'est pas une surprise, car, comme nous l'avons vu avec la Figure 1, un nombre plus élevé de SO, et donc de jeux de mots, apparaissent dans la version originale. Par ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, les chiffres des sous-titres et du doublage concernant les calembours sémiques et phoniques sont à replacer dans leur contexte, puisque les chiffres de ces deux types incluent les tentatives de calembours sémiques et phoniques, dont nous analysons la répartition tout de suite.

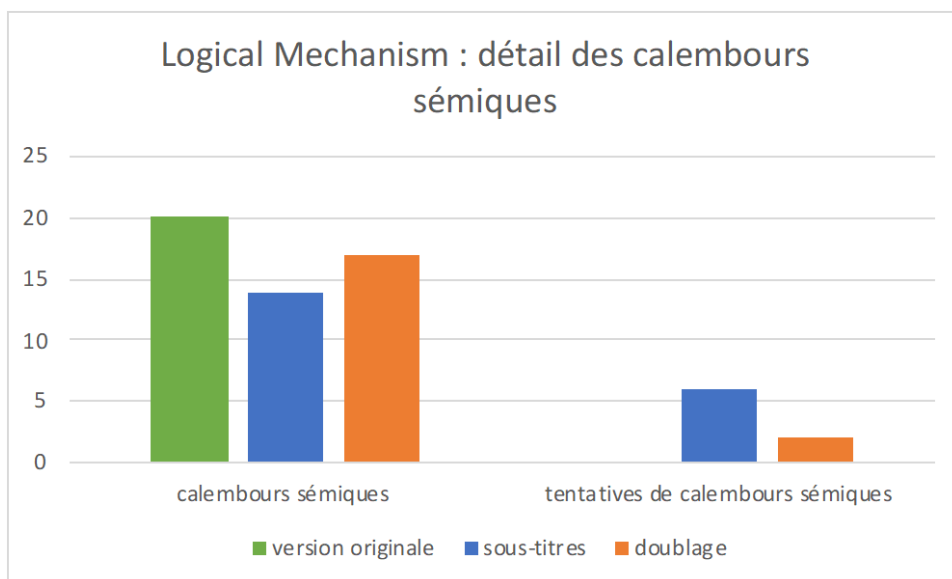


Figure 3 Logical Mechanism : détail des calembours sémiques

Comme expliqué précédemment, les calembours sémiques ont été divisés en deux catégories, les « calembours sémiques » et les « tentatives de calembours sémiques ». Cette dernière regroupe des cas où la solution trouvée implique un calembour sémique, mais qui fonctionne moins bien que dans l'original. La Figure 3 nous apprend qu'un plus grand nombre de calembours sémiques (qui fonctionnent) a été trouvé dans le doublage, et qu'un nombre légèrement plus grand de tentatives de calembours sémiques a été trouvé dans les sous-titres. Ce dernier chiffre semble aller de pair avec la Figure 1, qui montre que les sous-titres sont restés plus proches des SO originales. En effet, là où le doublage s'est permis plus de liberté pour maintenir l'effet comique de l'original, les sous-titres ont tenté de respecter le plus possible la version originale au niveau de la SO et du LM, arrivant parfois à des solutions qui ne fonctionnent pas très bien.

La Figure 4 détaille la répartition des différents types de LM dans la série.

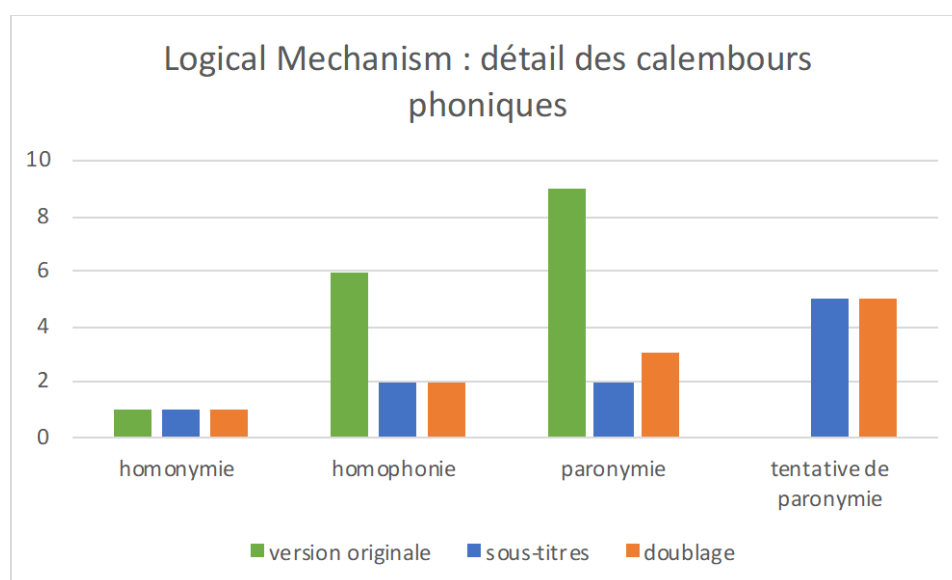


Figure 4 Logical Mechanism : détail des calembours phoniques

Sans surprise, l'homophonie et la paronymie ont été largement plus utilisées dans la version originale, ce qui, encore une fois, est cohérent avec les chiffres de la Figure 1. Un seul cas d'homonymie apparaît dans notre corpus, et il a été reproduit dans les sous-titres et dans le doublage, ce qui explique que les trois versions présentent le même chiffre. Enfin, il est intéressant de noter que l'homophonie se retrouve le même nombre de fois dans les sous-titres et dans le doublage, et que c'est également le cas des tentatives de paronymie. Nous remarquons d'ailleurs que le nombre de tentatives de paronymie est d'ailleurs supérieur au nombre de paronymie dans les sous-titres et le doublage, ce qui témoigne de la difficulté de traduire des jeux de mots.

Les Figures 5 et 6 sont traitées ensemble, car les explications concernant leurs chiffres sont similaires. La première présente le troisième critère de la GTVH que nous avons utilisé, la *Narrative Strategy* (NS), la deuxième présente le dernier critère, la *Target* (TA).

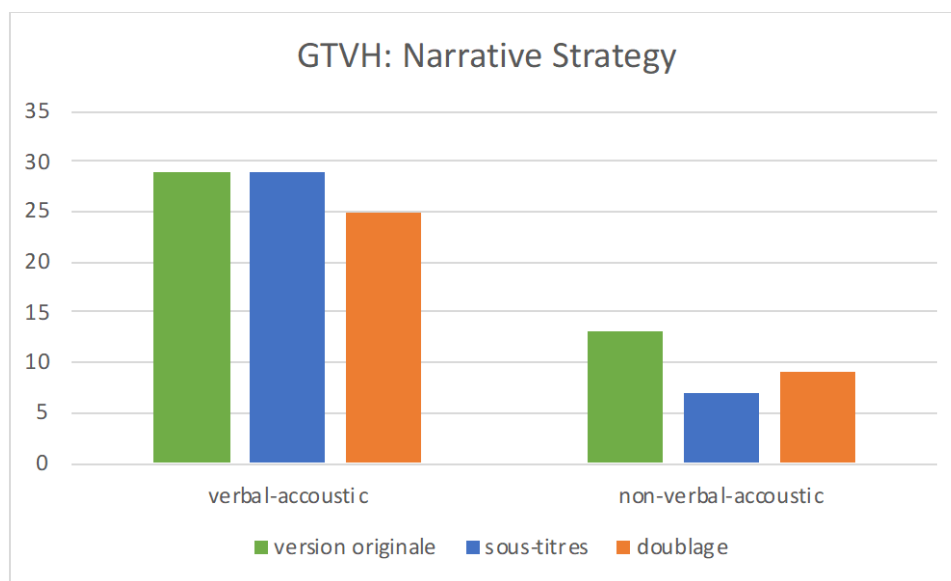


Figure 5 GTVH : Narrative Strategy

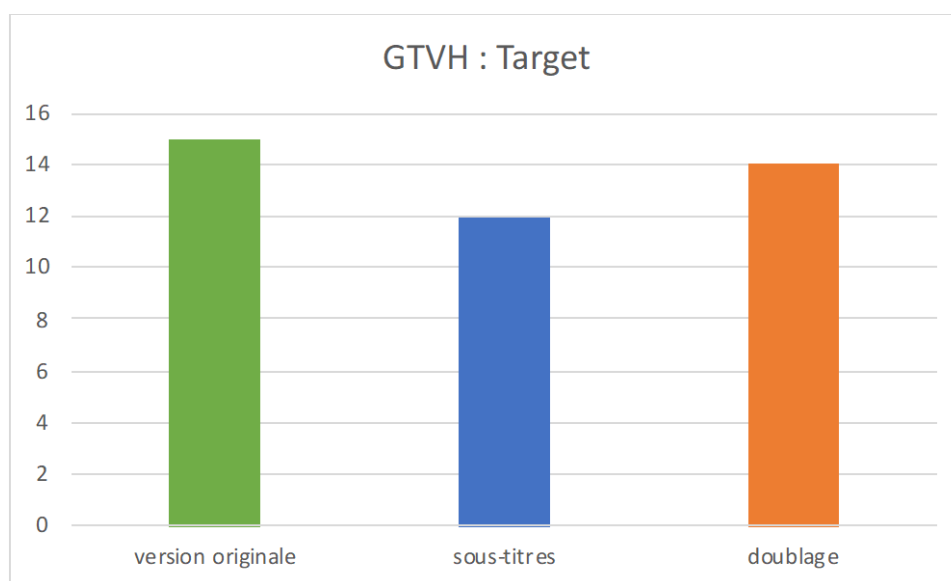


Figure 6 GTVH : Target

Nous pouvons voir dans les deux graphiques que le nombre de NS et de TA est relativement équivalent dans les trois versions. Les différences de chiffres, notamment les chiffres moins élevés des sous-titres peuvent s'expliquer par certains jeux de mots qui ont été omis et qui n'ont, par conséquent, pas été analysés selon les critères de la GTVH. Ces chiffres semblent indiquer que les contraintes du canal visuel-non-verbal sont difficilement contournables et qu'il est rare de pouvoir en faire abstraction.

Nous passons à présent à la répartition des stratégies de traduction selon la taxonomie de Henry, comme nous pouvons le voir avec la Figure 7.

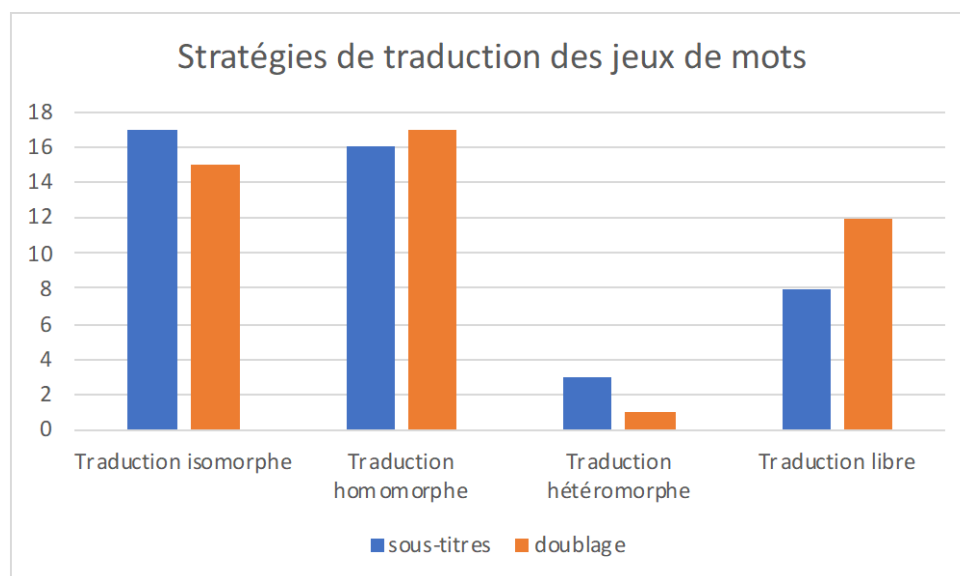


Figure 7 Stratégies de traduction des jeux de mots

Il est intéressant de noter que les sous-titres et le doublage obtiennent des résultats relativement équivalents pour les traductions isomorphe et homomorphe. Ces deux stratégies sont d'ailleurs les solutions dominantes, aussi bien dans les sous-titres que dans le doublage, ce qui indique une volonté de conserver les procédés utilisés dans la version française et de rester ainsi au plus proche du sens et de la forme de l'original. Nous précisons que la traduction homomorphe compte plusieurs sous-catégories, que nous détaillons juste après. La traduction hétéromorphe a été légèrement plus employée dans les sous-titres, mais elle reste peu utilisée de façon générale. Quant à la traduction libre, elle est plus présente dans le doublage ; nous détaillons sa répartition plus tard.

La Figure 8 détaille la répartition des différentes sous-catégories de la traduction homomorphe.

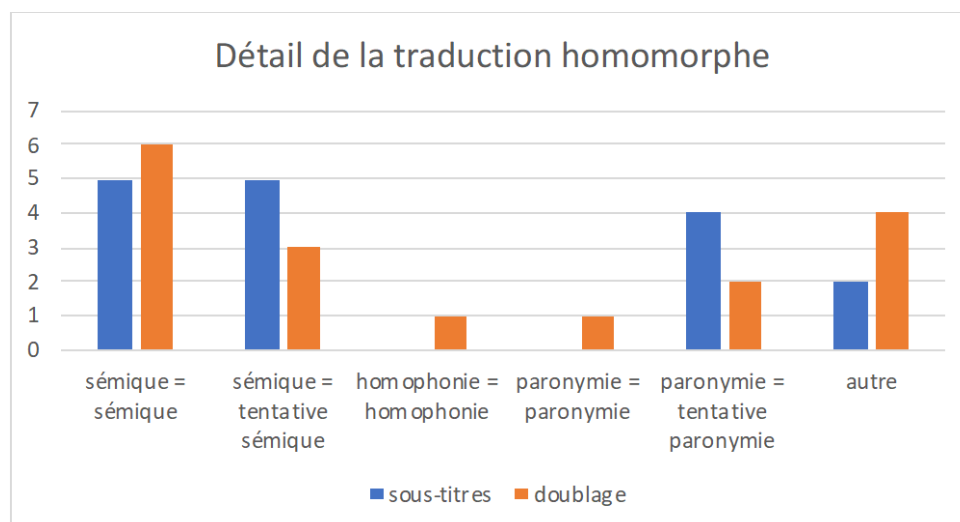


Figure 8 Détail de la traduction homomorphe

Avant toute chose, nous précisons que des cas d'homophonie et de paronymie ont été trouvés dans les sous-titres, comme en témoigne la Figure 4, mais ils n'apparaissent pas dans les chiffres de la traduction homomorphe, car ils sont compris dans les chiffres de la traduction isomorphe. Ensuite, nous remarquons que, de manière générale, les sous-titres ont tendance à reproduire, ou tenter de reproduire, les procédés de l'original de façon plus systématique que le doublage.

La Figure 9 présente le détail de la traduction libre, composée de deux sous-catégories : l'omission et la compensation.

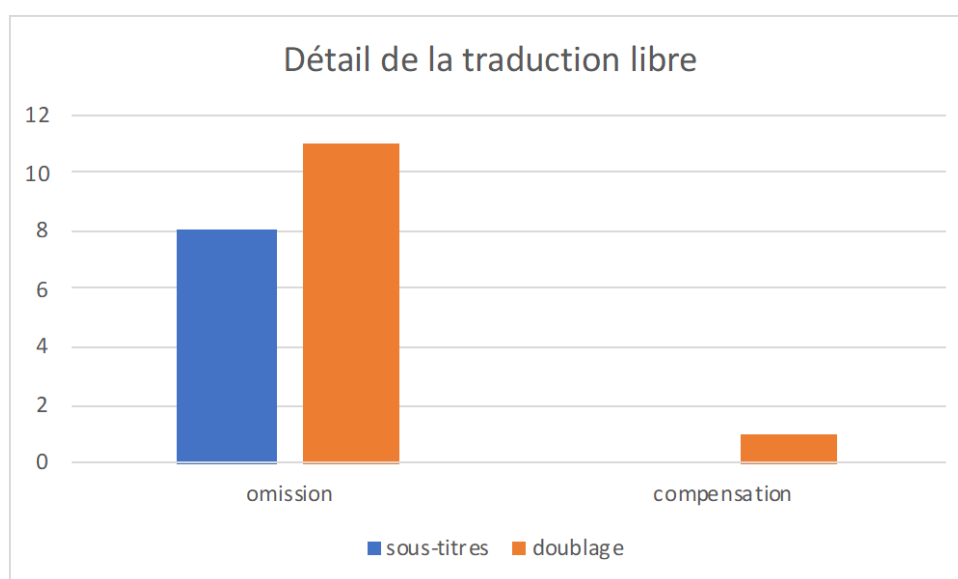


Figure 9 Détail de la traduction libre

Nous voyons dans ce graphique qu'un seul cas de compensation a été recensé, et qu'il figure dans le doublage. L'omission a été utilisée aussi bien dans les sous-titres que dans le doublage, avec un nombre d'occurrences légèrement plus élevé dans le doublage. Le nombre d'omissions (et de compensation, dans le cas du doublage) coïncide avec le nombre total de SO trouvées dans les sous-titres et le doublage respectivement.

Avant de passer à la comparaison de nos résultats avec ceux de Dore, nous tenons à aborder un constat que nous avons fait entre les sous-titres et le doublage : le doublage est plus long, une fois retranscrit, que les sous-titres. Cette différence s'explique par le fait que les sous-titres ont recours à la condensation et à l'omission, tandis que le doublage doit avant tout faire attention aux trois types de synchronisations, ce qui peut engendrer un recours à l'amplification, afin d'occuper la même durée de parole que le texte source. Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus tôt, un texte est plus rapidement prononcé à l'oral que lu à l'écrit.

Enfin, nous comparons nos chiffres avec ceux de Dore (2020), comme le montre la Figure 10. Avant toute chose, nous précisons que Dore a analysé les jeux de mots des saisons 1 et 2 de *Modern Family*, toutefois nous n'avons pris en compte que les chiffres de la première saison pour équilibrer la comparaison, puisque *Fiasco* est une mini-série et qu'elle ne compte, par conséquent, qu'une seule et unique saison. Ensuite, Dore a séparé les jeux de mots qu'elle avait analysés en trois différentes sous-catégories : les jeux de mots, les jeux de mots basés sur des expressions figées et idiomatiques, et les jeux de mots basés sur du texte verbal et non-verbal. Nous avons additionné les occurrences de chacune de ces catégories pour calculer les pourcentages. Pour établir notre comparaison nous avons utilisé la concordance entre les stratégies de Henry et celles de Dore que nous avons expliquées à la section 3.3.2.1, à savoir que le transfert (*transference*) correspond à la traduction isomorphe, l'équivalence à la traduction homomorphe, la substitution et la neutralisation à la traduction hétéromorphe, l'omission et la compensation à la traduction libre.

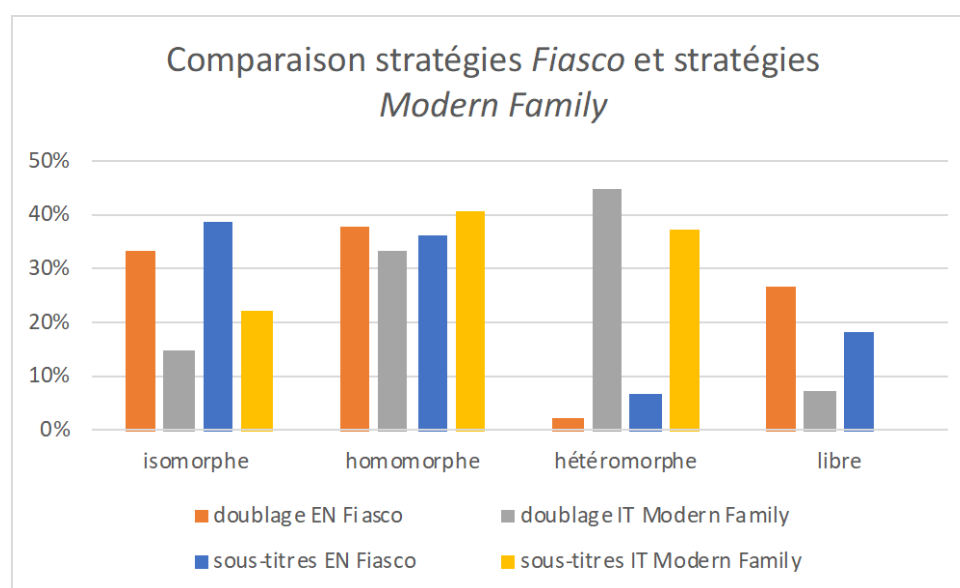


Figure 10 Comparaison stratégies Fiasco et stratégies Modern Family

Il est intéressant de noter quelques différences majeures dans nos résultats. Tout d'abord, le nombre de traductions isomorphes, qui est bien plus élevé dans les sous-titres et le doublage de *Fiasco* que dans ceux de *Modern Family*. Ensuite, la tendance inverse avec la traduction hétéromorphe, qui apparaît beaucoup plus dans *Modern Family* que dans *Fiasco*. Nous remarquons également une présence plus significative de traduction libre, et notamment d'omission, dans *Fiasco*. Enfin, la traduction homomorphe se manifeste dans des proportions équivalentes dans les deux séries et les deux modes, ce qui témoigne d'une volonté de

conserver, ou de se rapprocher au maximum, des procédés utilisés dans les versions originales respectives.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ces différences de résultats. D'une part, la combinaison linguistique n'est pas la même. En effet, Dore a travaillé avec la combinaison EN > IT, tandis que nous avons travaillé avec la combinaison FR > EN. Enfin, si Dore a publié son ouvrage récemment, la diffusion de la première saison de *Modern Family* date de 2009, tandis que *Fiasco* est sorti en 2024. Ainsi, les quinze ans qui se sont écoulés entre la parution des deux séries peuvent expliquer les différentes stratégies. D'une part, parce que les règles du sous-titrage n'étaient pas uniformes au début de cette pratique. D'autre part, parce que depuis son avènement parmi les services de vidéos à la demande, Netflix est devenue très influente et ses guidelines relatives au sous-titrage sont devenues une référence. En ce qui concerne le doublage, nous avons peu d'informations sur l'évolution de la pratique, si ce n'est les développements technologiques de ces dernières années. Par ailleurs, *Fiasco* ayant été diffusé sur la plateforme de streaming Netflix, les conditions de production des sous-titres et du doublage n'ont probablement pas été les mêmes.

3.4.2 Références culturelles

Comme les jeux de mots, les références culturelles permettent souvent de caractériser les personnages, ou d'accentuer les traits de caractère qui leur sont attribués. Il s'agit donc d'un élément important de la série, auquel il faut prêter une attention particulière pendant la traduction. Dans cette section, nous illustrons les stratégies de traduction des références culturelles selon la taxonomie de Dore, avant d'aborder les différences notables de certains passages en particulier et de conclure avec les résultats chiffrés. Les numéros des exemples mentionnés correspondent à ceux de [l'Annexe 2](#).

3.4.2.1 Transfert

Comme nous l'avons expliqué à la section 3.3.3, nous avons décidé de séparer la catégorie transfert en cinq sous-catégories.

« Target = target » est la première de ces sous-catégories. Elle intervient lorsque des références de la culture cible apparaissent dans le texte source et demeurent telles quelles dans le texte cible. C'est le cas de l'acteur américain Christian Bale ([n°14](#)), qui est mentionné à plusieurs reprises dans la série, car Raphaël a une anecdote à son sujet. La mention de plusieurs blockbusters américains, tels que *Fast and Furious* ([n°20](#)) ont également été conservés. Il en va de même pour le studio de production américain Paramount ([n°84](#)).

La deuxième sous-catégorie est « source = official equivalent » et intervient lorsqu'un équivalent officiel est utilisé pour traduire une référence de la culture source. C'est le cas, par exemple des tailles de chaussures. Dans la version originale, le personnage de Magalie parle de la pointure 27 (n°23), qui équivaut à des chaussures pour enfants. Dans les sous-titres, la pointure est traduite par « a kid's shoe size 10 », tandis que le doublage opte pour « a size five ». C'est ensuite Raphaël qui mentionne une empreinte de chaussure de taille 38 (n°87), qui a été traduite par « a size 7 » dans les sous-titres et par « a size 8 » dans le doublage. Le système de métrique a donc été adapté à celui utilisé dans la culture cible, et plus particulièrement aux États-Unis. De façon similaire, Bartabé raconte des anecdotes d'école. Dans la première, il mentionne le « CE1 » (n°90). Dans les sous-titres, un équivalent officiel a été utilisé, le « 2nd grade », qui a été explicité avec une précision de l'âge des enfants (« I was 7 years old »). Dans le doublage, la référence au degré scolaire a été omise et généralisée en mentionnant uniquement l'âge (« I was seven years old »). Dans sa seconde anecdote, Bartabé mentionne « la 6^e » (n°100). Cette référence a été traduite de la même façon dans les sous-titres et le doublage, par « 6th grade ». Là encore, le système scolaire utilisé est celui des États-Unis.

« Source = source » est la troisième sous-catégorie et correspond aux passages dans lesquelles une référence de la culture source a été maintenue. C'est le cas de régions géographiques, comme la Normandie (n°2), même si ce choix était quelque peu forcé, puisqu'une scène du film de Raphaël se déroule pendant le débarquement. Dans l'exemple 86, Bartabé énumère plusieurs villes françaises : Paris, Marseille, Strasbourg, Saint-Denis, puis termine avec la station de métro Strasbourg-Saint-Denis située à Paris. L'énumération a été conservée telle quelle dans les sous-titres et le doublage. Ensuite, des noms de célébrités ont été conservés, comme Amadou et Mariam (n°28) et Claire Chazal (n°47), mais, encore une fois, il s'agissait de références difficilement remplaçables puisque ces personnalités apparaissent dans la série.

La quatrième sous-catégorie, « intercultural = intercultural », correspond aux références interculturelles, qui ne sont ni spécifiques de la culture cible, ni de la culture source ou d'une culture tierce. Comme mentionné précédemment, évaluer le degré d'interculturalité de certaines références s'est avéré compliqué, car avec la mondialisation, de plus en plus de pratiques locales s'exportent au-delà de leurs frontières d'origine. La chicha, mentionnée dans l'exemple 2, fait partie de ces cas difficiles. En effet, cette pratique s'est répandue mondialement et il est possible de trouver des bars à chicha autant en Europe qu'aux États-Unis. C'est pourquoi nous avons inclus cet exemple dans la catégorie des références interculturelles. La référence à la chicha a été maintenue dans les sous-titres et le doublage, simplement dans les sous-titres elle s'orthographe à l'anglaise (*shisha*). Il est important

toutefois de préciser que si cette référence est interculturelle, il existe une différence d'imaginaire concernant son origine. En effet, dans les deux cas, son origine est liée à la colonisation, mais les pays d'Europe continentale auront tendance à penser que la chicha vient du Moyen-Orient, tandis que les pays anglo-saxons penseront plutôt que la chicha est originaire d'Inde. Un autre exemple de cas complexe est celui de la marque de voiture Ford (n°34), qui est américaine, mais qui se vend partout dans le monde. Pour cette raison, nous l'avons inclus dans cette catégorie. D'autres références interculturelles, telles que la compétition Ninja Warriors (n°5) ou le jeu Trivial Pursuit (n°63) ont été maintenues.

Enfin, la cinquième et dernière sous-catégorie, « third = third », concerne les références appartenant à une culture tierce. C'est le cas des « bacalhau » (n°15) mentionnés dans une anecdote de Raphaël et maintenus dans les sous-titres et le doublage. Toutefois, il est important de noter que la France a une relation beaucoup plus familière avec le Portugal, notamment due à l'importante migration de Portugais.es en France, alors que, pour les États-Unis, le Portugal est beaucoup plus exotique. Dans l'exemple 58, Bartabé interprète le personnage d'Ivar le Viking et, n'ayant pas appris son texte, il interpelle ses compagnons en les appelant Sven et Sköl. Ces références ont été considérées comme appartenant à une culture tierce, car Sven est ce que l'on pourrait considérer comme le cliché du nom scandinave. Sköl, en revanche, n'est pas un prénom, mais signifie « santé » en danois, suédois et norvégien et devrait s'orthographier *skål*. Le fait que Bartabé l'utilise comme un prénom témoigne encore une fois de son ignorance. « Sven » et « Sköl » ont été maintenus dans les sous-titres et le doublage. Il est intéressant de noter qu'un prénom supplémentaire figure dans le doublage : « Zuzu », un nom polonais. L'ajout d'un prénom qui ne correspond pas à la bonne zone géographique semble être dans la continuité du caractère du personnage de Bartabé.

3.4.2.2 *Explicitation*

L'explicitation se divise en deux sous-catégories : l'explicitation par spécification et l'explicitation par généralisation.

Dans l'exemple 15, Raphaël raconte l'anecdote d'un road trip, qu'il a fait « dans sa 405 ». Pour un public français, la marque de voiture derrière cette expression peut sembler évidente, mais cette référence a été spécifiée avec l'ajout de « Peugeot », dans les sous-titres et le doublage. Une autre occurrence de spécification apparaît à l'exemple 33, dans lequel le personnage de Jean-Marc mentionne les Buttes-Chaumont. Dans les sous-titres, nous retrouvons une explicitation par spécification, « Buttes-Chaumont park », dans le doublage, une explicitation par généralisation : « in the park ».

Toutefois, les spécifications peuvent être plus subtiles, comme dans le doublage des exemples [52](#) et [74](#). Dans le premier, Tom essaie de trouver un nom fictif lorsque Raphaël lui demande de se faire passer pour un producteur fortuné auprès de Jean-Marc.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Bonjour. Jean-Marc.	R: Hello. Jean-Marc.	R: Hello. Jean-Marc.
T: Bonjour. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas.	T: Hello. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas.	T: Hello, Jean-Marc. Nicolas. Nicolas...
R: Faudra que ça aille plus vite sur le nom de famille...	R: Quicker with the last name...	R: Gotta come up with your last name faster.
T: Sarkousu.	T: Sarkouzu.	T: Sarkouzu.
R: Bah non, non. Nicolas Sarkousu , c'est impossible.	R: Nicolas Sarkousu , you can't use that.	R: Not Nicolas Sarkousu , that's too much.
T: En le disant, j'ai entendu. Comme si j'avais recousu une veste ou je sais pas quoi, là. Ça marche pas.	T: I heard it as I said it. Sounds like "cousin."	T: Yeah. Didn't sound right. Like I was saying "sarcastic" or something.
R: <u>Non, c'est surtout qu'on dirait le prés...</u> Oh là là. Allez... Bon, peu importe. Giraud. Alexandre Giraud. Ça c'est très bien.	R: No. <u>It's just sounds like the pres--</u> Oh, man. Right, whatever. Alexandre Giraud. That's perfectly fine.	R: No. <u>It sounds like the former president.</u> Oh, whatever. Anyway. Anyways. It doesn't matter. Giraud. Alexandre Giraud. That's a good one.

Dans la version française, la référence est explicitée en partie car Raphaël parle du « prés... », mais il ne termine pas sa phrase. Cette absence d'explicitation complète a été maintenue dans les sous-titres. En revanche, le doublage opte pour une spécification, d'une part en prononçant le mot « president » en entier, d'autre part en ajoutant l'adjectif « former », qui donne une information contextuelle supplémentaire.

De façon similaire, il est fait mention à l'exemple [74](#) des chocolats « Ferrero ». Dans la version originale et les sous-titres, le nom de la marque est incomplet, le « Rocher » de Ferrero Rocher est implicite. Dans le doublage, il est explicitement dit, donnant ainsi le nom complet de la marque.

Un certain nombre de produits et d'entreprises que l'on retrouve uniquement sur le territoire français sont utilisés dans la série, et plutôt que de les remplacer par des références de la culture cible ou par des références interculturelles, les références sont généralisées pour gommer l'aspect trop local. C'est le cas de l'exemple 16, dans lequel Jean-Marc utilise « Colissimo » comme synonyme de « colis ». Les sous-titres et le doublage ont opté pour une généralisation, à savoir « a package ».

Dans l'exemple 48, Raphaël se rend à la salle de sport et s'installe sur la machine à côté de Claire Chazal. Il prétend être au téléphone pour attirer l'attention de la présentatrice, afin d'entamer un dialogue avec elle et la convaincre de l'inviter dans son émission.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Ces conseillers EDF, ils ne tombent jamais au bon moment.	R: These energy advisors never call at the right time.	R: Those clowns at the electric company. Always callin' at the worst time.

Une généralisation a été effectuée dans les sous-titres et dans le doublage. Il est intéressant de noter que le doublage ajoute une dimension négative avec l'emploi de « clowns », mais nous pensons qu'il s'agit d'une nuance judicieuse car ces conseiller.ère.s ont effectivement une mauvaise réputation auprès de la population française.

Enfin, un dernier exemple de généralisation est le n°68, dans lequel Jean-Marc demande au staff de faire des économies, notamment en achetant des « Marque Repère » au moment de faire des courses. Cette référence est très spécifique puisqu'il ne s'agit pas seulement de la marque bon marché des supermarchés, mais de la marque à petit prix du distributeur E. Leclerc. Cette spécificité a été gommée dans les sous-titres et le doublage, en la remplaçant par « cheap brands » et « bargain brands » respectivement.

3.4.2.3 *Recréation lexicale*

La récréation lexicale peut être considérée comme l'une des catégories les plus intéressantes, car elle est la plus créative. En effet, elle repose sur un jeu avec les mots pour reproduire l'effet du texte source. Bien que ce ne soit pas la stratégie la plus utilisée, nous avons relevé quelques occurrences dans notre corpus.

Tout d'abord, dans l'exemple 15, lorsque Raphaël raconte son anecdote dans un restaurant servant des spécialités portugaises. Il tente d'énumérer des plats, mais tombe en panne d'inspiration après « bacalhau ». Il ajoute alors « baklavao ». Or ce n'est pas une spécialité

portugaise qui existe. Nous pensons qu'il s'agit d'une modulation du dessert turc « baklava », auquel le son [o] a été ajouté pour lui donner une consonance portugaise. Les sous-titres ont repris la même recreation lexicale, à savoir « baklavao », tandis que le doublage s'en rapproche avec « baklavuh », sans pour autant avoir un son [o] aussi marqué qu'en français à la fin.

Ensuite, nous avons estimé que cette stratégie se manifestait également dans l'exemple 54, au niveau du doublage. Tom fait comprendre à Raphaël qu'il a fait en sorte que l'acteur flamand qui devait jouer Ivar le Viking ne fasse plus partie du tournage : « Elle a sauté, la flammekueche. » Il s'agit d'une référence de la culture source, puisqu'il s'agit d'une spécialité alsacienne. La référence a été conservée telle quelle dans les sous-titres (« The Flammekueche's gone »), mais elle n'apparaît pas dans le doublage : « The Dutchie got ditched ». Bien que cela puisse être considéré comme une omission, nous l'avons catégorisé comme recreation lexicale, car un effort stylistique avec les allitérations en [d] et [ʃ] a été produit.

3.4.2.4 Substitution

Comme nous l'avons vu à la section 3.3.3, la substitution est divisée en trois sous-catégories : la substitution par une référence de la culture cible, la substitution par une référence de la culture source et la substitution par une référence interculturelle.

Cette stratégie a principalement été utilisée dans le doublage, mais cela s'explique par les guidelines de Netflix, qui conseillent d'éviter la substitution dans les sous-titres :

When brand names or trademarks appear, you may either; use the same name if it is known in the territory you are translating for; adapt to the name that the brand or product is known by that [sic] the territory you are translating for; or use a generic name for that product or item. Avoid swapping out names of brands, companies, or famous people for other names.

(English (USA) Timed Text Style Guide, s. d.)

Ces consignes concernent uniquement les sous-titres et semblent s'appliquer à tout type de produit audiovisuel disponible sur la plateforme.

Tout d'abord, la substitution par une référence de la culture source n'a pas été utilisée dans les sous-titres, mais nous en trouvons quelques d'exemples dans le doublage. Davantage d'exemples seront traités à la section 3.4.2.6, mais en voici déjà un premier. Après son speech catastrophique à l'équipe de tournage, Raphaël leur souhaite bon appétit en imitant l'accent québécois (n°12), car la coordinatrice des cascades est québécoise. Dans le doublage, l'accent n'est pas conservé, mais l'expression en français est utilisée à la place : « bon appétit, as they say in French ».

La substitution par une référence de la culture cible a été largement plus utilisée dans le doublage que dans les sous-titres. L'exemple [24](#) est l'un des seuls cas de figure où elle a été utilisée dans les deux modes.

Après l'accident de la cascadeuse, Gabrielle, la stagiaire tente de retrouver les chaussures que Joséphine portait.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
G: Oui, pardon. Désolée, c'est que la costumière m'a dit "c'est 400 baluches par godasse. " Ce qui équivaut à, si j'ai bien compris, 400 euros par chaussure. Et puis, en vrai, la gauche sans la droite ça vaut rien. Donc mis bout à bout, ça fait "800 baluches", quand même. Donc...	G: Yes, sorry. The costume designer said. "It's 400 greens per kick. " Which comes to 400 euros per shoe. If there's only one, it's worth nothing. So in the end, it's "800 greens," so...	G: Yes, I know, sorry. It's just that the costume lady said they're... "They're four Benjamins for each one. " I had to look up what a Benjamin was, but basically the boots are 400 each and the left worthless without the right. So in total that makes about eight "Benjamins", I guess. So...

Les « 400 baluches » de la version française, sont remplacées par « 400 greens » et « four Benjamins ». Nous avons catégorisé la solution des sous-titres comme appartenant à la culture cible, car les « 400 greens » semblent se référer au billet de 1 dollar, qui est vert. S'il s'agissait d'une référence au billet de 100 euros, qui est également vert, il aurait fallu écrire « 4 greens ». Le doublage fait d'ailleurs référence au billet de 100 dollars américains, sur lequel figure un portrait du président Benjamin Franklin. Il est intéressant de noter que la référence à l'euro a été omise dans le doublage, assurant ainsi une cohérence au sein du texte cible.

Par ailleurs, la substitution par une référence de la culture cible est le moyen qui a été utilisé dans le seul cas de compensation des références culturelles. Dans l'exemple [12](#), Raphaël prétend qu'il écoute « du rap et de la dubstep ». Dans le doublage, il écoute du rap, et plus spécifiquement Jay-Z.

Enfin, la substitution par des références interculturelles a également été majoritairement utilisée dans le doublage, mais quelques exemples se retrouvent également dans les sous-titres. Au numéro [70](#), Raphaël a donné sans faire exprès un yoghourt périmé à Tom. Il lui dit alors qu'il lui amènera un « Smecta » s'il se sent mal, tandis que Raphaël parle d'un « Imodium »

dans les sous-titres, et d'un « Pepto-Bismol » dans le doublage. Alors que le Smecta semble être un médicament principalement consommé sur le territoire français, l'Imodium et le Pepto-Bismol semblent être vendus dans plusieurs pays.

Dans l'exemple [51](#), Tom accepte de se faire passer pour un producteur fortuné auprès de Jean-Marc.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
T: I'm in.	T: I'm in.	T: [<i>I'm in</i>] ²
R: C'est-à-dire ?	R: What was that?	R: Meaning?
T: En anglais. Je suis... Ça veut dire "je suis chaud."	T: You know, like in poker. I'm in.	T: In English. It means, "I'm up for it."
R: Ah, bah dis-le en français.	R: Okay. Well, I don't play poker. Okay?	R: Well, say that then.
T: Okay. Bah je suis chaud. Je suis même très très chaud là.	T: I'm in. I'm in! I'm all in.	T: Yeah. Okay, up for it. I'm really up for it.

Dans le doublage, l'expression « I'm in » a été conservée, probablement pour des raisons de synchronisation labiale, mais la suite a changé. Alors qu'en français et dans les sous-titres, il s'agit d'une explication multilingue, le doublage a pris une direction différente et aborde le poker. Cette référence a été catégorisée comme interculturelle, car le jeu s'est mondialisé et n'est donc plus rattaché à un pays ou une région spécifique.

3.4.2.5 Omission

L'omission est un procédé qui a également été utilisé en majeure partie dans le doublage, mais quelques occurrences sont présentes dans les sous-titres.

Dans l'exemple [71](#), Raphaël vante les mérites de sa voiture à Ingrid en criant pour camoufler les cris de Tom, enfermé dans le coffre.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Bon matos, ça. Bonne cote à l'Argus !	R: That's the stuff! You'd get a good price for it!	R: All packed up! Gotta love all the trunk space!

² Dans les sous-titres anglais pour personnes entendantes, aucun sous-titre n'est affiché pour cette réplique.

Il est important de noter que pour cet exemple, la solution utilisée pour les sous-titres a été considérée comme une explicitation par généralisation, car elle conserve le sens de la référence française. La cote Argus évalue en effet la valeur d'un véhicule. Le doublage s'éloigne davantage de cette signification. Toutefois, la solution proposée dans le doublage fonctionne bien, car elle fait rire, puisque Tom se trouve dans le coffre au moment où la réplique est prononcée. Nous pourrions considérer que cette omission produit un effet compensatoire.

Certaines références, pouvant être considérées comme des références infraculturelles par Pedersen, ont également été omises. Ce type de références est particulier, car elles sont destinées à être comprises uniquement par une petite partie du public source.

Dans l'exemple [32](#), Gabrielle prétexte une urgence pour éloigner Raphaël d'Ingrid. Elle le conduit vers le buffet et tente de trouver une raison pour laquelle il ne pourrait pas manger les sandwichs proposés.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Là faut que j'y aille, parce que...	R: Look, I've... I've gotta go. I've gotta work.	R: I have to go, because I have...
G: Vegan?	G: Uh, vegan?	G: Vegan? A bit vegan ?
R: Hum ?	R: Hm?	R: No.
G: Un peu vegan ?	G: A bit vegan?	G: Dairy products?
R: Non.	R: no?	R: " Are our friends for life. " Wait, I don't understand. <u>Do we need a slogan?</u> Is it a game?
G: Les produits laitiers ?	G: And dairy products?	
R: " Sont nos amis pour la vie "? Attends je comprends plus, là. <u>On cherche un slogan ?</u> C'est un jeu ?	R: Are good for your health? Wait, I don't understand. <u>You want a slogan?</u> This a game?	

« Les produits laitiers sont nos amis pour la vie » est un célèbre slogan qui a vu le jour en France au début des années 1980, avant d'être massivement réutilisé à la fin des années 2000, avec des petits squelettes comme nouvelle mascotte (« La saga publicitaire des produits laitiers », 2016). Par ailleurs, la référence a été mise en avant dans le dialogue, puisque Raphaël continue en demandant à Gabrielle si elle veut qu'il retrouve des slogans. Cette référence très

locale a été omise dans les sous-titres, qui ont traduit le slogan littéralement, et le doublage, qui a conservé le sens principal en s'éloignant légèrement de la forme originale. Toutefois, ces omissions n'empêchent pas la bonne compréhension de la scène dans les versions anglaises.

Une autre référence infraculturelle apparaît dans l'exemple 48. Raphaël se rend à la salle de sport et s'installe au rameur positionné à côté de celui où s'entraîne Claire Chazal. Il essaie d'être en synchronisation avec la présentatrice pour entamer le dialogue et la convaincre de l'inviter dans son émission.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: J'essaie de faire un film qui, en fait, est un film assez intime- Assez intime- Assez in- À contre-sens, ma machine tire à contre-sens. Ah.	R: No, I see, but I'm trying to make a film that's a personal film--- Quite personal-- Quite personal- - I'm going the opposite way, there. The machine is pulling the other way.	R: I'm trying to make a film that... That has a lot to do with...with, uh... with... with love and, um... and family. Oh, looks like I'm out of sync. My machine's... my machine's out of sync.

Par le biais d'une paronymie, le passage souligné en gras fait référence aux paroles de la chanson *Bande Organisée*, de 13 Organisé : « Contre sens, ma chérie, tu es à contre-sens. » Cette référence est très locale, et est plus ciblée, puisque c'est uniquement les personnes qui connaissent la chanson qui pourront repérer cet *easter egg*. Par ailleurs, la paronymie établit la connexion entre la chanson et le texte source, mais le texte source est cohérent avec le contexte visuel. Nous estimons qu'il aurait été extrêmement compliqué, voire impossible de trouver une référence qui aurait fonctionné en anglais et qui aurait été en aussi bonne adéquation avec le canal visuel. Par ailleurs, en considérant l'importance minimale de cette référence dans la série, il n'est pas surprenant qu'elle ait été omise dans les sous-titres et le doublage.

3.4.2.6 Différences notables

Dans cette section, nous passons en revue certains passages qui nous ont semblés particulièrement intéressants à analyser, car les sous-titres et le doublage ont opté pour des stratégies différentes.

Exemple 17 : Jean-Marc a reçu un e-mail de chantage, mais il ne veut pas en parler à Raphaël, et demande à Gabrielle de garder ça pour elle.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
JM: Tu sais quoi, toi et moi, on va se la jouer Brigades du Tigre , agents infiltrés. On va se régler ça à l'ancienne.	JM: You know what, we're going to go Tiger Brigades style, we're going undercover.	JM: You know something? You and me are gonna play it like Crouching Tiger , undercover.

Dans cet exemple, Jean-Marc fait sans doute référence à la série *Les Brigades du Tigre*, une série télévisée française de six saisons dont la diffusion a commencé en 1974, mais il pourrait également s'agir du film éponyme sorti en 2005. Toutefois, étant donné que Jean-Marc est caractérisé comme un personnage ringard qui éprouve des difficultés à assimiler les codes actuels, il est plus probable qu'il se réfère à la série. Si les sous-titres ont conservé cette référence telle quelle, comme indiqué dans les consignes de Netflix, elle a été remplacée dans le doublage. Le film *Crouching Tiger (Tigre et Dragon)* sorti en 2000 est né d'une co-production entre les États-Unis, la Chine, Taiwan et Hong-Kong. C'est pourquoi nous l'avons catégorisé comme une référence interculturelle. La substitution de cette référence peut s'expliquer par le succès très local des *Brigades du Tigre*, comme en témoigne la page Wikipédia disponible dans 6 langues, contre les 54 de la fiche de *Crouching Tiger*. Par ailleurs, le fait que le film soit sorti en 2000 peut être considéré comme un respect des références ringardes de Jean-Marc.

Exemple 37 : Après le départ de Robin Jacomet en tant qu'acteur principal, Jean-Marc cherche quelqu'un pour le remplacer.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
JM: Canet est pas dispo, Cluzet , a dit non, Dujardin a dit non.	JM: Canet isn't available, Cluzet said no, Dujardin said no.	JM: Canet ? Not available. Jean Reno said no. Dujardin also said no.
M: OK, qui a dit oui ?	M: Okay, who said yes?	M: Okay, anybody say yes?
JM: Eh bien pour le moment... personne. Si, à part Stéphane Plaza , ouais.	JM: Well, nobody at the moment. Yes... Except for Stéphane Plaza . Yes.	JM: Well, as of right now, no one. Uh, yeah, except Steven Seagal .
M: Ah ouais.	M: Damn.	M: Oh, great.

JM: Ils veulent pas lire le scénario à cause du mauvais bad buzz.	JM: They don't want to read the script because of the bad, bad buzz.	JM: Most don't want to read the script because of the bad buzzing.
M: Bad buzz tout court.	M: Just "bad buzz."	M: Bad buzz, actually.

Nous pouvons voir dans cet exemple que des démarches complètement différentes ont été suivies dans les sous-titres et dans le doublage. Les sous-titres ont conservé toutes les références telles quelles, tandis que le doublage a opté pour plusieurs stratégies : un transfert « source = source » en conservant Canet et Dujardin, une substitution par une référence de la culture source en remplaçant Cluzet par Jean Reno et une substitution par une référence de la culture cible en remplaçant Stéphane Plaza par Steven Seagal. La substitution de Cluzet par Jean Reno peut s'expliquer par le fait que Jean Reno est plus connu internationalement que François Cluzet, malgré le succès de ce dernier avec *Intouchables*. De façon similaire, la substitution de Stéphane Plaza par Steven Seagal est très probablement liée au fait que Stéphane Plaza, un agent immobilier qui apparaît dans plusieurs émissions sur le sujet, est surtout connu au sein de la communauté française et de ses pays limitrophes, comme la Suisse, qui a accès aux chaînes sur lesquelles sont diffusées ses émissions. Si Steven Seagal semble être une bonne solution au niveau de la synchronisation labiale, nous émettons des doutes quant à la crédibilité de son apparition dans la série. En effet, Raphaël produit un film relativement « petit » en France, il paraît peu probable que cet acteur américain, qui n'est plus dans le circuit cinématographique depuis une dizaine d'années, tienne l'un des rôles principaux. Toutefois, nous pourrions considérer que cette référence décalée répond au caractère absurde qui est au centre de *Fiasco*.

Exemple 39 : Alors que Jean-Marc est toujours à la recherche d'un nouvel acteur principal, il reçoit un appel de l'agent de Gilles Lellouche.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
JM: L'agent de Lellouche . [décroche] Yes, salut !	JM: Lellouche 's agent. Yes, hi!	JM: It's Neeson 's agent. M: Take it!
R: Dis-lui l'anecdote de Christian Bale. Ouais.	R: Tell him the Christian Bale anecdote. Yeah.	JM: Yes! Hello. R: You can mention my, uh,
JM: Oui, oui, oui. D'accord. Hmmm.	JM: Yes, all right.	Christian Bale story.

M: Oh ce serait super, Gilles Lellouche .	M: Gille Lellouche would be great.	JM: Yes, yes, yes. All right.
R: Oui, il est super.	R: Yes, he's great.	M: Oh man, Liam Neeson would be great.
M: J'adore Bac Nord .	M: I love The Stronghold .	R: Awesome!
R: Bac Nord.	R: The Stronghold.	M: Schindler's List!
JM: D'accord.	JM: The Ultimate Accessory .	R: My god!
R: 100% cachemire .	M: No. Yeah, but no.	JM: Okay.
M: Non. Ouais, mais non.		R: Love Actually!
		M: Uh, no. Well...

Comme dans l'exemple [37](#), les sous-titres ont conservé toutes les références telles quelles, tandis que le doublage a opté pour une substitution par une référence de la culture cible, en remplaçant Gilles Lellouche par Liam Neeson. Encore une fois, cette substitution peut s'expliquer par le fait que Gilles Lellouche n'est pas très connu en-dehors de la sphère francophone. La substitution des titres de films est une conséquence de cette substitution et montre qu'une cohérence est maintenue au sein du doublage. Toutefois, considérons que cette substitution se trouve à la frontière du *credibility gap* élaboré par Pedersen, car comme l'apparition de Steven Seagal, il paraît peu probable que Liam Neeson tienne un rôle principal dans le film de Raphaël. Les spectateur.rice.s pourraient être surpris et remettre en question la crédibilité de cette référence.

Exemple 50 : Raphaël, sa grand-mère Huguette, Ingrid et Jean-Marc sont interviewé.e.s par Claire Chazal dans son émission. Claire demande à Ingrid quelles ont été ses inspirations pour le personnage d'Huguette.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
I: Je me suis aussi inspirée d'héroïnes de films comme Le Murmure des Villes de Simone Baker... Rester à Shangai de Carillon .	R: But I've also been inspired by heroines from movies like City Murmurs by Simone Baker, Staying in	I: I've also been inspired by other women in films like Zero Dark Thirty with Jessica Chastain... Thelma and Louise , of course...

Cet exemple est intéressant, car il s'agit de références inventées en français, qui ont été calquées dans les sous-titres, tandis qu'elles sont été substituées par des références de la culture cible dans le doublage. Ce choix de stratégie pourrait s'expliquer par un souhait de ne pas « perturber » le public cible avec des référence qu'il ne connaîtrait pas.

Exemple 74 : À cause d'un problème de décor, l'équipe se retrouve obligée de tourner dans la ferme de la grand-mère de Raphaël. En guise de remerciement, Jean-Marc apporte des cadeaux à la famille.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Qu'est-ce que... C'est ça ? Des sapins désodorisants pour voiture ? C'est ça, les cadeaux ?	R: But what's-- Is that it, car air fresheners ? Are these your gifts?	R: Are they... Aren't these things... Air fresheners for your car? These are the gifts?
JM: Non, non, pas que pour voiture. Justement, c'est ça qui est malin. Ça, tu peux l'accrocher n'importe où. Par exemple, dans un placard. C'est top pour ta grand-mère.	JM: No. Not just for cars, that's the clever part. You can hang them anywhere. In a cupboard for example. It's great for your grandma.	JM: No, no, no. They're not only for cars, that's what makes them so great. You can hang these things anywhere. For example, in a cupboard. They're great for your grandmother.
R: Sérieux, Jean-Marc, on va passer pour quoi ?	R: Seriously, what will they think of us?	R: Seriously, Jean-Marc? Please don't.
JM: Attends, pas fini. J'ai pris des Ferrero aussi.	JM: Wait, there's more. I got Ferrero too.	JM: Hang on, that's not all. Also got Ferrero Rocher .
R: Franchement, Jean-Marc.	R: Seriously. Jean-Marc.	R: All right, move. Jean-Marc.
JM: Ah oui, mais bon. C'est une station Esso , c'est pas	JM: It was a gas station , not exactly a luxury department store .	JM: Well, what do you want? It was an Esso

les **Galeries Lafayette** non plus.

station, not **Galeries Lafayette.**

Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est qu'il va à l'encontre de la tendance observée précédemment : cette fois, le doublage se rapproche davantage de la version originale que les sous-titres. En effet, les références à la station Esso et les Galeries Lafayette sont maintenues dans le doublage tandis que les sous-titres ont eu recours à des explicitations par généralisation en les remplaçant par « gas station » et « luxury department store ». Concernant les autres références, le doublage a eu recours à une légère explicitation par spécification en donnant le nom complet de Ferrero Rocher. Nous avons considéré « car air fresheners » comme une explicitation par généralisation, car la notion de « sapin » a été gommée alors qu'il nous semble que c'est un aspect culturel du produit important, d'autant plus qu'il a été acheté dans une station essence et que c'est un produit bas-de-gamme. Cette différence de stratégies est difficile à expliquer, car si les sous-titres ont tendance à rester proches du texte source, c'est parce que les spectateur.rice.s peuvent comparer le texte source et le texte cible puisque les deux cohabitent à l'écran. Dans notre exemple, il est étonnant que les sous-titres n'aient pas maintenu les références culturelles telles quelles. En ce qui concerne le doublage, elles ont probablement été maintenues pour des raisons de synchronisation labiale.

Exemple 82 : Après avoir découvert que sa grand-mère n'était pas une résistante, mais une collaboratrice, Raphaël discute avec Tom.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
R: Bref. Tout Ça pour dire que... ma grand-mère, c'est pas Jean Moulin . C'est l'inverse même de Jean Moulin.	R: Anyway. I just wanted to tell you that my grandma isn't exactly Jean Moulin . She's the opposite of Jean Moulin.	R: Anyways, I came to tell you my grandmother is no Joan of Arc . She's the opposite of Joan of Arc.
T: Hmmm. Jean Dé-Moulin . Comme un bel étron.	T: Jean Un-Moulin . Like a big turd.	T: Hm. Joan of Farts . Hm. She's a stinker.
R: Exactement, c'est une vraie merde.	R: Exactly, she's a real piece of shit.	R: That's exactly right. She's full of shit.

Bien que dans cet exemple le doublage et les sous-titres aient eu recours à la même stratégie, la recréation lexicale, nous avons décidé de l’aborder dans cette section, car il montre qu’il existe plusieurs solutions au sein d’une même stratégie. Dans la version française, le préfixe « dé- » indiquant la négation a été ajouté. Les sous-titres ont suivi ce même procédé de construction, en ajoutant le préfixe « un- », qui marque également la négation. En revanche, le doublage a eu recours à deux stratégies. Dans un premier temps, une substitution par une référence de la culture source qui peut s’expliquer par le fait que Jeanne d’Arc est plus connue que Jean Moulin auprès de la communauté anglophone. Si cette substitution implique la perte d’une référence qui s’insérerait dans un contexte historique similaire à celui du film de Raphaël, elle implique également le gain d’une référence au niveau du genre, puisque que, comme la grand-mère de Raphaël, Jeanne d’Arc est une femme. Dans un deuxième temps, le doublage fait appel à la recréation lexicale et joue sur la paronymie entre « Joan of Arc » et « Joan of Farts ». Ce jeu de mots a l’avantage de s’inscrire dans le ton de l’humour de la série.

Exemple 91 : Raphaël a une conversation quelque peu houleuse avec Ingrid, car elle ne veut plus faire le film et l'accuse de ne pas être complètement honnête. Dans toute la série, Raphaël a tendance à ne pas assumer ses goûts pour les adapter en fonction de son interlocuteur.ice, en particulier avec Ingrid, dont il est amoureux.

<i>Version française</i>	<i>Sous-titres</i>	<i>Doublage</i>
I: Est-ce que t'es fan d' Elton John ?	I: Are you an Elton John fan?	I: Are you a fan of Elton John ?
R: Non. Enfin, comme tout le monde. En plus, je t'ai dit, je vais répéter ce que je t'ai déjà dit, mais c'est vrai qu'on a un point commun là-dessus. Je suis très chanson française aussi. Souchon, Balavoine. Nakamura.	R: No. Well, like everyone else. I've told you, I'll say it again, we have something in common on that topic. I like French music too. Souchon, Balavoine. Nakamura.	R: No? I'm just like everyone. It's, uh... It's like I told you before, we both like the same kinds of music. I, uh, very much like French singers. Celine Dion, uh... Aznavour... Nakamura.

Dans cet exemple, nous voyons que, comme cela avait été le cas des exemples [37](#) et [39](#), les sous-titres suivent les consignes de Netflix et conservent les références de la version française, tandis que le doublage a recours à des substitutions par des références de la culture source ou interculturelle. En effet, (Alain) Souchon a été remplacé par Céline Dion, que nous avons

considéré comme une référence appartenant à une culture tierce, car Céline Dion n'est pas française mais canadienne. (Daniel) Balavoine, quant à lui, a été remplacé par (Charles) Aznavour. Comme dans les exemples précédents, ces substitutions sont probablement liées à la méconnaissance d'Alain Souchon et de Daniel Balavoine auprès du public cible. La référence à (Aya) Nakamura a sans doute été maintenue, car la chanteuse connaît un succès international.

3.4.2.7 Conclusion et résultats

Nous passons à présent à une synthèse chiffrée des références culturelles dans *Fiasco* et des stratégies qui ont été mises en place pour les traduire dans les sous-titres et dans le doublage anglais.

Tout d'abord, la Figure 11 présente un aperçu des types de références culturelles que nous avons trouvées dans la série, catégorisées selon la classification de Ranzato (2016). Nous précisons que les références culturelles qui apparaissent de manière récurrente dans la série, comme Christian Bale ou Elton John n'ont été comptabilisées qu'une seule fois, à moins que plusieurs stratégies aient été employées pour les traduire à différents moments.

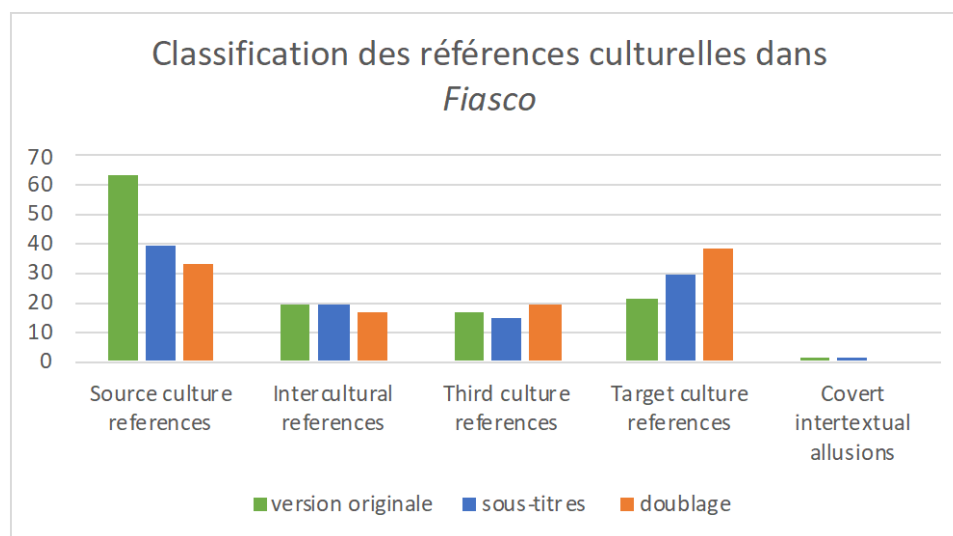


Figure 11 Classification des références cultures dans *Fiasco*

Sans surprise, la série présente une majorité de références de la culture source dans la version originale. Toutefois, il est intéressant de voir que ce nombre diminue de 37 %³ dans les sous-titres et de 48 % dans le doublage, tandis que le nombre de références de la culture cible augmente de 38 % dans les sous-titres et de 86 % dans le doublage. Les références intraculturelles, appartenant à une culture tierce et les allusions intertextuelles « covert » se retrouvent à une fréquence similaire. Il est important de noter que ces pourcentages peuvent

³ Les pourcentages ont été arrondis pour obtenir des nombres entiers.

paraître impressionnants, mais que cela est dû au fait que le nombre de références culturelles est relativement bas, avec un total de 120 pour la version originale, 104 pour les sous-titres et 108 pour le doublage.

Ensuite, la Figure 12 présente les différentes stratégies de traduction de la taxonomie de Dore (2020) et le nombre de fois qu’elles ont été utilisées dans les sous-titres et le doublage.

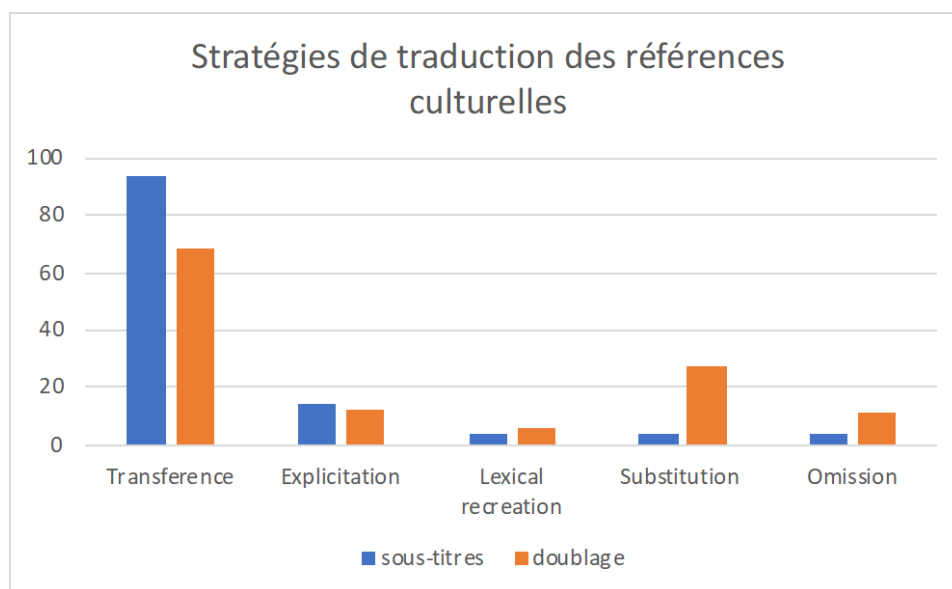


Figure 12 Stratégies de traduction des références culturelles

La première information notable que nous donne ce graphique est l’emploi nettement supérieur du transfert (*transference*) par rapport aux autres stratégies, aussi bien dans les sous-titres que dans le doublage. Toutefois, nous remarquons que le nombre de transferts est plus conséquent dans les sous-titres, avec 94 occurrences, que dans le doublage, qui compte 69 occurrences. Cette différence peut s’expliquer par le fait que les sous-titres ont tendance à se rapprocher de la version originale, car le public cible a accès à l’original grâce au canal acoustique (Dore, 2020, p. 87). Ensuite, il est visible que la substitution est plus présente dans le doublage, avec un chiffre presque sept fois supérieur au nombre d’occurrences dans les sous-titres (27 contre 4). Cette différence est due en partie aux consignes Netflix, qui recommande aux sous-titres et sous-titrees d’éviter la substitution, et de privilégier le transfert et l’explicitation pour traduire les références culturelles. Nous notons par ailleurs que ces deux stratégies se manifestent plus de fois dans les sous-titres que dans le doublage, bien que la différence du nombre d’explicitations entre les sous-titres et le doublage ne soit pas aussi flagrante que pour le transfert. Enfin, nous remarquons que l’omission a été également plus utilisée dans le doublage, bien que la différence soit moins marquée que pour les autres stratégies. En ce qui concerne la recréation lexicale, nous retrouvons un degré d’utilisation similaire dans les deux modes.

Afin de comprendre la stratégie du transfert, la Figure 13 détaille comment les types de références culturelles ont été traduits selon les sous-catégories que nous avons créées.

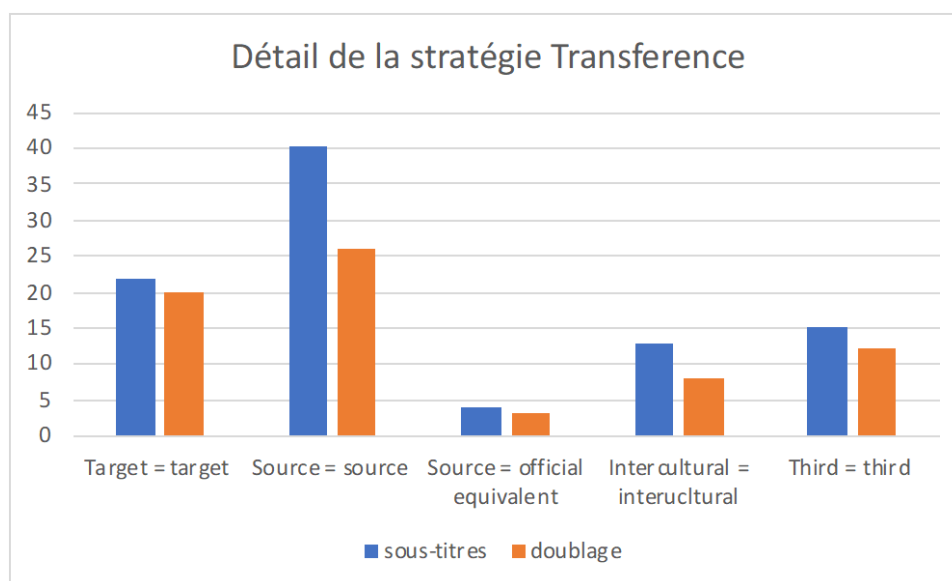


Figure 13 Détail de la stratégie Transference

Il est notable dans ce graphique que les références culturelles de la culture source sont plus maintenues dans les sous-titres que dans le doublage, mais encore une fois cela reflète les instructions de Netflix. Cette tendance, bien qu'à une échelle plus réduite, se retrouve également chez les autres types de références culturelles. De manière générale, les références culturelles, peu importe leur type, ont été en majeure partie conservées telles quelles dans les sous-titres, alors que le doublage a trouvé d'autres solutions que nous abordons juste après.

La Figure 14 détaille la répartition au sein de la stratégie de l'explicitation, qui se divise en deux sous-catégories : l'explicitation par spécification et l'explicitation par généralisation.

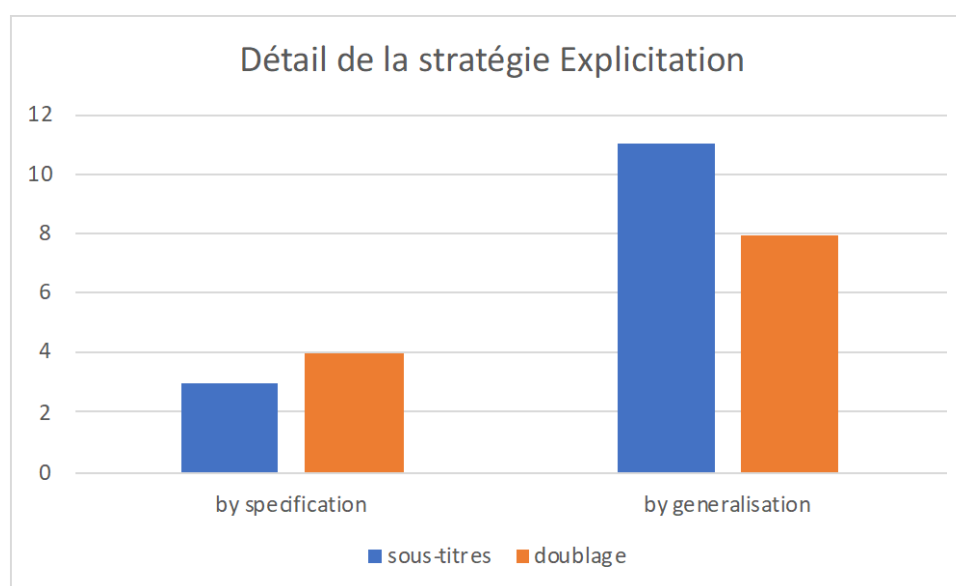


Figure 14 Détail de la stratégie Explicitation

Comme nous l'avons observé dans la Figure 12, l'explicitation a été légèrement plus employée dans les sous-titres de façon générale. Nous remarquons également que l'explicitation par généralisation est le type d'explicitation qui a été le plus utilisé dans les deux modes, avec un nombre légèrement plus élevé dans les sous-titres que dans le doublage, tandis que l'explicitation par spécification a été légèrement plus utilisée dans le doublage.

La Figure 15 présente les différents types de substitution qui ont été effectués. Cette stratégie est probablement la cause du nombre réduit de transferts de type « source = source » dans le doublage.

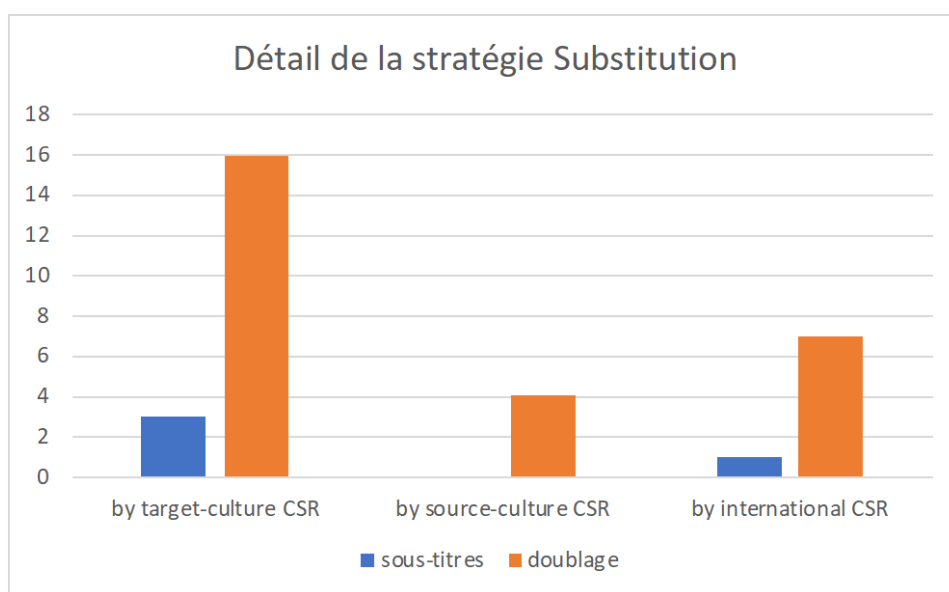


Figure 15 Détail de la stratégie Substitution

Cette stratégie a principalement été employée dans le doublage, puisque Netflix déconseille de l'utiliser dans les sous-titres. Il est également intéressant de voir que les consignes de Netflix en matière de doublage ne concernent pas la traduction en elle-même (si ce n'est un respect du registre de la langue source), mais les aspects techniques du doublage, comme la synchronisation labiale (*Dubbing Creative Guidelines - Films & Series (English)*, s. d.). Par conséquent, le doublage est plus libre que les sous-titres, car d'une part, il n'est pas contraint par Netflix, et d'autre part, comme le public ne sait pas ce qui est dit dans l'original, cela lui permet de s'éloigner davantage du texte source. Cela se retrouve dans les chiffres. En effet, le nombre de substitutions par des références de la culture cible est environ cinq fois supérieur dans le doublage que dans les sous-titres. Le nombre de substitutions par des références interculturelles est également plus élevé dans le doublage, mais il reste assez bas de façon générale. Enfin, la substitution par une référence de la culture source n'a pas été employée dans

les sous-titres tandis que quelques occurrences figurent dans le doublage, comme nous l'avons vu à la section 3.4.2.4.

Afin de situer nos résultats dans la recherche sur la traduction audiovisuelle, nous avons comparé nos chiffres avec ceux de Ranzato (2016) et de Dore (2020). Ranzato a comparé le doublage italien de la sitcom *Friends* sur plusieurs saisons, pour voir l'évolution des stratégies de traduction au fil des années. Pour notre comparaison, nous n'avons retenu que les chiffres de la première saison. Ranzato a également revisité la taxonomie de Díaz-Cintas et Remael (2007), constituée de 11 stratégies : *loan*, *official translation*, *calque*, *explicitation*, *generalisation by hypernym*, *generalisation by hyponym*, *substitution*, *lexical recreation*, *compensation*, *elimination* et *creative addition* (Ranzato, 2016, p. 83-84). Nous avons établi une correspondance entre la taxonomie de Diaz-Cintas et Remael et celle de Dore afin de faciliter la comparaison.

Nous avons considéré ainsi que *loan*, *official translation* et *calque* peuvent être rattachées à la stratégie transfert de Dore, *explicitation*, *generalisation by hypernym* et *generalisation by hyponym* à la stratégie explicitation, *substitution* à substitution, *lexical recreation* à création lexicale et enfin *elimination* à omission. Les catégories *compensation* et *creative addition* n'ont pas réellement d'équivalent dans la taxonomie de Dore, toutefois ces cas de figure n'apparaissant qu'une seule fois dans le corpus, nous avons estimé que cela ne posait pas un problème majeur pour la comparaison.

Pour sa part, Dore (2020) a analysé les références culturelles des sous-titres et doublage italiens de la sitcom *Modern Family*, et plus particulièrement lorsqu'elles étaient présentes dans un cadre humoristique.

La Figure 16 présente le pourcentage d'utilisation des stratégies de traduction dans les sous-titres et le doublage de Fiasco, ainsi que le doublage italien de Friends.

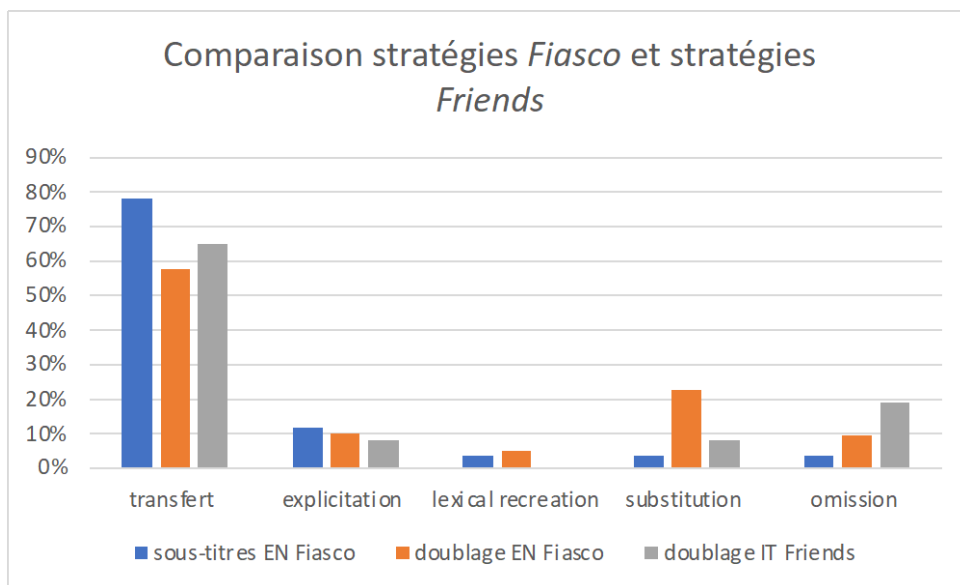


Figure 16 Comparaison stratégies Fiasco et stratégies Friends

Nous observons sur ce graphique que dans les trois cas, la stratégie dominante est le transfert. Les chiffres concernant l'explicitation et la récréation lexicale sont similaires. Toutefois, nous notons une utilisation nettement plus élevée de la substitution dans le doublage de *Fiasco* et un nombre d'omissions plus important dans le doublage de *Friends*. En ce qui concerne le doublage de *Fiasco*, nous avons vu que la forte présence de substitutions peut être due à la liberté qu'offre le doublage et au fait qu'un certain nombre de références culturelles étaient très locales et n'auraient probablement pas été comprises par un public anglophone. La présence plus importante d'omissions dans le doublage peut s'expliquer par le fait que les noms de marques ne sont généralement pas traduits en italien, or beaucoup de marques sont mentionnées dans *Friends* (Ranzato, 2016, p. 136). Les graphiques présentés dans l'ouvrage de Dore (2020) ne nous ont pas permis d'ajouter des chiffres précis à notre graphique, toutefois il est clair que le transfert est également la stratégie la plus utilisée et, comme nous avons pu l'observer dans nos résultats, est plus présente dans les sous-titres que dans le doublage. Dore remarque également que le doublage montre un plus grand degré de variété dans les stratégies qu'il emploie (Dore, 2020, p. 222).

En conclusion, nos résultats semblent s'inscrire dans ceux des études qui ont déjà été réalisées. Toutefois, il est important de préciser que cette comparaison permet de donner un ordre d'idée, mais que les paramètres des recherches sont différents. En effet, les études de Ranzato et de Dore ont été réalisées dans la combinaison EN > IT, tandis que notre combinaison est FR > EN. La combinaison linguistique peut avoir une influence sur les stratégies de traduction adoptées. Par exemple, dû à la présence importante de productions américaines sur le marché audiovisuel européen et mondial, les spectateur.rice.s européen.ne.s se familiarisent avec des pratiques qui

sont originaires des États-Unis. Ainsi, il ne sera peut-être pas nécessaire de les adapter par le biais d'une explicitation ou d'une substitution, car elles leur sont déjà familières. En revanche, nous pouvons imaginer qu'à l'inverse, les États-Unis sont moins familiers avec les pratiques françaises et européennes, ce qui pourrait pousser les traducteur.rice.s à davantage manipuler le texte cible. Enfin, Dore et Ranzato ont analysé les références culturelles dans le contexte de l'humour, tandis que nous avons analysé toutes les références culturelles présentes dans nos objets d'étude, peu importe le contexte.

3.5 Réception de la série

Après avoir observé les différentes stratégies utilisées dans les sous-titres et dans le doublage pour traduire les références culturelles et l'humour, nous avons souhaité évaluer, ou tenter d'évaluer, l'efficacité de ces stratégies auprès de leur public respectif, plus particulièrement en ce qui concerne l'humour. Évidemment, nous ne prétendons pas avoir mené une analyse approfondie, avec des participant.e.s notamment, car cela aurait dépassé le cadre de notre travail. Dans les prochaines sections, nous détaillons notre méthodologie, les résultats que nous avons obtenu pour le public francophone et le public anglophone, avant de comparer nos résultats avec d'autres études ayant porté sur la réception de l'humour sous-titré ou doublé et avec la réception de la série française *Dix pour cent*. Enfin nous terminons par une conclusion de notre brève analyse de la réception.

3.5.1 Méthodologie

Afin d'évaluer la réception de la série *Fiasco* auprès du public, nous avons consulté six sites sur lesquels les internautes partagent des critiques, plus ou moins détaillées, des films et séries qu'ils et elles regardent : TV Time, AllôCiné, Sens Critique, Imbd, Rotten Tomatoes et Letterboxd.

Lorsque c'était possible, nous avons lu les avis qui avaient récolté le plus grand nombre de « like » et/ou qui avaient été écrits par des personnes qui avaient de nombreux.ses abonné.e.s sur la plateforme. Nous avons ensuite sélectionné parmi ces avis ceux qui mentionnaient l'humour, soit par le substantif lui-même, soit par des adjectifs associés tels que « drôle » ou « comique ». Par exemple, sur TV Time, le commentaire le plus populaire compte 43 « like », tandis que le plus populaire sur Imbd en compte 7.

Afin de trier ces données, nous avons créé trois catégories selon le type d'humour qui était mentionné dans la critique :

1. « Non-spécifié » : le type d'humour n'est pas défini de façon précise, il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit d'humour verbal ou référentiel.
2. « Humour verbal » : la critique mentionne les dialogues et/ou les jeux de mots présents dans la série.
3. « Humour référentiel » : la critique mentionne des situations drôles qui ont marqué l'auteur.rice et qui ne font pas partie de l'humour verbal.

Nous précisons qu'il est possible que l'humour verbal et l'humour référentiel aient été mentionnés dans une même critique, l'un n'excluant pas l'autre.

Un code couleur a également été établi pour différencier l'appréciation de l'humour : vert pour les avis positifs, jaune pour les avis mitigés, rouge pour les avis négatifs.

Cette classification a été faite pour les critiques rédigées en français et celles rédigées en anglais.

3.5.2 Réception public francophone

Nous avons récolté 46 avis rédigés en français, avec un niveau de français et des commentaires qui semblent indiquer que les auteur.rice.s de ces critiques ont regardé la série dans sa version originale. La Figure 17 présente la répartition du type d'humour mentionné dans les avis.

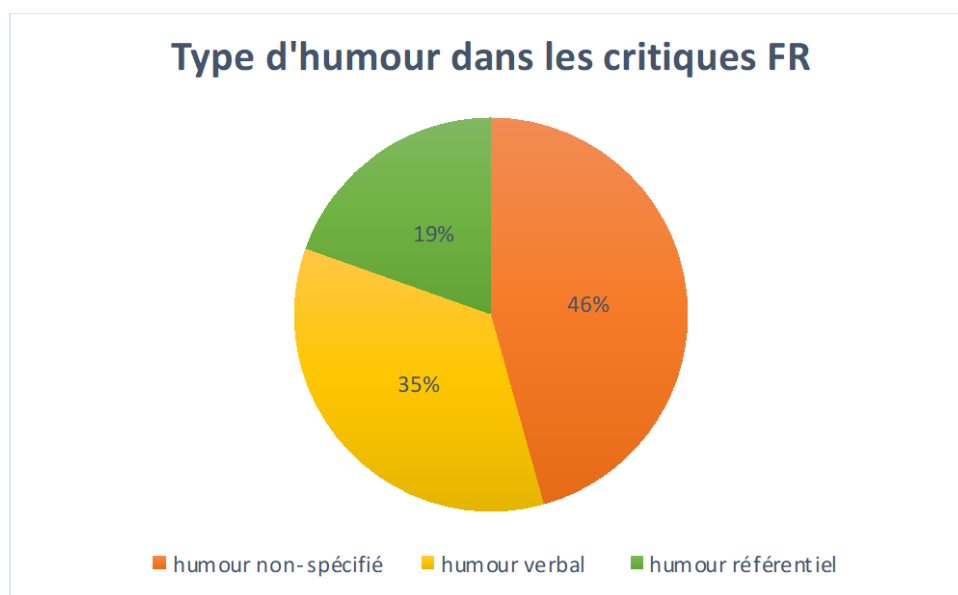


Figure 17 Type d'humour dans les critiques FR

Une majorité d'internautes n'a pas spécifié quel type d'humour ils avaient apprécié (ou non) dans la série (46 %, 21 avis), tandis que 35 % (16 avis) se sont référés spécifiquement à l'humour verbal, ce qui témoigne de l'importance de l'humour verbal dans la série. Enfin, 19 % (9 avis) ont mentionné des scènes que les spectateur.rice.s ont trouvé particulièrement drôles,

mais qui ne reposaient pas sur l'humour verbal (par exemple, lorsque l'équipe de tournage souffre de diarrhée pendant leur interview en direct avec Claire Chazal).

Le site TV Time permet de partager des commentaires pour chaque épisode. Nous avons récolté entre deux et trois avis pour chaque épisode, pour un total de 15 avis, afin de voir si les chiffres correspondent à ceux des avis sur l'ensemble de la série. Ces chiffres sont détaillés dans la Figure 18.

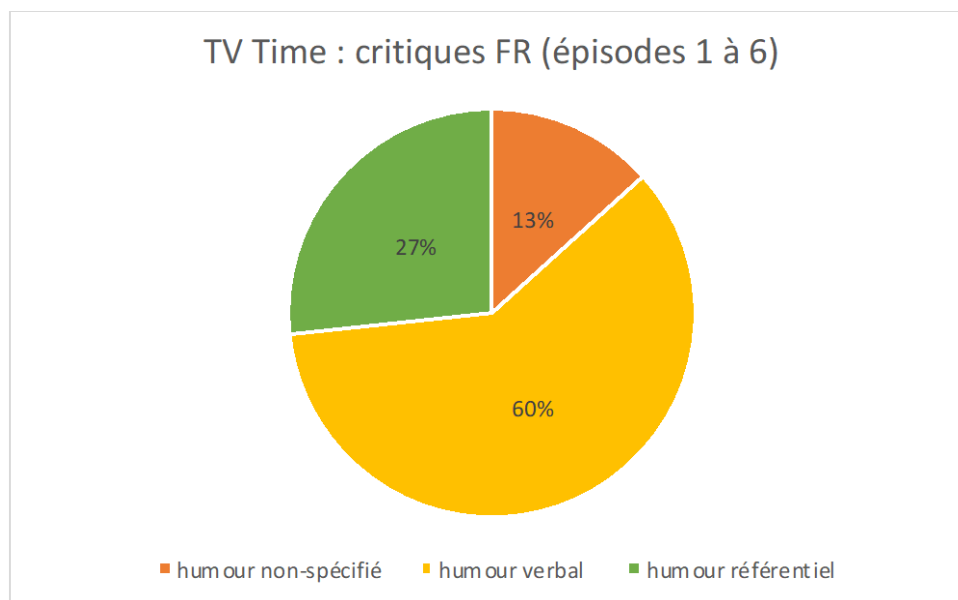


Figure 18 TV Time : critiques FR (épisodes 1 à 6)

Il est important de préciser que ces avis n'ont pas été comptabilisés dans la Figure 17. En revanche, les avis du septième épisode ont été comptabilisés dans la Figure 17 car les auteur.rice.s des critiques ont principalement partagé leur avis global sur la série, et non sur le dernier épisode spécifiquement. La Figure 18 présente des chiffres intéressants, car, cette fois, les internautes ont mentionné en majorité l'humour verbal (60 %, 9 avis), ce qui renforce notre constatation : il s'agit d'un élément essentiel de la série. Par ailleurs, un reproche revient souvent : les blagues sont trop étirées et perdent de leur humour, comme en témoigne la Figure 19.

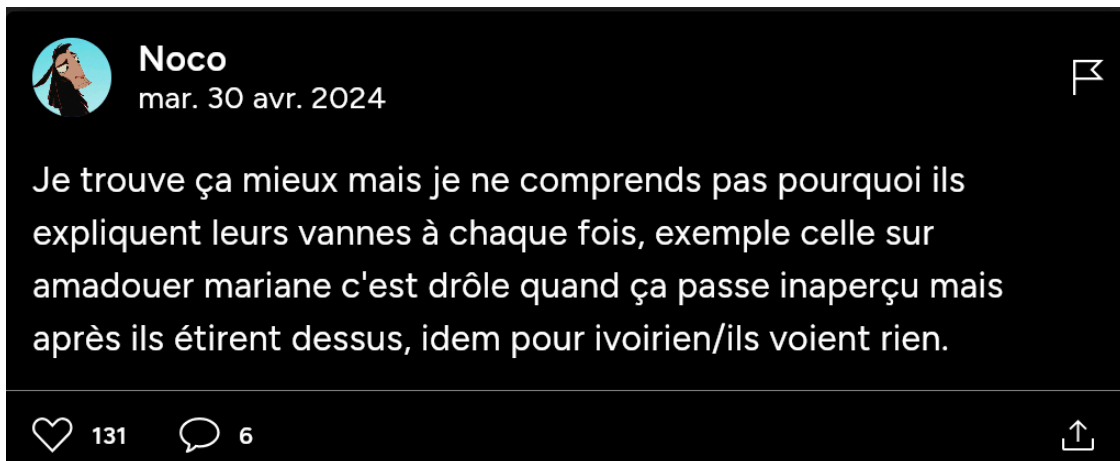


Figure 19 Critique de l'épisode 2 partagée sur TV Time (capture d'écran)

Ce commentaire est intéressant, car le fait que les blagues et les jeux de mots soient autant étirés et expliqués représente une difficulté supplémentaire pour la traduction. En effet, les traducteur.rice.s peuvent difficilement omettre ces jeux de mots (bien que cela ait été fait un certain nombre de fois) et qu'il doit être possible de développer les solutions trouvées sur plusieurs répliques. Attardo indique qu'une explicitation de l'humour peut engendrer la perte de son effet : « Explicitation of the mechanisms involved in the humorous effect of the text results in the destruction of the humorous effect » (1994, p. 289). Ceci pourrait expliquer pourquoi l'humour verbal de *Fiasco* n'a parfois pas été apprécié par les spectateur.rice.s.

À présent que nous avons établi la fréquence des différents types d'humour dans les avis partagés en ligne, nous passons à l'appréciation de ces différents types d'humour avec la Figure 20.

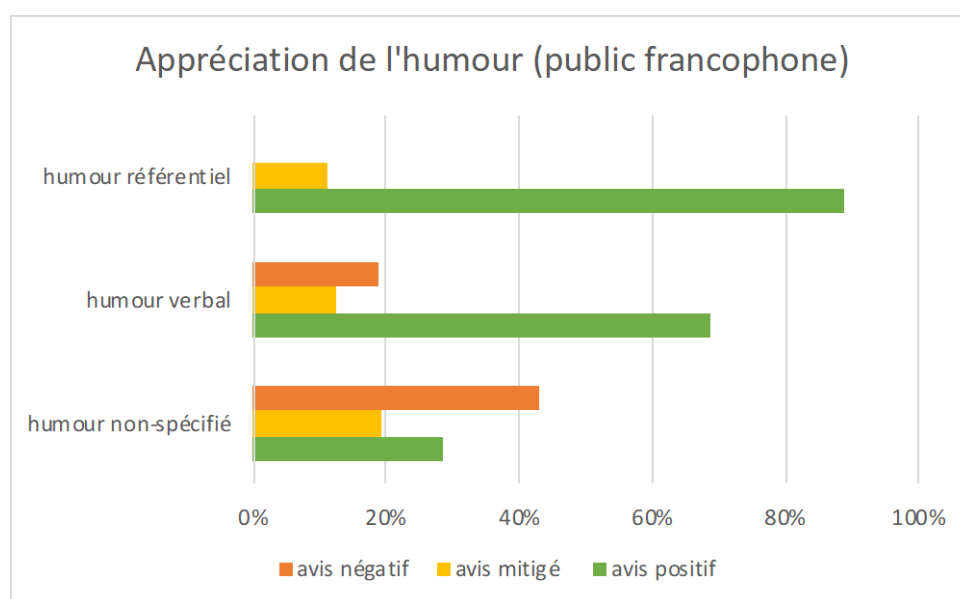


Figure 20 Appréciation de l'humour (public francophone)

Nous observons que les personnes qui ont mentionné l’humour référentiel et l’humour verbal dans leur avis l’ont fait pour en vanter les qualités, avec une majorité de plus de 80 % (8 avis) et 60 % (11 avis) respectivement. En revanche, la majorité des personnes qui n’ont pas précisé le type d’humour ont exprimé un avis négatif. Les reproches les plus fréquents mentionnaient un humour lourd ou des « blagues qui ne fonctionnent pas ».

3.5.3 Réception public anglophone

Nous passons à présent aux chiffres concernant les critiques rédigées en anglais, qui semblent indiquer que les auteur.rice.s ont regardé la série en version originale avec les sous-titres, ou la série doublée. Toutefois, nous n’avons pas de certitudes quant aux conditions de visionnage. Par ailleurs, le nombre de critiques en anglais est considérablement moins élevé que celles en français, avec un total de 18.

La Figure 21 présente la répartition des différents types d’humour mentionnés dans les critiques.

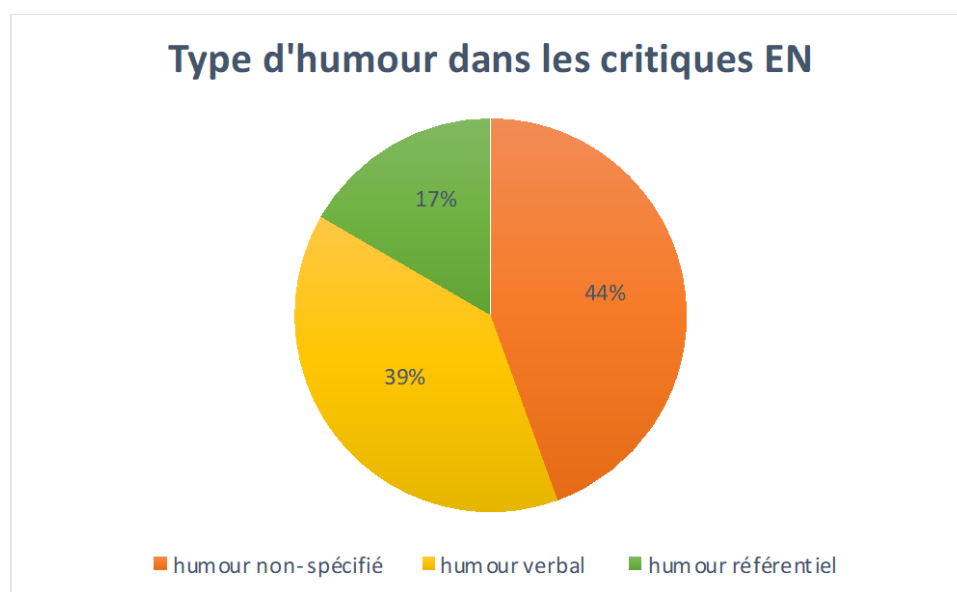


Figure 21 Types d’humour dans les critiques EN

Les chiffres sont assez semblables à ceux que nous avons obtenus pour les critiques en français. La majorité des commentaires (44 %, 8 avis) ne spécifie pas le type d’humour qui a été apprécié, mais le pourcentage d’avis mentionnant l’humour verbal est légèrement plus élevé que dans les critiques françaises, avec 39 % (7 avis). Concernant l’humour référentiel (17 %, 3 avis), comme pour les critiques françaises, les spectateur.rice.s ont partagé des situations qui les avait particulièrement fait rire, mais qui ne relevaient pas de l’humour verbal.

La Figure 22 présente l’appréciation des différents types d’humour.

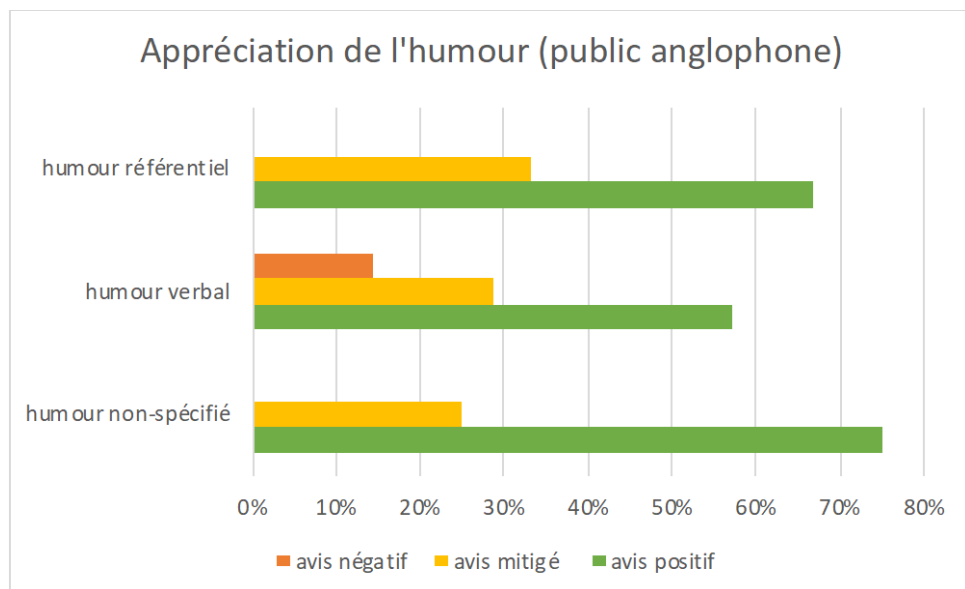


Figure 22 Appréciation de l'humour (public anglophone)

Nous constatons que la majorité des critiques présentent un avis positif, peu importe le type d'humour mentionné. Quelques avis sont mitigés, mais nous retrouvons moins de critiques négatives que dans les critiques françaises. Ces réactions positives en majeure partie peuvent s'expliquer par la volonté des spectateur.rice.s anglophones de regarder une série comique française, ce qui veut dire qu'ils et elles sont plus ouvert.e.s à recevoir et apprécier l'humour, quelle que soit sa forme. Il est intéressant toutefois de noter que parmi les avis mitigés, la traduction est mentionnée quelques fois, avec des commentaires comme « *Fiasco* suffers a little from dubbing » ou « some of the wordplay jokes may work better in French than in English ». Ces remarques peuvent laisser penser que les spectateur.rice.s ont trouvé que les dialogues n'étaient pas très réussis et manquaient de naturel.

3.5.4 Comparaison de la réception avec d'autres études et *Dix pour cent*

Nous avons essayé de trouver des études qui ont été menées sur la réception de l'humour dans l'audiovisuel, et plus particulièrement sur la différence d'appréciation entre l'humour sous-titré et l'humour doublé. Malheureusement, peu d'études existent sur le sujet, mais nous en avons trouvé deux, qui présentent des résultats similaires.

La première a été réalisée par Fuentes Luque et porte sur la comparaison de la réception des sous-titres espagnols avec celle du doublage espagnol du film *Duck Soup* des Frères Marx. Dû au fait que les sous-titres avaient traduit presque littéralement tous les jeux de mots, les participant.e.s de l'étude avaient montré une appréciation bien plus élevée pour le doublage que pour les sous-titres (Fuentes Luque, 2003).

La deuxième a été menée par Bucaria et porte sur la réception des sous-titres et du doublage italiens de la série *Six Feet Under*. Ses résultats ont également montré que le doublage avait été plus apprécié que les sous-titres (Bucaria, 2005, p. 44).

Bien que ces résultats soient intéressants, nous ne pouvons pas les comparer avec nos résultats, car nous ne possédons pas d'informations sur les conditions de visionnage des personnes qui ont regardé *Fiasco*, à part une mention du fait que la série souffre du doublage anglais.

Afin de pallier ce manque de comparaison efficace, nous avons comparé la réception de *Fiasco* à celle de *Dix pour cent*, une autre série française, sortie en 2015. Nous n'avons pas analysé les avis de *Dix pour cent* comme nous l'avons fait pour *Fiasco*, car il n'est presque jamais spécifié quel type d'humour a particulièrement été apprécié, même s'il semble que les spectateur.rice.s se réfèrent surtout à l'humour référentiel.

La Figure 23 présente la moyenne générale attribuée aux deux séries selon les différents sites que nous avons consultés. Certains sites attribuant une note sur une échelle allant jusqu'à cinq, nous avons doublé cette moyenne afin de faciliter la comparaison avec les sites dont l'échelle allait jusqu'à 10.

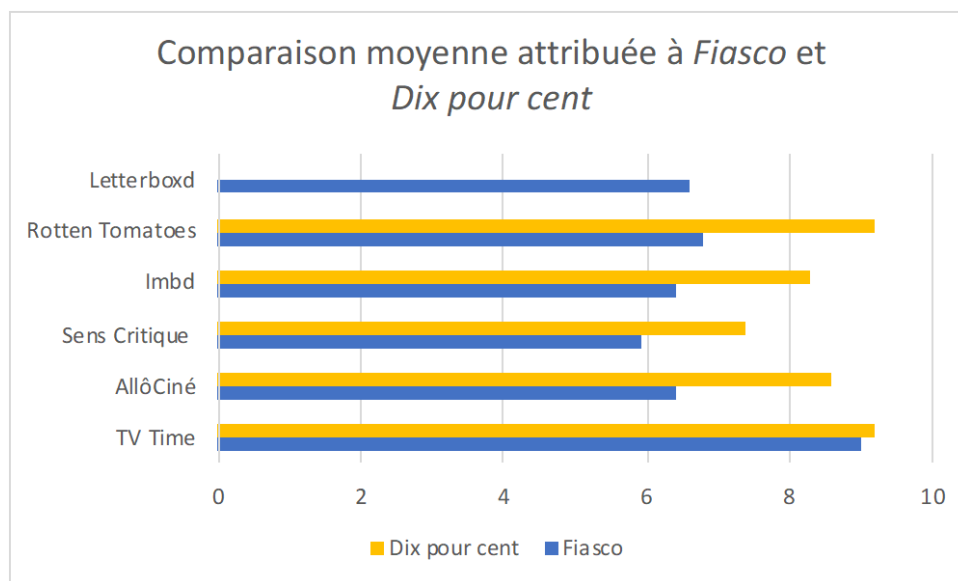


Figure 23 Comparaison moyenne attribuée à *Fiasco* et *Dix pour cent*

Le graphique nous apprend que *Dix pour cent* a été nettement plus apprécié que *Fiasco*, excepté sur TV Time, où leur note est équivalente. Toutefois, les avis sur *Dix pour cent* sont bien moins mitigés que ceux sur *Fiasco*. Par ailleurs, de nombreux commentaires sur *Dix pour cent* sont en anglais, ce qui signifie que la série s'est bien exportée à l'internationale. Nous précisons qu'il n'existe pas de fiche *Dix pour cent* sur le site Letterboxd, c'est pourquoi, aucune note ne lui a été attribuée sur ce site.

La Figure 24 présente le nombre d'avis qui ont été rédigés sur les deux séries. Le site Letterboxd n'apparaît pas car la fiche *Dix pour cent* n'existe pas et nous n'avons pas pu quantifier le nombre de commentaires de la série *Fiasco*. Toutefois, il y en avait beaucoup, même s'il s'agissait plus de réactions courtes que de réels avis.

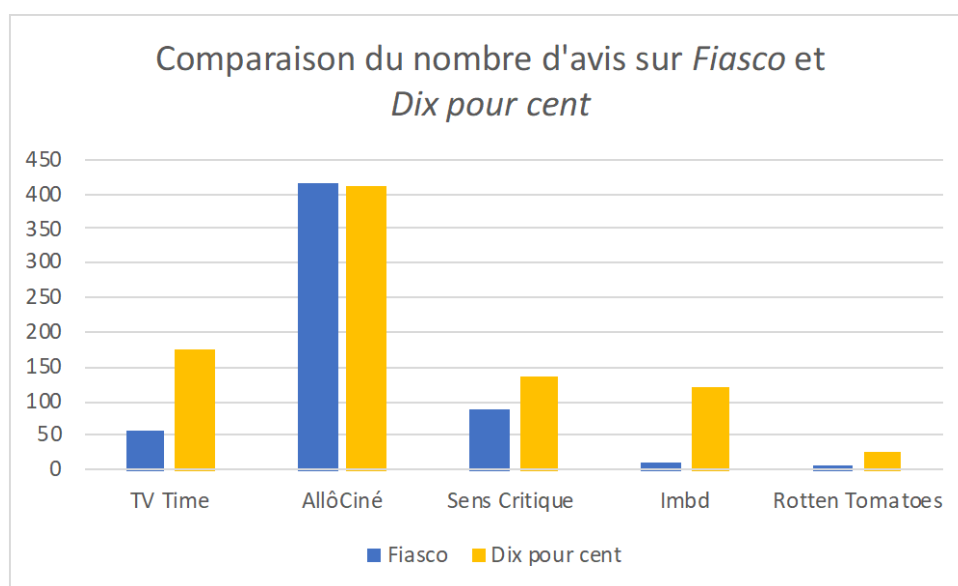


Figure 24 Comparaison du nombre d'avis sur *Fiasco* et *Dix pour cent*

Ce graphique nous apprend que nettement plus d'avis ont été rédigés sur *Dix pour cent*, hormis sur le site AllôCiné, où un nombre similaire d'avis peuvent être retrouvés pour les deux séries. Cette différence est flagrante sur les sites anglophones, à savoir Imbd et Rotten Tomatoes, mais également sur TV Time, qui est plus international. Le succès de *Dix pour cent* peut s'expliquer par le fait que la série ne repose pas autant sur l'humour que *Fiasco*, et que l'humour présent dans *Dix pour cent* est plus d'ordre référentiel que verbal, ce qui facilite le voyage et la réception au-delà de ses frontières. La période de temps qui s'est écoulée entre les sorties de ces séries, 2015 pour *Dix pour cent* et 2024 pour *Fiasco*, peut également expliquer cet écart dans le nombre d'avis. Il est important de préciser que *Dix pour cent* n'a pas été disponible dès sa sortie dans le catalogue Netflix des pays anglophones, mais il est indéniable qu'une fois accessible, elle a rencontré un vif succès auprès du public international.

3.5.5 Conclusion

En conclusion, nos chiffres concernant la réception sont intéressants, mais il est important de les replacer dans leur contexte. En effet, nous manquons d'informations pour établir des généralisations.

Tout d'abord, nous ne connaissons pas les conditions de visionnage, en particulier des spectateur.rice.s anglophones : nous ne savons pas s'ils et elles ont regardé la version sous-

titrée ou la version doublée. Il est également possible que certains internautes soient d'origine française et aient regardé la série en français, mais qu'ils ou elles aient rédigé leur avis en anglais.

Ensuite, comme nous l'avons mentionné, nous n'avons trouvé que peu d'avis en anglais et ne pouvons, par conséquent, avoir qu'une vision partielle de la réception auprès du public anglophone. Cependant, cette absence de commentaires signifie que la série n'a probablement pas rencontré son public anglophone et ne s'est pas bien exportée, contrairement à la série *Dix pour cent*, qui a rencontré un grand succès auprès de la communauté anglophone, comme en témoignent les nombreux avis en anglais.

Enfin, nos chiffres nous ont permis de confirmer que l'humour verbal est une part essentielle de la série *Fiasco* et que sa traduction aurait dû constituer une priorité. Cela a probablement été le cas, compte tenu des stratégies qui ont été mises en place, des efforts qui ont été produits pour parvenir au résultat final, et du fait que l'humour verbal est mentionné dans plus d'un tiers des critiques rédigées en anglais que nous avons trouvées et que l'appréciation est majoritairement positive.

4 Conclusion

Les jeux de mots représentent l'un des piliers de la série *Fiasco*, dans laquelle l'humour occupe une place centrale. Les références culturelles, notamment françaises, sont omniprésentes, quoique parfois discrètes, et participent à la mise en place du décor de la série. Les jeux de mots et les références culturelles permettent également de caractériser les personnages, ou d'accentuer les traits de caractère qui leur ont été attribués. C'est le cas par exemple de Jean-Marc et ses références ringardes, Tom qui ne comprend pas ce qu'on lui dit, et Raphaël qui enchaîne les maladresses et les malentendus. Par ailleurs, les jeux de mots dans *Fiasco* représentent une réelle difficulté pour la traduction car ils sont décortiqués, leur résolution occupe un temps d'écran non-négligeable, ce qui implique que les solutions trouvées doivent pouvoir être déclinées sur la même durée.

Afin d'observer la différenciation entre les stratégies de traduction utilisées dans les sous-titres et celles utilisées dans le doublage, nous avons constitué un corpus reprenant tous les passages contenant des jeux de mots et/ou des références culturelles. Nous avons ensuite analysé ce corpus avec différents outils méthodologiques. Pour les jeux de mots, nous avons utilisé la *General Theory of Humour*, dont nous avons retenu quatre critères sur les six initiaux, que nous avons ensuite adaptés aux stratégies de traduction proposées par Henry. Pour les références culturelles, nous avons d'abord classifié nos données selon la catégorisation de Ranzato, qui prend en compte la perspective de la culture cible pour déterminer les types de références, puis nous avons utilisé la taxonomie de Dore pour classer nos données parmi les différentes stratégies de traduction qu'elle propose. Enfin, nous avons réalisé une brève analyse de la réception auprès du public francophone et du public anglophone afin d'évaluer la contribution de l'humour dans l'appréciation (ou non) de la série. Pour ce faire, nous avons analysé les avis rédigés sur la série sur des sites dédiés.

Lors de notre analyse, nous nous sommes rendu compte de la difficulté du passage de la théorie à la pratique. En effet, si nos outils méthodologiques nous paraissaient clairs au départ, avec des catégories bien définies, nous nous sommes aperçue que les frontières entre certaines catégories étaient plus floues que ce que nous pensions. Cela a notamment été le cas avec la classification de Ranzato, où, due à la mondialisation, il était parfois difficile de mesurer la portée interculturelle de certaines références. Afin de systématiser la classification, nous avons par exemple décidé de considérer que toutes les célébrités et les lieux géographiques, peu importe leur degré de reconnaissance dans le monde, seraient considérés comme des références appartenant à leur pays d'origine.

Concernant les jeux de mots, nos résultats ont révélé que la stratégie dominante dans les sous-titres était la traduction isomorphe et la traduction homomorphe dans le doublage. Ces deux stratégies traduisent une volonté de reproduire le procédé de l'original, voire de répliquer l'original si possible, afin de conserver l'effet du texte source. Toutefois, bien que les efforts produits pour reproduire ces procédés soient visibles, nous avons remarqué que dans certains cas, ils ne fonctionnent pas aussi bien que dans la version française. La traduction libre, et notamment l'omission, est la troisième stratégie la plus utilisée, aussi bien dans les sous-titres que dans le doublage. Ainsi, la traduction hétéromorphe arrive en dernière place, ce qui est intéressant, car ce constat montre que les solutions privilégiées sont la reproduction du même procédé ou l'omission, sans passer par une solution intermédiaire qui consiste à utiliser un autre procédé pour reproduire l'effet. Dans certains cas, les omissions n'entravent pas la compréhension de la scène et de l'intrigue en général, mais par moments, elles s'avèrent problématiques, car elles entraînent la perte de liens logiques entre certaines répliques. Si ces petites incohérences peuvent avoir un impact minime sur la globalité de la série, il est important de garder en tête qu'un nombre trop élevés d'erreurs ou de légères incohérences au niveau micro peuvent affecter l'appréciation générale de la série par les spectateur.rice.s. En comparant nos résultats avec ceux de Dore, nous avons constaté que la traduction homomorphe était l'une des stratégies dominantes dans les deux séries, mais que dans *Modern Family*, il y avait un nombre considérablement plus élevé de traduction hétéromorphes, tandis que la traduction isomorphe et la traduction libre (notamment l'omission) avaient été beaucoup plus employées dans *Fiasco*.

En ce qui concerne les références culturelles, nous avons constaté que le transfert est la stratégie la plus utilisée dans les sous-titres et le doublage, même si elle l'est particulièrement dans les sous-titres. La substitution est la deuxième stratégie dominante dans le doublage, en particulier avec des substitutions par des références de la culture cible, ce qui peut être considérée comme une stratégie dangereuse, car elle risque de créer ce que Pedersen appelle un *credibility gap*, c'est-à-dire que l'utilisation d'une référence trop locale appartenant à la culture cible pourrait perturber les spectateur.rice.s et les faire remettre en question la crédibilité de l'histoire. Toutefois, aucun cas majeur de *credibility gap* n'a été détecté dans *Fiasco*. Il est intéressant de noter que la substitution n'a presque pas été utilisée dans sous-titres, car les guidelines de Netflix déconseillent l'emploi de cette stratégie et privilégient à la place l'emploi du transfert ou de l'explicitation. Le nombre d'explicitations est d'ailleurs très légèrement supérieur dans les sous-titres à celui dans le doublage. L'omission, quant à elle, a été plus employée dans le doublage, ce qui peut s'expliquer par le fait qu'une omission dans les sous-titres peut être plus

perturbante pour les spectateur.rice.s, car ils et elles risquent de se rendre compte qu'il manque un élément. Enfin, nous avons comparé nos résultats avec ceux de Ranzato et Dore, qui ont respectivement analysé les sous-titres italiens de *Friends*, et les sous-titres et doublage italiens de *Modern Family*. Nous avons constaté que dans les trois séries, la stratégie dominante est celle du transfert, ce qui indique une volonté de demeurer au plus proche du texte source.

Les résultats que nous avons obtenus lors de notre brève analyse de la réception de *Fiasco* auprès du public francophone et du public anglophone ont révélé que la série n'a été que moyennement appréciée du public francophone, car considérée comme trop absurde et usant d'un humour trop lourd. Toutefois, l'humour verbal a été mentionné dans près d'un tiers des avis que nous avons analysés, ce qui témoigne de l'importance de cet élément dans la série. Le public anglophone semble avoir fait un accueil plus positif à la série, bien que certains aient trouvé que l'humour verbal n'avait pas très bien voyagé. Il est intéressant de voir que dans les avis que nous avons analysés, un peu plus d'un tiers mentionnaient l'humour verbal. Cependant, les résultats obtenus pour le public anglophone sont à considérer avec précaution, car peu d'avis ont été rédigés sur la série et nous ne savons pas quelles étaient les conditions de visionnage des auteur.rice.s de ces avis. Enfin, nous avons comparé la moyenne générale obtenue par *Fiasco* sur différents sites avec celle obtenue par *Dix pour cent* et nous avons constaté que dans la grande majorité, *Dix pour cent* a été nettement plus appréciée. Par ailleurs, beaucoup plus d'avis ont été rédigés, en français comme en anglais sur cette dernière. Nous pensons que cette différence de succès au-delà des frontières francophones, outre les années qui séparent les dates de sorties de *Dix pour cent* et *Fiasco*, est dû au fait que *Dix pour cent*, bien que drôle, repose moins sur les jeux de mots que *Fiasco*.

Au début de ce travail, nous nous sommes interrogée sur la différenciation des stratégies adoptées dans les sous-titres et dans le doublage anglais pour traduire les jeux de mots et les références culturelles de la série *Fiasco*.

En vue des résultats que nous obtenus, nous pouvons à présent répondre que la différence principale réside dans la proximité des sous-titres avec la version originale, contre un éloignement plus marqué dans le doublage. Si dans le cas des références culturelles, cette proximité reflète les consignes données par Netflix, il n'en va pas de même pour les jeux de mots, car les guidelines Netflix ne mentionnent rien à ce propos. Elle peut toutefois s'expliquer par le fait que les sous-titres sont un mode de traduction audiovisuelle particulier, car le texte source et le texte cible cohabitent à l'écran. Ainsi les spectateur.rice.s peuvent plus facilement comparer les deux, surtout s'ils et elles ont des compétences dans la langue source ; il serait donc perturbant de ne pas retrouver les éléments qui sont audibles. A contrario, le doublage

peut se permettre davantage de liberté, car la version originale n'est pas accessible en même temps par les spectateur.rice.s. Dans *Fiasco*, cette liberté se traduit par une utilisation importante de substitution dans les références culturelles. En ce qui concerne les jeux de mots, le doublage s'éloigne plus du texte source que les sous-titres, mais il reste relativement proche de la version originale.

Enfin, nous souhaitons aborder les limites de notre recherche. La première est la subjectivité. En effet, nous avons sélectionné les extraits seule, et même si nous l'avons fait avec la plus grande attention possible et avons procédé à une relecture des extractions de la version française et de la version doublée, il est possible que des jeux de mots ou des références culturelles nous ait échappés. Nous avons mentionné les difficultés que nous avons rencontrées lors de la catégorisation de nos données, notamment avec la classification de Ranzato. Nous nous sommes rendu compte qu'en pratique, la limite entre certaines catégories étaient plus mince qu'il n'y paraissait et en fin de compte, c'est nous (et notre appréciation personnelle) qui avons pris une décision, en tenant compte des informations que nous avons à disposition. La deuxième est que notre recherche se portant sur le produit, nous n'avons pas eu de contact avec les personnes qui se sont chargées du sous-titrage et du doublage, les explications que nous avons pu trouver quant aux choix de certaines stratégies sont donc des spéculations. Nous précisons toutefois qu'en raison de l'invisibilisation des traducteur.rice.s, qui semble encore plus accentuée dans le monde de l'audiovisuel, et plus particulièrement de la traduction du contenu des plateformes de vidéo à la demande, il nous était impossible de contacter les personnes qui ont travaillé sur la traduction de *Fiasco*.

Nous concluons ce travail par des ouvertures possibles pour de futurs travaux. Pour des raisons de quantité de travail, les sous-titres pour personnes sourdes et malentendantes (SME) n'ont pas été inclus dans notre corpus. Toutefois, nous pensons qu'il serait pertinent d'analyser les jeux de mots dans les SME, pour voir si les stratégies adoptées sont les mêmes que dans les sous-titres pour personnes entendant et quels sont les éléments à prendre en compte pour permettre aux personnes sourdes et malentendantes d'expérimenter la série de la même façon que les personnes entendant. Enfin, il serait également intéressant de réaliser une étude orientée sur la réception de la série auprès du public anglophone, et d'observer l'impact du mode utilisé, à savoir les sous-titres et le doublage, sur l'appréciation de l'humour verbal.

5 Bibliographie

- Aixelá, J. F. (1996). Culture-Specific Items in Translation. In R. Álvarez & M. C.-Á. Vidal (Éds.), *Translation, power, subversion* (p. 52-78). Multilingual Matters.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2008a). A primer for the linguistics of humor. In V. Raskin (Éd.), *The primer of humor research*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2008b). Semantics and Pragmatics of Humor. *Language and Linguistics Compass*, 2(6), 1203-1215. <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2008.00107.x>
- Attardo, S. (2017). *The Routledge handbook of language and humor* (First edition.). Routledge, an imprint of Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9781315731162>
- Attardo, S. (2020). *The Linguistics of Humor : An Introduction*. Oxford University Press.
- Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed : Joke similarity and joke representation model. *Humor (Berlin, Germany)*, 4(3-4), 293-348. <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>
- Baños-Piñero, R., & Chaume, F. (2009). Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation. *InTRAlinea, pecial Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. https://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality
- Becquemont, D. (1996). Le sous-titrage cinématographique : Contraintes, sens, servitudes. In Y. Gambier (Éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (p. 145-155). Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.124723>
- Bolaños-García-Escribano, A., & Díaz-Cintas, J. (2020). Audiovisual translation : Subtitling and revoicing. In *The Routledge Handbook of Translation and Education* (1^{re} éd., p. 207-225). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780367854850-14>

- Bubel, C. M., & Spitz, A. (2006). "One of the last vestiges of gender bias": The characterization of women through the telling of dirty jokes in *Ally McBeal*. 19(1), 71-104. <https://doi.org/10.1515/HUMOR.2006.004>
- Bucaria, C. (2005). The perception of humour in dubbing vs. Subtitling : The case of Six Feet Under. In *ESP Across cultures. 2005* (Vol. 2, p. 34-46). Graphis.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation : Dubbing*. St. Jerome Pub.
- Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation : New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2, 105-123. <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>
- Chiaro, D. (2008). Verbally expressed humor and translation. In V. Raskin (Éd.), *The primer of humor research*. Mouton de Gruyter.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. In J. Munday (Éd.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (p. 141-165). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203879450>
- Chiaro, D. (2010). *Translation and humour*. Continuum.
- Delabastita, D. (1996). Introduction. *The Translator*, 2(2), 127-139.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation : Subtitling*. Routledge.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2020). *Subtitling : Concepts and Practices*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315674278>
- Dore, M. (2020). *Humour in audiovisual translation : Theories and applications*. Routledge/Taylor & Francis Group.
- [Enregistrement vidéo]. (s. d.). [Enregistrement vidéo].
- Fuentes Luque, A. (2003). An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour : A Case Study of the Marx Brothers' 'Duck Soup'. *The Translator*, 9(2), 293-306. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799158>

- Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen Transadaptation : Perception and Reception. *The Translator*, 9(2), 171-189. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>
- Guidi, A. (2012). Are pun mechanisms universal? A comparative analysis across language families. *Humor (Berlin, Germany)*, 25(3), 339-366. <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0017>
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne nouvelle.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue* (1st ed.). University of California Press.
- Monro, D. H. (1951). *Argument of laughter*. Melbourne Univ. Press.
- Newmark, P. (1998). *A textbook of translation*. Phoenix ELT.
- Nilsen, D. (1989). Better than the Original : Humorous Translations that Succeed. *Meta : Journal Des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 34(1), 112-124. <https://doi.org/10.7202/003737ar>
- Nord, C. (2020). *La traduction : Une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes* (Deuxième édition actualisée). Presses universitaires de Liège.
- Pamies, A. (2017). The Concept of Cultureme from a Lexicographical Point of View. *Open Linguistics*, 3(1), 100-114. <https://doi.org/10.1515/opli-2017-0006>
- Paolillo, J. C. (1998). *Gary Larson's Far Side: Nonsense? Nonsense!* 11(3), 261-290. <https://doi.org/10.1515/humr.1998.11.3.261>
- Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television : An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. J. Benjamins.
- Ranzato, I. (2016). *Translating culture specific references on television : The case of dubbing*. Routledge.

- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel.
- Ritchie, G. (2010). Linguistic Factors in Humour. In D. Chiaro (Éd.), *Translation and humour* (p. 33-48). Continuum.
- Ross, A. (1999). *The language of humour* ([Reprinted]). Routledge.
- Vittoz Canuto, M.-B. (avec Vittoz Canuto, M.-B.). (1983). *Si vous avez votre jeu de mots à dire : Analyse de jeux de mots dans la presse et dans la publicité*. A.-G. Nizet.
- Williamson, L., & De Pedro Ricoy, R. (2014). The translation of wordplay in interlingual subtitling : A study of Bienvenue chez les Ch'tis and its English subtitles. *Babel. Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation*, 60(2), 164-192.
<https://doi.org/10.1075/babel.60.2.03wil>
- Zabalbeascoa, P. (2024). *Audiovisual Translation*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003433439>

5.1 Dictionnaires

Cambridge English Dictionary : Meanings & Definitions. (2025, juillet 23).

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>

Éditions Le Robert : La référence en langues pour définir, traduire, corriger et certifier -

Dictionnaire Le Robert. (s. d.). Le Robert. Consulté 14 juillet 2025, à l'adresse

<https://www.lerobert.com/>

5.2 Sites internet

Dubbing Creative Guidelines—Films & Series (English). (s. d.). Netflix | Partner Help Center.

Consulté 21 juillet 2025, à l'adresse [https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-](https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/11220839130771-Dubbing-Creative-Guidelines-Films-Series-English)

[us/articles/11220839130771-Dubbing-Creative-Guidelines-Films-Series-English](https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/11220839130771-Dubbing-Creative-Guidelines-Films-Series-English)

English (USA) Timed Text Style Guide. (s. d.). Netflix | Partner Help Center. Consulté 15 juillet 2025, à l'adresse <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-USA-Timed-Text-Style-Guide>

Fiasco. (s. d.). AllôCiné. Consulté 12 juillet 2025, à l'adresse https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=34019.html

Fiasco (2024). (s. d.-a.). TV Time. Consulté 12 juillet 2025, à l'adresse <https://www.tvtime.com/show/431798>

Fiasco (2024). (s. d.-b.). Rotten Tomatoes. Consulté 12 juillet 2025, à l'adresse https://www.rottentomatoes.com/tv/fiasco_2024

Fiasco (2024). (s. d.-c.). Letterboxd. Consulté 12 juillet 2025, à l'adresse <https://letterboxd.com/film/fiasco-2024/>

Fiasco—Série. (s. d.). SensCritique. Consulté 12 juillet 2025, à l'adresse <https://www.senscritique.com/serie/fiasco/55101243>

Kinder Bueno : Crispy, Creamy Chocolate Bars - KinderTM USA – Chocolate Bars, Chocolate Eggs & More. (s. d.). Consulté 22 juillet 2025, à l'adresse <https://www.kinder.com/us/en/bueno-us-landing-page>

La saga publicitaire des produits laitiers. (2016, avril 11). *Les produits laitiers*. <https://www.produits-laitiers.com/la-saga-publicitaire-des-produits-laitiers/>

Lane Ene et. al. (2024). *Yearbook 2024/2024 : Key Trends*. European Audiovisual Observatory (Council of Europe). <https://www.europacreativamedia.cat/wp-content/uploads/YearbookKeyTrends20232024EN.pdf>

The Rules. (2025). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Rules&oldid=1291284890

TVT Staff. (2024, juillet 29). *Viewing of Non-English Language Film and TV Up 24% in English Speaking Countries Since 2020*. TV Tech. <https://www.tvtechnology.com/news/viewing-of-non-english-language-film-and-tv-up-24-in-english-speaking-countries>

5.3 Séries et films cités

- Ball, A. (Réalisateur). (2001, 2005). *Six Feet Under*.
- Bigelow, K. (Réalisateur). (2012). *Zero Dark Thirty*.
- Boon, D. (Réalisateur). (2008). *Bienvenue chez les Ch'tis*.
- Cornuau, J. (Réalisateur). (2006). *Les Brigades du Tigre*.
- Curtis, R. (Réalisateur). (2003). *Love Actually*.
- Desailly, C. (Réalisateur). (1974, 1983). *Les Brigades du Tigre*.
- Gotesman, I., & Niney, P. (Réalisateurs). (2024). *Fiasco*.
- Herrero, F., & Besnehard, D. (Réalisateurs). (2015, 2020). *Dix pour cent*.
- Hwang Dong-hyeok & Kim Ki-yeon (Réalisateurs). (2021, 2025). *Squid Game*.
- Jimenez, C. (Réalisateur). (2020). *BAC Nord*.
- Kauffman, M., & Crane, D. (Réalisateurs). (1994, 2004). *Friends*.
- Lee, A. (Réalisateur). (2000). *Tigre et Dragon*.
- Lemercier, V. (Réalisateur). (2013). *100% cachemire*.
- Lloyd, C., & Levitan, S. (Réalisateurs). (2009, 2020). *Modern Family*.
- McCarey, L. (Réalisateur). (1933). *La Soupe au canard*.
- Nakache, O., & Toledano, É. (Réalisateurs). (2011). *Intouchables*.
- Petrie, D. (Réalisateur). (1994). *Lassie : Des amis pour la vie*.
- Scott, R. (Réalisateur). (1991). *Thelma et Louise*.
- Spielberg, S. (Réalisateur). (1994). *La Liste de Schindler*.
- Thomas, C., & Bays, C. (Réalisateurs). (2005, 2014). *How I Met Your Mother*.
- Vanier, N. (Réalisateur). (2013). *Belle et Sébastien*.

6 Table des figures

Figure 1 GTVH : Script Opposition	61
Figure 2 GTVH : Logical Mechanism	62
Figure 3 Logical Mechanism : détail des calembours sémiques.....	62
Figure 4 Logical Mechanism : détail des calembours phoniques	63
Figure 5 GTVH : Narrative Strategy	64
Figure 6 GTVH : Target	64
Figure 7 Stratégies de traduction des jeux de mots.....	65
Figure 8 Détail de la traduction homomorphe	66
Figure 9 Détail de la traduction libre	66
Figure 10 Comparaison stratégies Fiasco et stratégies Modern Family	67
Figure 11 Classification des références cultures dans Fiasco	84
Figure 12 Stratégies de traduction des références culturelles.....	85
Figure 13 Détail de la stratégie Transference	86
Figure 14 Détail de la stratégie Explicitation	86
Figure 15 Détail de la stratégie Substitution.....	87
Figure 16 Comparaison stratégies Fiasco et stratégies Friends	89
Figure 17 Type d’humour dans les critiques FR.....	91
Figure 18 TV Time : critiques FR (épisodes 1 à 6)	92
Figure 19 Critique de l’épisode 2 partagée sur TV Time (capture d’écran).....	93
Figure 20 Appréciation de l’humour (public francophone).....	93
Figure 21 Types d’humour dans les critiques EN.....	94
Figure 22 Appréciation de l’humour (public anglophone)	95
Figure 23 Comparaison moyenne attribuée à Fiasco et Dix pour cent	96
Figure 24 Comparaison du nombre d’avis sur Fiasco et Dix pour cent.....	97

7 Annexes.

7.1 Annexe 1. Corpus jeux de mots

N°	Épiso de	Time code	Contexte	Version FR	Sous-titres EN	Doublage EN
1	1	6'29-6'40	Début du tournage. Magalie dit à Raphaël de dire action.	M: Action. Tu peux dire "action". R. Ah. Action. M: Plus fort. R: Plus fort ! M: Non, tu dis "action" plus fort.	M: Action, you can say "action" R:Ah. Action M: Uh, louder? R: Louder! M: No, you can say "action" louder.	M: Action, you can say "action" R:Ah. Action M: Uh, louder? R: Louder! M: No, say "action" louder.
3	1	11'32-11'54	Tom récite le texte d'un personnage viking pour convaincre Raphaël de le laisser jouer dans le film. Tom oublie en partie le texte et ne le récite pas correctement.	R: Non, non. C'est le scénario, ça ? Qui t'a donné ça ? T: Personne, je l'ai trouvé dans une poubelle. R: Tu te fous de moi ? Quelle poubelle ? T: Il est marrant, lui. J'en sais rien, c'était une poubelle t'sais tu passes la main devant et elle s'ouvre. R: Non, pas le modèle, je m'en fous de ça! Elle était où cette	R: Is that the script ? Who gave you that ? T: I found it in a trashcan. R: What trashcan? T: I don't know. The ones you wave at and it opens. R: I don't care what kind it was! Where was this trashcan? T: In the kitchen, where else? R: For fuck's sake. Whose kitchen, damn it? T: Magalie's, your assistant.	R: No way! This is the script! Who gave you this ? T: No one, I found it in the trash. R: Are you serious? What trash? T: I don't know, one of those that you wave your hand in front and it opens. R: Not the model, I don't give a shit about that ! Where was the trashcan? T: In the kitchen, where everyone puts it.

				<p>poubelle ?</p> <p>T: Ah bah dans la cuisine, comme chez tout le monde.</p> <p>R: Putain, Tom. La cuisine de qui, bordel ?</p> <p>T: Ah ! De Magalie, ton assistante, là.</p> <p>R: Quoi ?</p> <p>T: Oui, elle avait une petite faiblesse dans sa porte-fenêtre du coup j'ai pu y aller. Tu sais qu'elle ne fait pas le tri, celle-là ? Il y avait des pelures de concombre entre toutes les pages, là, c'était quasiment illisible.</p>	<p>R: What ?</p> <p>T: Her French doors weren't very secure, so I went in. She doesn't recycle! The pages were illegible because of the cucumber peels.</p>	<p>R: Oh my god, Tom. Whose fucking kitchen was it</p> <p>T: Oh, um, Magalie, your assistant girl.</p> <p>R: What ?</p> <p>T: Yeah, her door doesn't close properly, so I went in.</p> <p>R: Oh God.</p> <p>T: You know she doesn't sort her waste ? There were cucumber peels on every page. I could barely read it.</p>
8	1	19'57-20'26	Raphaël fait un speech d'introduction à la cafétéria.	<p>R: C'est son accent qui vous fait rire ?</p> <p>Technicien 1: Mais non, mais pas du tout. On rigolait pas là.</p> <p>R: Ouais, ouais, bah sauf que c'est moi qui rigole pas. Tac ! Je rigole pas du tout même. Parce que quoi, quelqu'un parle différemment, dit [<i>en imitant l'accent québécois de Tatiana</i>]⁴: "Ah je vais faire du ski, je vais me prendre mon toast à... [<i>mot incompréhensible</i>]" D'un coup, ça</p>	<p>R: Are you laughing at her accent?</p> <p>T: Not at all, we weren't laughing.</p> <p>R: I'm not laughing at all right now. There! I'm not laughing at all. Just because someone speaks differently, "I'm going to ski, I'm going to have my toast..." You find that funny? Well, it's not. You can't make fun of people, otherwise it's harassment. And that's a big</p>	<p>R: What is it? Her accent that's making you laugh?</p> <p>T: Wait, no. Not at all. We weren't laughing.</p> <p>R: Yeah, well right now, I'm not laughing. Bam. Not even a little bit. Because someone speaks a little differently... and she talks like that and maybe she mix up her word? Is that it ? Is that what you find funny? Because I don't. We do not make fun of people. That's called</p>

⁴ Le contenu entre crochets en italique donne des informations supplémentaires sur des éléments visuels ou acoustiques pour une meilleure compréhension de la scène. Cela est également valable pour l'Annexe 2.

				ça vous fait rire ? Bah non en fait. On ne se moque pas des gens sinon c'est du harcèlement moral. Et ça c'est "nein" sur mon film. Ça veut dire "non" en allemand. Et oui, ça veut aussi dire "neuf" en anglais. Et ça j'imagine que ça vous fait rire aussi ?	nein on my film. That means "no" in German. And yes, it also means "nine" in English. Do you find that funny too?	psychological harassment. And that is nein on my film. That means "no". In German. And it also comes after eight in English and I imagine you find that funny too?
9	1	20'58-21'05	Dans le but de prévenir contre la misogynie, Raphaël "anticipe" les remarques sexistes que les membres de l'équipe pourraient faire.	R: "Oh bah tiens, Ingrid, l'actrice, bah, oh, j'ai l'impression qu'elle aime bien tourner, celle-là. (<i>silence</i>) Dans des tournantes."	R:"Look at Ingrid, the actress, looks like she likes role playing. In gang bangs!"	R: "Oh well yeah Ingrid, the actress... Oh yeah, baby. I bet that one just loves to role play. In a threesome."
10	1	21'13-21'18	Raphaël insiste sur le fait que les blagues misogynes sont malvenues.	R: Donc les blagues de beauf comme ça, Ici, c'est non. Magalie: Voilà, voilà, voilà. JM: C'est clair. R: C'est nein. JM: Nein. Laisse tom.. Allez. R: Et c'est pas le chiffre.	R: So these types of lame jokes, here, it's a hard pass. It's a no. M: All right. JM: That's for sure. R: It's nein. JM: Nein. Leave it. R: And not the number.	R: Tasteless jokes like that, here? No way. JM: Yeah. M: Bon. There you go. JM: Well, then. R: Got that? It's nein. JM: Nein. Great. C'mon. R: And not the number!

16	1	28'57-29'39	Jean-Marc reçoit un e-mail de chantage et en parle avec Gabrielle dans son bureau.	<p>JM: Attends. Il nous donne jusqu'à... laisse-moi calculer. Jeudi matin 10h, pour lui donner 50 000 euros. Sinon il dit qu'il va poster la vidéo et que ça va niquer notre film. Oh putain. Mais à qui il va la poster ?</p> <p>G: Comment ça, "à qui"?</p> <p>JM: Eh bah quand on poste un Colissimo, il faut bien mettre un destinataire dessus.</p> <p>G: Ah... euh... non pardon, mais je pense qu'il parle des réseaux sociaux, a priori.</p> <p>JM: Oui, bah merci Gabrielle. Ça va, j'avais compris. Je suis pas non plus complètement con. Les réseaux sociaux...</p>	<p>JM: Hang on. He's giving us until-- Le me work it out. Thursday morning, 10 a.m, to give him 50,000 euros, or he says he's going to post the video and our film "will be fucked." Oh, fuck. But who is he going to post it to?</p> <p>G: What do you mean, who?</p> <p>JM: Well, when you post a package, you have to put a recipient on it.</p> <p>G: Sorry, but I think he's talking about social media, I guess.</p> <p>JM: Yes, thanks, Garbielle. Okay, I got it, I'm not completely stupid. Social media...</p>	<p>JM: Okay, uh... He's giving us until-- Let me calculate it... Thursday morning, 10 a.m, to give him 50,000 euros? If not he's gonna post the video and it's going to ruin our film? Oh. But who is he gonna post it to?</p> <p>G: What do you mean, who?</p> <p>JM: Well, when someone posts a package, they have to address it to someone.</p> <p>G: Uh... No, what I think he means is he's gonna post on social media?</p> <p>JM: Yeah well thank you, Garbielle, for clarifying that for me, but I'm not a complete moron when it comes to social media.</p>
18	1	30'31-30'47	Il s'avère que Raphaël était en copie du mail et vient en parler à Jean-Marc.	<p>JM: Justement, je voulais t'en parler, tu tombes bien.</p> <p>G: Du coup on abandonne les Brigades du Tigre?</p> <p>JM: Quoi?</p> <p>R: Hein? C'est quoi cette histoire de tigres?</p> <p>JM: C'est Gabrielle. Non, il n'y a pas de tigre, y a pas de félins, y a pas d'animaux. Voilà.</p>	<p>JM: Actually, I wanted to talk to you about it, perfect timing.</p> <p>G: So should we forget about the Tiger Brigades?</p> <p>JM: What?</p> <p>R: Why are we talking about tigers?</p> <p>JM: It's Gabrielle. No, there's no tiger, no feline, no animals. There.</p> <p>G: Well there is a mole.</p>	<p>JM: Exactly what I wanted to talk to you about. Perfect timing.</p> <p>G: So then do we forget about Crouching Tiger?</p> <p>JM: What?</p> <p>R: Huh? What's this about Crouching Tiger?</p> <p>JM: Thanks, Gabrielle. No, there's no tiger here, no fawns, no animal at all.</p>

				G: Bah y a un corbeau quand même.		
20	1	34'29-34'45	Raphaël parle avec la coordinatrice de cascades, Tatiana, de sa carrière.	R: Il y a qu'à voir les films que t'as fait. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T: Non, ça c'est des films que j'aime là, des films de chevet. C'est... R: Ah, où là ! Ah d'accord, c'est des films de chevet. Ah oui. Et moi j'ai cru que c'était [<i>prend un accent québécois</i>] "des films que j'fais."	R: Look at the movies you worked on. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T: No, those are movies that I love, my inspirations. It's... R: Oh, man! Okay, films you love. Right. I heard, "Those are films I've done."	R: Just look at the films in your showcase. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T : No, those are film that I like, I saw them at a showcase. R: Ah, okay! Ah, all right, you saw them at a showcase. Okay. I thought they were films in your showcase.
22	2	0'19-0'24	Joséphine (la cascadeuse) a un accident sur le tournage, parce que Raphaël a accidentellement enclenché un bouton de la télécommande de la coordinatrice de cascade.	Technicienne: Coupé ! Coupé ! JM: Non c'est Raphaël qui dit "Coupez !" T: Non mais c'est son pied qui est coupé! R: Oh là là, alors oui, coupez ! Coupez !	T: Cut! JM: No, Raphaël is the one who says "cut". T: No, her foot is cut off! R: Well, then, yes, cut!	T: Cut, cut! JM: No, Raphaël's the one who says "cut". T: No! I mean her foot is cut off! R: Oh, well then, yes. Cut. Cut.
26	2	8'41-8'57	Lorsque Raphaël est allé chez la famille de Joséphine pour leur annoncer l'accident, la famille l'a invité à rester à la fête surprise qu'ils ont organisée pour le premier jour de tournage de	Grand-mère: Bon qu'est-ce qu'elle fait, la petite ? Elle devait pas rentrer après le déjeuner ? Père de Joséphine: Ah si, mais elle a dû rentrer à pied. R: Oh là, à pied, je pense pas. PJ: Bah si. R: Bah non. Parce que justement, je voulais vous dire. Joséphine,	GM: What is the kid doing? Wasn't she supposed to come home after lunch? PJ: Yes, but she must have left on foot. R: Well, on foot, I don't think so. PJ: Yes. R: Well, no. Because actually, I	GM: What the hell's keeping her? Wasn't she supposed to come home after lunch? PJ: Yes, but she... She's coming back on foot. R: Oh yeah, on foot, uh, I don't think so. No.. PJ: She is. R: Uh, no, because--

			Joséphine. L'attente commence à être longue.	elle- Autres invités: Chut!	wanted to tell you. Joséphine, she...	PJ: Yes, she is. R: Because the thing is , uh... I... I've been meaning to... Joséphine, she-- Others: Shhh!
28	2	14'41-15'26	Raphaël avoue que c'est lui qui a provoqué l'accident sans faire exprès.	R: Non, il faut surtout pas qu'ils portent plainte. Il faut absolument amadouer Marianne. M: OK. Est-ce que t'as des preuves qui t'incriminent ? R: Y a l'émetteur, ouais. Cet émetteur. M: Faut qu'on le détruisse. R: Faut qu'on le détruisse. [Jean-Marc passe un appel.] M: Jean-Marc, t'es avec nous, là ? JM: Oui, oui, non, j'appelle juste Fabrizio. On se connaît bien, on s'adore. C'est le premier gars avec qui je suis sorti après mon divorce. R: On s'en fout. M: Oui, mais t'as besoin de l'appeler maintenant ? JM: Eh bah oui, c'est l'impresario d'Amadou et Mariam. Et Raph a dit "il faut Amadou et Mariam." R: Mais j'ai pas dit ça, moi. Non, j'ai dit, oh, j'ai dit "il faut amadouer Marianne". La maman	R: No, they can't press charges. We have to appease Marianne. M: Yeah. Is there any evidence against you? R: The controller, yeah. That controller. M: We have to destroy it. R: We have to destroy it. M: Jean-Marc, are you with us? JM: What? Yes, i'm just calling Fabrizio. We're super close. He's the first guy I dated after my divorce. R: What do we care? M: Do you need to call him right now? JM: Yes, he's Amadou and Mariam's agent. Raph said, "We need Amadou and Mariam." R: I never said that. No, I said, "We have to appease Marianne," Joéphine's mother. So she doesn't press charges.	R: No, no, they absolutely cannot press charges, no. What am I gonna do about Marianne? M: Yeah... Okay. Uh... Is there any evidence to prove it was you? R: There's the remote. Yeah. The remote. M: Oh. We have to destroy it. R: Destroy it. M: Jean-Marc, you with us? JM: Huh? Yeah, yeah. I'm just calling Fabrizio. We're good friends, love each other. He's the first guy I went out with after my divorce. R: That's nice, but... M: Yeah. But do you have to call him now? JM: Well, yeah. He represents, uh, Amadou and Mariam. And Raph had said: "We need Ama... Amadou and Mariam." R: I... Hey, I never said that. No, I said we... Oh. I said, "What am I

				de Joséphine. Pour pas qu'elle porte plainte.		gonna do about Marianne," Joséphine's mother. So she won't press charges.
31	2	21'44-22'08	Raphaël annonce à Ingrid qu'Amadou et Mariam donneront un concert pour remonter le moral de l'équipe de tournage.	<p>I: En plus c'est des super musiciens. Guitariste de fou et tout. En plus ils voient rien.</p> <p>R: Euh... Maliens. Mais ouais, on est trop contents.</p> <p>I: Maliens, c'est-à-dire ?</p> <p>R: Bah non, parce que t'as dit "ivoiriens", mais ils sont maliens. Et euh...</p> <p>I: Non, mais c'est parce qu'ils sont aveugles.</p> <p>R: Ola ! Il voit rien, il voit rien. Ah non, oui, oui. Ah non, il voit rien, rien du tout. Non, c'est... Du coup il est Malien et il voit rien. La double nationalité, d'une certaine manière.</p>	<p>I: Plus, they're great musicians! Awesome guitarist. And he can't see.</p> <p>R: He's Malian. But yeah, we're so happy.</p> <p>I: Malian, what do you mean?</p> <p>R: Because you said, "Cantsee", but they're from Mali. But..</p> <p>I: No, it's because they're blind.</p> <p>R: He can't see, right ! No, he can't see, anything at all. No, it's-- So Malian and "Cantsee." That's double nationality, in a way.</p>	<p>I: Plus, they're great musicians! The guitarist is so good, amazing. And he can't even see.</p> <p>R: Malian, actually. But yeah, we're really happy.</p> <p>I: Malian, what do you mean?</p> <p>R: Well, because you said, "Cantonese", but they're Malians. So, anyway.</p> <p>I: No, I was saying they're blind.</p> <p>R: Oh yeah! "Can't even see."! Can't see. Oh, yeah. Yeah, yeah. No,. They can't see anything. Nothing at all. No, no, no. It's, uh... So they're Malian and they can't see. Like a dual nationality, in a way.</p>

34	2	25'46-26'18	<p>Pour éviter que la famille de Joséphine porte plainte, Jean-Marc essaie de trouver un arrangement avec le père de Joséphine. Ce dernier dit qu'il veut assister au Grand Prix de formule un, avec des accès VIP.</p>	<p>Père Joséphine: Ah et je me suis dit, pour le trajet, je vais y aller en jet, ce sera plus simple pour tout le monde. JM: Ah oui ? PJ: Ouais. Voilà, puis à l'arrivée, sur le tarmac... bah je veux une <i>escort</i>. JM: Okay. Un jet, un Escort break, intérieur cuir ? PJ: Mais, non. Un <i>Escort</i>, pas une Ford. Une <i>escort</i>... [<i>mime une poitrine conséquente avec ses mains.</i>] JM: OK, c'est bien ce que je craignais. Gabrielle, tu peux noter ? Grand Prix F1, aller-retour jet et... G: Pute sur le tarmac. C'est bon, c'est noté.</p>	<p>PJ: And for the trip, a jet will be easier on everyone. JM: Oh, yeah? PJ: Yeah. And on arrival, on the tarmac, I want an escort. JM: Okay. A jet, a large Escort, leather interior? PJ: No, an escort, not a Ford, an escort... J: That's what I was afraid of. Gabrielle, can you write this down? F1 Grand Prix, round trip private jet and-- G: Hooker on the tarmac. It's all good, I got it.</p>	<p>PJ: I was thinking for the trip, I'll go by private jet. It will be easier for everyone. JM: It will? PJ: Yeah. And when I arrive on the tarmac, uh, I'd like an escort. JM: Okay. A jet, an Escort with... leather interior? PJ: I mean an escort, not a Ford. An escort... JM: Okay, that's what I was afraid of. Gabrielle, you got all that? Grand Prix F1, in a private, uh, jet and... G: "Whore... on the... tarmac." All right. I got it all.</p>
38	3	7'43-7'57	<p>Raphaël a trouvé un indice qui pourrait aider à identifier le corbeau qui leur a fait du chantage: la couleur de son pull.</p>	<p>R: Et là, on voit un bout du pull de la personne qui filme. Enfin, on voit un petit bout de sa manche, là, juste en-bas. Donc il a un pull qui est rouge euh... parme, tu vois ? Ou euh... coquelicot, genre. M: Ouais, vermillon plus. JM: Ouais, enfin c'est clairement pas vert, c'est rouge. M: Non, vermillon c'est une</p>	<p>R: You can see the person filming. Well, you can see a piece of his sweater there. So he has a sweater that's Parma red, or poppy red. M: More like vermilion. JM: Well, it's clearly not green, it's red. M: No, vermilion is nuance of red.</p>	<p>R: Right there, we see a bit of the person who's filming. You can see a little bit of their sleeve. M: Oh yeah. JM: Hm. R: It looks like some kind of reddish color, maybe, huh, parma? Or some kind of violet or something?</p>

				nuance de rouge, Jean-marc. JM: Oui, bah ça va, j'avais compris, merci.		M: More of vermilion, I think. JM: Well, it sure as hell ain't vanilla, it's red. M: Vermilion. It's a kind of red, Jean-Marc.
41	3	14'09-14'11	Ingrid et Raphaël parlent du fait de ne pas utiliser de vrais animaux sur les plateaux de tournage et Raphaël en profite pour faire une blague.	R: [...] moi mes plateaux, c'est comme mes plateaux-repas, finalement. C'est... Je veux pas d'animaux dessus, quoi.	R: [...] my sets are like my meals, no animals on either.	R: No, I just wanted to tell you that my set is a lot like my plate. My... my dinner plate, I mean. I don't want animals on it.
43	3	19'24-20'08	À la demande de Hervé, l'acteur qui joue le chien, Raphaël donne des précisions sur la back-story du chien.	R: C'est un chien qui souffre parce que sa chienne, elle est en train d'accoucher, et lui... euh... il se barre de la mise-bas... et il s'en veut, et c'est ça qu'il ressasse, c'est ça son petit... son petit dilemme de chien. H: OK... R: Allez, on y va ! H: Je voulais te proposer un truc. R: Ouais. H: Je gratte un peu le sol... R: C'est trop bien. Attends, pardon. Gratter quoi ? Pourquoi gratter ? H: Bah... il est juif, il gratte le sol pour trouver des pépites. R: Ouh. Alors premièrement, j'ai l'impression que c'est très anti-	R: He's suffering, because his bitch has just given birth, and he's just left the birthing and he's mad at himself, and that's what he keeps thinking about, that's his little dog dilemma. All right, let's go! H: I have a suggestion to make. I'm going to scratch the floor a bit. R: Great. Sorry, what? Scratch what? Why scratch? H: The dog is Jewish, he's scratching the floor to find nuggets. R: Firstly, that's very antisemitic. I: It's antisemitic. R: It's very antisemitic, I thought so too. And secondly, i	R: He's suffering because his girlfriend is giving birth and he... he barred himself from... being there and he's guilt-ridden. That's... That's why his suffering from his... his.... his doggy dilemma. H: Okay, great. R: Here we go! H: Can I run something by you? How about I scratch the floor a bit. R: Awesome. Hang on. What? Sorry, wait, what? Scratching? Why're you scratching? H: Well, he's a Jewish dog. So he's scratching the floor looking for nuggets. R: Whoa, uh... Firstly, that

				<p>I: C'est antisémite. R: C'est très antisémite, ça je l'avais senti aussi. Et puis deuxièmement j'ai pas compris... qui, qui t'a dit que le chien était juif ? H: Bah, c'est toi, tu me dis qu'il y a une bar mitzvah au... R: Mais j'ai rien dit, moi. H: ... au je sais pas quoi. R: Non, non, non! Non ! Il se barre de la mise-bas. Il se barre de la mise-bas!</p>	<p>don't understand, who told you the dog was Jewish? H: You did, you told me, there's a bar mitzvah at... R: No, I didn't say that. No! He's just left the birthing. He's just left the birthing, I didn't say that, no.</p>	<p>sounds really antisem... I: Very antisemitic. R: Very antimsemitic! I definitely felt that, too. And secondly I don't, uh... I don't... Who... who told you the dog was Jewish? H: Well, you did! You mentioned a bar mitzvah. R: No, no I didn't. I never said anything like that. No, no, no. I... He... barred himself. Barred. I said he barred himself, I didn't say...</p>
46	3	22'29-22'44	<p>Ingrid dit à Raphaël que Ludivine est méchante avec elle depuis qu'elle lui a avoué qu'elle avait mauvaise haleine.</p>	<p>R: T'as essayé de lui offrir quelque chose pour t'excuser ? Genre des fleurs ou une boîte de chocolats ? I: Non. R: Macarons ? Ladurée ? I: Non, mais y a un truc qu'on a pas essayé par contre. R: Kinder Bueno ? I: Non, c'est que tu la vires. R: Ah oui. Eh oui. Moins bueno du coup.</p>	<p>R: Did you try giving her a gift to apologize? Like flowers or a box of chocolates? I: No. R: Macaroons? Ladurée? I: There's one thing we haven't tried. R: Kinder Bueno candy. I: No, you could fire her. R: Oh yes. Yes. It's less bueno now.</p>	<p>R: Have you tried getting her a gift to apologize? I: No. R: Like, uh, flowers, or... I: No. R: Or a box of chocolates? I: No. R: Macaroons maybe? I: No, but I know something that could work. R: Kinder Surprise? I: No, but you could fire her. R: Oh. Yeah. That's a different kind of surprise.</p>

49	3	30'44-30'48	Raphaël a réussi à être ivité dans l'émission de Claire Chazal. Il remercie son invitation et fait un jeu de mot sur son nom.	R: ...et de pouvoir enfin tirer ça au clair. Chazal. Si vous me pardonnez le jeu de mot.	R: ... and to be able to make things clear, Chazal. Forgive me for the pun.	R: And put an end to all this and say goodbye... Shalom. If you'll forgive my little play on words.
51	4	0'11-0'31	Puisque Nora retire son financement, Raphaël demande à Tom de se faire passer auprès de Jean-Marc pour un producteur fortuné qui souhaite investir dans le film.	T: I'm in. R: C'est-à-dire ? T: En anglais. Je suis... Ça veut dire "je suis chaud." R: Ah, bah dis-le en français. T: Okay. Bah je suis chaud. Je suis même très très chaud là. R: OK. Pas trop chaud non plus mais... T: Non, non, juste ce qu'il faut. De toute façon je vois très bien comment te le faire, le gars. Je vois le truc, je vois le perso. Ouais, petite moustache, chapeau melon. R: L'inverse. Pas de moustache, pas de chapeau, pas de melon.	T: [<i>I'm in</i>] R: Meaning? T: In English. It means, "I'm up for it." R: Well, say that then. T: Yeah. Okay, up for it. I'm really up for it. R: Okay. But not too up for it-- T: Just enough. I can totally see how I'll play the guy. I can see the character now. Little mustache, bowler hat. R: The opposite. No mustache, no hat, no bowler.	T: I'm in. R: What was that? T: You know, like in poker. I'm in. R: Okay. Well, I don't play poker. Okay? T: I'm in. I'm in! I'm all in. R: Okay, good. Don't get too carried away... T: No, I know exactly how to play this guy. I see him in, like a, like... R: What? T: Little mustache, bowler hat-- R: The opposite. T: No mustache, no hat, no bowling...

52	4	1'02-1'24	Raphaël et Tom font une simulation du moment où Tom se présentera à Jean-Marc.	<p>R: Bonjour. Jean-Marc. T: Bonjour. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas. R: Faudra que ça aille plus vite sur le nom de famille... T: Sarkousu. R: Bah non, non. Nicolas Sarkousu, c'est impossible. T: En le disant, j'ai entendu. Comme si j'avais recousu une veste ou je sais pas quoi, là. Ça marche pas. R: Non, c'est surtout qu'on dirait le prés... Oh là là. Allez... Bon, peu importe. Giraud. Alexandre Giraud. Ça c'est très bien.</p>	<p>R: Hello. Jean-Marc. T: Hello. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas. R: Quicker with the last name... T: Sarkouzu. R: Nicolas Sarkousu, you can't use that. T: I heard it as I said it. Sounds like "cousin." R: No. It's just sounds like the pres-- Oh, man. Right, whatever. Alexandre Giraud. That's perfectly fine.</p>	<p>R: Hello. Jean-Marc. T: Hello, Jean-Marc. Nicolas. Nicolas... R: Gotta come up with your last name faster. T: Sarkouzu. R: Not Nicolas Sarkousu, that's too much. T: Yeah. Didn't sound right. Like I was saying "sarcastic" or something. R: No. It sounds like the former president. Oh, whatever. Anyway. Anyways. It doesn't matter. Giraud. Alexandre Giraud. That's a good one.</p>
53	4	2'04-2'12	Raphaël explique à Tom qu'ils mangeront avec Jean-Marc dans un restaurant italien.	<p>T: Je m'habille comment ? R: Pareil. Chic, mais sobre. On vise toujours la crédibilité. C'est un mec qui pèse, mais il est discret. OK? T: T'as raison, il faut que je prenne du poids. Il faut que ça dégueule. Bien goudinos avec un goitre et tout.</p>	<p>T: What shall I wear? R: Same, classy. But understated. We want to be realistic,so he's a fat cat, but understated. Okay? T: You're right. I have to put on weight. Everything has to bulge, lots of fat.</p>	<p>T: What should I wear? R: The same, chic. But understated. It's all about being believable, okay? He's a guy who's rich, but very discreet. T: You're right. I need to gain some weight. He has to look disgusting, lots of jowl action and a goiter too.</p>

55	4	12'02-12'07	Raphaël va voir Jean-Marc pour lui dire la vérité à propos de Bartabé (Tom), mais en voyant la maquette du bateau dont il rêve pour les décors, il se défile. Il prétend alors vouloir virer Dimitri, avant de se rendre compte que Dimitri est en fauteuil roulant. Afin d'éviter une nouvelle polémique, Raphaël prétend que c'était une blague.	R: Il rentre pas dans l'impro avec moi. Pas du tout, lui. Il part, il marche à fond. Enfin, il marche...Il... D: J'avais pas compris. R: ... rentre pas dans l'impro.	R: He's not playing along. He's leaving. He walked into that one. Not "walked," he... D: I didn't get it. R: He didn't get the improv.	R: He really wasn't playing along with my improv. He took off. D: Aaaah. R: Just walked right out. Not walked. He's, uh... D: Yeah, I didn't get it.
56	4	12'39-12'57	L'histoire se répète avec Fabienne, une femme malentendante.	R: Oui, non, non. C'est toi... c'est toi Fabienne. F: C'est quoi le problème ? R: Pas de... aucun problème. F: Tu n'aimes pas ma tête ? R: Non, non, moi j'adore ta tête. J'adore. F: Je comprends pas. R: En fait, c'est un malentendu. On s'est mal entendu. T'as mal entendu... Oh là. Euh... non, non, c'est de la blague.	R: Yes. No, you are... Fabienne. F: What's the problem? R: No, no, problem. No problem, we-- F: You don't like my face? R: No, I love your face. I love it. F: I don't understand. R: It's just a misunderstanding. We misheard each other. You heard me wrong-- Oh, man. No, it's a joke.	R: Yes, yes, no, yes. You are, uh, Fabienne. F: What is the problem? R: Non. There's no problem. There's no problem, I... F: You don't like my face? R: No, no, I adore your face. Adore it. F: Well then, what? R: No, no, you didn't hear me right. Your heard me wrong. You heard me wrong. Oh god. Yeah, no, I'm being a goof.

57	4	13'48-13'55	Raphaël est contraint d'accepter Tom, connu sous le nom de Bartabé des autres, dans le rôle de Ivar le Viking. Toutefois, Tom ne connaît pas son texte et improvise.	IV: Qu'est-ce qui vous- Que- Quel- Qu'est-ce- Où vous le- Qui va là là- Valhalla! Qui Valhalla?	IV: What's-- What-- What is-- What do you-- Where do you want-- Who's there-- Valhalla-- Who's there?	IV: Who are.. What is... What is it you... Who, uh, ... Who... Who goes for... for, uh... for, uh... Who goes forth, huh?
59	4	18'10-18'19	Raphaël explique à Tom que Ivar le Viking est amoureux de Damoiselle Huguette. Tom en vient à la conclusion qu'il faut qu'il ait des relations sexuelles avec Ingrid pour mieux s'imprégner du rôle. Raphaël ne veut pas que quelque chose se passe entre Tom et Ingrid car il est amoureux d'Ingrid.	T: Co-producteur du film et interprète, comme tu peux le constater, d'Ivar le Viking. On va jouer ensemble. [<i>se penche pour baiser la main d'Ingrid.</i>] R: Non, non, non. Non ! Tu la baises pas. Tu la baises pas, la main. Tu la baises pas. [<i>à l'intention d'Ingrid:</i>] Ça va?	T: Executive producer, and I play, as you can see, Ivar the Viking. We'll be acting together. R: No! Don't screw her! Around. Don't screw around. How are you?	T: The co-producer of the film. And I'm sure you've guessed, I'm playing Ivar the Viking. R: No! T: We'll be working together. I: Great to meet you. R: No! Don't fuck her. Don't fuck her. Hey, hey. You all right?
60	4	21'47-21'53	Raphaël a obtenu des images du potentiel propriétaire du sweat vermillon. Il les montre à Magalie.	M: Putain, c'est Elliott. R: Ouais, ouais. Chut... M: Oh le fils de pute. R: Mmmh. Et de Jean-Marc, aussi.	M: Shit, it's Elliott. R: Yeah. M: Oh, the son of a bitch. R: And of Jean Marc too.	M: Oh fuck, it's Elliott. R: Yeah. Shh... M: Oh, the son of a bitch. R: Mm-hm. And of Jean-Marc too.
61	4	24'16-24'20	Raphaël parle avec Ludivine, qui a mauvaise haleine. Elle lui dit qu'elle est au courant des	L: Et puis tu sais, moi... je sens. R: Hé oui, je sais.	L: And you know, I have a good nose. R: Yes, I know.	L: You know how I know, right? I smell. R: Yeah, I know.

			sentiments de Raphaël pour Ingrid.			
62	4	24'54-25'07	Ludivine, la maquilleuse suggère à Raphaël d'organiser une fête pour montrer son côté fun et séduire Ingrid.	L: Eh bah c'est parti. C'est le cas de le dire. R: Ouais, enfin, pourquoi ? L: A party. R: Ah, en anglais, oui. C'est party. Et oui, ça marche	L: Well, party on. Pun intended. R: Yes. I mean, why? R: Oh, the expression. L: Yes. R: "Party on." Yes, that works.	L: It's party time. Literally, right? R: Yeah. Yeah! I'm... I'm not sure what you mean. L: A party. R: A party, right! L: Yeah. R: It's party time! A little slow on the uptake, here.
64	4	28'00-28'02	Bartabé a organisé une autre soirée en parallèle de celle de Raphaël sans le prévenir.	B: J'ai besoin que la bamboche à Bartab, elle envoie du sax.	B: Because I need for Bartab's jamboree to be full fire.	B: And anyway, Bartabé needs to Barta-play, if you know what I mean.
65	4	28'51-29'06	Ludivine et Karim, le cuisiner, parlent de l'émission catastrophique de Claire Chazal avec Raphaël et quelques membres de l'équipe comme invités.	L: Mais tu veux que je te dise ? K: Hein ? L: C'est le karma, ça. K: Eh non, c'est pas le karma. C'est le Karim. L: C'est-à-dire ? K: Euh... bah en fait c'est moi qui les ai empoisonné avec les laxatifs dans le sandwich.	L: You know what? K: What? L: It's karma. K: No, it's not karma. It's Karim. L: Meaning? K: Well, actually, I'm the one who poisoned them with laxatives in the sandwich.	L: You know what I think? K: What? L: It's karma. K: Uh, no, It wasn't karma. It was Karim. L: I don't get it. K: Uh, actually, I was the one who poisoned them uh... with the laxatives in their sandwiches.

69	5	7'23-7'43	Raphaël fait un discours et demande à l'équipe d'être particulièrement bienveillante à l'égard de Ludivine. Pensant que cette dernière est atteinte d'un cancer, Raphaël lui propose de prendre des jours de congé supplémentaires si elle en ressent le besoin.	L: Adorable, mais ce sera pas la peine. Parce que moi aussi, je vous dois la vérité. La vérité c'est que... ou alors demain, peut-être ? R: De? L: Main. Demain, je sens que...Coup de pompe. Je vais avoir.	L: So sweet, but it won't be necessary, because I also owe you guys the truth. The truth is that... [thinks] Or maybe tomorrow? R: To? L: ...Morrow? Tomorrow, I feel like... Really tired. I'm going to be.	L: That's great, but that won't be necessary, because I need to tell you the truth. The truth is, uh... Would tomorrow be okay? R: Say what? L: Tomorrow. Tomorrow I'm gonna be... a bit burnt. So yeah.
75	5	15'44-15'51	Raphaël et Jean-Marc remercient la famille de les laisser tourner chez eux. Toutefois, Raphaël se fait chambrer par son frère.	Frère: Bah je vais te planter la tête dans une bouse, ça va te remettre les pieds sur terre, tu vas voir. R: Non, mais n'importe quoi, lui. Ah ouais ? Bah moi je vais te planter un petit bonsai dans ta salle de bain, et vas-y, bonjour avec l'humidité.	F: I'll stick your head in a cow pie, it'll bring you down a peg. R: Seriously, get a load of this guy. Yeah? Well, I'm going to plant a small bonsai tree in your bathroom, and with that humidity, wow.	F: I should plant your head in cow shit just to bring you back down to earth. R: Yeah, right. This guy, um, thinks he's funny, doesn't he? Well, I should plant, um, a little bonsai in your bathroom and then just, try to... to get rid of the humidity.

76	5	16'04-16'19	À l'apéro avec la famille de Raphaël, Jean-Marc boit du vin.	<p>JM: Hmmm ! Il est bon, ce petit vin.</p> <p>Sœur: Hein ?</p> <p>JM: Vous avez du goût, hein, par ici.</p> <p>S: C'est mon copain qui le fait.</p> <p>JM: Oh !</p> <p>S: Il est dans le rouge.</p> <p>JM: Ah, il est producteur ?</p> <p>S: Oui.</p> <p>JM: Ah bah tout comme moi, en fait. Moi aussi je suis producteur et dans... le rouge. Pas dans le vin par contre.</p>	<p>JM: This wine is good.</p> <p>S: Right?</p> <p>JM: You've got good taste.</p> <p>S: My boyfriend makes it.</p> <p>S: He's in the red.</p> <p>JM: Oh, is he a producer?</p> <p>S: Yes.</p> <p>JM: Just like me then. I'm also a producer, and in... the red. But not in wine, though.</p>	<p>JM: Oh, what an excellent wine.</p> <p>S: Huh?</p> <p>JM: You have great taste 'round here.</p> <p>S: My boyfriend made it.</p> <p>JM: Oh?</p> <p>S: He's into red.</p> <p>JM: Ah, he's a producer?</p> <p>S: Yes.</p> <p>JM: Oh, well he's just like me then. I'm a producer as well who's in... the red. Um. But not with wine.</p>
83	6	6'53-7'12	Jean-Marc est dans la chambre d'Huguette et cherche quelque chose en-haut de la bibliothèque.	<p>JM: Mais ils sont où ces chandeliers ?</p> <p>Slice: Qu'est-ce que vous faites là, Jean-Marc ?</p> <p>JM: Vous m'avez fait peur.</p> <p>S: Qu'est-ce que vous faites ?</p> <p>JM: C'est parce que... Cinquante menoras en or... Vous savez combien on peut toucher avec ça ?</p> <p>S: Quoi ?</p> <p>JM: Les gens. Je veux dire, combien on peut toucher les gens avec ça.</p>	<p>JM: Where are those candelabras?</p> <p>Slice: What are you doing, Jean-Marc?</p> <p>JM: You scared me.</p> <p>S: Whar are you doing?</p> <p>JM: Well, 50 golden menorahs... Do you know what that's worth?</p> <p>S: What?</p> <p>Jm: To people. I mean, worth to people.</p>	<p>JM: Where are those damn candlesticks?</p> <p>S: What're you doing, Jean-Marc?</p> <p>JM: Ah! You scared me. Uh, it's just that 50 gold menorahs are... You have any idea what that's worth?</p> <p>S: What?</p> <p>JM: To them, I mean. How much it would be worth emotionally.</p>

84	6	9'13-9'27	Jean-Marc, Bartabé et Raph parlent des finances du film et Jean-Marc explique que s'il ne reçoit pas d'argent dans les quatre jours, il fera banqueroute.	B: J'ai un pote qui bosse dans une boîte, une grosse boîte et à Paramount il cherche un... Enfin, apparemment... Lui il bosse à la Paramount et il cherche un producteur français.	B: I have a buddy who works for a big company, and apparently, he's looking for a... He works at Paramount, and he's looking for a French producer.	T B: A good buddy of mine is in tight with a big studio, and apparently he's looking for uh, well... Apparently he works for Paramount. And he's looking for a French producer.
85	6	9'31-9'54	Bartabé fait croire à Jean-Marc que son "pote" qui travaille à la Paramount bosse sur un très gros projet.	B: Y a un casting de dingue. Robert de Niro. JM: Ouah ! B: Robert... Pattinson C'est bien aussi. Et Julia. Robert... R: Roberts. Ouais, donc il y a que des Robert dans le projet. Ça paraît très très bancal. Moi j'irais pas. B: Mais oui, parce que c'est son truc au réal', il est très "Robert". Voilà. JM: C'est qui ? B: Qui c'est... Mais qui c'est... Meckis. Robert Zemeckis. JM: Ouah ! R: Mais encore un Robert. Là, c'est fou. JM: Mais oui, c'est fou, Forrest Gump!	T: Insane casting. Robert De Niro. JM: Wow. T: Robert... Pattinson. That's good too. And Julia. Robert... R: Roberts. There are only Roberts in the project. That's weird. I wouldn't do it. T: Well, yeah, it's the director's thing, he loves "Roberts." JM: Who is it? T: It's-- The man is-- Meckis. Robert Zemeckis. R: Another Robert. That's nuts. JM: Yes. I love Forrest Gump.	B: The cast! They've got Robert De Niro. JM: Whoa! B: Robert... Pattinson. Uh. He's pretty good. And Julia... R: Roberts. So what, there's only Roberts in this movie? I dunno, seems a bit weird to me. I wouldn't watch it. B: Yeah. Well, that's the director. He's really into the whole "Robert" thing. JM: Who is it? B: Who is it? Wanna know? Meckis. Robert Zemeckis. JM: Wow. R: Come on, another Robert? That's nuts. JM: Of course it's nuts. Forrest Gump? Adore it.

88	6	17'53-17'58	À cause d'une panne de car, l'équipe de tournage est forcée de dormir dans le décor du camp de concentration. Jean-Marc essaie de les convaincre que c'est une bonne solution.	JM: Oh bah ça, c'est du moelleux. Ils se sont lâchés à la déco. On est sur du trois étoiles. Du trois étoiles jaunes, même.	JM: That's really soft. Set design has done really well. This is like three stars. Three yellow stars even.	JM: Oh, wow. This mattress is really soft. Yeah, incredible. The set designers did a great job, huh? This like a three-star hotel. Three yellow stars, maybe.
89	6	20'10-20'15	Afin de débusquer le corbeau, Bartabé a organisé une partie d'Action ou Vérité.	B: Vous connaissez les règles ? Magalie: Ah ouais, je connais bien les règles, je suis pas encore ménopausée. En revanche, ce soir, je les ai pas. Juste pour info. Là, c'est... nickel.	T: Ready for a fun period? All: Yeah. Magalie: Yeah, I know periods well, I'm not menopausal yet. But I don't have it tonight. For your information. Right now, it's perfect.	B: All right, then. You know the rules? All: Yeah. Magalie: Uh, yeah, I know the rules. I'm not menopausal yet. I'm still quite fertile, thanks. Just FYI. That's it. Fertile.

90	6	21'04-21'55	<p>Dans le cadre du jeu, Aya doit raconter quelque chose de mal qu'elle aurait fait et qu'elle regrette. Bartabé insiste et insinue qu'elle est responsable de la panne de car.</p>	<p>A: J'avais sept ans et j'étais amoureuse de Balthazar, j'étais en CE1 et je lui ai volé son quatre-couleurs dans sa trousse. [...] B: Euh, si je te dis "autocar" ? Je sais pas. Non ? Réfléchis. Bougie, ça te dit rien ? Que t'aurais peut-être subtilisée, j'en sais rien. Qui ferait que le car est à l'arrêt... A: Attends t'insinues quoi ? Je vois pas où tu veux en venir là. J'ai pas de bougie. B: Mais j'ai... A: J'ai pas de bougie. C'est quoi ton délire? B: Bah non, mais oh hé. Toi, t'insinue quoi, là ? Pas de bougie... Elle met une ambiance bizarre celle-là. Des bougies, moi j'ai pas de bougies. Tu mets des bougies sur tes gâteaux d'anniversaire, toi, peut-être?</p>	<p>A: I was 7 years old and I was in love with Balthazar, I was in 2nd grade, and I stole his multicolored pen, from his bag. [...] B: If I say "bus," for example? I don't know. No? Think. "Spark plug," ring a bell? A: What are you insinuating? What are you saying? I don't have it. What the hell are you talking about? B: No, but hey. What are you insinuating? No sparks plugs. She's ruining the atmosphere, this one. I don't have any plugs. Do you have plugs at your house, maybe?</p>	<p>A: Okay. I was seven years old. I was in love with this boy named Balthazar. I was in grade one and I stole four color markers from his pencil case. [...] B: Anything to do with the bus, for example? I dunno. Uh... No? Just think. Spark plug? Mean anything? Could you have maybe pocketed one, I dunno? A: Hold on, what're you insinuating? I don't know where you're going with this. B: I'm just saying... A: I've got nothing. No spark plugs, nothing. What the fuck? B: Wait. No, I'm... Oh, hey. You're the one insinuating here. Spark plugs... She's acting really weird, isn't she? Spark plugs? I don't know what she, uh... You gonna put them on a birthday cake? Huh?</p>
----	---	-------------	---	---	--	--

81 ⁵	6	31'06-31'18	Après avoir découvert que Raphaël lui a menti par rapport à Bartabé, Jean-Marc le poursuit dans les bois. Il tombe dans un piège à gibier qu'avait préparé Karim.	JM: Je suis tombé sur un truc qui a amorti ma chute. Oh, la vache. R: Ah bah aussi, putain. C'est un sanglier. JM: Quoi? Ah bah oui, c'est un sanglier. Eh bah voilà, j'imagine que t'es content, j'ai tué un sanglier !	JM: I fell on something that cushioned my fall. Oh my God. R: Oh yeah, fuck, it's a boar. JM: What? Oh yes it's a boar. There! You must be happy I killed a boar!	JM: I fell on something that broke my fall. Oh, fuck me. R: Holy shit, that's a wild boar. JM: What? Oh fuck, a wild boar. Well, that's great. I suppose you're happy now that I killed a wild boar, huh?
93	6	31'22'-31'56	Raphaël essaie d'aider Jean-Marc à sortir du trou dans lequel il est tombé, mais Jean-Marc, en colère, refuse son aide.	R: Bah non... Bon, attends, Jean-Marc. Tiens, attrape la branche, je vais te sortir de là. JM: J'en veux pas, de ta branche. R: Bah tu vas pas rester là-dedans. Sors. Viens. JM: Tu comprends pas, Raph. Je suis fatigué. Je suis au fond du trou. Tu vois pas ? R: Bah, si, si. JM: Ta gueule avec tes vanes. Ta gueule.	R: Well, no... Wait, Jean-Marc. Here. Grab this, I'm going to get you out. JM: I don't want your branch. R: Come on. You can't stay in there. JM: Raph, you don't get it. I'm tired. I'm down in the dumps. Can't you see? R: Yes. JM: Shut it with your jokes. Shut up.	R: Well, no. Actually I... Okay wait, Jean-Marc. Here. Grab the branch. I'll pull you out. JM: I don't want your fucking branch. R: Well, you don't wanna stay in there. Come on. Grab it. JM: You don't get it, Raph. I'm so tired, man. I'm in the fucking hole. Don't you see? R: Well yeah, you're... JM: Shut up, that's not funny. Just shut up.
95	7	3'29-3'36	Pour rembourser Jean-Marc, Raphaël a vendu des objets appartenant à sa grand-mère.	Vendeur: Mesdames et messieurs, 5 000 euros. 5 000 euros je vous le rappelle, c'est un menorah en or massif. Menorah pas pour tout le monde. Je plaisante.	V : Ladies and gentlemen, 5,000 euros. Five thousand euros, to remind you, it's a menorah made of solid gold. Men or a woman too! I'm joking.	V : Ladies and gentlemen, I've got 5,000. 5,000 euros for this solid gold menorah. Maybe not for everyone. I'm kidding.

⁵ Le numéro 81 suit l'exemple n°92 pour respecter l'ordre des épisodes. Les numéros ne sont pas dans l'ordre chronologique à cause de changements dans le corpus après la première numérotation. Le numéro servant plus à identifier les exemples pour ne pas les mélanger, nous avons estimé que ce n'était pas grave qu'ils ne soient exactement dans l'ordre.

101	7	13'15-13'28	Raphaël fait signer son livre d'or à Hervé, l'acteur qui a joué le chien dans le film.	<p>H: Je suis hyper content, je viens de décrocher un gros rôle. R: Ah ouais ? H: Ouais, dans le prochain Belle et Sébastien. Je vais faire un berger français. R: Ah super, génial. Tiens, je connaissais pas cette race. H: Ah non, mais c'est pas un chien, c'est un berger qui est français.</p>	<p>H: I'm thrilled because I've just landed a big role. R: Yeah? H: In the next Belle et Sebastian. I'll play a French sheperd. R: Great. Awesome. Funny, I'd never heard of that breed. H: Oh, no, it's not a dog, it's a sheperd who's French.</p>	<p>H: Yeah. Well, I'm super stoked because I just booked a huge role... R: Oh yeah? H: ... in the next Lassie movie. Yeah. I'll be playing a French sheperd. R: Oh great. Wow. I've never heard of that breed. H: Well, no. It's not a dog, it's a sheperd who's French.</p>
102	7	15'43-15'52	La sœur et le frère de Raphaël lui avouent qu'ils ont lu le script et qu'ils sont fiers de lui.	<p>Sœur: En tout cas, là, je suis sûre que les parents te regardent d'en bas, et ils sont fiers de toi. R: Mais pourquoi d'en bas ? Sœur: Parce qu'ils sont enterrés, sous terre. Ils sont morts, hein. R: Oui, ça je sais. Mais, c'est plus parce que... L'expressions c'est plus d'en haut... Ils te regardent d'en haut. Soeur: Oui, ben d'en haut, ils te regardent et ils sont fiers de toi. Et mamie aussi. R: Non, mamie, pour le coup, je pense que c'est vraiment d'en bas.</p>	<p>S: Anyway, I'm sure that our parents are watching you from down below, and they're proud of you. R: Why "from down below"? S: Because they're buried, underground. They're dead. R: Yes. No, I know that. But no, it's just that the expression is usually "from above". Soeur: They're watching you from above, and they're proud of you. R: Yes. Soeur: And grandma too. R: No, grandma, on the other hand, I think it's really from below.</p>	<p>S: Anyway, I'm sure that our parents are watching from below and are proud of you. R: But, uh, why from below? S: Well, because they're buried underground. They're dead. R: Yeah. No, no,no. I... I know, but, uh, usually the expression is watching you from above. S: Yeah, well, they're watching from above and they're proud of you. Okay? And mamie too. R: No. Mamie is actually watching from below.</p>

103	7	20'54- 20'57	Lors de la première, Raphaël met accidentellement feu à son pantalon et va mettre de l'eau dessus aux toilettes, où se trouvent Jean-Marc et Tom.	T: Qu'est-ce qui se passe? R: Rien, j'ai pris un petit coup de chaud au bar.	T: What's happening? R: Nothing, I got a little hot at the bar.	T: What's going on? R: Nothing, things got a little heated at the bar.
-----	---	-----------------	---	---	--	---

7.2 Annexe 2. Références culturelles

N°	Épisode	Time code	Contexte	Version FR	Sous-titres EN	Doublage EN
2	1	7'17-7'20	Première scène du tournage, coupée parce que l'acteur principal, Robin Jacomet, s'est cogné la jambe contre la table basse, qu'il n'a pas vue à cause de la fausse fumée.	RJ: C'est pas la Normandie, c'est une chicha votre truc, là ! Chier quoi !	RJ: This isn't Normandy, it's a fucking shisha bar in here. Christ almighty!	RJ: This isn't Normandy, it's a fucking shisha bar in here. Christ almighty!
4	1	14'01-14'21	Raphaël parle en interview et avoue que son rêve est que sa famille soit fière après avoir vu le film.	R: Et comme dans les films américains, tu vois, ils vont se dire : "Il l'a fait putain." Slice: C'est tout... R: "Il l'a fait." Attends, y en a un deuxième. Slice: Ah, ouais, j'ai senti qu'il en manquait un. R: Ouais, généralement dans les films américains, c'est par deux. "Il l'a fait putain. Il l'a fait." Sinon c'est bancal.	R: Just like in American movies, and they'll think, "He fucking did it." Slice: That's it-- R: "He did it". Wait, said twice. Slice: Yeah, okay, I felt one was missing. R: Generally, in American movies, they say it twice. "He fucking did it. He did it." Otherwise, it doesn't work.	R: And like in all those American films, they'll, they'll, they'll finally say... That fucking idiot... Slice: Nothing else? R: ... he fucking did it. Uh, gimme a second take? Yeah, I didn't quite feel that one. Usually in American films they don't get it on the first take. "He fucking did it. He did it." I like that take the best.

5	1	14'55-15'04	La grand-mère de Raphaël lui annonce qu'elle a accepté que la fille d'un couple de clients fasse les cascades du personnage de Huguette.	Grand-mère: Elle est très forte. Sœur: Ah ouais attends, elle est championne de Ninja Warrior. C'est pas rien quand même. R: C'est super. Ninja Warrior c'est super. Avec le pont de singes et tout, mais...	GM: She's really good. Sœur: She's a Ninja Warrior champion. R: Oh, that's great, a Ninja Warrior. That's great. With the monkey bridges and everything, but...	GM: She is very strong. R: I'm sure she is. Sœur: She won the last Ninja Warrior competition. That's pretty good. R: Yeah, that's great. GM: Yeah. R: Amazing, Ninja Warrior. That's super... Monkey bars and all that.
6	1	15'44-15'47	Ingrid fait la bise à Joséphine, qui réalisera ses cascades. Joséphine fait trois bises au lieu des deux habituelles en France.	I: Enchantée. Ingrid. J: Bonjour. I: Oh trois, pardon.	I: Hello, nice to meet you. J: Hello, Ingrid. I: Oh, three, sorry.	I: Hello, nice to meet you. J: Hello. I: Ingrid. Oh three, sorry.
7	1	19'30-19'42	Tatiana, la coordinatrice de cascades originaire du Québec, demande pourquoi ce n'est pas Ingrid qui réalise ses propres cascades.	T: Allô tout le monde, je m'appelle Tatiana, stunt coordinator. Coordinatrice de cascades. Je voulais en profiter pour dire que je trouve ça dommage si Ingrid elle fait pas elle-même la cascade. Parce que t'sais on a vraiment travaillé fort, puis...	T: Well, hello everybody, my name is Tatiana, stunt coordinator. I handle the stunts. I wanted to take this opportunity to say that it's too bad that Ingrid won't be doing her own stunts. We worked really hard.	T: Bon, ben, allô everyone, my name, she, uh, Tatiana, stunt coordinator. And I'll be watching all the stunt.... Oh, yes! And I wanted to tell you that I think it's really too bad that Ingrid won't do her own stunt. Because we really work and I think she was ready.
11	1	21'52-21'55	Avant de repartir, Raphaël souhaite un bon appétit à l'équipe, en prenant un accent québécois.	R: Et, "bon appétit à toutes et à tous."	R: And "enjoy your lunch, ladies and gentlemen."	R: And, uh... bon appétit, as they say in French.

12	1	22'56-23'07	Après le discours catastrophique de Raphaël sur la misogynie, Jean-Marc lui propose de chanter une chanson la prochaine fois.	JM: Elton John, typiquement, je sais que t'écoutes que ça. R: Ouais, Elton... Non mais quoi, j'écoute que ça ? Je suis pas un monomaniac non plus. Il est marrant. Il dit n'importe quoi. J'écoute des trucs un peu plus... Voilà. M: Quoi, quel genre ? R: Bah quel genre.. euh du du du rap, de, de la dubstep.	JM: Elton John. I know that's all you listen to. R: Yeah, Elton... No, that's not all I listen to. I'm not a monomaniac. He's talking nonsense. I listen to stuff that's a bit more... You know... M: Like what? R: Like a bit of rap, dubstep.	JM: I suggest, uh... Elton John. I know how much you like him. R: Right, Elton J-- No, I don't listen to that. I'm not into that mainstream crap. His songs all sound the same. I much prefer a more refined, uh, I dunno. M: What do you listen to then? R: Uh, rap. Jay-Z. You know that kind of things.
13	1	24'12-24'16	Raphaël fait croire à Ingrid que son discours avait pour but de l'énerver pour qu'elle rentre plus dans son personnage.	R: [...] il faut qu'on travaille plus à l'américaine. Method acting. "Method actings." Tu vois?	R: [...] we have to work more American style. Method acting. "Method actings." You know?	R: [...] we have to work more like the Americans. Method acting. Method acting. Get it?
14	1	25'00-25'02	Raphaël insiste qu'il faut faire comme les Américains.	R: Faut qu'on fasse à l'américaine. Comme Christian Bale.	R: We have to do it American style. We'll do it like Christian Bale.	R: We've gotta do it like the Americans. Just like Christian Bale.
15	1	25'17-25'39	Raphaël raconte sa fameuse anecdote par rapport à Christian Bale.	R: Euh, Raphaël a décidé de bourlinguer sur les routes à l'été 2013, de bourlinguer dans sa 405. [...] Bref, je m'arrête dans un resto, petit bouiboui spécialités portugaises. Que des trucs très bons, bacalhau, baklavao, enfin plein de trucs.	R: Raphaël decided one day to take a little road trip. Uh, summer of 2013, uh his sporty little Peugeot 405. [...] Anyway, I pull into the first restaurant, a quaint little Portuguese place. Really excellent menu. Bacalhau, uh, bakalavuh, a bunch of great stuff.	R: Raphaël has decided to go on a road trip, summer 2013, to go explore in his Peugeot 405. [...] Anyway, I stop at this little place serving Portuguese specialties. Only excellent dishes, bacalhau, baklavao, lots of things.

16	1	28'57-29'39	Jean-Marc reçoit un e-mail de chantage et en parle avec Gabrielle dans son bureau.	<p>JM: Attends. Il nous donne jusqu'à... laisse-moi calculer. Jeudi matin 10h, pour lui donner 50 000 euros. Sinon il dit qu'il va poster la vidéo et que ça va niquer notre film. Oh putain. Mais à qui il va la poster ?</p> <p>G: Comment ça, "à qui"?</p> <p>JM: Eh bah quand on poste un Colissimo, il faut bien mettre un destinataire dessus.</p> <p>G: Ah... euh... non pardon, mais je pense qu'il parle des réseaux sociaux, a priori.</p> <p>JM: Oui, bah merci Gabrielle. Ça va, j'avais compris. Je suis pas non plus complètement con. Les réseaux sociaux...</p>	<p>JM: Hang on. He's giving us until-- Le me work it out. Thursday morning, 10 a.m, to give him 50,000 euros, or he says he's going to post the video and our film "will be fucked." Oh, fuck. But who is he going to post it to?</p> <p>G: What do you mean, who?</p> <p>JM: Well, when you post a package, you have to put a recipient on it.</p> <p>G: Sorry, but I think he's talking about social media, I guess.</p> <p>JM: Yes, thanks, Garbielle. Okay, I got it, I'm not completely stupid. Social media...</p>	<p>JM: Okay, uh... He's giving us until-- Let me calculate it... Thursday morning, 10 a.m, to give him 50,000 euros? If not he's gonna post the video and it's going to ruin our film? Oh. But who is he gonna post it to?</p> <p>G: What do you mean, who?</p> <p>JM: Well, when someone posts a package, they have to address it to someone.</p> <p>G: Uh... No, what I think he means is he's gonna post on social media?</p> <p>JM: Yeah well thank you, Gabrielle, for clarifying that for me, but I'm not a complete moron when it comes to social media.</p>
17	1	30'14-30'20	Jean-Marc ne veut pas parler du chantage à Raphaël, il demande à Gabrielle de garder ça pour elle.	<p>JM: Tu sais quoi, toi et moi, on va se la jouer Brigades du Tigre, agents infiltrés. On va se régler ça à l'ancienne.</p>	<p>JM: You know what, we're going to go Tiger Brigades style, we're going undercover.</p>	<p>JM: You know something? You and me are gonna play it like Crouching Tiger, undercover.</p>

19	1	31'19-31'38	Magalie demande à Raphaël s'il a un ennemi qui voudrait saboter son film.	M: T'as jamais... Je sais pas, moi... chié dans la boîte aux lettres d'un gars, après un date au Marly, qui s'était pourtant super bien passé, bonnes vibes, petits cocktails, tu me ramènes, je te ramène, me ramène pas, allez, la voiture, on se caresse un peu et puis après, plus aucune nouvelle, quoi.	M: You've never... I don't know... shat in the guy's mailbox, after a date at the Marly that had gone really well, good vibes, nice cocktails, it was all, "Your place or mine?" We go to the car, we feel each other up and then... He ghosts you.	M: You never, ih... I dunno, maybe, uh... shit in some guy's mailbox. After a date at Marly's even though it went super well and, uh, great vibes, a few cocktails, some flirting, and then we leave together, and then in the car there's some light petting, and then... never hear from them again.
20	1	34'29-34'45	Raphaël parle avec la coordinatrice de cascades, Tatiana, de sa carrière.	R: Il y a qu'à voir les films que t'as fait. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T: Non, ça c'est des films que j'aime là, des films de chevet. C'est... R: Ah, olà ! Ah d'accord, c'est des films de chevet. Ah oui. Et moi j'ai cru que c'était [<i>prend un accent québécois</i>] "des films que j'fais."	R: Look at the movies you worked on. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T: No, those are movies that I love, my inspirations. It's... R: Oh, man! Okay, films you love. Right. I heard, "Those are films I've done."	R: Just look at the films in your showcase. Fast and furious, John Wick, Casino Royale... T : No, those are film that I like, I saw them at a showcase. R: Ah, okay! Ah, all right, you saw them at a showcase. Okay. I thought they were films in your showcase.
21	1	35'13	Tatiana rassure Raphaël.	T: Promis, juré, craché.	Spit and shake.	I swear, spit.
23	2	2'31-2'40	Jean-Marc, Magalie et Raphaël parlent du pied coupé de Joséphine, Jean-Marc essaie de comprendre comment il a été coupé exactement.	M: Elle chausse du 27. Voilà, c'est assez clair, là ? Pardon, Jean-Marc, mais là c'est pas... R (<i>en interview</i>): Non mais du 27 ? Je sais pas si vous vous rendez compte, c'est rayon enfant là, carrément.	M: Her foot' is a kid's size 10 now. Got it? Sorry, Jean-Marc, but it's not... R: Serious, kid's size 10? I don't know if you realize. She'll shop in the kids' section.	M: Well, she's like a size five. Is that clear enough? Sorry, it's just that-- R: No, but a size five? I... I don't know if you realize. That's like a child's shoe size, you know?

24	2	2'57-3'07	Gabrielle cherche le pied coupé de Joséphine à la demande de la costumière.	G: Oui, pardon. Désolée, c'est que la costumière m'a dit "c'est 400 baluches par godasse." Ce qui équivaut à, si j'ai bien compris, 400 euros par chaussure. Et puis, en vrai, la gauche sans la droite ça vaut rien. Donc mis bout à bout, ça fait "800 baluches", quand même. Donc...	G: Yes, sorry. The costume designer said. "It's 400 greens per kick." Which comes to 400 euros per shoe. If there's only one, it's worth nothing. So in the end, it's "800 greens," so...	G: Yes, I know, sorry. It's just that the costume lady said they're... "They're four Benjamins for each one." I had to look up what a Benjamin was, but basically the boots are 400 each and the left worthless without the right. So in total that makes about eight "Benjamins", I guess. So...
25	2	3'31-3'45	Après l'accident de Joséphine, Jean-Marc reçoit un message du "corbeau".	JM: Il écrit... "Clock is ticking." M: Attends, fais voir. JM: Qu'est-ce que ça veut dire ? R: Oh, putain. JM: C'est quoi "clock"? M: C'est la... R: C'est une horloge. JM: Bah quoi, qu'est-ce qu'il veut ce con ? Qu'on lui paie une Rolex maintenant ? R: Non, non, il nous dit que le temps passe, quoi ! il nous met la pression.	JM: He wrote... [<i>Clock is ticking</i>] M: Wait, let me see. JM: What does it mean? R: Oh, fuck. JM: What's "clock"? M: It's this. R: Like a watch. JM: What the hell does the asshole want? A Rolex? R: No, he's telling us time is running out. He's pressuring us.	JM: He says... "Clock is ticking." M: Wait, let me see. JM: What does that mean? R: Oh, fuck me. JM: What clock? M: It's just a saying. R: Talking about time. JM: Well, what does he want? To be paid in Rolexes or what? R: No, no. He's telling us time's passing. He's pressuring us.
27	2	11'37	Jean-Marc donne ses cartes de crédit à Gabrielle pour qu'elle retire l'argent destiné au corbeau.	JM: Et ça, c'est mon Amex, 0311.	JM: And that's my Amex, 0311.	JM: And this is my Amex.

28	2	14'41-15'26	<p>Raphaël avoue que c'est lui qui a provoqué l'accident sans faire exprès.</p>	<p>R: Non, il faut surtout pas qu'ils portent plainte. Il faut absolument amadouer Marianne. M: OK. Est-ce que t'as des preuves qui t'incriminent ? R: Y a l'émetteur, ouais. Cet émetteur. M: Faut qu'on le détruise. R: Faut qu'on le détruise. <i>[Jean-Marc passe un appel.]</i> M: Jean-Marc, t'es avec nous, là ? JM: Oui, oui, non, j'appelle juste Fabrizio. On se connaît bien, on s'adore. C'est le premier gars avec qui je suis sorti après mon divorce. R: On s'en fout. M: Oui, mais t'as besoin de l'appeler maintenant ? JM: Eh bah oui, c'est l'impresario d'Amadou et Mariam. Et Raph a dit "il faut Amadou et Mariam." R: Mais j'ai pas dit ça, moi. Non, j'ai dit, oh, j'ai dit "il faut amadouer Marianne". La maman de Joséphine. Pour pas qu'elle porte plainte.</p>	<p>R: No, they can't press charges. We have to appease Marianne. M: Yeah. Is there any evidence against you? R: The controller, yeah. That controller. M: We have to destroy it. R: We have to destroy it. M: Jean-Marc, are you with us? JM: What? Yes, i'm just calling Fabrizio. We're super close. He's the first guy I dated after my divorce. R: What do we care? M: Do you need to call him right now? JM: Yes, he's Amadou and Mariam's agent. Raph said, "We need Amadou and Mariam." R: I never said that. No, I said, "We have to appease Marianne," Joéphine's mother. So she doesn't press charges.</p>	<p>R: No, no, they absolutely cannot press charges, no. What am I gonna do about Marianne? M: Yeah... Okay. Uh... Is there any evidence to prove it was you? R: There's the remote. Yeah. The remote. M: Oh. We have to destroy it. R: Destroy it. M: Jean-Marc, you with us? JM: Huh? Yeah, yeah. I'm just calling Fabrizio. We're good friends, love each other. He's the first guy I went out with after my divorce. R: That's nice, but... M: Yeah. But do you have to call him now? JM: Well, yeah. He represents, uh, Amadou and Mariam. And Raph had said: "We need Ama... Amadou and Mariam." R: I... Hey, I never said that. No, I said we... Oh. I said, "What am I gonna do about Marianne," Joséphine's mother. So she won't press charges.</p>
----	---	-------------	---	--	--	---

29	2	16'20-16'24	Raphaël demande à Tom de l'aider à se débarrasser de la télécommande qui gérait la cascade. Tom essaie de la lancer dans un cours d'eau.	T: Allez, hop, je vais te l'envoyer en Tchéquie le bazar. R: OK. T: Et c'est parti. Direction Reykjavik !	T: I'm going to send it to the Czech Republic. Here it goes. Off to Reykjavik!	T: Alrighty. I'm gonna send this thing to Poland. R: Okay. T: Here we go. Incoming, Reykjavik!
30	2	19'42-19'49	Toujours dans son <i>method acting</i> , Ingrid donne un coup de genou à l'entrejambe de Raph.	I: Ouais, j'essaie d'y aller à fond, fils de pute. R: Wow, wow, j'ai senti que t'y allais bien à fond dans les bourses... à Bibi.	I: I'm giving it my all, you son of a bitch. R: Wow. It felt like you were giving it your all in the marbles... My marbles.	I: I'm going all the way with this, you bitch. R: Yeah. Yeah. Yeah. I felt you go all the way. Into my ball sack. Oh baby.
32	2	23'44-23'56	Pour éloigner Raphaël d'Ingrid, Gabrielle prétexte une urgence et entraîne le réalisateur vers le buffet, où il y a des sandwichs à base de viande. Gabrielle essaie de trouver des raisons pour lesquelles Raphaël ne pourrait pas manger ces sandwichs.	R: Là faut que j'y aille, parce que... G: Vegan? R: Hum ? G: Un peu vegan ? R: Non. G: Les produits laitiers ? R: "Sont nos amis pour la vie"? Attends je comprends plus, là. On cherche un slogan ? C'est un jeu ?	R: I have to go, because I have... G: Vegan? A bit vegan ? R: No. G: Dairy products? R: "Are our friends for life." Wait, I don't understand. Do we need a slogan? Is it a game?	R: Look, I've... I've gotta go. I've gotta work. G: Uh, vegan? R: Hm? G: A bit vegan? R: no? G: And dairy products? R: Are good for your health? Wait, I don't understand. You want a slogan? This a game?
33	2	24'39-24'43	Jean-Marc donne des indications sur le plan à suivre pour transmettre l'argent au corbeau.	JM: À 7h demain matin, on dépose le sac dans une poubelle des Buttes-Chaumont, et le corbeau détruira la vidéo.	JM: At 7 a.m. tomorrow, we'll drop the bag in a trash can in Buttes-Chaumont park, and the mole will destroy the video.	JM: At 7:00 tomorrow morning, we just drop the bag in a trash can in the park, and the mole will destroy the video.

34	2	25'46-26'18	<p>Pour éviter que la famille de Joséphine porte plainte, Jean-Marc essaie de trouver un arrangement avec le père de Joséphine. Ce dernier dit qu'il veut assister au Grand Prix de formule un, avec des accès VIP.</p>	<p>Père Joséphine: Ah et je me suis dit, pour le trajet, je vais y aller en jet, ce sera plus simple pour tout le monde. JM: Ah oui ? PJ: Ouais. Voilà, puis à l'arrivée, sur le tarmac... bah je veux une <i>escort</i>. JM: Okay. Un jet, un Escort break, intérieur cuir ? PJ: Mais, non. Un <i>Escort</i>, pas une Ford. Une <i>escort</i>... [<i>mime une poitrine conséquente avec ses mains.</i>] JM: OK, c'est bien ce que je craignais. Gabrielle, tu peux noter ? Grand Prix F1, aller-retour jet et... G: Pute sur le tarmac. C'est bon, c'est noté.</p>	<p>PJ: And for the trip, a jet will be easier on everyone. JM: Oh, yeah? PJ: Yeah. And on arrival, on the tarmac, I want an escort. JM: Okay. A jet, a large Escort, leather interior? PJ: No, an escort, not a Ford, an escort... J: That's what I was afraid of. Gabrielle, can you write this down? F1 Grand Prix, round trip private jet and-- G: Hooker on the tarmac. It's all good, I got it.</p>	<p>PJ: I was thinking for the trip, I'll go by private jet. It will be easier for everyone. JM: It will? PJ: Yeah. And when I arrive on the tarmac, uh, I'd like an escort. JM: Okay. A jet, an Escort with... leather interior? PJ: I mean an escort, not a Ford. An escort... JM: Okay, that's what I was afraid of. Gabrielle, you got all that? Grand Prix F1, in a private, uh, jet and... G: "Whore... on the... tarmac." All right. I got it all.</p>
35	2	26'39-26'46	<p>Scène du film entre Huguette et Guy dans la voiture.</p>	<p>H: Après le pont de Bréguille, Ghislain nous donnera les cabas. Ça sera blindé d'explosifs. Faudrait pas que ça nous pète à la gueule. G: T'as raison. Pas comme la pauvre Micheline l'autre jour sur l'aqueduc de la Villeneuve.</p>	<p>H: After the Bregille bridge, Ghislain will give us the bags. We'll have to be careful, it'll be full of explosives. G: You're right. Not like poor Micheline, the other day on the Villeneuve aqueduct.</p>	<p>H: Okay. When we get to Brégille, Ghislain will give us the bag of explosives. We'll need to be careful - We don't want to blow ourselves up. G: You're right. Not like poor Micheline at the Villeneuve aqueduct.</p>

36	3	0'30-0'35	Jean-Marc. Magalie et Raphaël discutent de la réputation de Raphaël après la diffusion de la vidéo par le corbeau.	M: Et puis si on remet dans le contexte, Raph excuse-moi, mais c'est pas jojo ce que t'as dit non plus. R: Oui, c'était pas du Martin Luther King, mais c'est quand même moins...	M: And if we put it in context, sorry, but what you said ain't pretty either. R: It wasn't like Martin Luther King, but it's still less...	M: And let me remind you Raph, what you actually said wasn't exactly warm and fuzzy. R: Maybe it wasn't Martin Luther King, but-- M: It was pretty bad.
37	3	7'07-7'21	Après le départ de Robin Jacomet en tant qu'acteur principal, Jean-Marc cherche quelqu'un pour le remplacer.	JM: Canet est pas dispo, Cluzet, a dit non, Dujardin a dit non. M: OK, qui a dit oui ? JM: Eh bien pour le moment... personne. Si, à part Stéphane Plaza, ouais. M: Ah ouais. JM: Ils veulent pas lire le scénario à cause du mauvais bad buzz. M: Bad buzz tout court.	JM: Canet isn't available, Cluzet said no, Dujardin said no. M: Okay, who said yes? JM: Well, nobody at the moment. Yes... Except for Stéphane Plaza. Yes. M: Damn. JM: They don't want to read the script because of the bad, bad buzz. M: Just "bad buzz."	JM: Canet? Not available. Jean Reno said no. Dujardin also said no. M: Okay, anybody say yes? JM: Well, as of right now, no one. Uh, yeah, except Steven Seagal. M: Oh, great. JM: Most don't want to read the script because of the bad buzzing. M: Bad buzz, actually.

39	3	8'24-29'39	Jean-Marc reçoit un appel de l'agent de Gilles Lellouche.	JM: L'agent de Lellouche. [décroche] Yes, salut ! R: Dis-lui l'anecdote de Christian Bale. Ouais. JM: Oui, oui, oui. D'accord. Hmmm. M: Oh ce serait super, Gilles Lellouche. R: Oui, il est super. M: J'adore <i>Bac Nord</i> . R: Bac Nord. JM: D'accord. R: <i>100% cachemire</i> . M: Non. Ouais, mais non.	JM: Lellouche's agent. Yes, hi! R: Tell him the Christian Bale anecdote. Yeah. JM: Yes, all right. M: Gille Lellouche would be great. R: Yes, he's great. M: I love The Stronghold. R: The Stronghold. JM: The Ultimate Accessory. M: No. Yeah, but no.	JM: It's Neeson's agent. M: Take it! JM: Yes! Hello. R: You can mention my, uh, Christian Bale story. JM: Yes, yes, yes. All right. M: Oh man, Liam Neeson would be great. R: Awesome! M: <i>Schindler's List!</i> R: My god! JM: Okay. R: <i>Love Actually!</i> M: Uh, no. Well...
40	3	12'32-12'36	Comme Raphaël reprend le rôle principal, il lui faut redorer son blason. C'est pourquoi il fait un sondage Instagram.	M: Ah bah oui, mais si tu te mets face à Jean Moulin, franchement t'as aucune chance là. R: C'est Staline.	M: Yes, but if you compare yourself to Jean Moulin, you have no chance. R: It's Stalin.	M: Okay, but you put yourself up against Joan of Arc, seriously Raph? R: That's Stalin.
42	3	16'15-16'31	L'acteur qui joue le chien se plaint auprès du cuisiner.	Acteur: Non, parce que tu vois, par exemple les Ricains, euh... bah c'est autre chose, hien ? Eh, tu m'écoutes ? Cuisinier : Hum ? Acteur: Eh, les Ricains... C: Ouais ? A: Par exemple ils font La Planète des Singes, c'est pas deux heures au jardin des plantes. C'est trois mois	A: Because you know, for example, it's different with the Americans. Are you listening to me ? With the Americans... C: Yeah? A: When they shoot Planet of the Apes, it's not two hours at the botanical gardens. It's 3 months minimum... Well, in Africa.	A: No, but let me tell you, the Yanks, ah, they know how to do it. Huh? You hear me? C: Hm? A: The Americans. C: What? Give you an example. Planet of the Apes. They didn't shoot that in two hours in the zoo, no, they took at least three months... Well, uh... in Africa or something.

				minimum... bah... euh... en Afrique, a priori.		
43	3	19'24-20'08	À la demande de Hervé, l'acteur qui joue le chien, Raphaël donne des précisions sur la back-story du chien.	<p>R: C'est un chien qui souffre parce que sa chienne, elle est en train d'accoucher, et lui... euh... il se barre de la mise-bas... et il s'en veut, et c'est ça qu'il ressasse, c'est ça son petit... son petit dilemme de chien.</p> <p>H: OK...</p> <p>R: Allez, on y va !</p> <p>H: Je voulais te proposer un truc.</p> <p>R: Ouais.</p> <p>H: Je gratte un peu le sol...</p> <p>R: C'est trop bien. Attends, pardon. Gratter quoi ? Pourquoi gratter ?</p> <p>H: Bah... il est juif, il gratte le sol pour trouver des pépites.</p> <p>R: Ouh. Alors premièrement, j'ai l'impression que c'est très anti-</p> <p>I: C'est antisémite.</p> <p>R: C'est très antisémite, ça je l'avais senti aussi. Et puis deuxièmement j'ai pas compris... qui, qui t'a dit que le chien était juif ?</p> <p>H: Bah, c'est toi, tu me dis qu'il</p>	<p>R: He's suffering, because his bitch has just given birth, and he's just left the birthing and he's mad at himself, and that's what he keeps thinking about, that's his little dog dilemma. All right, let's go!</p> <p>H: I have a suggestion to make. I'm going to scratch the floor a bit.</p> <p>R: Great. Sorry, what? Scratch what? Why scratch?</p> <p>H: The dog is Jewish, he's scratching the floor to find nuggets.</p> <p>R: Firstly, that's very antisemitic.</p> <p>I: It's antisemitic.</p> <p>R: It's very antisemitic, I thought so too. And secondly, i don't understand, who told you the dog was Jewish?</p> <p>H: You did, you told me, there's a bar mitzvah at...</p> <p>R: No, I didn't say that. No! He's just left the birthing. He's just left the birthing, I didn't say that, no.</p>	<p>R: He's suffering because his girlfriend is giving birth and he... he barred himself from... being there and he's guilt-ridden. That's... That's why his suffering from his... his.... his doggy dilemma.</p> <p>H: Okay, great.</p> <p>R: Here we go!</p> <p>H: Can I run something by you? How about I scratch the floor a bit.</p> <p>R: Awesome. Hang on. What? Sorry, wait, what? Scratching? Why're you scratching?</p> <p>H: Well, he's a Jewish dog. So he's scratching the floor looking for nuggets.</p> <p>R: Whoa, uh... Firstly, that sounds really antisem...</p> <p>I: Very antisemitic.</p> <p>R: Very antimsemitic! I definitely felt that, too. And secondly I don't, uh... I don't... Who... who told you the dog was Jewish?</p> <p>H: Well, you did! You mentioned a bar mitzvah.</p> <p>R: No, no I didn't. I never said</p>

				<p>y a une bar mitzvah au... R: Mais j'ai rien dit, moi. H: ... au je sais pas quoi. R: Non, non, non! Non ! Il se barre de la mise-bas. Il se barre de la mise-bas!</p>		<p>anything like that. No, no, no. I... He... barred himself. Barred. I said he barred himself, I didn't say...</p>
44	3	20'34-20'38	<p>Magalie et Jean-Marc ont demandé à la dresseuse du chien renifleur de trouver le/la propriétaire du sweat vermillon. Raphaël remarque que le chien renifle beaucoup l'acteur qui joue le chien.</p>	<p>R: Dis-moi, on a clairement un suspect, là, non ? D: Attends, fais voir. D: Non, là il est juste plug sur le trou, là. R: Plug sur? D: Plug sur le trou. C'est une abbréviation pour dire qu'il est pluggé sur le trou de balle.</p>	<p>R: Sorry, but we have a clear suspect, don't we? D: Wait, let me see. D: No, he just plug on the ho, there. R: Plug on? D: "Plug on the ho." It's an abbreviation to say that he's plugged on the asshole.</p>	<p>R: Excuse me, but... there's a clear suspect there, right? D: Hang on, I'll have a look. D: No, he's just enjoying the SOB. R: He's what? D: SOB. It's an abbreviation for saying he likes the smell of his balls.</p>
45	3	21'22-21'26	<p>Magalie montre une vidéo coquine de ses vacances à Victor, pour qui elle a le béguin.</p>	<p>V: Ouh là ! C'est quoi, ça ? M: Les Seychelles. C'est quand je suis partie aux Seychelles.</p>	<p>V: Whoa. What's that? M: The Seychelles. Oh my God! That's me on the beach. At the Seychelles.</p>	<p>V: Wow, what's that? M: The Seychelles. That's when I went to the Seychelles.</p>
46	3	22'29-22'44	<p>Ingrid dit à Raphaël que Ludivine est méchante avec elle depuis qu'elle lui a avoué qu'elle avait mauvaise haleine.</p>	<p>R: T'as essayé de lui offrir quelque chose pour t'excuser ? Genre des fleurs ou une boîte de chocolats ? I: Non. R: Macarons ? Ladurée ? I: Non, mais y a un truc qu'on a pas essayé par contre. R: Kinder Bueno ? I: Non, c'est que tu la vires.</p>	<p>R: Did you try giving her a gift to apologize? Like flowers or a box of chocolates? I: No. R: Macaroons? Ladurée? I: There's one thing we haven't tried. R: Kinder Bueno candy. I: No, you could fire her. R: Oh yes. Yes. It's less bueno now.</p>	<p>R: Have you tried getting her a gift to apologize? I: No. R: Like, uh, flowers, or... I: No. R: Or a box of chocolates? I: No. R: Macaroons maybe? I: No, but I know something that could work. R: Kinder Surprise?</p>

				R: Ah oui. Eh oui. Moins bueno du coup.		I: No, but you could fire her. R: Oh. Yeah. That's a different kind of surprise.
47	3	25'20-25'23	Raphaël a une idée pour faire remonter sa cote de popularité. Il montre son idée à Jean-marc.	JM: Oh putain, Claire Chazal ! R: Ouais. JM: Mais oui, on m'a dit qu'elle tournait sa nouvelle émission juste à côté.	JM: Oh, fuck! Claire Chazal. R: Yes. JM: I was told she was shooting her new show nearby.	JM: Oh, fuck yeah! Claire Chazal. R: Yeah. JM: Yeah. I heard she's shooting her new show right next door.
48	3	26'22-27'26	Pour se faire inviter à l'émission de Claire Chazal, Raphaël se rend dans la même salle de sport qu'elle et s'installe à la machine à côté d'elle pour attirer son attention. Il prétend être au téléphone et donne des informations sur sa situation de réalisateur.	R: Ces conseillers EDF, ils ne tombent jamais au bon moment. Ils ne tombent jamais- Ils- Ces conseillers- Ils- Ces conseillers EDF ils tombent jamais au bon moment. [<i>Raphaël essaie de dire sa phrase en allant à la même vitesse que Claire Chazal.</i>] C'est quand même enquiquinant, parfois, hein ? Pardon. Raphaël, je me suis pas... CC: Valande, oui. R: Oui. Vous, vous voyez qui je suis ? CC: Ah bah je crois qu'on peut pas vous rater, là, en ce moment. Ça fait une semaine qu'on entend parler que de cette chanson, là, comment vous appelez ça...?	R: These energy advisors never call at the right time. They never-- They-- These advisors-- They-- These energy advisors-- Energy, they never call at the right time. It's quite annoying at times. Sorry, Raphaël, I didn't... CC: Valande, yes. R: Yes. So you know who I am? CC: Oh, well, it'd be hard to miss you these days. We've been hearing that song for a week, remind me, what's it called? R: The titties... CC: Right. [...] R: No, I see, but I'm trying to make a film that's a personal film--- Quite personal-- Quite	R: Those clowns at the electric company. Always callin' at the worst time. Never-- They-- They always ca-- They call-- The agents for the electric com-- They, they, uh... They can be a real nuisance, huh? The worst timing, am I right? Sorry, I'm Raphaël, I didn't... CC: Valande, yeah. R: Right, you... know who I am? CC: Well, I think just about everyone knows you at the moment. For the last week that song has been playing ad nauseam, what's it called? R: The mango-- CC: The mango song, yeah. [...] R: I'm trying to make a film that... That has a lot to do

				R: Les gou-gouttes. CC: Les gou-gouttes, oui. [...] R: J'essaie de faire un film qui, en fait, est un film assez intime- Assez intime- Assez in- À contre-sens, ma machine tire à contre-sens. Ah.	personal-- I'm going the opposite way, there. The machine is pulling the other way.	with...with, uh... with... with love and, um... and family. Oh, looks like I'm out of sync. My machine's... my machine's out of sync.
49	3	30'44-30'48	Raphaël a réussi à être invité dans l'émission de Claire Chazal. Il la remercie pour son invitation et fait un jeu de mot sur son nom.	R: ...et de pouvoir enfin tirer ça au clair. Chazal. Si vous me pardonnez le jeu de mot.	R: ... and to be able to make things clear, Chazal. Forgive me for the pun.	R: And put an end to all this and say goodbye... Shalom. If you'll forgive my little play on words.
50	3	32'25-32'30	Pendant l'interview dans l'émission de Claire Chazal, Ingrid explique quelles ont été ces inspirations pour les personnages d'Huguette.	I: Je me suis aussi inspirée d'héroïnes de films comme Le Murmure des Villes de Simone Baker... Rester à Shangai de Carillon.	I: But I've also been inspired by heroines from movies like City Murmus by Simone Baker, Staying in Shanghai by Sebastien Carillo.	I: I've also been inspired by other women in films like Zero Dark Thirty with Jessica Chastain... Thelma and Louise, of course...
51	4	0'11-0'31	Puisque Nora retire son financement, Raphaël demande à Tom de se faire passer auprès de Jean-Marc pour un producteur fortuné qui souhaite investir dans le film.	T: I'm in. R: C'est-à-dire ? T: En anglais. Je suis... Ça veut dire "je suis chaud." R: Ah, bah dis-le en français. T: Okay. Bah je suis chaud. Je suis même très très chaud là. R: OK. Pas trop chaud non plus mais... T: Non, non, juste ce qu'il faut.	T: [<i>I'm in</i>] R: Meaning? T: In English. It means, "I'm up for it." R: Well, say that then. T: Yeah. Okay, up for it. I'm really up for it. R: Okay. But not too up for it-- T: Just enough. I can totally see how I'll play the guy. I can see	T: I'm in. R: What was that? T: You know, like in poker. I'm in. R: Okay. Well, I don't play poker. Okay? T: I'm in. I'm in! I'm all in. R: Okay, good. Don't get too carried away... T: No, I know exactly how to play this guy. I see him in, like a, like...

				De toute façon je vois très bien comment te le faire, le gars. Je vois le truc, je vois le perso. Ouais, petite moustache, chapeau melon. R: L'inverse. Pas de moustache, pas de chapeau, pas de melon.	the character now. Little mustache, bowler hat. R: The opposite. No mustache, no hat, no bowler.	R: What? T: Little mustache, bowler hat-- R: The opposite. T: No mustache, no hat, no bowling...
52	4	1'02-1'24	Raphaël et Tom font une simulation du moment où Tom se présentera à Jean-Marc.	R: Bonjour. Jean-Marc. T: Bonjour. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas. R: Faudra que ça aille plus vite sur le nom de famille... T: Sarkousu. R: Bah non, non. Nicolas Sarkousu, c'est impossible. T: En le disant, j'ai entendu. Comme si j'avais recousu une veste ou je sais pas quoi, là. Ça marche pas. R: Non, c'est surtout qu'on dirait le prés... Oh là là. Allez... Bon, peu importe. Giraud. Alexandre Giraud. Ça c'est très bien.	R: Hello. Jean-Marc. T: Hello. Jean-Marc. Nicolas. Nicolas. R: Quicker with the last name... T: Sarkouzu. R: Nicolas Sarkousu, you can't use that. T: I heard it as I said it. Sounds like "cousin." R: No. It's just sounds like the pres-- Oh, man. Right, whatever. Alexandre Giraud. That's perfectly fine.	R: Hello. Jean-Marc. T: Hello, Jean-Marc. Nicolas. Nicolas... R: Gotta come up with your last name faster. T: Sarkouzu. R: Not Nicolas Sarkousu, that's too much. T: Yeah. Didn't sound right. Like I was saying "sarcastic" or something. R: No. It sounds like the former president. Oh, whatever. Anyway. Anyways. It doesn't matter. Giraud. Alexandre Giraud. That's a good one.

54	4	9'34-9'39	Raphaël explique à Tom qu'il ne peut pas jouer le viking car c'est déjà un autre acteur qui a le rôle, mais Tom lui fait comprendre qu'il s'en est débarrassé.	R: C'est Eric Vanbruck, un très bon acteur flamand, qui joue Ivar. T: Oh, non, il est plus là, Vanbruck. R: Quoi ? T: Elle a sauté, la flammekueche.	R: A Flemish actor, Eric Vanbruck, is playing Ivar. T: Oh no, Vanbruck is gone. R: What? T: The Flammekueche's gone.	R: We got Eric Vanbruck, an excellent Dutch actor-- T: I'm afraid you've lost Vanbruck. R: What? R: The Dutchie got ditched.
57	4	13'48-13'55	Raphaël est contraint d'accepter Tom, connu sous le nom de Bartabé des autres, dans le rôle de Ivar le Viking. Toutefois, Tom ne connaît pas son texte et improvise.	IV: Qu'est-ce qui vous- Que- Quel- Qu'est-ce- Où vous le- Qui va là là- Valhalla! Qui Valhalla?	IV: What's-- What-- What is-- What do you-- Where do you want-- Who's there-- Valhalla-- Who's there?	IV: Who are.. What is... What is it you... Who, uh, ... Who... Who goes for... for, uh... for, uh... Who goes forth, huh?
58	4	14'05-14'34	Suite de la scène avec Ivar le viking. Bartabé/Tom ne connaît pas son texte et improvise.	R: Rangez vos skeggox ! IV: Oui! R: Vous voyez devant vous le messenger de damoiselle Huguette. Je viens quérir pittance, seigneur. IV: Oui. Oui. R: Je viens seulement quérir pittance-- IV: Oui, j'entends... du Valhalla! [...] IV: Bon. C'est pas grave, on improvise ? Sven ! Sköl ! Et Eric !	R: Put away your axes! IV: Yes! R: I come before you, as the messenger for Lady Huguette. I ask for a pittance, sir. IV: Yes. Yes. R: I merely come seeking a pittance-- IV: Yes, I hear you. From Valhalla! [...] IV: Never mind, we'll improvise. Sven! Sköl! And Eric!	R: Put away your skeggox! IV: Yes! R: You see before you the messenger for the Lady huguette. I ask for a mere pittance, sire IV: Yeah. Yeah... R: I come only for a small-- IV: Yeah, I heard, I heard. Uh... For Valhalla! [...] IV: What? Let's just improvise. Uh, Zuzu, Sven, Sköl! And, uh, Eric!

63	4	27'21-27'23	Pour sa soirée, Raphaël a prévu des jeux.	R: J'avais même pas mis le Trivial Pursuit.	R: I hadn't brought the Trivial Pursuit.	R: I, uh, I rememberd to bring Trivial Pursuit.
66	4	29'30-30'29	À sa fête, où il n'y a presque personne, Raphaël lance un jeu d'imitations.	R : "Putain, mais c'est quoi ce délire ? Vous m'avez regardé deux minutes ? Putain, je monte dans les tours." JM: François Cluzet ! R: Oui ! François Cluzet . [...] R: Ah, j'ai ! Euh.... "Attends, euh....Quand ? J'ai pas bien compris." M: Colum- Columbo! Autres invités: Columbo! R: Non, non. JM: Columbo? R: Non, Jean-Marc. M: Bah non, je l'ai dit avant lui. R: Non, c'est Jean-Marc. JM: Ah, c'est moi qui ai trouvé ? M: Non, c'est moi qui ai trouvé avant lui. R: Non, stop ! Oh! C'est Jean-marc que je fais. "Ah oui... bad buzz.." [...] R: Je vais vous refaire Chirac.	R: "Fuck, what is this madness?" "Have you taken a look at me? Fuck, I'm going crazy." JM: François Cluzet. R: Yes! François Cluzet. [...] R: Another impression. I know! Oh, yes. "What, I didn't understand..." M: Colum-- Columbo. A: Columbo! R: No. JM: Columbo? R: No, Jean-Marc. M: I said it before him. R: It's Jean-Marc. JM: I got it right? M: No, it's me. R: No! Stop it! I'm imitating Jean-Marc. "Bad buzz..." [...] R: Wait. I'm going to do Chirac again.	M: I don't think I know this movie. R: "Are you looking at me?" M: Doesn't ring a bell. R: "There's no one else here--" M: Robert, Robert De Niro! R: Yes, yes! De Niro! [...] R: Okay. Another impersonation. Okay. Uh... Uh... All right. Uh... "Excuse me, Ma'am. I don't understand." M: Colum... Colum... Columbo! A: Columbo! JM: Columbo. R: No, no. JM: Not Columbo? R: No. Jean-Marc! M: I said it before he did. R: No, it was Jean-Marc. JM: So I got it, right? M: No way. I said "Columbo" way-- R: No, stop! Whoa! It's Jean-Marc I'm doing. "Uh, guys, uh, bad buzzing? Uh, I don't understand." [...]

						R: Hang on. Uh, I'm gonna do Pacino again.
67	4	34'21-34'25	À la soirée de Bartabé, Bartabé séduit Ingrid et ils discutent de littérature pendant qu'ils ont des relations sexuelles.	B: Bah, poésie du XIXe, tu vois, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire... I: Verlaine !	B: Well, 19th century poetry, you know, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire... I: Oh, Verlaine !	B: 19th-century poetry, um... like, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire. Oh, Verlaine?
68	5	1'55-2'01	Jean-Marc essaie de limiter les dépenses, car il est dans le rouge.	JM: Mollo sur les Granola. Diego: Hein ? JM: Prends des Marques Repère quand tu vas faire les courses. Tu plies les genoux, tu vois. Le rayon du bas, c'est pas compliqué-	JM: Go easy on the granola bars. Diego: What? JM: Next time, buy the cheap brands when you go shopping. Bend your knees, you know. The bottom shelf, it's not that hard.	JM: Easy with the granola bars. Diego: Huh? JM: Yeah next time you go shopping, get the bargains brands for Christ's sake. Bend your knees. You know what I mean? Grab the ones on the bottom of the shelf, work a bit.
69	5	7'23-7'43	Raphaël fait un discours et demande à l'équipe d'être particulièrement bienveillante à l'égard de Ludivine. Pensant que cette dernière est atteinte d'un cancer, Raphaël lui propose de prendre des jours de congé supplémentaires si elle en ressent le besoin.	L: Adorable, mais ce sera pas la peine. Parce que moi aussi, je vous dois la vérité. La vérité c'est que... ou alors demain, peut-être ? R: De? L: Main. Demain, je sens que...Coup de pompe. Je vais avoir.	L: So sweet, but it won't be necessary, because I also owe you guys the truth. The truth is that... [thinks] Or maybe tomorrow? R: To? L: ...Morrow? Tomorrow, I feel like... Really tired. I'm going to be.	L: That's great, but that won't be necessary, because I need to tell you the truth. The truth is, uh... Would tomorrow be okay? R: Say what? L: Tomorrow. Tomorrow I'm gonna be... a bit burnt. So yeah.
70	5	10'01-10'05	Raphaël garde Tom enfermé dans le coffre de sa voiture afin qu'il ne dévoile pas sa véritable	R: Bon, je te fais confiance. Tu sais quoi, au pire, je t'amène un Smecta cet après.	R: No, it's okay, I believe you. Worse comes to worst I'll get you an Imodium later.	R: Fine, take it. I can always give you Pepto-Bismol later.

			identité. Raphaël lui donne un yoghourt, qui s'avère être périmé.			
71	5	10'21-10'23	Pour camoufler les bruits que fait Tom dans le coffre, Raphaël parle de sa voiture à Ingrid.	R: Bon matos, ça. Bonne cote à l'Argus !	R: That's the stuff! You'd get a good price for it!	R: All packed up! Gotta love all the trunk space!
72	5	11'11-11'13	Ingrid propose de faire la route avec lui pour qu'ils puissent parler. Raphaël refuse, en prétextant que sa voiture est vieille et peu sûre. Tom crie depuis le coffre de la voiture et Raphaël essaie de couvrir le bruit.	R: Après bonjour les assurances. [Tom crie.] R: T'es à la MAIF ? Et moi, je suis chez AXA.	R: Then it's pff to the insurance company. Who are you with ? MAIF. I'm with AXA.	R: And then my insurance will, uh, "Who are you with?" I'm with... I'm with... I'm... I'm with InsureAll. And I think the best thing would be if... Hey, listen.
73	5	12'22-12'25	Gabrielle a trouvé un flacon de laxatifs dans les affaires de Karim, le cuisinier, et le montre à Magalie	M: Le cantinier ? "Normalax". Putain, c'est un laxatif ça.	M: The caterer? "Normalax." Fuck, that's a laxative.	M: The caterer? "Normalax." Fuck. This is a laxative.
74	5	13'19-13'45	À cause d'un problème de décor, l'équipe se retrouve obligée de tourner dans la ferme de la grand-mère de Raphaël. En guise de remerciement, Jean-Marc apporte des cadeaux à la famille.	R: Qu'est-ce que... C'est ça ? Des sapins désodorisants pour voiture ? C'est ça, les cadeaux ? JM: Non, non, pas que pour voiture. Justement, c'est ça qui est malin. Ça, tu peux l'accrocher n'importe où. Par exemple, dans un placard. C'est top pour ta grand-mère.	R: But what's-- Is that it, car air fresheners? Are these your gifts? JM: No. Not just for cars, that's the clever part. You can hang them anywhere. In a cupboard for example. It's great for your grandma. R: Seriously, what will they	R: But what's-- Is that it, car air R: Are they... Aren't these things... Air fresheners for your car? These are the gifts? JM: No, no, no. They're not only for cars, that's what makes them so great. You can hang these things anywhere. For example, in a cupboard. They're great for

				<p>R: Sérieux, Jean-Marc, on va passer pour quoi ? JM: Attends, pas fini. J'ai pris des Ferrero aussi. R: Franchement, Jean-Marc. JM: Ah oui, mais bon. C'est une station Esso, c'est pas les Galeries Lafayette non plus.</p>	<p>think of us? JM: Wait, there's more. I got Ferrero too. R: Seriously. Jean-Marc. JM: It was a gas station, not exactly a luxury department store.</p>	<p>your grandmother. R: Seriously, Jean-Marc? Please don't. JM: Hang on, that's not all. Also got Ferrero Rocher. R: All right, move. Jean-Marc. JM: Well, what do you want? It was an Esso station, not Galeries Lafayette.</p>
77	5	20'28-20'43	<p>Afin de reflouer les caisses de la trésorerie, Jean-Marc accepte de faire un placement produit pour du cassoulet. Toutefois, le placement a lieu lors d'une scène se déroulant dans un camp de concentration et pose problème.</p>	<p>R: À la rigueur, moi ce que je peux faire., c'est... je réfléchis, hein, mais... C'est on isole la boîte en gros plan, c'est full flageolets, et j'exite la wurst. Sans personne. Représentant: Ouais, mais sans la saucisse, c'est moins du cassoulet, hein. R: Ah bon ? Représentant: Bah, c'est pas-c'est pas du cassoulet.</p>	<p>R: Maybe what I could do is- I'm thinking, but... If we shoot the can alone in a close-up, we go full beans, the wurst makes an exit, with no one around. Représentant: Yes, but without the sausage it isn't really the stew. R: Really? Représentant: Well, it's not the stew.</p>	<p>R: Uh, what I might be able to do is, uh... Let me think, let me think. Uh, well... We shoot the can in a close up and it's fully on the beans, and then I pan away without anyone touching it. Représentant: Yeah... Without the sausage, it's not my cassoulet. R: Really? Représentant: Well, yeah that's not at all cassoulet.</p>
78	5	23'31-23'33	<p>Magalie annonce à Jean-Marc que Karim avait des laxatifs dans son sac.</p>	<p>JM: Des condiments ? M: Non JM: De l'estragon ? M: Non plus.</p>	<p>JM: Condiments? M: No. JM: Tarragon? M: No.</p>	<p>JM: Condiments? M: No. JM: Tarragon? M: No, stop guessing.</p>
79	5	27'13-27'34	<p>Raphaël vient de découvrir une pièce secrète dans la chambre de sa grand-mère. Dans</p>	<p>R: Parce que moi, c'est exactement ce que je raconte dans mon film, en fait. Euh... Que tout n'est pas tout noir ou</p>	<p>R: Because that's exactly what I'm talking about in my film. That everything isn't black or white. We're not necessarily all</p>	<p>R: Because... Well, that's exactly what I'm doing with my film, isn't it? Uh, you... You can't, you can't label things black or white.</p>

			cette pièce se trouve un drapeau nazi, un uniforme nazi ainsi qu'une photo d'Huguette avec Hitler sous-entendant qu'ils ont eu des rapports sexuels.	tout blanc. On n'est pas soit forcément nazi, soit forcément résistant. On peut aussi être... Slice: Collabo? R: Excuse-moi. [<i>Commence à pleurer et part.</i>]	Nazis, or all Resistance fighters, we can also be... Slice: A collaborator? R: Sorry.	You can't just say you're a Nazi or you're just in the Resistance, you can also be... Slice: A collaborator? R: Excuse me.
80	5	29'28-29'37	Raphaël se dispute avec sa grand-mère. La grand-mère fait un malaise.	R: Stop, ça fait 30 ans que tu me pourris la vie ! Que tu me soutiens pas ! Toujours là à me critiquer, toujours là, à me dire quoi faire, à me faire chier comme un putain de kapo, là en fait.	R: Stop it, you've been making my life hell for 30 years! You've never supported me! You always criticize me, always telling me what to do, always on my back like a fucking kapo.	R: Fuck, it's been what, 30 years you've been ruining my life now? That you don't support me! And... and always you're criticizing me. And then you're telling me what to do, making me feel like shit. And I'm fucking tired of it.
82	6	3'52 - 4'06	Une fois que Raphaël s'est remis du choc, il discute avec Tom.	R: Bref. Tout Ça pour dire que... ma grand-mère, c'est pas Jean-Moulin. C'est l'inverse même de Jean Moulin. T: Hmmm. Jean Dé-Moulin. Comme un bel étron. R: Exactement, c'est une vraie merde.	R: Anyway. I just wanted to tell you that my grandma isn't exactly Jean Moulin. She's the opposite of Jean Moulin. T: Jean Un-Moulin. Like a big turd. R: Exactly, she's a real piece of shit.	R: Anyways, I came to tell you my grandmother is no Joan of Arc. She's the opposite of Joan of Arc. T: Hm. Joan of Farts. Hm. She's a stinker. R: That's exactly right. She's full of shit.
84	6	9'13-9'27	Jean-Marc, Bartabé et Raph parlent des finances du film et Jean-Marc explique que s'il ne reçoit pas d'argent dans les quatre jours, il fera banqueroute.	B: J'ai un pote qui bosse dans une boîte, une grosse boîte et à Paramount il cherche un... Enfin, apparemment... Lui il bosse à la Paramount et il cherche un producteur français.	T: I have a buddy who works for a big company, and apparently, he's looking for a... He works at Paramount, and he's looking for a French producer.	B: A good buddy of mine is in tight with a big studio, and apparently he's looking for uh, well... Apparently he works for Paramount. And he's looking for a French producer.

85	6	9'31-9'54	Bartabé fait croire à Jean-Marc que son "pote" qui travaille à la Paramount bosse sur un très gros projet.	<p>B: Y a un casting de dingue. Robert de Niro. JM: Ouah ! B: Robert... Pattinson C'est bien aussi. Et Julia. Robert... R: Roberts. Ouais, donc il y a que des Robert dans le projet. Ça paraît très très bancal. Moi j'irais pas. B: Mais oui, parce que c'est son truc au réal', il est très "Robert". Voilà. JM: C'est qui ? B: Qui c'est... Mais qui c'est... Meckis. Robert Zemeckis. JM: Ouah ! R: Mais encore un Robert. Là, c'est fou. JM: Mais oui, c'est fou, Forrest Gump!</p>	<p>T: Insane casting. Robert De Niro. JM: Wow. T: Robert... Pattinson. That's good too. And Julia. Robert... R: Roberts. There are only Roberts in the project. That's weird. I wouldn't do it. T: Well, yeah, it's the director's thing, he loves "Roberts." JM: Who is it? T: l'ts-- The man is-- Meckis. Robert Zemeckis. R: Another Robert. That's nuts. JM: Yes. I love Forrest Gump.</p>	<p>B: The cast! They've got Robert De Niro. JM: Whoa! B: Robert... Pattinson. Uh. He's pretty good. And Julia... R: Roberts. So what, there's only Roberts in this movie? I dunno, seems a bit weird to me. I wouldn't watch it. B: Yeah. Well, that's the director. He's really into the whole "Robert" thing. JM: Who is it? B: Who is it? Wanna know? Meckis. Robert Zemeckis. JM: Wow. R: Come on, another Robert? That's nuts. JM: Of course it's nuts. Forrest Gump? Adore it.</p>
86	6	10'06-10'12	Bartabé parle à Jean-Marc d'un projet sur lequel il travaille (qui n'existe pas).	<p>JM: C'est où, c'est quand? B: C'est dans toute la France. Paris, Marseille, Strasbourg, Saint-Denis, Strasbourg Saint-Denis.</p>	<p>JM: When is it, and where? B: All over, Paris, Marseille, Strasbourg, Saint-Denis, Strasbourg-Saint-Denis...</p>	<p>JM: When is it, and where? B: Well it will be all over France. Paris, Marseille, Strasbourg, Saint-Denis, Strasbourg-Saint-Denis.</p>

87	6	14'40-14'43	Raphaël explique à Bartabé, Magalie, Jean-Marc et Gabrielle qu'il pense pouvoir retrouver le corbeau grâce à des traces de chaussures. Sauf que ce sont celles de Garbielle.	R: Un, je remarque une empreinte de chaussure taille 38 de la marque Pataugas.	R: First, I noticed a size 7, Pataugas shoe print.	R: First of all, I noticed a footprint of a size 8 shoe. The brand's called Pataugas.
90	6	21'04-21'55	Dans le cadre du jeu, Aya doit raconter quelque chose de mal qu'elle aurait fait et qu'elle regrette. Bartabé insiste et insinue qu'elle est responsable de la panne de car.	A: J'avais sept ans et j'étais amoureuse de Balthazar, j'étais en CE1 et je lui ai volé son quatre-couleurs dans sa trousse. [...] B: Euh, si je te dis "autocar" ? Je sais pas. Non ? Réfléchis. Bougie, ça te dit rien ? Que t'aurais peut-être subtilisée, j'en sais rien. Qui ferait que le car est à l'arrêt... A: Attends t'iinsinues quoi ? Je vois pas où tu veux en venir là. J'ai pas de bougie. B: Mais j'ai... A: J'ai pas de bougie. C'est quoi ton délire? B: Bah non, mais oh hé. Toi, t'insinue quoi, là ? Pas de bougie... Elle met une ambiance bizarre celle-là. Des bougies, moi j'ai pas de bougies. Tu mets	A: I was 7 years old and I was in love with Balthazar, I was in 2nd grade, and I stole his multicolored pen, from his bag. [...] B: If I say "bus," for example? I don't know. No? Think. "Spark plug," ring a bell? A: What are you insinuating? What are you saying? I don't have it. What the hell are you talking about? B: No, but hey. What are you insinuating? No sparks plugs. She's ruining the atmosphere, this one. I don't have any plugs. Do you have plugs at your house, maybe?	A: Okay. I was seven years old. I was in love with this boy named Balthazar. I was in grade one and I stole four color markers from his pencil case. [...] B: Anything to do with the bus, for example? I dunno. Uh... No? Just think. Spark plug? Mean anything? Could you have maybe pocketed one, I dunno? Stopped the bus from leaving... A: Hold on, what're you insinuating? I don't know where you're going with this. B: I'm just saying... A: I've got nothing. No spark plugs, nothing. What the fuck? B: Wait. No, I'm... Oh, hey. You're the one insinuating here. Spark plugs... She's acting really weird, isn't she? Spark plugs? I don't know what she, uh... You

				des bougies sur tes gâteaux d'anniversaire, toi, peut-être?		gonna put them on a birthday cake? Huh?
91	6	23'21-23'36	Raphaël a une conversation quelque peu houleuse avec Ingrid, car elle ne veut plus faire le film et l'accuse de ne pas être complètement honnête. Ils font leur propre version de Action ou Vérité.	I: Est-ce que t'es fan d'Elton John ? R: Non. Enfin, comme tout le monde. En plus, je t'ai dit, je vais répéter ce que je t'ai déjà dit, mais c'est vrai qu'on a un point commun là-dessus. Je suis très chanson française aussi. Souchon, Balavoine. Nakamura.	I: Are you an Elton John fan? R: No. Well, like everyone else. I've told you, I'll say it again, we have something in common on that topic. I like French music too. Souchon, Balavoine. Nakamura.	I: Are you a fan of Elton John? R: No? I'm just like everyone. I'ts, uh... I'ts like I told you before, we both like the same kinds of music. I, uh, very much like French singers. Celine Dion, uh... Aznavour... Nakamura.
92	6	30'02-30'04	Bartabé révèle sans faire exprès qu'il est un ami d'enfance de Raphaël.	B: Raph, tu te souviens du bec Bunsen en SVT de Monsieur Desloges !	B: Raph, remember the Bunsen burners in Mr. Desloges' biology class?	B: Raph, remember the Bunsen burners in Mr. Desloges' biology class.
94	7	0'52-0'54	Avant la première du documentaire, Raphaël appelle Jean-Marc pour lui demander où il est.	JM: Bah je suis à la casbah.	R: I'm at the crib.	R: I'm just at my place.
96	7	3'50-3'54	Parmi les objets mis en vente ayant appartenu à la grand-mère de Raphaël figure <i>Mein Kampf</i> .	Vendeur: Il s'agit d'un exemplaire unique de Mein Kampf, dédié par Adolf Hitler, à Huguette Valande.	V: It's a unique copy of Mein Kampf, autographed by Adolf Hitler to Huguette Valande.	V: A unique copy of Mein Kampf, with a dedication by Adolf Hitler to Huguette Valande.
97	7	4'29-4'34	Raphaël ne dit pas à Jean-Marc comment il a obtenu l'argent pour le rembourser.	R: Tu sais, maintenant, le blockchain, tu mises sur les bons NFT et en fait..	R: No, you know, nowadays, the blockchain, if you bet on the right NFTs.	R: You know, nowadays, with the blockchain, if you bet on the good NFT, then...

98	7	6'40-6'44	Tom/Bartabé retrouve Raphael et Jean-Marc avant la soirée de première du documentaire. Tom s'est habillé et coiffé à moitié en Tom, à moitié en Bartabé.	B: Vous pensiez que j'allais vous laisser avec ce comédien raté qui mange au CROUS ?	B: Would I leave you with this failed actor, who lines up for a free lunch every day?	B: You didn't think I would leave you alone with that pathetic excuse for an actor who can't even buy his own lunch?
99	7	11'29-11'35	Ingrid et Victor vont ensemble à la première et Raphaël, jaloux, essaie de comprendre s'ils sont en couple.	I: Non, on est dans le même hôtel en fait. R: Ah ouais ? Même hôtel ? Petit tarif de groupe à côté? Le Ibis?	I: No, we're staying at the same hotel. R: Oh yeah ? Same hotel. Did you get a group rate next door at the Ibis?	I: No, we're staying at the same hotel, so... R: Oh yeah? Same hotel. They give you a group discount, did they?
100	7	13'09-13'11	Tom essaie de convaincre Magalie d'aller parler à Victor sinon elle risque de le regretter. Il prend un exemple personnel.	T: En 6e, j'étais en kiff sur Anne-Sophie qui avait un an de plus.	T: In 6th grade, I had a crush on Anne-Sophie who was a year older.	: When I was in the 6th grade, I had this crush on Anne-Sophie, who was a year older.
101	7	13'15-13'28	Raphaël fait signer son livre d'or à Hervé, l'acteur qui a joué le chien dans le film.	H: Je suis hyper content, je viens de décrocher un gros rôle. R: Ah ouais ? H: Ouais, dans le prochain Belle et Sébastien. Je vais faire un berger français. R: Ah super, génial. Tiens, je connaissais pas cette race. H: Ah non, mais c'est pas un chien, c'est un berger qui est français.	H: I'm thrilled because I've just landed a big role. R: Yeah? H: In the next Belle et Sebastian. I'll play a French sheperd. R: Great. Awesome. Funny, I'd never heard of that breed. H: Oh, no, it's not a dog, it's a sheperd who's French.	H: Yeah. Well, I'm super stoked because I just booked a huge role... R: Oh yeah? H: ... in the next Lassie movie. Yeah. I'll be playing a French sheperd. R: Oh great. Wow. I've never heard of that bread. H: Well, no. It's not a dog, it's a sheperd who's French.

104	7	25'09-25'15	La projection du film documentaire vient de se terminer. Raphaël, Tom et Jean-Marc discutent de la carrière de Slice.	T: Apparemment il va faire un making-of aux États-Unis, du film de Nolan. R: Ah bon ? T: Ouais, ouais. Un truc avec DiCaprio, Kate Winslet et tout, hein.	T: Apparently, he's going to film a making-of in the US, Nolan's movie. R: Really? T: Yeah. With DiCaprio, Kate Winslet and everything.	T: Apparently he's doing a making-of in the US. A film by Nolan. R: Really? T: Yeah, yeah. It's with DiCaprio, Kate Winslet, bunch of A-listers.
105	7	35'45-35'48	Slice veut filmer le slow entre Ingrid et Raphaël.	Slice: Greg ! Donne la caméra, je vais faire un plan sur la Tour Eiffel.	S: Greg! Give me the camera. I want a shot of the Eiffel Tower.	S: Greg ! Give me the camera, I want to get a shot of the Eiffel Tower.
106 ⁶	4	5'45-5'54	Tom a tagué la voiture de Jean-Marc, afin d'avoir un prétexte pour que Bartabé vienne l'aborder.	JM: Ben voilà, une bite sur la portière, super. B: Mais non, c'est pas... C'est pas une bite, c'est une fusée. C'est la fusée Ariane 5, là.	JM: There, a dick on the door, great. B: No. It's not... It's not a dick, it's a rocket. It's the Ariane 5 rocket.	JM: Well, that's great. A big dick on the side of my car. B: No, it's... I think it's supposed to be a rocket. JM: Well- B: The Ariane 5 to be precise.

⁶ En raison de l'ajout tardif de ce passage, nous l'avons placé à la fin du corpus.