



# **Étude de la variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle**

**Thèse**

**Flore Emaleu Nemaleu**

**Doctorat en linguistique**  
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

# **Étude de la variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle**

**Thèse de doctorat**

**Flore Emaleu Nemaleu**

Sous la direction de :

Aline Francoeur, directrice de recherche

## Résumé

La traduction audiovisuelle (TAV) est un domaine en expansion pour lequel l'intérêt ne cesse de grandir depuis plus de deux décennies. En effet, 1995 est une année décisive pour la TAV, qui est mise de l'avant à l'occasion du centenaire du cinéma. À travers ses différentes formes, le doublage et le sous-titrage étant les plus connus, la TAV est un véritable vecteur de la diffusion des œuvres cinématographiques. À une recherche jusque-là fragmentaire et épisodique sur le domaine succède une profusion d'articles, de livres, de thèses, etc. Seulement, une préoccupation semble revenir dans les recherches sur la TAV : l'instabilité de sa terminologie, soumise à la variation. Nous avons décidé de nous pencher sur cette préoccupation en étudiant la terminologie anglaise et française de la TAV. Existe-t-il réellement de la variation terminologique en TAV ? Si oui, quelle en est l'ampleur ? Y a-t-il des formes de TAV qui sont plus concernées que d'autres ? Quelles sont les causes possibles de cette potentielle variation ? Est-elle visible seulement dans les écrits des chercheurs ou aussi dans les textes des professionnels du domaine ? Il s'agit là de questions auxquelles nous avons tenté de répondre grâce à un corpus d'étude constitué de textes de chercheurs et de professionnels du domaine publiés entre 1990 et 2019. Les textes du corpus, dépouillés manuellement ou électroniquement en fonction de leur format, nous ont permis de relever 380 concepts en anglais et 410 concepts en français désignés par plus de 500 termes dans chacune des langues. L'analyse du corpus révèle ainsi que le phénomène de variation terminologique est bien réel dans le domaine de la TAV, du moins, en français et en anglais. Sept types de variation ont été notés : la variation géographique, diachronique, discursive, orthographique, interlinguistique, cognitive et morphologique. La variation discursive est la plus importante dans les deux sous-corpus (chercheurs et professionnels) ainsi que dans les deux langues (anglais et français). Les causes de la variation terminologique en TAV semblent variées. De manière globale, la variation diachronique, l'absence de néologie et l'importation de la terminologie de domaines connexes comme le cinéma semblent être à l'origine de cas de variation correspondant à plus d'un des types énumérés ci-dessus.

## **Abstract**

Audiovisual translation (AVT) is a growing field in which interest has been increasing for more than two decades. Indeed, 1995 was a decisive year for AVT, on which light was thrown when cinema turned 100 years. Through its various forms, dubbing and subtitling being the best known, AVT is a true vector for the distribution of cinematographic works. Research in this field, which had been fragmentary and episodic until then, has exploded with tons of articles, books, theses, etc. published. However, one concern seems to recur in research on AVT: the instability of its terminology which is subject to variation. We decided to address this concern by studying the English and French terminology of AVT. Does terminological variation really exist in this domain? If so, to what extent? Are some forms more affected than others? What are the possible causes of this potential variation? Is it visible only in writings of researchers or also in texts of professionals in the field? These are questions that we have tried to answer using a study corpus consisting of texts published by researchers and professionals in the field between 1990 and 2019. The texts, from which terms were extracted either manually or automatically according to their format, enabled us to identify 380 concepts in English and 410 concepts in French designated by more than 500 terms in each language. Thus, the corpus analysis reveals that terminological variation is real in AVT, at least in English and French. Seven types of variation were identified: geographic, diachronic, discursive, orthographic, cross-linguistic, cognitive, and morphological. Discursive variation is the most important in both sub-corpus (researchers and professionals) and in both languages (English and French). The causes of terminological variation in AVT appear to be varied. Overall, diachronic variation, lack of neology, and importation of terminology from related fields such as cinema studies seem to be at the origin of cases of variation corresponding to more than one of the types listed above.

## Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract .....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des tableaux.....	ix
Liste des figures .....	x
Dédicace.....	xii
Remerciements.....	xiii
Introduction générale .....	1
Chapitre 1 : La traduction audiovisuelle, un domaine en quête d'un nom et d'une description terminologique .....	5
1.1. La TAV, un domaine en quête d'un nom et d'une terminologie uniformisée.....	7
1.2. Vers une taxinomie de la TAV : les typologies majeures .....	8
1.2.1. Gambier (2004) .....	9
1.2.2. Díaz Cintas et Anderman (2009).....	13
1.2.3. Chaume (2013).....	17
1.2.4. Pérez-González (2014).....	23
1.2.5. Bogucki (2015).....	24
1.3. Les formes de TAV : des origines à la pratique .....	31
1.3.1. La traduction de scénarios.....	32
A. Le sous-titrage .....	32
B. Le surtitrage.....	36
C. Les formes de reformulation orale.....	37
1.3.2. Le doublage.....	37
1.3.3. La voix hors champ.....	39
1.3.4. La production multilingue.....	40
d. L'accessibilité.....	41
1.3.5. Le sous-titrage pour sourds et malentendants .....	41
1.3.6. L'audiodescription .....	43
E. En périphérie de la TAV.....	45
1.3.7. La localisation .....	45
1.4. Traitement de la terminologie de la TAV dans les grandes banques de terminologie .....	47

Conclusion du chapitre.....	51
Chapitre 2 : La variation terminologique, l'essence de la socioterminologie .....	53
2.1. De Wüster à Boulanger : mise en lumière de deux approches terminologiques fondamentales .....	53
2.1.1. Des éléments fondamentaux de la TGT .....	53
2.2. Les origines de la socioterminologie.....	59
2.2.1. Les concepts terminologiques de la socioterminologie.....	61
2.3. La variation terminologique .....	77
2.3.1. Définitions.....	78
2.3.2. Vers une typologie de la variation terminologique .....	80
2.3.3. La variation géographique ou topolectale .....	82
2.3.4. La variation diachronique.....	83
2.3.5. La variation sociale .....	84
2.3.6. La variation fonctionnelle .....	85
2.3.7. La variation discursive .....	85
2.3.8. La variation orthographique .....	86
2.3.9. La variation interlinguistique .....	87
2.3.10. La variation cognitive.....	88
2.3.11. Le marquage.....	91
Conclusion du chapitre.....	94
Chapitre 3 : Corpus d'étude .....	95
3.1. Définitions préalables.....	95
3.1.1. Recherche terminologique thématique.....	96
3.1.2. Langue de spécialité et domaine .....	97
3.1.3. Terme .....	99
3.1.4. Corpus .....	100
3.2. Corpus d'étude : constitution .....	104
3.2.1. Démarche .....	104
3.3. Critères .....	107
3.3.1. Langue de rédaction .....	109
3.3.2. Date de publication.....	110
3.3.3. Taille .....	111
3.3.4. Équilibre et représentativité.....	113

3.3.5. Reconnaissance de l’auteur par ses pairs .....	121
3.3.6. Échantillonnage .....	123
3.3.7. Moyen de production .....	124
3.4. Méthodes de consultation.....	125
3.4.1. Extracteurs de termes .....	126
3.4.2. TermoStat Web 3.0 .....	129
3.4.3. Concordanciers.....	135
3.4.4. AntConc 3.5.9 .....	136
Conclusion du chapitre.....	144
Chapitre 4 : Analyse terminologique .....	145
4.1. Démarche .....	145
4.1.1. Délimitation du domaine .....	145
4.1.2. Fréquence et répartition.....	146
4.1.3. Types de terme .....	146
4.1.4. Critères .....	147
4.1.5. Recherche des contextes et des variantes à l’aide d’AntConc .....	149
4.2. Sous-corpus « chercheurs » anglais.....	150
4.2.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	151
4.2.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	152
4.3. Sous-corpus « professionnels » anglais .....	154
4.3.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	154
4.3.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	155
4.4. Terminologie de la TAV en anglais .....	156
4.4.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	157
4.4.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	158
4.5. Sous-corpus « chercheurs » français.....	158
4.5.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	160
4.5.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	161
4.6. Sous-corpus « professionnels » français.....	162
4.6.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	162
4.6.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	163
4.7. Terminologie de la TAV en français.....	164
4.7.1. Moyenne globale de variation terminologique.....	165

4.7.2. Moyenne spécifique de variation terminologique .....	166
4.8. Récapitulatif .....	166
Conclusion du chapitre.....	170
Chapitre 5 : La variation terminologique .....	171
5.1. Typologie de la variation terminologique : rappel et ajout d'une catégorie.....	171
5.1.1. La variation morphologique .....	174
5.2. Précisions concernant la présentation des données .....	174
5.3. Le sous-corpus « chercheurs » anglais .....	175
5.4. Le sous-corpus « professionnels » anglais.....	198
5.5. La variation terminologique en anglais .....	210
5.6. La variation sociale en anglais .....	226
5.6.1. Les contextes .....	227
5.6.2. L'absence de variation sociale en anglais .....	230
5.7. Le sous-corpus « chercheurs » français .....	230
5.8. Le sous-corpus « professionnels » français .....	251
5.9. La variation terminologique en français.....	263
5.10. La variation sociale en français .....	272
5.10.1. Les contextes .....	272
5.10.2. L'absence de variation sociale en français .....	276
5.11. Récapitulatif des types de variation (en chiffres).....	277
5.12. Récapitulatif des causes de variation terminologique .....	279
5.13. La variation fonctionnelle .....	283
Conclusion du chapitre.....	285
Conclusion générale .....	287
Bibliographie.....	294
Annexe A : Biographie des auteurs des corpus d'étude .....	321
A.1. Sous-corpus « chercheurs » .....	321
A.1.1. Anglais (corpus témoin) .....	321
A.1.2. Anglais (corpus d'analyse).....	322
A.1.3. Français (corpus témoin) .....	331
A.1.4. Français (corpus d'analyse).....	332
A.2. Sous-corpus « professionnels ».....	339
A.2.1. Anglais (corpus témoin) .....	339



A.2.2. Anglais (corpus d'analyse).....	340
A.2.3. Français (corpus témoin).....	343
A.2.4. Français (corpus d'analyse).....	344
Annexe B: Tableau des termes examinés dans nos corpus .....	348
Annexe C : Vocabulaire partiel de la traduction audiovisuelle.....	367
C.1. Présentation du contenu.....	367

## Liste des tableaux

Tableau 1. Récapitulatif de cinq typologies majeures des formes de traduction audiovisuelle .....	30
Tableau 2. L'évolution de la terminologie vue par Boulanger (1991) .....	76
Tableau 3. Le corpus témoin en chiffres .....	105
Tableau 4. Le corpus d'analyse en chiffres .....	107
Tableau 5. Récapitulatif des critères .....	108
Tableau 6. Les corpus d'étude en chiffres .....	112
Tableau 7. Vue d'ensemble du sous-corpus « chercheurs » anglais .....	151
Tableau 8. Vue d'ensemble du sous-corpus « professionnels » anglais .....	154
Tableau 9. Vue d'ensemble de la terminologie de la TAV en anglais .....	157
Tableau 10. Vue d'ensemble du sous-corpus « chercheurs » français .....	159
Tableau 11. Vue d'ensemble du sous-corpus « professionnels » français .....	162
Tableau 12. Vue d'ensemble de la terminologie de la TAV en français .....	165
Tableau 13. Récapitulatif des données de l'analyse terminologique .....	167
Tableau 14. Types de variation observés dans le sous-corpus « chercheurs » anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	175
Tableau 15. Types de variation observés dans le sous-corpus « professionnels » anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	198
Tableau 16. Types de variation observés parmi les concepts soumis à la variation seulement en anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	210
Tableau 17. Concepts soumis à la variation seulement en anglais .....	212
Tableau 18. Types de variation observés dans le sous-corpus « chercheurs » français et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	231
Tableau 19. Types de variation observés dans le sous-corpus « professionnels » français et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	251
Tableau 20. Types de variation observés parmi les concepts soumis à la variation seulement en français et nombre de concepts répertoriés pour chacun .....	264
Tableau 21. Concepts soumis à la variation seulement en français .....	265
Tableau 22. Récapitulatif des types de variation (en chiffres) .....	277
Tableau 23. Récapitulatif des causes de variation terminologique .....	280
Tableau 24. Concepts soumis à la variation terminologique en anglais et en français .....	367

## Liste des figures

Figure 1. La traduction audiovisuelle à travers ses principales formes.....	31
Figure 2. Représentation schématique des corpus d'étude.....	103
Figure 3. Répartition du contenu des corpus d'étude.....	113
Figure 4. Équilibre des corpus d'étude (taille).....	115
Figure 5. Équilibre des corpus d'étude (textes et auteurs).....	117
Figure 6. Liste des candidats-termes présentée en ordre de fréquence.....	131
Figure 7. Liste des candidats-termes présentée par ordre alphabétique.....	131
Figure 8. Liste des candidats-termes présentée en ordre de patrons syntaxiques.....	132
Figure 9. Affichage des résultats sous forme de nuage.....	132
Figure 10. Liste des candidats-termes présentée sous forme de regroupements.....	133
Figure 11. Affichage en Bigrammes.....	134
Figure 12. Affichage KWIC.....	134
Figure 13. Résultats de recherche pour le terme subtitling.....	137
Figure 14. Résultats de recherche pour la chaîne de caractères subtitl*.....	138
Figure 15. Résultats du tri avec 3 éléments à droite.....	139
Figure 16. Résultats du tri avec 3 éléments à gauche.....	140
Figure 17. Affichage des résultats en mode File View.....	141
Figure 18. Résultats du tri à partir de Cluster/N-Grams.....	142
Figure 19. Résultats du tri à partir de Collocates.....	143
Figure 20. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais.....	152
Figure 21. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais.....	153
Figure 22. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » anglais.....	155
Figure 23. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » anglais.....	156
Figure 24. Moyenne globale de variation terminologique pour l'anglais.....	157
Figure 25. Moyenne spécifique de variation terminologique pour l'anglais.....	158
Figure 26. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français.....	160
Figure 27. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français.....	161

Figure 28. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » français .....	163
Figure 29. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » français .....	164
Figure 30. Moyenne globale de variation terminologique pour le français .....	165
Figure 31. Moyenne spécifique de variation terminologique pour le français .....	166
Figure 32. Récapitulatif des données terminologiques .....	168
Figure 33. Rappel des différents types de variation décrits au chapitre 2.....	173
Figure 34. Récapitulatif des types de variation .....	278

## Dédicace

*À mes fils, vous m'avez donné force et courage.*

## Remerciements

Nous tenons à remercier les personnes suivantes pour leur contribution immense à la réalisation de notre projet d'études et à l'évaluation de la présente thèse.

Notre directrice de recherche, la professeure Aline Francoeur pour sa patience, sa méticulosité et sa générosité. Nous vous remercions pour les opportunités que vous nous avez offertes. Nous vous remercions également d'avoir donné naissance à une terminologie. Sans votre finesse et vos nombreuses autres qualités, nous n'aurions jamais mené à bien ce projet. Nous vous disons infiniment merci.

La professeure Kristin Reinke que nous remercions d'avoir accepté de faire partie du jury dès notre deuxième examen doctoral. Professeure Reinke, vos observations, vos suggestions et votre riche connaissance sur la question du doublage au Québec nous ont été d'une précieuse aide.

Le professeur Yves Gambier que nous remercions d'avoir accepté de faire partie du jury d'évaluation de cette thèse. C'est un véritable honneur pour nous de voir notre thèse évaluée par l'une des personnalités incontournables en matière de traduction audiovisuelle et de terminologie.

Le professeur Philippe Caignon que nous remercions d'avoir accepté de faire partie du jury d'évaluation de cette thèse. Professeur Caignon, votre évaluation basée sur votre riche connaissance de la recherche en terminologie et en traductologie est d'un apport inestimable.

Le professeur Jolicoeur que nous remercions pour sa disponibilité et pour ses encouragements envers les étudiants du département. À chaque fois que nous avons eu besoin de votre intervention pour des procédures administratives, vous avez toujours répondu promptement.

La professeure Isabelle Collombat que nous remercions de nous avoir ouvert les portes de l'Université Laval il y a six ans et de nous avoir accompagné au début de ce projet de recherche. Nous lui en serons toujours reconnaissante.

Les responsables, professeurs et employés des différentes facultés et des services de l'Université Laval (en particulier la Faculté des Lettres et Sciences humaines, la Faculté des Études supérieures et postdoctorales, la Bibliothèque, le Bureau de la Vie étudiante, le Bureau des Bourses et de l'aide financière) que nous remercions du fond du cœur pour leur dévouement et pour leur accompagnement. Ils ont fait toute la différence pour nous.

Notre famille que nous remercions d'y avoir cru jusqu'au bout. Vous avez été là à chaque étape de ce périple, loin des yeux, mais toujours près du cœur.

Les personnes (amis, connaissances, anonymes) et les nombreux organismes qui nous ont soutenu lors des moments les plus exigeants de notre parcours notamment après la naissance des jumeaux. Vous avez toute notre gratitude. Nous n'y serions pas arrivés sans vous.

Le Seigneur Dieu de l'univers en qui sont toutes nos sources et qui a toujours suscité les bonnes personnes au bon moment.

## Introduction générale

La traduction audiovisuelle (TAV) est un domaine en plein essor depuis plus de deux décennies. L'époque où le sous-titrage et le doublage, formes les plus connues de la TAV, s'affrontaient dans un duel sans merci et étaient au centre de toutes les publications semble révolue. L'accessibilité audiovisuelle (à travers le sous-titrage pour sourds et malentendants, et l'audiodescription) gagne du terrain, comme en témoignent des publications de plus en plus nombreuses. Le surtitrage et la voix hors champ ne sont pas en reste. Toutefois, avant les années 1990, la recherche sur la TAV était plutôt parcellaire et les publications relevaient davantage de la pratique que de la théorie. L'ouvrage de Simon Laks (1957)<sup>1</sup> intitulé *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*, considéré par certains comme la toute première contribution relative à la TAV, porte surtout sur la pratique du sous-titrage, notamment ses deux grandes phases, à savoir « le repérage » (Laks, [1957] 2013<sup>2</sup>, p. 7) et « l'adaptation » (Laks, [1957] 2013, p. 37).

Théorie et pratique sont intrinsèquement liées et s'enrichissent mutuellement. Il n'est donc guère surprenant que, d'une part, certains professionnels soient titulaires d'un doctorat en TAV, en cinéma ou dans un domaine connexe et, d'autre part, que la majorité des chercheurs auxquels on doit cette expansion dans les ouvrages sur le domaine aient été ou sont encore des praticiens. Le foisonnement de la recherche en TAV est le résultat d'un intérêt marqué pour ce domaine sur tous les continents. Il est également attribuable à l'existence dans certaines universités, en Europe notamment, de centres et de programmes universitaires réservés à la recherche et à l'enseignement de la TAV et auxquels peuvent être associés certains des auteurs les plus prolifiques. À titre d'exemples, nous pouvons citer la Universitat Autònoma de Barcelone (Anna Matamala, Pilar Orero), la Universitat Jaume I (Frederic Chaume Varela), la Universitat Pompeu Fabra (Patrick Zabalbeascoa), l'Université de Turku (Yves Gambier), le University College of London (Jorge Díaz Cintas, Louise Fryer) et l'Université de Lodz (Łukasz Bogucki). Nombre de ces auteurs ont abordé l'instabilité de la terminologie de la TAV dans au moins une de leurs publications.

---

<sup>1</sup> Cet ouvrage publié par Laks à compte d'auteur en 1957 a été repris par *L'Écran traduit* dans un numéro hors-série paru en 2013.

<sup>2</sup> Nous n'avons pas eu accès à la version originale du livre de Laks (1957); par conséquent, les numéros de page cités proviennent du numéro hors-série de *L'Écran traduit* susmentionné.



L'instabilité de la terminologie de la TAV est une question traitée de manière relativement récurrente dans les articles, et cette récurrence est à l'origine de notre thèse. La variation terminologique est au cœur de cette instabilité qu'évoque bon nombre de chercheurs ainsi que certains professionnels. En effet, pour l'illustrer, ils relèvent souvent la multiplicité des termes employés pour désigner le domaine et certaines de ses formes (Dries, 1995 ; Kaufmann, 1995, 2004 ; Gambier, 2003, 2006 ; Pardo, 2013 ; Orero, 2004a et 2004b ; Lavaur et Șerban, 2008 ; DesRochers, 2013 ; Franco, Matamala et Orero, 2013 ; Remael, Reviere et Vanderdekerckhove, 2016). Certains auteurs tels que Eliana Franco, Anna Matamala et Pilar Orero (2013) estiment que l'une des raisons de cette variation est l'emprunt ou plutôt l'importation en TAV de termes de domaines connexes (cinéma, télévision, communication). La préoccupation soulevée par ces auteurs est légitime, car, comme Juan Carlos Sager (1997, p. 25) le précise, les termes ont pour principal objectif d'assurer une communication efficace et un transfert des connaissances.

Selon la posture socioterminologique, théorie qui sous-tend notre travail, il ne s'agit pas de rechercher le consensus à tout prix, mais de s'assurer que les usagers comprennent les différentes désignations employées pour un concept, car la variation est inhérente au caractère dynamique des termes. La variation terminologique a fait l'objet de diverses publications. L'une des plus connues est celle de Judit Freixa (2006), qui aborde les causes de la variation terminologique. Freixa répartit celles-ci en cinq catégories, sous lesquelles on trouve la variation géographique, la variation diachronique, la variation sociale, la variation fonctionnelle, la variation discursive, la variation interlinguistique et la variation cognitive. En plus de ces sept types de variation, nous avons observé la variation orthographique abordée notamment par Marie-Claude L'Homme (2004) et la variation morphologique. Il faut préciser que ce dernier type de variation est absent des typologies majeures.

En lisant les auteurs présentés plus haut et les constats qu'ils dressent concernant la terminologie de la TAV, nous avons dès l'amorce de notre travail formulé l'hypothèse suivante : il existe un phénomène important de variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle. L'anglais et le français étant les langues que nous maîtrisons le mieux et celles dans lesquelles sont rédigés les textes qui ont éveillé notre intérêt pour le sujet de la présente thèse, nous avons décidé de nous pencher sur la terminologie du domaine dans ces deux langues. Comme susmentionné, théorie et pratique sont liées, et il était donc

important de vérifier si les termes employés par les chercheurs correspondent ou pas à ceux utilisés par les professionnels pour dénommer les mêmes concepts. Par ailleurs, une potentielle divergence aurait pu illustrer la variation sociale, encore appelée variation diastratique. Nous avons donc réuni des textes dans ces deux langues et les avons répartis en deux sous-corpus : « chercheurs » et « professionnels ». L'hypothèse formulée soulève les questions suivantes : la variation terminologique est-elle présente aussi bien en anglais qu'en français ? Le cas échéant, y a-t-il un parallélisme quant aux concepts qui sont désignés par plusieurs termes ? Autrement dit, est-ce que ce sont les mêmes concepts qui sont soumis à la variation dans chacune des langues et dans chacun des sous-corpus ? Les concepts qui sont désignés par plusieurs termes sont-ils flous ou peu précis ? Leur définition fait-elle l'objet d'un consensus auprès des chercheurs et des praticiens ? Qu'est-ce qui peut expliquer le phénomène de variation ? Pour répondre à ces questions, nous nous sommes fixé des objectifs précis. L'objectif général de notre thèse était d'établir l'importance du phénomène de variation terminologique dans le domaine de la TAV et de tenter d'en déterminer les causes. Les objectifs secondaires étaient les suivants : observer l'usage des termes dans le domaine de la TAV, valider l'hypothèse de recherche à partir de l'analyse des textes du corpus<sup>3</sup>, essayer d'expliquer les raisons de l'existence de la variation terminologique en TAV à la lumière des théories exposées au chapitre 2, contribuer à la stabilisation de la terminologie de la TAV en proposant un vocabulaire bilingue partiel du domaine.

Afin d'atteindre ces objectifs, il nous fallait délimiter le domaine. C'est ce que nous avons fait au chapitre 1, qui présente les principales formes de traduction audiovisuelle recensées à partir de cinq typologies majeures, à savoir celles de Gambier (2004), Díaz Cintas et Gunilla Anderman (2009), Chaume (2013), Luis Pérez-González (2014) et Bogucki (2015). Nous y présentons également le traitement de la terminologie de la TAV dans les grandes banques de terminologie.

La socioterminologie fait l'objet du chapitre 2, dans lequel nous exposons en détail cette théorie (origines, concepts, principes) à travers les publications de Pierre Auger, Jean-Claude Boulanger, Yves Gambier, François Gaudin et Louis Guespin, entre autres. Dans ce même chapitre, nous abordons aussi les raisons pour lesquelles la socioterminologie, plutôt

---

<sup>3</sup> Dans l'introduction générale et la conclusion générale, nous avons opté pour le singulier afin d'alléger le texte. Dans ces deux parties, le terme *corpus* désigne donc le corpus témoin et le corpus d'analyse.

que la théorie générale de la terminologie, était l'approche à adopter pour notre travail. Puis, nous décrivons les principaux types de variation relevés dans la littérature ainsi que leurs causes en nous basant notamment sur les écrits d'Anne Condamines (2010), Isabel Desmet (2005), Pascaline Dury (2013) et Judit Freixa (2006). Avant de conclure le chapitre 2, nous évoquons les marques d'usage (parmi lesquelles les marques topolectales et les marques diachroniques) dont certaines apparaissent dans le vocabulaire partiel en annexe C de cette thèse.

Le chapitre 3 vise à présenter notre corpus d'étude (corpus témoin et corpus d'analyse). Nous y expliquons notamment les critères qui nous ont guidée lors de son élaboration ainsi que les outils utilisés pour l'explorer. Notre exposé de ces critères s'appuie principalement sur les travaux de Lynne Bowker et Jennifer Pearson (2002), Elizabeth Marshman (2003), Marie-Claude L'Homme (2004) et María Teresa Cabré Castellví (2005). De manière sommaire, nous pouvons dire que le dépouillement manuel du corpus témoin a permis de relever les termes qui ont guidé notre recherche des textes du corpus d'analyse. Par la suite, TermoStat Web 3.0 a servi à l'extraction des termes du corpus d'analyse, puis AntConc 3.5.9 nous a été utile dans la recherche de contextes attestant ces termes et fournissant de l'information sur les concepts qu'ils désignent.

Le chapitre 4 présente les résultats de l'analyse du corpus d'un point de vue quantitatif : nombre total de concepts et de termes dans chaque sous-corpus et dans chaque langue, moyennes globales et spécifiques de variation terminologique en nombres et en pourcentages. Ce chapitre se termine par une comparaison des données entre chaque sous-corpus et chaque langue. Le chapitre 5, le dernier chapitre de la thèse, présente les résultats de l'analyse du corpus d'un point de vue qualitatif. Nous y traitons des concepts soumis à la variation et décrivons les types de variation qui ont été observés, en tentant d'en expliquer les causes potentielles.

Notre thèse comprend trois annexes : l'annexe A contient une brève biographie de chaque auteur représenté dans notre corpus ; l'annexe B correspond à un tableau dans lequel sont présentés les concepts qui sont soumis à la variation terminologique dans notre corpus ainsi que les termes employés pour désigner chacun d'eux ; l'annexe C contient un vocabulaire partiel de la TAV élaboré afin de définir les dénominations de certains concepts soumis à la variation dans les deux langues analysées.

## **Chapitre 1 : La traduction audiovisuelle, un domaine en quête d'un nom et d'une description terminologique**

En seulement deux décennies, la traduction audiovisuelle a gagné du terrain. Sa relative nouveauté ne l'a pas empêché de susciter l'intérêt de plus en plus croissant des chercheurs et des professionnels de la traduction. Pour Gambier, cette expansion devait s'imposer, presque comme une évidence :

Chaque jour, nous sommes devant un écran. Un écran d'ordinateur pour rédiger, calculer, projeter, vérifier, contrôler, se renseigner, échanger ; un écran de télévision pour s'informer, se divertir, se former ; un écran de cinéma ; un écran qui reçoit des vidéos domestiques, d'entreprises, des jeux, etc. Grands et petits, ces écrans diffusent des nouvelles, reflètent des cultures, manifestent des comportements, orientent nos idées et sensations, nous ouvrent à d'autres langues, à d'autres valeurs... (Gambier, 2004, p. 1)

Selon Gambier, la TAV a pour objet la traduction des médias notamment les adaptations et les éditions pour les journaux, les magazines, etc. Elle concerne également la traduction multimédia consacrée aux produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle touche aussi la traduction « de bandes dessinées, de pièces de théâtre, d'opéras, de livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques ». Delia Chiaro (2013, p. 1) abonde dans le même sens lorsqu'elle définit la TAV comme « the transfer from one language to another of the verbal components contained in audiovisual works and products ». Elle cite différents types de produits audiovisuels notamment les films, les programmes télévisés et les pièces de théâtre. Les différentes formes de TAV sont souvent appelées « modalités/modalities » ou « modes ». Des auteurs tels que Gambier (1996, 2003, 2004, 2014), Chaume (2004, 2013) ou encore Bogucki (2015) utilisent ces deux termes de façon interchangeable et ils semblent constituer des synonymes parfaits. Par souci de clarté, nous les appellerons tout simplement les différentes formes de traduction audiovisuelle.

L'origine de la profession de traducteur audiovisuel remonte aux débuts du cinéma (Díaz Cintas, 2009, p. 1 ; Franco, Matamala et Orero, 2013, p. 17). Pendant plusieurs décennies, la TAV est uniquement une activité professionnelle, par ailleurs méconnue, et inexplorée par les chercheurs. Les débuts de la recherche en TAV sont chancelants. Ces débuts, vers la fin des années 1950, sont caractérisés par une évidente mollesse (Díaz Cintas, 2009, p. 1). Rappelons que la date avancée ici, à savoir la fin des années 1950, n'est pas systématique et varie d'une publication à une autre. En effet, Bogucki (2015, p. 18)

mentionne deux textes sur le doublage qui datent pour l'un de 1933 (« Les Souffrances du dubbing » qui, selon Mikhail Yampolsky<sup>4</sup> [1993, p. 57], aurait été écrit par Antonin Artaud en 1933) et pour l'autre de 1945 (« On dubbing movies » de Jorge Luis Borges).

Díaz Cintas (2009, p. 2) souligne que les premières études relatives à la TAV sont brèves et disparates. Bon nombre d'entre elles n'ont jamais « officiellement » vu le jour, d'où la difficulté d'effectuer une recherche bibliographique relative à l'origine de ce domaine. Il ajoute que malgré des changements considérables, il n'existe toujours pas une historiographie adéquate de la TAV et de son étude.

Selon Díaz Cintas (2009, p. 2), *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*, ouvrage de Simon Laks (1957), peut être considéré comme la toute première contribution relative à la TAV. Quelques autres contributions majeures des débuts de la recherche en TAV sont celles de Pierre Caillé (1960), Edmond Cary (1960), Otto Hesse-Quack (1969), Lora Myers (1973), István Fodor (1976), Helen Reid (1978) et Roberto Mayoral, Dorothy Kelly et Natividad Gallardo (1988). En 1991, le travail de Georg-Michael Luyken, Thomas Herbst, Jo Langham-Brown, Helen Reid et Hermann Spinhof intitulé *Overcoming Language Barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audience*, marque un tournant décisif. En effet, cette « publication allait donner un fort signal sur les dimensions et enjeux de la problématique des langues dans les médias AV » (Gambier, 2006, p. 262). Entre 1992 et 1994, quelques publications, surtout des travaux universitaires très peu diffusés, vont attirer l'attention sur la TAV. Mais le véritable changement survient en 1995, « une année charnière », selon Gambier (2006, p. 261), qui estime que, « avant 1995, le domaine est peu exploré sinon de manière parcellaire et souvent anecdotique » (Gambier, 2006, p. 262).

Après ces débuts plutôt timides, la recherche en TAV a connu une expansion fulgurante. Le nombre de publications a explosé : « 41 livres sont parus entre 2007 et 2011, soit une moyenne de 8 par an », et l'on ne compte plus les mémoires et les thèses qui portent sur la traduction audiovisuelle (Gambier, 2014, p. 280). Pourtant, la TAV reste « une pratique en plein développement et non sans contradictions ou paradoxes » (Gambier, 2004, p. 1). En

---

<sup>4</sup> Bogucki (2013, p. 18) ne mentionne pas que cet article paru dans le 64<sup>e</sup> numéro de la revue *October* est une traduction. En effet, il a été écrit (probablement en russe) par Mikhail Yampolsky et traduit en anglais par Larry P. Joseph (1993).

effet, elle reste marquée, entre autres, par une instabilité terminologique qui n'en facilite pas l'exploration, comme en témoignent les propos de Orero :

*When I was first editing this book [Topics in Audiovisual Translation], back in 2001, I was checking the new entries related to Audiovisual Translation (AVT) in the Bibliography of Translation Studies. In the entry for Yves Gambier and Henrik Gottlieb's (Multi) Media Translation (BTS, 2001, p. 45) it read "that attempts to answer questions such as: Is (multi) media translation a new field of study or an umbrella framework for scholars from various disciplines? Or is it just a buzz word which gives rise to confusion?". This made me realise how little is known and how much is to be done to put Screen Translation, Multimedia Translation or the wider field of Audiovisual Translation on a par with other fields within Translation Studies. A step forward would be to agree on a generic name to define the multiple and different modes of translation when the audio (radio), the audio and the visual (screen), or the written, the audio and the visual (multimedia) channels are the source text. (Orero, 2004a, p. VII; en italique dans l'original)*

La citation qui précède met en lumière le souhait exprimé par certains chercheurs de s'entendre sur une terminologie commune et le fait que cela constituerait, comme le dit Orero, « a step forward » pour le domaine. Ce point de vue rejoint en quelque sorte celui de Sager, spécialiste de la terminologie, selon lequel « the main purpose of terms is to facilitate specialized communication and knowledge transfer » (Sager, 1997, p. 25).

### **1.1. La TAV, un domaine en quête d'un nom et d'une terminologie uniformisée**

Betlem Soler Pardo (2013, p. 19-20) souligne que la TAV a d'abord été appelée *transadaptation* et *film dubbing*<sup>5</sup> par Fodor (1976). Mary Snell-Hornby (1988) l'a ensuite fait connaître sous le nom de *film translation*. Puis, Ian Mason (1989) a employé le terme *screen translation* ; cinq ans plus tard, Amparo Albir Hurtado (1994) proposait *traducción cinematográfica*. Enfin, les termes *audiovisual translation* et *multimedia translation* ont été utilisés par Gambier (2003). Pour plusieurs raisons, notamment le fait que *screen translation* n'inclut pas la traduction pour le théâtre et la radio, et que *multimedia translation* ferait trop penser au domaine informatique, Orero (2004a) a pour sa part adopté le terme *audiovisual translation* dans le titre de l'ouvrage qu'elle a dirigé (*Topics in Audiovisual Translation*).

---

<sup>5</sup> Nous employons dans le présent document les termes tels qu'ils sont utilisés par les auteurs cités.

Selon elle, *audiovisual translation* englobe toutes les formes de traduction ou de transfert multisémiotique pour la production et la postproduction, dans n'importe quel format ou média, y compris les récentes formes destinées à assister les personnes aveugles/malvoyantes et sourdes/malentendantes. Seulement, même si Orero semble clore le débat entourant le terme à utiliser pour désigner le domaine de la TAV, le domaine lui-même reste marqué par un phénomène de variation terminologique, en particulier en ce qui a trait aux termes désignant les différentes formes de TAV.

La TAV, en effet, englobe de nombreuses formes, les plus répandues étant le sous-titrage, considéré par Eleonora Fois (2012, p. 4) comme la forme la plus connue et la plus aisée à répertorier, le doublage et la voix hors champ. Il existe plusieurs typologies des formes de TAV. Cela s'explique, entre autres, par l'origine diverse des chercheurs (qui évoluent dans des sociétés où certaines formes de TAV sont plus employées que d'autres), l'objectif de la typologie (visée académique, pédagogique, etc.) ou le désir de mettre en avant de nouvelles formes de TAV qui gagnent du terrain.<sup>6</sup>

## **1.2. Vers une taxinomie de la TAV : les typologies majeures**

La traduction audiovisuelle est liée de façon intrinsèque à la technologie. L'évolution constante de cette dernière rend la TAV presque insaisissable. Zabalbeascoa (2008, p. 34) souligne à cet effet : « neat compartmentalisation (i.e typologies and classifications with uncrossable, everlasting, unmovable dividing lines) is almost completely out of the question given the constant progress of technology and social dynamics. » Il apparaît dès lors que l'élaboration d'une taxinomie de la TAV est une véritable gageure. De plus, cette citation constitue une piste pour la compréhension du foisonnement des typologies en TAV. Nous avons d'abord envisagé de les présenter de manière diachronique, mais avons renoncé pour une raison. De fait, pendant plusieurs décennies (des années 1950 jusqu'à la moitié des années 1990), seules deux formes dominantes sont généralement abordées dans les publications : le doublage et le sous-titrage, souvent dans le but de les comparer afin de valoriser l'un au détriment de l'autre. La troisième forme dominante, la voix hors champ, est parfois mentionnée.

---

<sup>6</sup> Les raisons présentées ici nous ont été fournies par le professeur Yves Gambier lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 2 juin 2017.

Les typologies majeures voient le jour avec l'arrivée de nouvelles formes souvent basées sur ces trois formes originelles. Nous avons retenu cinq typologies majeures, car elles permettent, à notre avis, de dresser un panorama complet des différentes formes de TAV qui existent à ce jour. En outre, nous mettons ainsi en lumière quatre pôles de recherche en TAV : la Finlande (Gambier, 2004), l'Angleterre (Díaz Cintas et Anderman, 2009 ; Pérez-González, 2014), l'Espagne (Chaume, 2013) et la Pologne (Bogucki, 2015).

### **1.2.1. Gambier (2004)**

L'article de Gambier (2004) intitulé « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion » est l'une des publications clés sur la TAV en français. Elle fait écho à l'article du même auteur publié une année auparavant en langue anglaise. Compte tenu de son caractère incontournable, nous avons décidé de retenir celui de 2004 pour dresser ce panorama taxinomique. Gambier y nomme douze formes de TAV : la traduction de scénarios, le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants, le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct, le doublage, l'interprétation, le *voice-over* (ou voix hors champ), le commentaire (libre), le surtitrage, la traduction à vue, l'audiodescription et la production multilingue.

#### **a. La traduction de scénarios**

Selon Gambier (2004, p. 2), la traduction de scénarios précède les demandes de subventions, en particulier en cas de coproductions. Elle constitue une étape importante à la réalisation de projets cinématographiques ou télévisuels, mais le résultat obtenu à la fin de cette traduction n'est pas diffusé et reste accessible uniquement à un cercle fermé.

#### **b. Le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants**

L'auteur mentionne aussi le terme anglais *closed caption* et souligne que cette forme de TAV fait appel à divers relais notamment le télétexte<sup>7</sup> (qui ne nécessite pas de décodeur ad hoc)

---

<sup>7</sup> Dans *Le grand dictionnaire terminologique* (GDT), nous trouvons deux fiches sur le terme *télétexte*. La première provient de *FranceTerme* et correspond au sens qui nous intéresse ici. On y définit *télétexte* comme la « [d]iffusion sur un réseau de télévision de textes parmi lesquels l'utilisateur peut choisir ». On y précise également que « [l]es textes peuvent remplacer l'image ou se superposer à elle, sous la forme, par exemple, d'un sous-titre ». Gambier (2004, p. 2) souligne que le télétexte ne requiert pas de décodeur ad hoc sans doute parce que ce dernier peut prendre diverses formes notamment celui d'un décodeur intégré au téléviseur (la majeure partie des téléviseurs en sont équipés) ou d'un boîtier adjoint relié au téléviseur via une prise (comme c'est le cas pour le système Antiope).



ou le format DVB (Digital Video Broadcasting<sup>8</sup>). Ce dernier, quant à lui, requiert un décodeur externe au poste de télévision.

### **c. Le sous-titrage interlinguistique**

Gambier (2004, p. 2) souligne que le sous-titrage interlinguistique inclut le sous-titrage bilingue, « tel qu'il est pratiqué dans des pays comme la Belgique, la Finlande, Israël, la Suisse (avec dans ce cas, une ligne par langue) ». L'auteur fournit également certains détails techniques notamment le nombre de pixels des images, le nombre de sous-titres et la particularité de quelques-unes des étapes. Afin de faciliter la fluidité de cette section sur les typologies majeures, nous reviendrons sur ces détails dans la section suivante.

### **d. Le sous-titrage en direct**

Appelé *sous-titrage simultané* par l'auteur, il peut s'effectuer dans le cadre d'une entrevue en direct, par exemple. Gambier (2004) ne nous en dit pas plus sur cette forme de TAV qu'il n'est pas le seul à nommer.

### **e. Le doublage**

Il peut être en synchronisme labial (quand les lèvres sont en gros plan, par exemple) ou en synchronisme temporel (quand les lèvres des acteurs à l'écran sont partiellement visibles ou ne le sont pas du tout, aussi appelé *simple doublage* dans ce cas-ci).

### **f. L'interprétation**

Elle peut être consécutive ou abrégée (par exemple, lors de l'entrevue d'un politicien, d'un sportif, d'un chanteur... à la radio), simultanée (en direct) ou en différé (l'auteur fournit comme exemple les débats télévisés) ou en langage des signes. Lorsqu'elle est simultanée ou consécutive, la voix et la fluidité sont très importantes. En effet, la voix doit plaire au téléspectateur et l'interprète doit terminer quasiment en même temps que l'interlocuteur interprété.

---

<sup>8</sup> Le terme *digital video broadcasting* ou *radiodiffusion vidéo numérique* est défini dans le GDT comme une « [t]echnique normalisée de diffusion numérique des signaux de la télévision, qui utilise la norme de compression MPEG-2 pour coder et multiplexer les signaux audio et vidéo ». Comme le précise Gambier (2004, p. 2), les utilisateurs doivent posséder un décodeur externe pour pouvoir déchiffrer les signaux émis grâce à cette norme de compression et accéder au contenu visé.

### **g. Le *voice-over* (ou voix hors champ)**

Gambier (2004, p. 3) l'appelle aussi *demi-doublage* et souligne que cette forme consiste à surimposer la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ. Cette idée de surimposition explique probablement pourquoi on trouve en français, au Québec notamment, le terme *surimpression vocale*<sup>9</sup> pour renvoyer à cette forme de TAV. Selon l'auteur, en anglais, cette notion correspond à la seule voix du commentateur invisible (équivalent à la *voix off*). La traduction est toujours préparée en synchronisme avec les images et, dans les pays de l'ex-URSS (Pologne, Russie), elle est lue par des acteurs. Cette forme de TAV est employée pour la traduction d'entrevues lorsque la personnalité interviewée est présente à l'écran. Elle sert également pour les commentaires de documentaires et la traduction des vidéos d'entreprises.

### **h. Le commentaire (libre)**

Il sert à l'adaptation d'un programme à un nouvel auditoire. On procède par exemple à l'ajout de données, d'informations, de commentaires afin d'explicitier le contenu. Le synchronisme avec les images et la bande sonore est également de mise. Selon Gambier (2004, p. 3), le doublage, l'interprétation, la voix hors champ et le commentaire (libre) sont des formes de TAV caractérisées par la reformulation orale.

### **i. Le surtitrage**

Il est employé dans le cadre de la traduction d'une pièce de théâtre ou d'un opéra et se place au-dessus d'une scène ou au dos d'un fauteuil. Compte tenu du fait que les performances sont variables d'une représentation à l'autre, il s'effectue généralement en direct et le surtitre est souvent constitué d'une ligne en continu.

### **j. La traduction à vue**

Cette forme de TAV relevée par Gambier (2004) est sans doute celle qui nous rend le plus perplexe. En effet, en sachant qu'elle n'est pas propre à la TAV, nous nous questionnons sur sa pertinence dans cet effort taxinomique. Nous verrons par ailleurs si elle est également relevée par les auteurs des autres typologies majeures.

---

<sup>9</sup> Lapiere (2010, p. 5), SARTEC et ANDP (2012, p. 5)

Selon Gambier, cette traduction s'effectue à partir d'une liste de dialogues ou même d'un sous-titrage préexistant dans une autre langue. À titre d'exemple, elle est employée dans les festivals de cinéma et les cinémathèques, « [a]insi, un film iranien, sous-titré en français, peut être traduit à vue en finnois à partir du français » (Gambier, 2004, p. 3).

#### **k. L'audiodescription**

Elle peut être intralinguistique ou interlinguistique et son origine remonte aux années 1980. Elle est employée pour décrire aux personnes aveugles et malvoyantes (premiers destinataires de cette forme de TAV) des actions, des expressions faciales, des mouvements corporels, des couleurs... Ces descriptions, élaborées généralement par une équipe qui comprend au moins une personne aveugle, sont placées sur une bande sonore.

#### **l. La production multilingue**

Selon Gambier (2004, p. 4), la production multilingue a deux orientations : la double version et les *remakes* (ou nouvelles versions). Dans le cadre de la double version, chaque acteur joue dans sa langue et l'ensemble est doublé, postsynchronisé en une seule langue. Autrement dit, lorsqu'un film est produit simultanément dans deux langues, en français et en anglais par exemple, les acteurs anglophones jouent leurs rôles et les francophones les leurs, et, à la fin, le tout est mis ensemble en français et en anglais puis les deux versions sortent quasiment en même temps. Un exemple de double version, qui semble avoir été tournée simultanément en français et en anglais (pour la France, les États-Unis et Singapour), est le film *LOL* (2012)<sup>10</sup>.

Quant aux nouvelles versions, elles remontent aux années 1930 et visaient au départ la conquête des marchés européens et asiatiques par les Américains. Aujourd'hui, elles ont un tout autre objectif, car les *majors* (grandes maisons de production hollywoodiennes telles que Disney, Sony, DreamWorks, 20<sup>th</sup> Century Fox, Paramount, Universal, Warner Brothers), entre autres, produisent de nouvelles versions qui sont en fait des adaptations, des recontextualisations selon les valeurs, l'idéologie, les conventions narratives de la nouvelle culture visée. Par exemple, les films *True Lies* (1994)<sup>11</sup>, *New York Taxi* (2004)<sup>12</sup> et *Dinner*

---

<sup>10</sup> *LOL (Laughing Out Loud)* a été tourné aux États-Unis, produit par Lionsgate et réalisé par Lisa Azuelos.

<sup>11</sup> Co-produit par Stephanie Austin et James Cameron, et réalisé par James Cameron.

<sup>12</sup> Co-produit par EuropaCorp et Robert Simonds Production, et réalisé par Tim Story.

*for Schmucks* (2010)<sup>13</sup> sont des remakes états-uniens des films français *La Totale* (1991)<sup>14</sup>, *Taxi* (1998)<sup>15</sup> et *Le Dîner de cons* (1998)<sup>16</sup>. Gambier (2004, p. 4) établit un parallèle entre nouvelles versions et localisation.

### 1.2.2. Díaz Cintas et Anderman (2009)

Comme bon nombre d'ouvrages sur la TAV, *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* édité par Díaz Cintas et Gunilla Anderman (2009) est une collection d'articles rédigés par différents auteurs qui se sont fait un nom dans ce domaine. Il s'agit entre autres de Bogucki (2009, 2013), auteur du livre dont est extraite notre cinquième typologie majeure ; Chiaro (2009 et 2013) ; Orero (2004a, 2006a, 2013) ; ou encore Josélia Neves (2005, 2009, 2010 et 2015<sup>17</sup>). L'introduction de l'ouvrage, rédigée par les deux éditeurs, permet de relever les neuf formes suivantes de TAV : *subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH)* (sous-titrage pour sourds et malentendants), *audio description* (audiodescription), *lip-synch dubbing* (doublage en synchronisme labial), *narration* (narration), *interpretation* (interprétation), *voice-over* (voix hors champ), *subtitling* (sous-titrage), *surtitling* (surtitrage) et *amateur subtitling* (sous-titrage amateur). Elles sont réparties en trois catégories à savoir *subtitling and surtitling*, *revoicing* et *accessibility in the media* (sous-titrage et surtitrage, reformulation orale et accessibilité dans les médias). Il convient de noter également que les auteurs de l'introduction évoquent la localisation des sites Internet en résumant l'article de Mario de Bortoli et Jesús Maroto Ortiz-Sotomayor (2009), mais la présentation qu'ils en font montre bien qu'ils ne considèrent pas la localisation des sites Internet comme une forme de TAV et traitent de la localisation dans son sens plus global.

Comme nous pouvons le constater, Díaz Cintas et Anderman (2009) ne nomment pas la traduction de scénarios, le sous-titrage en direct, le commentaire (libre) et la production multilingue présentés par Gambier (2004) comme des formes de TAV. Par ailleurs, on

---

<sup>13</sup> Co-produit par Walter F. Parkes, Laurie MacDonald et Jay Roach, et réalisé par Jay Roach.

<sup>14</sup> Co-produit par Paravision International, MDG Productions, F Comme Film et Films 7, et réalisé par Claude Zidi.

<sup>15</sup> Co-produit par Luc Besson, Laurent Pétin et Michèle Pétin, et réalisé par Gérard Pirès.

<sup>16</sup> Co-produit par TF1 Films Productions et Efve Films, et réalisé par Francis Veber.

<sup>17</sup> Les années indiquées entre parenthèses à la suite des noms de Bogucki, Chiaro, Orero et Neves renvoient uniquement aux dates de leurs (co)publications marquantes dans le domaine de la TAV et ne représentent en aucun cas les seules années durant lesquelles ils ont publié.

retrouve dans leur typologie la narration et le sous-titrage amateur (que nous considérons comme un synonyme de *fansubbing*, sous-titrage par les fans) qui n'existent pas chez Gambier (2004). Afin de faciliter la comparaison avec la typologie précédente, nous allons les présenter dans un ordre similaire et non dans leur ordre d'apparition dans l'introduction de l'ouvrage.

#### **a. Le sous-titrage pour sourds et malentendants**

Gambier (2004) l'appelle *sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants*. Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 5) précisent que le sous-titrage pour sourds et malentendants est aussi appelé *closed captioning* en anglais américain. Gambier (2004, p. 2) mentionne également le terme *closed caption* pour renvoyer à cette forme de TAV. Selon les auteurs, le sous-titrage pour sourds et malentendants ainsi que l'audiodescription, auparavant négligés sur le plan universitaire, prend de l'envergure et suscite l'intérêt croissant des chercheurs, mais aussi des professionnels. Le sous-titrage pour sourds et malentendants est diffusé par le biais d'un signal activé seulement par les utilisateurs intéressés (dans la majorité des pays européens, les pages du télétexte 888 et 777 [accessibles en tapant ces numéros sur la télécommande] sont employées). On passe de la forme orale (dialogues des acteurs) à la forme écrite (sous-titres de trois voire quatre lignes). La couleur des sous-titres change selon la personne à l'écran ou l'accent qui est mis sur certains mots à l'intérieur d'un sous-titre (nous reviendrons sur ce code de couleurs au point 1.3.5).

#### **b. Le sous-titrage interlinguistique**

Les auteurs mettent en avant le rôle didactique du sous-titrage interlinguistique. Selon Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 7), il joue un rôle important dans l'acquisition des langues secondes. Ils donnent l'exemple du contexte singapourien où les jeunes ont grandi en parlant l'anglais, mais entourés de personnes plus âgées qui s'expriment en mandarin. La diffusion d'émissions télévisées d'origine chinoise sous-titrées en anglais leur permet de comprendre le mandarin qu'ils entendent tout en facilitant le processus d'acquisition de l'anglais. Díaz Cintas et Anderman (2009) ne mentionnent pas le sous-titrage bilingue relevé par Gambier (2004).

### **c. Le doublage**

Dans cette forme de reformulation orale, la bande sonore en langue source est complètement effacée et remplacée par celle de la langue cible. Selon Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 4), le doublage en synchronisme labial est surtout employé pour traduire les films, les séries et les sitcoms<sup>18</sup>. Ils ajoutent à la page 11 que l'Italie, l'Autriche, la France, l'Allemagne et l'Espagne préfèrent le doublage tandis qu'en Grèce, au Portugal, dans les pays scandinaves et au Royaume-Uni, le sous-titrage est la forme privilégiée. Même si les frontières des préférences ne sont plus aussi nettes aujourd'hui (Chiaro, 2013, p. 2), il convient de noter qu'au Québec, par exemple, le doublage reste la forme de TAV par excellence (Plourde, 2010 ; Lacasse, Sabino et Scheppeler, 2013, p. 37).

### **d. L'interprétation**

Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 11) soulignent que l'interprétation consiste à juxtaposer les bandes sonores en langue source et en langue cible (tout comme pour la voix hors champ et l'audiodescription) des émissions. Ils ajoutent (page 12) qu'en tant que forme de TAV, l'interprétation n'a suscité l'intérêt que d'un nombre limité de chercheurs et de praticiens. Elle serait surtout employée pour les bulletins d'information. La distinction que Gambier (2004) fait entre interprétation consécutive, simultanée, en différé ou en langage des signes est absente ici.

### **e. La narration**

La seule chose que Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 4) nous disent à propos de cette forme est qu'elle est surtout employée, avec la voix hors champ, pour les documentaires, les entrevues et les émissions d'actualité, contrairement au doublage en synchronisme labial réservé à la traduction de produits AV fictifs (films, séries, etc.).

---

<sup>18</sup> « Comédie de mœurs en plusieurs épisodes autonomes et comportant des personnages récurrents. » (GDT, provenant de *FranceTerme*). Une nounou d'enfer (*The Nanny*, 1993), Will et Grace (*Will and Grace*, 1998), *Hannah Montana* (*Hannah Montana*, 2006), *Les sorciers de Waverly Place* (*Wizards of Waverly Place*, 2007) sont des exemples de sitcoms originaires des États-Unis. À notre avis, la différence entre série télévisée (« [s]uite d'émissions qui, tout en présentant un lien entre elles, sont autonomes et se succèdent à intervalles fixes et sur une période déterminée », GDT) et sitcom est loin d'être nette. Nous considérons une sitcom comme une sous-catégorie de séries.

#### **f. La voix hors champ**

Elle est caractérisée par la diffusion de deux bandes sonores (langue source et langue cible) en même temps. Comme nous l'avons souligné ci-dessus, les auteurs soutiennent que la voix hors champ est surtout utilisée pour traduire les émissions non fictives. Ils abondent donc dans le même sens que Gambier (2004, p. 3).

#### **g. Le surtitrage**

Tandis que les sous-titres sont diffusés généralement en dessous des images, les surtitres sont souvent projetés au-dessus de la scène. Le surtitrage est la forme de TAV privilégiée pour la traduction des opéras et des pièces de théâtre. Surtitrage et sous-titrage diffèrent grandement sur le plan technique (Díaz Cintas et Anderman, 2009, p. 10). Tel que présenté par Gambier (2004) et Díaz Cintas et Anderman (2009), le surtitrage n'apparaît pas clairement comme une forme de TAV.

#### **h. L'audiodescription**

Selon Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 6), l'audiodescription est une narration supplémentaire : « [i]t can be defined as an additional narration that fits in the silences between dialogue and describes action, body language, facial expressions and anything that will help people with visual impairment follow what is happening on screen or on stage ». Cette définition nous permet de comprendre que l'audiodescription n'est pas réservée exclusivement aux émissions télévisées. Díaz Cintas et Anderman soulignent en effet que, grâce aux progrès technologiques (l'avènement du numérique en remplacement de l'analogique), l'audiodescription des émissions télévisées, des films, des événements sportifs, des pièces de théâtre et des spectacles (notre ajout basé sur le fait que les auteurs utilisent « stage ») et même des expositions est plus aisée.

Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 7) mentionnent l'émergence du sous-titrage audio, une forme avancée d'audiodescription interlinguistique qui se développe dans les pays où la majorité des produits audiovisuels d'origine étrangère sont diffusés en langue source avec des sous-titres afin d'en faciliter l'accès pour les personnes aveugles et malvoyantes.

#### **i. Le sous-titrage par les fans**

Il s'agit d'une forme de sous-titrage qui s'est développée sur Internet. Grâce à des logiciels gratuits et à des plateformes Internet, des amateurs procèdent au sous-titrage de divers

programmes. Les auteurs, qui résumant l'article de Bogucki, mettent l'accent sur la qualité approximative du résultat (Díaz Cintas et Anderman, 2009, p. 9-10).

### **1.2.3. Chaume (2013)**

Dans son article intitulé « The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies » publié dans la revue *Translation Spaces 2* en janvier 2013, Chaume nomme onze formes de TAV : *dubbing* (doublage), *voice-overs* (voix hors champ), *simultaneous interpretation of film* (interprétation simultanée de films), *free commentary* (commentaire libre), *fandubs ou fundubs* (doublage par les fans), *audiodescription* (audiodescription), *subtitling* ou *captioning* (sous-titrage), *surtitling* (surtitrage), *live subtitling* ou *respeaking* (sous-titrage en direct), *subtitling for the deaf and hard of hearing* (sous-titrage pour sourds et malentendants) et *fansubbing* (sous-titrage par les fans). À côté de celles-ci, Chaume (2013) mentionne, en citant d'autres auteurs, celles qu'il appelle « Other modes » (les autres formes) : *sign language interpreting* (interprétation en langage des signes), *script-writing for animation* (rédaction de scénarios pour dessins animés), *remakes* (nouvelles versions) et *multimedia translation* (traduction multimédia).

#### **a. Le sous-titrage pour sourds et malentendants**

Cette forme est également présente chez Gambier (2004) et Díaz Cintas et Anderman (2009). Chaume (2013, p. 113) précise qu'il peut être intralinguistique ou interlinguistique et qu'il consiste à reproduire les dialogues des personnages en sous-titres qui apparaissent à l'écran au même moment que les dialogues sont prononcés. Contrairement au sous-titrage en direct, le sous-titrage pour sourds et malentendants est utilisé pour des émissions enregistrées, et un code de couleurs (également évoqué par Díaz Cintas et Anderman, 2009) est utilisé pour permettre au récepteur des sous-titres de distinguer une voix-off (*voice-off*) de celle d'un personnage qui apparaît à l'écran ou bien des bruits provenant d'une foule. En outre, les effets sonores sont reproduits à l'aide de symboles ou d'onomatopées, et les sous-titres qui représentent des sons ou des chansons sont parfois placés en haut de l'écran tandis que ceux qui reproduisent des dialogues sont disposés au bas de l'écran.

Par ailleurs, il est recommandé que ces sous-titres restent plus longtemps à l'écran (moins de 140-180 mots par minute) que les autres types de sous-titres, car bon nombre de personnes sourdes ou malentendantes ont de la difficulté à lire (elles lisent plus lentement)



ou font face à d'autres difficultés. D'un autre côté, ces sous-titres qui peuvent s'étendre sur quatre lignes ne sont pas si faciles à lire, mais ils sont plus fidèles à ce qui se passe à l'écran. Les organismes et associations de personnes sourdes souhaitent qu'absolument tout soit reproduit (verbatim) tandis que les professionnels et chercheurs proposent un résumé de l'information comme c'est le cas pour les autres types de sous-titres.

#### **b. Le sous-titrage**

Cette forme appelée tout simplement *sous-titrage* par Chaume (2013) semble correspondre au sous-titrage interlinguistique dans les deux typologies précédentes. Selon l'auteur, elle consiste à incorporer du texte écrit (sous-titres) en langue d'arrivée à l'écran du film en version originale. Il souligne également que les ancêtres des sous-titres sont les intertitres et cite certaines publications qui portent sur cette forme (Ivarsson, 1992 ; Ivarsson et Carroll, 1998 ; Díaz Cintas, 2001, 2003 ; Díaz Cintas et Remael, 2007).

#### **c. Le sous-titrage en direct**

Cette forme de TAV est également présente dans la typologie de Gambier (2004). Chaume (2013, p. 113) précise qu'il s'agit d'une technique qui permet de diffuser les sous-titres au bas de l'écran lors d'un programme en direct. Le sous-titre en direct, Chaume (2013) l'appelle *interprète*, utilise un ordinateur sur lequel est installé un logiciel de reconnaissance vocale (ViaVoice, Dragon Naturally Speaking, etc.) et qu'il a « entraîné » à reconnaître sa voix, et tout en écoutant l'émission en direct (avec des écouteurs), il résume ce qu'il entend afin que le sous-titre généré puisse tenir dans l'espace prévu par le logiciel. Le sous-titrage en direct s'effectue également par dactylographie et par sténographie.

#### **d. Le doublage**

Forme de TAV présente aussi bien chez Gambier (2004) que chez Díaz Cintas et Anderman (2009). Selon Chaume (2013, p. 107), le doublage suppose le synchronisme labial. Il le définit ainsi : « [d]ubbing consists of translation and lip-syncing the script of an audiovisual text, which is then performed by actors directed by a dubbing director and, where available, with advice from a linguistic consultant or dubbing assistant. » Le doublage s'effectue donc par une équipe diversifiée qui doit comprendre idéalement un conseiller linguistique. Il s'agit de la forme de TAV privilégiée pour les publicités. Par exemple, les publicités de *Kinder*

*Chocolat* tournées en italien sont ensuite doublées dans bon nombre de langues à travers le monde (Chaume, 2013, p. 117).

#### **e. Le doublage par les fans**

Cette forme relevée par Chaume (2013) est absente des deux typologies précédentes. Les *fandubs* ou *fundubs* seraient des doublages, faits maison, de séries télévisées, de dessins animés (d'origine japonaise en particulier) et de bandes-annonces de films qui ne sont pas encore disponibles dans la langue du pays concerné. Les fans de ces produits en téléchargent les scripts et, à l'aide de logiciels d'édition audio, manipulent ou éliminent la bande sonore originale puis enregistrent et insèrent la bande sonore dans la langue cible en utilisant un micro. Windows Movie Maker est l'un des logiciels d'édition audio les plus utilisés par les fans pour le doublage. Le terme *fundubbing* met en exergue le caractère humoristique de cette forme de doublage qui prend de l'ampleur.

#### **f. L'interprétation simultanée de films**

Forme relevée par Gambier (2004), qui précise qu'elle peut être consécutive, simultanée, en différé et en langage des signes, et par Díaz Cintas et Anderman (2009), l'interprétation simultanée de films est selon Chaume (2013, p. 109) une forme de TAV peu utilisée qui tombe progressivement aux oubliettes. L'interprète présent au cinéma ou sur le tournage du film, par le biais d'un micro connecté à des haut-parleurs, traduit le contenu des dialogues en surimposant sa voix sur celles des acteurs. L'auteur estime que cette forme est plus proche de l'interprétation que de la traduction. De manière générale, l'interprète a accès au script avant afin d'y inscrire des notes qui l'aideront dans son travail.

L'interprétation simultanée de films est restreinte à certaines occasions comme les festivals de films ou à certains lieux comme les ciné-clubs ou les cinémas d'art spécialisés. À la différence du doublage, seule la voix de l'interprète est utilisée pour tous les acteurs, ce qui peut donner lieu à des résultats affligeants. Pourtant, cette forme de TAV est très appréciée en Thaïlande. Il arrive donc souvent que le professionnel, qui se trouve au fond de la salle de cinéma, interprète simultanément en thaï, dans un micro, les dialogues du film projeté.

### **g. Les voix hors champ**

Le terme *voix hors champ* qui désigne une forme de TAV se trouve au singulier dans les deux typologies précédentes. En utilisant le pluriel, *voice-overs*, Chaume (2013, p. 107) suggère qu'il en existe différents types. Il s'agit d'une remarque sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Aussi appelée *Gavrilov translation*, *partial dubbing* (doublage partiel), *half-dubbing* (demi-doublage voir aussi Gambier, 2004, p. 3) et *Russian dubbing* (doublage russe) par Chaume, la voix hors champ est caractérisée par la diffusion de deux bandes sonores (langue source et langue cible) en même temps. L'ingénieur de son réduit le volume de la bande sonore originale et augmente celui de la bande sonore en langue cible afin que la première soit légèrement audible en arrière-plan. Employée dans bon nombre de pays pour la traduction de documentaires, la voix hors champ sert en Pologne, en Russie et dans d'autres pays de l'ex-URSS (Estonie, Lettonie, Biélorussie, etc.) à traduire les films et autres émissions de fiction.

Le type de voix hors champ utilisé dans ces pays est plus élaboré que la voix hors champ conventionnelle. En effet, un lecteur fait la voix hors champ des acteurs et une lectrice celle des actrices. Il arrive souvent qu'un troisième professionnel se charge des dialogues des autres personnages principaux (les enfants, une fille ou un garçon, par exemple). Tous les autres personnages, les rôles secondaires sont la responsabilité d'un seul autre professionnel, le quatrième.

Tandis que Díaz Cintas et Anderman (2009) présentent la narration comme une forme de TAV, Chaume (2013, p. 107, p. 108) souligne que *partial dubbing*, *narration* et *Gavrilov translation* font partie des termes employés pour désigner les *voice-overs*. Selon lui, bien que la voix hors champ puisse aussi renvoyer à un résumé des dialogues dans la langue source, la narration est de la voix hors champ. Il précise qu'avec la narration, la bande sonore originale généralement audible en arrière-plan est effacée et que dans de telles circonstances, il serait donc plus approprié de parler de doublage plutôt que de narration.

### **h. Le commentaire libre**

Cette forme de TAV est également présente chez Gambier (2004), mais absente chez Díaz Cintas et Anderman (2009). Selon Chaume (2013, p. 110), qui l'appelle aussi *Goblin translation*, la caractéristique principale du commentaire libre est l'absence d'une reproduction fidèle du texte source. Le commentateur est libre de créer et de donner son

opinion, de rendre ce qu'il voit dans ses propres mots et d'ajouter des informations. Néanmoins, le commentaire doit être en synchronisme avec les images. Le ton est plus informel qu'en narration. Le commentaire libre peut accompagner le doublage ou le sous-titrage, mais ne peut s'y substituer. En Europe, cette forme de TAV est surtout employée pour les émissions sportives ou humoristiques.

### **i. Le surtitrage**

Forme de TAV également présente dans les deux typologies précédentes. Elle peut être intralinguistique ou interlinguistique. Afin d'éviter la répétition, nous ne reproduisons pas ici tout ce que Chaume (2013, p. 112) déclare à propos de cette forme, car ses explications rejoignent parfaitement celles de Gambier (2004) et de Díaz Cintas et Anderman (2009).

### **j. L'audiodescription**

Chaume (2013) l'écrit en un mot, *audiodescription*, tandis que Díaz Cintas et Anderman (2009) l'écrivent en deux mots, *audio description*. Cette forme de TAV est commune aux trois typologies majeures présentées jusqu'ici. Destinée aux personnes aveugles et malvoyantes, l'audiodescription s'effectue en plusieurs étapes. Les parties du film qui ne contiennent pas de dialogues, de musique ou d'effets spéciaux importants pour l'intrigue sont prises en note et une nouvelle bande sonore est enregistrée et sur celle-ci on entend une voix off (*voiceoff* enregistrée par-dessus la bande sonore originale) qui décrit ce qui se passe à l'écran. Ces descriptions portent sur l'habillement des personnages, leurs actions, leurs gestes, et permettent aux personnes aveugles et malvoyantes de suivre l'intrigue sans rien perdre de la cohérence des dialogues tout au long du film. Tout comme Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 7), Chaume (2013, p. 111) évoque le sous-titrage audio.

### **k. Le sous-titrage par les fans**

Forme de TAV relativement récente présente dans la typologie de Díaz Cintas et Anderman (2009), mais absente de celle de Gambier (2004). Le sous-titrage par les fans s'apparente énormément au doublage par les fans. Ces derniers utilisent pour le sous-titrage des logiciels gratuits tels que Subtitle Workshop. Aegisub, Pinnacle et BsPlayer comptent également parmi les logiciels les plus répandus.

Les sous-titres des fans sont loin d'être aussi orthodoxes que les sous-titres conventionnels. De multiples couleurs, différentes polices aux tailles diverses,

positionnement varié (en haut, en bas, sur le côté), les fans donnent libre cours à leur imagination.

### **l. L'interprétation en langage des signes**

Gambier (2004) la range sous l'interprétation, et la deuxième typologie majeure ne la mentionne pas. En citant Eduard Bartoll (2008), Chaume (2013, p. 114) souligne que ce chercheur considère l'interprétation en langage des signes comme une forme de TAV en raison notamment du statut juridique, de la nécessité et de l'utilité du langage des signes. Bartoll Teixidor (2008) relèverait également la traduction à vue de scripts et l'interprétation consécutive (mentionnée par Gambier, 2004) comme formes de TAV, suggestions que Chaume (2013, p. 114) rejette en raison de l'absence de toute composante audiovisuelle (pour la traduction à vue de scripts) et de sa faible présence sur le marché de la TAV (pour l'interprétation consécutive).

### **m. La rédaction de scénarios pour dessins animés**

Inexistante dans les deux typologies précédentes, cette forme de TAV est abordée par Chaume (2013, p. 114) qui cite Chaume (2004), et Ana Isabel Hernández Bartolomé et Gustavo Mendiluche Cabrera (2005). Elle implique la création de dialogues pour dessins animés qui sont produits et diffusés sur le marché sans dialogues. En d'autres termes, le scénario est rédigé pour chaque langue cible sur la base des images du dessin animé. Le professionnel regarde les images dépourvues de son et rédige un texte qui traduit chaque image. Bien que cette forme de TAV soit soumise aux mêmes exigences que le doublage (synchronisme phonétique, cinétique, rythmique), elle permet au traducteur de mettre largement à profit sa créativité.

### **n. Les nouvelles versions**

Selon Chaume (2013, p. 114), les nouvelles versions ne font pas partie des formes de TAV. Pour lui, il s'agit simplement d'adaptations cinématographiques inspirées de films précédents, des adaptations comme on en voit en littérature (romans, théâtre, bandes dessinées, etc.). Pour Gambier (2004, p. 2) et Bartolomé et Cabrera (2005, p. 100), les *remakes* comptent parmi les formes de TAV. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, les nouvelles versions ne font pas partie de la typologie élaborée par Díaz Cintas et Anderman (2009).

## **o. La traduction multimédia**

Selon Chaume (2013, p. 115), la traduction multimédia proposée comme forme de TAV par Bartolomé et Cabrera (2005) n'en est pas une et renvoie plutôt à la localisation. L'auteur précise qu'il s'agit d'une combinaison de la traduction à partir de tableurs tels qu'Excel, de la traduction de dialogues (doublage) et de l'insertion de textes (sous-titres).

### **1.2.4. Pérez-González (2014)**

Luis Pérez-González, l'un des premiers chercheurs à avoir écrit sur le sous-titrage par les fans, innove, principalement sur le plan didactique, avec son ouvrage intitulé *Audiovisual Translation: Theories Methods and Issues* publié en 2014. Mona Baker (2014, p. xiv) écrit dans la préface du livre que ce dernier marque une nouvelle étape du positionnement de la TAV en tant que domaine de recherche clé en sciences humaines. Il convient de souligner que nous n'allons pas développer en points les différentes formes que sa typologie contient, car il y aurait trop de répétitions par rapport au contenu présenté dans les sous-sections précédentes. En effet, la majeure partie du propos de Pérez-González (2014, p. 15-27), en particulier sur les caractéristiques des dites formes de TAV, rejoint le contenu des trois typologies majeures précédentes.

Pérez-González (2014) répartit les formes de TAV en trois catégories : *subtitling* (sous-titrage), *revoicing* (reformulation orale) et *assistive forms* (accessibilité). La première catégorie englobe les formes suivantes : *bilingual subtitles* (sous-titrage bilingue, voir Gambier, 2004), *fansubbing* (sous-titrage par les fans, voir aussi les typologies de Díaz Cintas et Anderman, 2009 [*amateur subtitling on the Internet*] et de Chaume, 2013), *2D and 3D subtiling* (sous-titrage en 2D et en 3D, Pérez-González [2014, p. 19] est le seul à le mentionner jusqu'ici. Il ne s'agit pas à proprement parler de formes de TAV, mais plutôt de types de sous-titrage.).

La deuxième catégorie comprend ces formes : *lip-synchronized dubbing* (doublage en synchronisme labial, voir les trois typologies majeures précédentes), *voice-over* (voix hors champ, voir les trois typologies majeures précédentes), *narration* (narration, absente chez Gambier, 2004 ; présente chez Díaz Cintas et Anderman, 2009 ; et présentée par Chaume, 2013 comme étant de la voix hors champ), *free commentary* (commentaire libre, voir

Gambier, 2004 et Chaume, 2013) et *simultaneous interpreting* (interprétation simultanée, voir Gambier, 2004 et Chaume, 2013).

La troisième catégorie inclut les formes suivantes : *subtitling for the hard of hearing* (sous-titrage pour sourds et malentendants), *respeaking* (sous-titrage en direct pour sourds et malentendants) et *audio description* (audiodescription, en deux mots comme Díaz Cintas et Anderman, 2009), toutes présentes dans les trois typologies majeures précédentes.

#### **1.2.5. Bogucki (2015)**

L'ouvrage de Bogucki (2015) intitulé *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*, est, à notre humble avis, l'une des publications récentes sur la TAV qui en présentent les formes avec la plus grande clarté. Bogucki cite les sept formes de TAV suivantes : *dubbing* (doublage), *subtitling* (sous-titrage), *voice-over* (voix hors champ), *audio description* (audiodescription, en deux mots comme Díaz Cintas et Anderman, 2009, et Pérez-González, 2014), *subtitling for deaf and hard of hearing* (sous-titrage pour sourds et malentendants), *respeaking or live subtitling* (sous-titrage en direct) et *surtitling* (surtitrage). Comme nous pouvons le constater, les sept formes de TAV identifiées par Bogucki font l'unanimité à une seule exception près : le sous-titrage en direct, que mentionnent Gambier (2004), Chaume (2013) et Pérez-González (2014), mais qui est absent de la typologie de Díaz Cintas et Anderman (2009). Notons tout de même que dans l'ouvrage édité par ces derniers, Bogucki (2009, p. 49) évoque le sous-titrage en direct.

Bogucki (2015, p. 31) précise que l'interprétation en langage des signes (présente chez Gambier, 2004 et mentionnée par Chaume, 2013 ; mais absente chez Díaz Cintas et Anderman, 2009 ; et Pérez-González, 2014), qui n'implique pas nécessairement un produit audiovisuel, pourrait tout de même être présentée aux côtés de l'audiodescription et du sous-titrage pour sourds et malentendants comme forme destinée à faciliter l'accessibilité des émissions télévisées aux personnes sourdes et malentendantes. Il suggère de ne pas inclure l'interprétation de conférence, l'interprétation communautaire et l'interprétation judiciaire dans la recherche sur la TAV, car il s'agit d'activités interlinguistiques dans le cadre desquelles l'interprète facilite la communication en transférant de l'information émise presque exclusivement par voie orale. Dans ces cas, les destinataires disposent d'indices visuels supplémentaires (diapositives, affiches, objets divers, illustrations...) et les

expressions faciales, le langage corporel, l'intonation, etc., n'ont qu'une importance secondaire (Bogucki, 2015, p. 32).

#### **a. Le sous-titrage pour sourds et malentendants**

Selon le professeur Davis du British MRC Institute of Hearing Research, en 2015, on estimait à plus de 700 millions (dont 90 millions en Europe) le nombre total de personnes présentant une déficience auditive. Ce nombre pourrait passer à 900 millions d'ici 2025 (Bogucki, 2015, p. 21). Selon Bogucki (2015, p. 21-22), la majeure partie des personnes présentant des déficiences visuelles ou auditives se trouvent dans les pays en développement offrant des services de santé de qualité approximative. Ces personnes ont un accès limité aux textes AV.

D'un autre côté, même dans les pays développés, récepteurs par défaut de ces textes, l'accessibilité reste un sujet préoccupant. En Europe, par exemple, elle est garantie par des lois, notamment la directive SMA (Services des Médias Audiovisuels) numéro 2007/65/CE adoptée le 11 décembre 2007 et diffusée une semaine plus tard au Journal officiel de l'Union européenne, qui exige notamment des fournisseurs l'amélioration de l'accessibilité de leurs services pour les personnes souffrant de déficiences visuelles ou auditives. Pourtant, certains pays membres de l'UE ne tiennent pas compte de cette directive (Bogucki, 2015, p. 22) ou sont à la traîne (European Federation of Hard of Hearing People, 2015, p. 9).

Bogucki (2015, p. 22), qui cite Neves (2008, p. 143), distingue le *subtitling for deaf and hard of hearing* du *subtitling for Deaf and hard of hearing*. Les personnes sourdes (avec « d » minuscule au terme *deaf*) sont celles qui évoluent dans le même cadre social que la majeure partie de la population et qui sont en mesure de distinguer leur langue maternelle, tandis que le second groupe (*Deaf* avec « D » majuscule) renvoie à la minorité linguistique dont le langage des signes est la langue maternelle et dont les membres sont en mesure de lire la langue nationale comme une langue seconde.

#### **b. Le sous-titrage**

Tout comme chez Chaume (2013), le sous-titrage chez Bogucki (2015) semble renvoyer au sous-titrage interlinguistique. Ce dernier procède plus à une certaine historiographie de cette forme qu'à une description. Son objectif est de mettre l'accent sur les formes de TAV qui ont d'après lui reçu moins d'attention dans les écrits que le sous-titrage et le doublage. Bogucki (2015, p. 18) souligne que les auteurs de ces écrits insistent sur les caractéristiques de ces



deux formes, généralement dans le but de les distinguer et d'établir des normes pour la pratique, mais aussi d'appliquer au sous-titrage et au doublage les principes généraux de la traduction. Bien qu'il ne nie pas l'utilité de ces écrits, l'auteur déplore leur caractère trop prescriptif et le fait qu'ils sont trop centrés sur les aspects techniques (le positionnement et la longueur des sous-titres, par exemple).

### **c. Le sous-titrage en direct**

Selon Bogucki (2015, p. 26), il s'agit sans conteste de la forme de TAV la moins documentée, et ce, principalement à cause de son degré élevé de sophistication. Bogucki souligne que le livre de Pablo Romero-Fresco (2011) est la seule ressource universitaire suffisamment détaillée. Dans son livre, Romero-Fresco, cité également par Pérez-González (2014, p. 25), définit le sous-titrage en direct comme :

A technique in which a respeaker listens to original sound of a live programme or event and respeaks it, including punctuation marks and some specific features for the deaf and hard of hearing audience, to a speech recognition software, which turns the recognized utterances into subtitles displayed on the screen with the shortest possible delay. (Romero-Fresco, 2011, p. 1)

Romero-Fresco met l'accent sur le sous-titrage en direct à l'aide de logiciels de reconnaissance vocale. Cette méthode est plus moderne et plus sophistiquée que les méthodes traditionnelles (par dactylographie, sténographie). Le sous-titrage en direct se situe aux frontières de l'interprétation, car le sous-titreux y est semblable à un interprète (en simultanée). Sa tâche consiste à répéter le texte original en y apportant les modifications appropriées (élimination des redondances, faux départs ou hésitations, lecture des signes de ponctuation). Comme le souligne également Chaume (2013), le logiciel de reconnaissance vocale a déjà analysé la voix du *respeaker* (Chaume l'appelle *interpreter*) et en connaît la prosodie. Le fonctionnement de ce logiciel est semblable à celui des systèmes de traduction automatique. Le logiciel est en effet doté d'une banque d'enregistrements acoustiques (prononciation juste et transcriptions), d'un lexique (le vocabulaire reconnu par le système) et d'un modèle de langage qui calcule les probabilités (statistiques) des chaînes de mots. Les logiciels de pointe sont même en mesure de distinguer les locuteurs natifs des non-natifs, de détecter les accents régionaux, d'ignorer les hésitations qui ne sont pas des mots et d'analyser la combinatoire des mots (comme le ferait un concordancier).

Il existe un délai inévitable entre le moment où le sous-titreur en direct écoute le texte original et produit la traduction. Ce délai influence sa prise de décision relativement au contexte énonciatif. À titre d'exemple, si un professionnel se charge de sous-titrer en direct la météo, il lui est déconseillé d'employer des déictiques tels que « conditions météorologiques défavorables dans x zone », car au moment même où cet énoncé s'achève, le présentateur météo pourrait bien être en train d'indiquer une autre zone de la carte (l'interprétation simultanée de présentations basées sur des diapositives présente une difficulté similaire).

Même si la reconnaissance vocale est la méthode la plus rentable pour sous-titrer en direct, les méthodes traditionnelles (avec un clavier) modernisées représentent une bonne alternative. En effet, l'utilisation de claviers spéciaux, en remplacement des claviers QWERTY ou AZERTY, qui permettent de saisir des syllabes plutôt que des lettres, accélère considérablement le travail. Un dactylographe expérimenté peut saisir plus de 100 mots par minute, une vitesse suffisante pour la majorité des mandats de sous-titrage en direct.

#### **d. Le doublage**

Voir le point b ci-dessus sur le sous-titrage.

#### **e. La voix hors champ**

Malgré les efforts déployés par les médias polonais pour introduire des émissions sous-titrées à la télévision, la télévision polonaise demeure un bastion de la voix hors champ, une forme de TAV souvent considérée avec mépris par les étrangers (Bogucki 2015, p. 19, citant Szarkowska, 2009, p. 185). Selon Franco, Matamala et Orero (2010), la voix hors champ est surtout associée à la traduction d'émissions non fictives telles que les documentaires, les bulletins d'information et les revues de tournage qui accompagnent certains DVD. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. En effet, Bogucki note le casse-tête terminologique qui entoure cette forme de TAV. Il déclare à cet effet :

Some professionals [...] restrict the term “voice-over” to factual, non-fictional genres such as documentaries, corporate videos, interviews, current affairs programmes, and bonus tracks on DVDs (see also Franco et al. 2010) and prefer to use “lectoring” to describe that practise that is said to have originated from Gavrilov translation, which consists of a single voice reading out the audible translation on top of the original, fainter dialogue. The official Polish term for this procedure is “wersja lektorsa”, the jargon name being “szeptanka” (the latter

may, however, be confused, with a type of simultaneous interpreting called whispering, or “le chuchotage” in French). Despite the terminological conundrum, the mode of screen translation preponderant on Polish television will henceforth be referred to as voice-over. (Bogucki, 2015, p. 19)

Cette citation de Bogucki nous permet de mieux comprendre le pluriel employé par Chaume (2013, p. 107) et la variation terminologique qui entoure le concept de voix hors champ en français. En effet, si en Pologne, lieu d’origine et bastion de cette forme de TAV, la voix hors champ est déjà sujette à la variation, comment pourrait-il en être autrement dans les autres langues ? En parlant de la voix hors champ, Bogucki (2015, p. 19) évoque la narration et le commentaire libre et souligne qu’il ne les considère pas comme des formes de TAV en raison de l’ambiguïté technique et méthodologique qui les caractérise.

#### **f. Le surtitrage**

Bogucki (2015, p. 28) souligne que l’identification du surtitrage comme forme de TAV est discutable. Selon Dirk Delabastita (1989), même si le texte théâtral partage certains aspects du texte AV, en matière de traduction, il existe d’importantes différences sémiotiques entre théâtre et cinéma. Jouer dans une pièce de théâtre implique plus d’improvisation que jouer dans un film. Selon Bogucki (2015, p. 28), un parallèle intéressant pourrait être établi avec la traduction et l’interprétation. L’auteur considère que le surtitrage est une forme de TAV même s’il n’implique pas toujours l’utilisation d’un écran (au dos des fauteuils, par exemple, voir Gambier, 2004). Selon Maria Mateo (2001) citée par Bogucki (2015, p. 29), l’auditoire du surtitrage est bipartite : d’un côté l’élite qui écoute les opéras sans se préoccuper de comprendre les mots et de l’autre, le grand public qui préfère les comédies musicales et qui compte sur les surtitres pour comprendre la pièce.

#### **g. L’audiodescription**

Bogucki (2015, p. 23) souligne que, pour cette forme de TAV, une équipe d’au moins deux personnes, idéalement trois dont une personne aveugle, est requise. Elle s’effectue en plusieurs étapes. Tout d’abord, l’émission qui doit être audiodécrite est décodée. Ensuite, le scénario est rédigé, et les commentaires sont enregistrés avec les codes temporels<sup>19</sup> appropriés. Enfin, le scénario est lu.

---

<sup>19</sup> Un code temporel est un « [s]ignal numérique chronologique inséré sur une bande vidéo qui permet d’identifier de façon distincte chacune des images enregistrées » (GDT). Cette fiche du GDT précise également

Les audiodescripteurs font le maximum pour décrire l'image plutôt que de donner leur interprétation de celle-ci (néanmoins, il faut garder à l'esprit que le film, par exemple, porte déjà l'empreinte du réalisateur, car il y exprime sa vision de la réalité). Il s'agit d'une forme de TAV de nature sélective (en raison notamment de la limite de temps), le professionnel doit donc décider des éléments de l'image à retenir, ceux qui sont les plus pertinents. La surinterprétation, le divulgâchage, l'utilisation de phrases complexes sont des erreurs courantes observées dans la pratique (Bogucki, 2015, p. 23-24). Selon Bogucki (2015, p. 24) qui cite Sabine Braun (2007, p. 359), la principale difficulté de cette forme de TAV repose sur les processus de création que supposent l'audiodescription et sa réception, c'est-à-dire, la compréhension du contenu AV et la production du récit (de l'audiodescription en tant que produit AV, résultat) ainsi que la compréhension de ce dernier par le public visé.

Après avoir passé en revue cinq typologies majeures, nous récapitulons dans le tableau 1 (page suivante) les formes relevées par leurs auteurs.

---

que le « code temporel est composé de huit chiffres qui indiquent l'heure, la minute, la seconde et le numéro de l'image (ex. : 11:40:22:10) ».

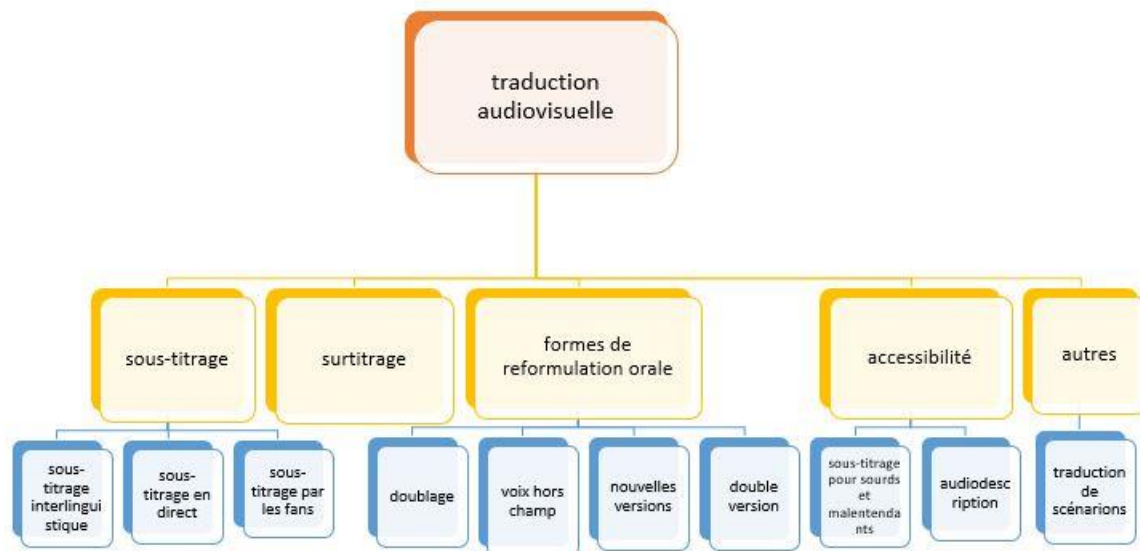
*Tableau 1. Récapitulatif de cinq typologies majeures des formes de traduction audiovisuelle*

	Gambier	Díaz Cintas et Anderman	Chaume	Pérez- González	Bogucki
traduction de scénarios	✓	x	x	x	x
rédaction de scénarios	x	x	✓	x	x
sous-titrage pour sourds et malentendants	✓	✓	✓	✓	✓
sous-titrage en direct pour sourds et malentendants	x	x	x	✓	x
sous-titrage interlinguistique	✓	✓	✓	✓	✓
sous-titrage en direct	✓	x	✓	x	✓
sous-titrage par les fans	x	✓	✓	✓	x
sous-titrage 2D et 3D	x	x	x	✓	x
doublage	✓	✓	✓	✓	✓
doublage par les fans	x	x	✓	x	x
interprétation	✓	✓	✓	✓	x
voix hors champ	✓	✓	✓	✓	✓
commentaire	✓	x	✓	✓	x
narration	x	✓	✓	✓	x
surtitrage	✓	✓	✓	x	✓
traduction à vue	✓	x	x	x	x
audiodescription	✓	✓	✓	✓	✓
nouvelles version	✓	x	x	x	x
double version	✓	x	x	x	x
traduction multimédia	x	x	✓	x	x

À partir du tableau qui précède, nous constatons que seulement cinq formes sont considérées par les auteurs des cinq typologies comme relevant de la TAV : le sous-titrage pour sourds et malentendants, le sous-titrage interlinguistique, le doublage, la voix hors champ et l’audiodescription. En plus de ces cinq formes, nous allons retenir pour notre typologie des formes principales de TAV six autres formes : le surtitrage (4 sur 5), le sous-titrage en direct (3 sur 5), le sous-titrage par les fans (3 sur 5), la traduction de scénarios (1 sur 5), les nouvelles versions (1 sur 5) et la double version (1 sur 5).

### 1.3. Les formes de TAV : des origines à la pratique

À partir de la comparaison de cinq typologies majeures que nous avons effectuée à la section précédente, nous retenons les onze formes de TAV suivantes : la traduction de scénarios, le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct, le sous-titrage par les fans, le surtitrage, le doublage, les nouvelles versions, la double version, la voix hors champ, le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants et l’audiodescription. Nous les avons regroupées dans la figure qui suit.



*Figure 1. La traduction audiovisuelle à travers ses principales formes*

La section précédente étant plus générale et les articles cités, majoritairement rédigés en langue anglaise, nous ont permis de recenser différents termes employés pour désigner les formes de TAV. Dans cette section, nous mettons l’accent sur deux contextes précis : le

Québec (contexte dans lequel nous évoluons) et la France (contexte dans lequel s'est formé le français) dans le but principal de recenser les différents termes français employés pour désigner les formes de TAV. Nous mettrons d'ailleurs l'accent de façon plus marquée sur les formes de TAV qui sont pratiquées de façon prépondérante au Québec et en France.

### **1.3.1. La traduction de scénarios**

Selon Gambier (2004, p. 2), la traduction de scénarios a surtout pour objectif l'obtention de subventions, notamment dans le cas de coproductions. En d'autres termes, la traduction de scénarios précède généralement la production multilingue. Le fait qu'elle intervienne avant la production multilingue explique peut-être pourquoi la traduction de scénarios n'est pas directement considérée elle-même comme une forme de TAV et n'apparaît donc pas dans la plupart des recherches relatives à la TAV et plus particulièrement à ses différentes formes. À l'exception de celle de Gambier (2004), nous n'avons trouvé que deux autres études qui l'abordent en tant que forme de TAV, soit celle de Patrick Cattrysse et Gambier (2008), et celle de Hugo Vandal-Sirois (2014). Cattrysse et Gambier (2008) traitent principalement de l'élaboration d'un programme de formation européen pour la traduction des scénarios. Vandal-Sirois (2014) quant à lui présente la traduction de scénarios comme une étape préalable à la double version. Nous y reviendrons à la section réservée à la production multilingue.

#### **A. Le sous-titrage**

Nous regroupons sous la catégorie sous-titrage le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct et le sous-titrage par les fans.

##### **a. Les origines**

Selon Lucien Marleau (1982, p. 272-273), l'apparition du terme *sous-titre* remonte au 5 avril 1912 dans un article de l'hebdomadaire parisien *Le Cinéma*. Il ajoute que les termes *sous-titrage* et *sous-titrer* font quant à eux leur apparition le 8 mars 1923 dans un article d'un autre hebdomadaire parisien, *Mon ciné*. Marleau (1982) précise également que l'intertitre (« texte explicatif inséré entre deux plans ou deux séquences pour faciliter la compréhension de l'action : ou pour résumer l'action et le dialogue »), qui a vu le jour entre 1902 et 1903, est l'ancêtre du sous-titre. Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban (2008, p. 9-10) abondent dans le même sens, soulignant que le sous-titre se distingue de l'intertitre par sa fonction. En effet,

les intertitres cumulent une fonction traduction et une fonction narrative tandis que les sous-titres sont destinés principalement à la traduction des dialogues originaux.

Lavour et Şerban (2008, p. 10-12) traitent également des différents procédés techniques qu'ont connus les sous-titres au fil des décennies : sous-titrage optique (contretypage), impression à chaud sur la pellicule, sous-titrage chimique et enfin sous-titrage incrusté par rayon laser et logiciels (technique utilisée par les professionnels à ce jour). Selon Ivarsson et Carroll (1998, p. 49), les sous-titres peuvent être alignés vers la gauche de l'écran ou centrés. Les auteurs précisent qu'en Europe de l'Ouest, les sous-titres sont centrés sur le grand écran et alignés vers la gauche sur le petit écran. En revanche, dans des pays d'Europe centrale comme la République tchèque, les sous-titres sont souvent centrés, même à la télévision.

### **b. Le sous-titrage interlinguistique**

La définition du sous-titrage, « traduction condensée du dialogue projetée au bas des images. [...] La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice » (Marleau, 1982, p. 273), correspond finalement à celle du sous-titrage interlinguistique, car, comme l'indique le nom de cette forme, elle implique le passage d'une langue source à une langue cible. Cette apparente synonymie entre les termes *sous-titrage* et *sous-titrage interlinguistique* explique peut-être la raison pour laquelle nous n'avons pas trouvé cette forme chez d'autres auteurs que Gambier (2004) et Díaz Cintas et Anderman (2009). Toutefois, Gambier (2004, p. 2) précise que le sous-titrage interlinguistique inclut le sous-titrage bilingue (aussi mentionné par Pérez-González, 2014 qui cite Gambier, 2003) propre à certains contextes. À titre d'exemple, on peut mentionner la Belgique, la Finlande, Israël et la Suisse, où le sous-titrage est bilingue, c'est-à-dire que les dialogues de la version originale sont sous-titrés dans au moins deux langues cibles différentes. Dans le cas de la Suisse, l'auteur précise qu'on a une ligne par langue (français et allemand).

En outre, le sous-titrage intralinguistique et interlinguistique (comme le soulignent Díaz Cintas et Anderman, 2009) joue un rôle didactique dans l'apprentissage des langues :

Dans certaines communautés, la télévision par exemple renforce les capacités de lecture ; elle aide à l'apprentissage des langues. Certaines chaînes (BBC World, en GB ; TV5 francophone ; TV4 en Suède, etc.) ont compris ainsi le rôle des sous-



titres intralinguistiques pour développer les compétences langagières des migrants [...]. (Gambier, 2004, p. 1)

Selon un rapport publié par Media Consulting Group (MGC) dans le cadre d'une étude financée notamment par l'Union européenne, le sous-titrage intra- et interlinguistique est employé à des fins didactiques dans bon nombre de pays européens. Dans ce rapport d'une étude tenant compte aussi bien des contextes d'apprentissage formels que des contextes d'apprentissage informels, les résultats permettent de parvenir aux conclusions suivantes :

- le sous-titrage contribue à l'amélioration des compétences en langues étrangères
- le sous-titrage est susceptible de sensibiliser et motiver à l'apprentissage des langues, aussi bien dans des contextes formels qu'informels, contribuant ainsi à la création d'un environnement favorable au multilinguisme
- la connaissance des langues étrangères et les études universitaires encouragent les citoyens à choisir le sous-titrage plutôt que le doublage. (Media Consulting Group [MGC], 2011, p. 27)

Nous n'avons pas trouvé d'études relatives à l'utilisation du sous-titrage pour l'apprentissage des langues au Québec. Toutefois, dans un article publié sur son site le 16 novembre 2009, la Société Radio-Canada souligne la portée pédagogique du sous-titrage intralinguistique en s'appuyant sur des recherches menées aux Pays-Bas. En outre, Jean Delisle (2009, p. 27) déclare que le sous-titrage peut aussi se révéler, accessoirement, un moyen d'apprentissage linguistique pour les nouveaux immigrants.

### **c. Le sous-titrage en direct**

Le sous-titrage en direct consiste à afficher, grâce à l'encodage, les textes au bas de l'écran (sous-titres) pendant une émission télévisée diffusée en direct. Le concept est parfois considéré comme équivalent à celui de sous-titrage pour sourds et malentendants. Nous traiterons cet aspect sous la catégorie « accessibilité » et nous nous limiterons dans la présente section au sous-titrage en direct en général.

Selon Alexis Bouzinac (2008, p. 3), l'idée du sous-titrage en direct remonte à 1966. Elle se matérialise dans les années 1970 grâce à l'élaboration de différents systèmes notamment CEEFAX au Royaume-Uni, Antiope en France et Telidon au Canada. Selon Bouzinac (2008, p. 4), le « sous-titrage en direct a été testé dès janvier 1981 avec le discours inaugural de Ronald Reagan. En 1981, Radio-Canada [...] diffuse les premières émissions sous-titrées ». En vertu d'une entente conclue avec le Bureau de la traduction du

gouvernement du Canada et la Chambre des communes du Canada, le Centre de recherche informatique de Montréal (CRIM) se charge du sous-titrage en direct des débats de la Chambre des communes (Delisle, 2009, p. 34). Delisle (2009) appelle « sous-titres vocaux » les professionnels qui s’occupent de ce sous-titrage en direct par reconnaissance vocale et il n’aime pas l’appellation de « perroquets » que certains, notamment Bouzinac (2008, p. 8), leur donnent. Delisle (2009, p. 23) déclare à cet effet : « Les interprètes seraient plutôt malvenus de regarder de haut les sous-titres et de les affubler du surnom de “perroquet”, car, dans l’Égypte ancienne, c’est précisément cet animal qui servait à représenter leur profession. »

Donc, plutôt que de l’appeler *interpreter* (interprète) comme le suggère Chaume (2013), il serait préférable, pour plus de clarté, d’employer les termes *sous-titreur en direct* pour renvoyer au professionnel qui se charge du sous-titrage en direct en général, et *sous-titreur vocal* plus précisément pour le *respeaking*, qui est une forme de sous-titrage en direct.

#### **d. Le sous-titrage par les fans**

Díaz Cintas et Pablo Muñoz Sánchez (2006) de même que Pérez-González (2007) comptent parmi les premiers chercheurs à s’être intéressés au sous-titrage par les fans. Apparu dans les années 1980 (Lavour et Şerban, 2008, p. 40), le sous-titrage par les fans constitue, au départ, un moyen de dissémination des dessins animés d’origine japonaise. Cette forme de TAV a évolué et les séries télévisées font partie aujourd’hui des émissions largement sous-titrées par les fans. Le sous-titrage par les fans était, à la base, effectué bénévolement par les passionnés d’un *fandom* (objet culturel), mais ce n’est plus toujours le cas aujourd’hui.

Le sous-titrage par les fans a un équivalent dans le doublage : le doublage par les fans ou *fundubbing* (Chaume, 2013, p. 111), qui partage les mêmes origines ; dans ce cas, les passionnés doublent des séries télévisées, des dessins animés et des bandes-annonces de films qui ne sont pas encore sortis dans le pays de la langue cible. Il convient de noter que le sous-titrage par les fans est condamné dans certains pays comme la France (Association des Traducteurs et Adaptateurs de l’Audiovisuel [ATAA], 2014, p. 19).

## **B. Le surtitrage**

### **a. Les origines**

Selon Linda Dewolf (2003, p. 95), surtitrer consiste à « présenter, au-dessus du cadre de la scène, le texte traduit d'une présentation lyrique ou théâtrale ». Jonathan Burton (2009, p. 58) souligne que les origines du surtitrage sont vagues. Toutefois, il mentionne que les premiers surtitres auraient été présentés lors d'un opéra dans les années 1980 à Hong Kong, mais qu'ils ne répondaient pas à la définition des surtitres telle qu'on la connaît aujourd'hui, car ils étaient en chinois et étaient donc affichés verticalement d'un côté de la scène.

Ces origines diffèrent de celles avancées par Michel Bataillon, Laurent Muhleisen et Pierre-Yves Diez (2016, p. 14), qui soutiennent que le « sur-titrage » naît en 1960 à Paris sous l'impulsion du Théâtre des Nations. Pourtant, Marc-André Roberge (2017), professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval, affirme que les surtitres ont été développés à la Canadian Opera Company à Toronto par « Gunta Dreifelds, Lotfi Mansouri et John Leberg » et qu'ils ont été utilisés pour la première fois lors d'une production d'*Elektra* de Richard Strauss donnée le 21 janvier 1983. Il ajoute que les surtitres étaient alors affichés au moyen d'un projecteur de diapositives. Roberge (2017) abonde dans le même sens que Dewolf (2003, p. 103), Díaz Cintas et Aline Remael (2007, p. 25), Michèle Laliberté (2014, p. 160) et Bogucki (2015, p. 29). Dewolf (2003, p. 103), qui cite Peter Low (2002, p. 97), précise que la Canadian Opera Company est la première à avoir utilisé les termes *sur-titres* et *sur-titrage*.

### **b. Surtitrage ou sur-titrage ?**

Dans leur guide, Bataillon, Muhleisen et Diez (2016) appellent cette forme *sur-titrage* tandis que Dewolf (2003), Laliberté (2014) et Roberge (2017) l'appellent *surtitrage*. De plus, Bataillon, Muhleisen et Diez (2016) placent cette forme dans le champ de la traduction théâtrale et donc de la traduction littéraire alors que Dewolf (2003, p. 97) et Laliberté (2014, p. 162) la situent dans le champ de la TAV et effectuent même un parallèle avec le sous-titrage.

En outre, Laliberté (2014) explore la piste du surtitrage intralinguistique en raison des particularités du français québécois. L'auteure a analysé les critiques parues dans la presse écrite et sur Internet en rapport avec la présentation à Paris, du 8 mars au 7 avril 2012, de

l'adaptation de la pièce *Les Belles-Sœurs* de René Richard Cyr et Daniel Bélanger, d'après la pièce originale de Michel Tremblay. Cette dernière, présentée à Paris près de quarante ans auparavant (du 22 novembre au 8 décembre 1973), n'avait pas reçu une critique favorable, car les spectateurs n'avaient pas compris la langue. À l'occasion de la présentation de l'adaptation, le directeur du théâtre a réclamé des surtitres, mais sa demande a été rejetée par le metteur en scène et le président. Si sa demande avait été acceptée, bon nombre de Québécois se seraient sentis froissés, mais Laliberté (2014, p. 163-164) estime que c'est à tort, car, contrairement aux Québécois habitués aux différents accents régionaux de France en raison de l'arrivée des films français dans la province dès les années 1930, les Français n'ont pas la même connaissance des subtilités du parler québécois. L'auteure précise également que le surtitrage intralinguistique pourrait avoir la portée pédagogique qu'a démontré le sous-titrage intralinguistique.

### **C. Les formes de reformulation orale**

Dans cette partie, nous aborderons le doublage, la voix hors champ et la production multilingue.

#### **1.3.2. Le doublage**

##### **a. Les origines**

Selon Chiaro (2013, p. 3), les origines du doublage remontent à 1930, et le producteur de films autrichien Jakob Karol est celui qui en a eu l'idée. Chiaro précise que les *majors* avaient d'abord envisagé de tourner des productions multilingues et que Paramount Pictures avait d'ailleurs ouvert un grand studio à cet effet à Joinville (France). Seulement, ils ont renoncé à leurs projets en raison des coûts très élevés. Jakob Karol a alors proposé le doublage, car il a réalisé que la technologie nécessaire existait déjà à cette époque (notamment la table de montage et sa bande mère qui ont cédé la place aujourd'hui à la bande rythme et aux logiciels [Paquin, 2010, p. 7]).

Selon l'ATAA, le doublage est une :

Opération constituant<sup>20</sup> [sic] à substituer aux voix de la version originale (VO) d'une fiction l'enregistrement des voix de comédiens s'exprimant dans une autre langue, de façon synchrone avec l'image. Ce procédé crée l'illusion que les

---

<sup>20</sup> Les auteurs du glossaire voulaient probablement dire « consistant ».

comédiens de la VO s'expriment dans cette autre langue. Le spectateur n'entend plus les voix originales, mais profite pleinement de l'image. (ATAA, 2014, p. 16)

En matière de doublage, synchronisme semble être le mot-clé. C'est en respectant ce synchronisme qui se situe à plusieurs niveaux (phonétique, sémantique et dramatique) que l'adaptateur permet aux comédiens de maintenir l'illusion.

## **b. La pratique**

Éric Plourde (2010, p. 16) et Germain Lacasse, Hubert Sabino et Gwenn Scheppler (2013, p. 37) soulignent que le doublage est la forme de TAV par excellence au Québec. Par ailleurs, en France comme au Québec, les traducteurs/adaptateurs ont le statut d'auteur<sup>21</sup>. En effet, en vertu de l'Article L112-3 du Code de la propriété intellectuelle, les traducteurs/adaptateurs en France ont le statut d'auteur. Au Québec, ils bénéficient de ce statut grâce à une accréditation que leur a obtenue la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC) auprès de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP).

Thierry Le Nouvel (2007, p. 79) définit le doublage comme un « travail consistant pour un comédien, à interpréter vocalement, dans une œuvre audiovisuelle, un rôle qu'il n'a pas interprété à l'image ». Selon Le Nouvel (2007, p. 12-13), la chaîne du doublage est constituée de dix étapes : la réception du film en version originale, la projection ou visionnage, la détection, l'adaptation, la vérification, la calligraphie, la direction artistique, l'enregistrement en auditorium, le mixage et l'envoi du film dans la langue cible au client.

Après la réception du film en version originale par le doubleur, le directeur artistique/chef de plateau/superviseur se charge de la projection du film qu'il visionne avec les responsables du doublage afin d'en saisir le style et le public visé, et de penser à l'adaptateur et aux comédiens qui conviennent. Le doubleur ou un détecteur externe se charge du repérage image par image du mouvement des lèvres de chaque personnage et de la transcription des dialogues originaux sur la bande rythmo (voir Le Nouvel, 2007, p. 78).

Puis le traducteur/adaptateur entre en scène et transpose sur la bande rythmo<sup>22</sup> détectée les dialogues de la langue source dans la langue cible en tenant compte des référents

---

<sup>21</sup> Nous ne sommes pas en mesure d'indiquer avec certitude les avantages (versements, redevances) associés à ce statut d'auteur.

<sup>22</sup> La bande rythmo peut aussi être numérique et, dans ce cas, les professionnels utilisent des logiciels tels que DubStudio, Cappella, Mosaic ou Synchronos (Paquin, 2010 ; Boillat et Cordonier, 2013).

culturels et du mouvement des lèvres. À cette étape, la bande rythmo devient la bande mère. L'adaptateur et le directeur artistique contrôlent ensuite en auditorium la justesse des dialogues adaptés et cette vérification peut mener à une réécriture de certains dialogues. Le doubleur ou un calligraphe externe se charge du décalque de l'adaptation sur une bande de celluloïd transparente, la forme des lettres reproduisant au mieux l'intonation et la prosodie originales des personnages.

En parallèle, les dialogues adaptés sont saisis informatiquement en interne chez le doubleur ou en externe. L'étape suivante est l'élaboration d'un plan de travail par le directeur artistique, les essais de voix et le casting définitif. Les comédiens sont ensuite convoqués. Avant le début de l'enregistrement en auditorium, le directeur artistique/chef de plateau met les comédiens en situation en racontant l'intrigue du film; ces derniers se glissent dans la peau de leurs personnages et l'enregistrement est effectué. Le mixage suit et c'est un mixeur/ingénieur de son qui s'en charge aux côtés du directeur artistique. Ils procèdent le cas échéant au calage et à la resynchronisation des dialogues. Enfin, le film dans la langue cible est envoyé au client par le doubleur.

### **1.3.3. La voix hors champ**

L'évidente expansion de la TAV semble avoir laissé pour compte la voix hors champ, qui fait encore « par comparaison avec le sous-titrage et le doublage, de plus en plus abordés dans les publications universitaires, [...] figure de "parent pauvre" dans la littérature consacrée à la traduction/adaptation audiovisuelle » (Weidmann, 2013, p. 117). Bogucki (2015, p. 19) l'appelle « the orphan child of audiovisual translation ». La voix hors champ est surtout associée à la traduction d'émissions non fictives telles que les documentaires et les bulletins d'information (Matamala, 2009).

Selon Franco, Matamala et Orero (2013, p. 17), le terme *voice-over* provient du domaine des études cinématographiques où il est encore utilisé à ce jour. Comme Franco (2001, p. 298-300) le précise, les origines de ce terme qui a été importé en TAV sans changement est l'une des raisons du flou conceptuel et terminologique qui entoure cette forme. La voix hors champ est sans doute la forme de TAV la plus marquée par cette imprécision (Franco et coll., 2010, p. 30). En France, le terme *voice-over*, comme en anglais, semble être le terme consacré pour désigner cette forme (Gambier, 2004 ; Weidmann, 2013 ; Boillat et Cordonier, 2013 ; ATAA 2014). Au Québec, on trouve notamment les termes *voix-*

*over* (Desrochers, 2013) et *surimpression vocale* (SARTEC et Association Nationale des Doubleurs Professionnels [ANDP], 2012, p. 5). Franco, Matamala et Orero (2013, p. 38) comparent la voix hors champ à d'autres formes de TAV souvent associées à cette dernière (sous-titrage, doublage...) afin de parvenir à une définition complète et sans ambiguïté (voir 1.4).

#### **1.3.4. La production multilingue**

Comme nous l'avons indiqué plus haut, avant d'adopter le doublage, les producteurs hollywoodiens avaient pensé à la production multilingue (*versions multiples*), mais les coûts élevés à cette époque les avaient découragés. Les choses ont considérablement évolué, et l'industrie cinématographique se chiffre désormais en milliards de dollars. Aujourd'hui, la production multilingue est monnaie courante. Gambier (2004, p. 4) distingue deux formes de production multilingue : les *remakes* (ou nouvelles versions) et la double version.

##### **a. Les nouvelles versions**

Gambier (2004, p. 4) les présente comme des adaptations de films recontextualisées « selon les valeurs, l'idéologie, les conventions narratives de la nouvelle culture visée ». Dans un article précédent, Gambier (2002, p. 212) condamne ces adaptations qu'il considère comme de la censure. Il appelle *remakes*, « ces copies qui (re)produisent un film avec de nouveaux acteurs, dans une nouvelle langue, souvent pour mettre l'accent sur d'autres valeurs, d'autres questions, à partir d'une narration et dans un style transformés ». Selon Vandal-Sirois (2014, p. 60), il ne faut pas confondre *remake* et double version. Il abonde dans le même sens que Gambier (2002, p. 212) quand il déclare que le *remake* est « un emprunt culturel très ethnocentrique assimilable à l'appropriation, où une œuvre est entièrement recréée pour une autre culture ».

##### **b. La double version**

Selon Gambier (2004, p. 4), dans le cadre de la double version d'un produit audiovisuel, « chaque acteur joue dans sa langue et l'ensemble est postsynchronisé, en une langue ». Vandal-Sirois (2014, p. 60), souligne que produire une double version ou un double tournage signifie « recréer le message audiovisuel pour la culture cible à partir de l'adaptation du scénario du produit original ». Il trouve déplorable que la double version reste dans l'ombre du doublage et du sous-titrage bien qu'elle soit monnaie courante aussi bien en Europe qu'en

Amérique du Nord (Vandal-Sirois, 2014, p. 51). Le rapport du MGC (2011, p. 7) indique en effet que la double version est la pratique la plus courante en France. Selon ce rapport, les films étrangers, européens comme américains sortent en VO (version originale) suivies de différentes versions doublées et sous-titrées, mais aussi en double version.

Vandal-Sirois (2014) présente en détail le rôle du traducteur/adaptateur dans la production de doubles versions de publicités, de la traduction de scénarios à la version double finale. D'après l'auteur, le principal inconvénient de la double version est son coût élevé. Seulement, Vandal-Sirois (2014, p. 61) précise qu'il est facile de pallier ce problème grâce à l'économie d'échelle (lorsque le tournage de l'adaptation se fait simultanément à celui de l'original). En contrepartie, la double version présente de nombreux avantages : la liberté de l'adaptateur qui n'a pas à se plier aux contraintes imposées par d'autres formes comme le doublage (synchronisme) et le sous-titrage (brièveté, cohérence avec l'image, etc.), l'adaptation aux particularités du public cible (langue et accent) et la participation active de l'adaptateur qui peut s'assurer que son travail est respecté du début à la fin du processus. Il s'agit d'un précieux avantage que n'offrent pas les autres formes, car, comme l'indique notamment Isabelle Audinot dans Alain Boillat et Laure Cordonier (2013, p. 17), l'adaptateur n'a pas toujours le droit d'assister à l'enregistrement.

#### **d. L'accessibilité**

Dans cette partie, nous nous intéressons aux formes de TAV destinées à faciliter l'accessibilité des produits AV aux personnes sourdes et malentendantes (sous-titrage), et aux personnes aveugles et malvoyantes (audiodescription). Il convient de noter que la majorité des publications sur ces formes proviennent des autorités responsables des services de radiodiffusion telles que le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) au Canada et le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) en France, ainsi que de différentes associations qui défendent les intérêts des premiers destinataires de ces formes.

#### **1.3.5. Le sous-titrage pour sourds et malentendants**

Selon Neves (2005, p. 79), environ 1 % à 5 % de la population de chaque pays est sourde ou malentendante. Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 5) soulignent qu'environ 30 % des



Américains de plus de 65 ans et plus de 90 millions d'adultes européens (projection pour 2015) souffriraient d'une déficience auditive.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le sous-titrage pour sourds et malentendants est souvent associé au sous-titrage en direct, car ce dernier en est l'origine. En effet, Bouzinac (2008, p. 4) précise qu'au début, dans les années 1970, les premiers systèmes de sous-titrage en direct comme CEEFAX étaient vantés pour la possibilité qu'ils offraient aux téléspectateurs d'avoir des informations « fraîches » notamment les nouvelles et la météo, et n'étaient pas encore envisagés comme moyen de sous-titrer pour les personnes sourdes et malentendantes. Ce n'est qu'en 1983 qu'Antenne 2, en France, a défini le code de couleurs utilisé pour cette forme. Selon Bogucki (2015, p. 25), cette quadrichromie (CMYK : cyan, magenta, yellow or key; en français : CMJN pour cyan, magenta, jaune et noir) permet de distinguer jusqu'à quatre personnages principaux, tandis que tous les autres personnages sont sous-titrés en blanc.

Contrairement à une idée reçue, le sous-titrage pour sourds et malentendants<sup>23</sup> ne se limite pas à une simple reproduction du dialogue original, mais suppose également la transmission d'informations grâce à la communication non verbale (les onomatopées, par exemple) et à des symboles comme le croisillon (Québec) ou dièse (France) (#) utilisé pour introduire des paroles de chansons (Neves, 2005, p. 253).

Il existe deux types de sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants pour les émissions télévisées : « en clair » et « codé » (Bouzinac, 2008, p. 7). Dans le premier cas, les sous-titres sont incrustés notamment pour les films en version originale. Dans le deuxième cas, on accède au sous-titrage (qui comporte le jeu de couleurs) par télétexte à partir d'une touche sur la télécommande. En France, le code du télétexte est le 888.

En France, les objectifs de la loi du 11 février 2005 (qui visait l'atteinte, par les chaînes hertziennes et celles ayant un certain taux d'audience minimum défini, du sous-titrage de 2,5 % de toutes leurs émissions à l'horizon 2010) n'ont pas été atteints. La European Federation of Hard of Hearing People (EFHOH) (2015, p. 1) souhaitait qu'en 2020, 100 % des programmes diffusés sur les chaînes de télévision publiques soient sous-titrés pour les sourds et les malentendants. Depuis le 17 mai 2007, toutes les stations de télévision canadiennes doivent sous-titrer à 100 % leurs émissions pour les personnes sourdes et

---

<sup>23</sup> Aussi appelé *sous-titrage codé*, *STC* et *sous-titrage SM* par l'OQLF dans une fiche du GDT datée de 2017.

malentendantes, en vertu de l'avis CRTC 2007-54 (Groupe de travail francophone sur le sous-titrage, 2012, p. 5).

En France, le sous-titrage pour sourds et malentendants est représenté par un pictogramme représentant une oreille barrée :



Au Canada, l'usage de ce symbole est controversé. En effet, selon l'Association des sourds du Canada (ASC)<sup>25</sup>, le symbole de l'oreille barrée ne permet pas de distinguer les besoins en accessibilité très différents des personnes qui sont sourdes de ceux des personnes qui sont malentendantes. L'ASC considère également que ce symbole est laid, qu'il n'indique pas le type d'accès fourni et qu'il implique que la perte d'audition est un défaut.

En France, le sous-titrage pour sourds et malentendants est géré selon la méthode « pop-on »; au Québec, il l'est selon la méthode « roll-up » (Bouzinac, 2008, p. 7). L'auteur précise que « [l]e pop-on permet de positionner le sous-titre (32 caractères par ligne) sur l'écran, à un endroit choisi par le sous-titreur selon l'emplacement du personnage ». Dans le cas du roll-on, au lieu d'apparaître et de disparaître successivement, le sous-titre « défile sur trois lignes, de bas en haut, en bas de l'écran, ou sur deux lignes, en haut de l'écran. Pour le déroulement continu, tous les sous-titres sont justifiés à gauche ».

### 1.3.6. L'audiodescription

#### a. Les origines

Selon Bernd Benecke (2004, p. 78), l'audiodescription (qu'il écrit *audio-description*) est aussi vieille que le monde et remonte à la toute première fois où des personnes sans problèmes de vue ont raconté à des personnes aveugles ou malvoyantes des événements de leur époque. L'auteur précise qu'en tant que technique, elle aurait vu le jour dans les années 1970 aux États-Unis dans des théâtres avant de finalement être adoptée par le cinéma et la télévision. Selon Benecke :

Audio-description is the technique used for making theatre, movies and TV programmes accessible to blind and visually impaired people: an additional narration describes the action, body, facial expressions, scenery and costumes.

<sup>24</sup> Pictogramme provenant du site Internet de l'association *Les Singuliers Associés*.

<sup>25</sup> <http://cad.ca/fr/dossiers-sur-la-surdite/les-symboles-universels-de-laccessibilite/> [consultée le 3 septembre 2021]

The description fits in between the dialogue and does not interfere with important sound and music effects. (Benecke, 2004, p. 78)

Le 26 février 2021, l'Organisation mondiale de la santé estimait à 1,3 milliard le nombre de personnes présentant une déficience visuelle<sup>26</sup>. Díaz Cintas et Anderman (2009, p. 6) soulignent que 7,4 millions des Européens, soit environ 2 % de la population, souffrent d'une importante déficience visuelle. Ils précisent qu'en matière de sous-titrage pour sourds et malentendants et d'audiodescription, le Royaume-Uni, les États-Unis, le Canada et l'Australie semblent en avance sur le reste du monde. Bogucki (2015, p. 22) abonde dans le même sens en précisant que cette prédominance pourrait être due au fait que dans les pays anglophones, la nécessité de formes interlinguistiques de TAV est moindre. Cette remarque exclurait donc le Canada, qui est un pays bilingue.

Selon Benecke (2004, p. 79-80), l'audiodescription des émissions télévisées est réalisée par une équipe de trois personnes; l'une d'entre elles est aveugle. Il souligne que le travail se fait en quatre grandes étapes : le choix des émissions appropriées (selon les goûts des personnes aveugles et malvoyantes), la préparation d'une ébauche de scénario, la révision du scénario, l'ajustement du volume de l'émission (bruits de fond) suivi de l'enregistrement du scénario.

### **b. Audiodescription ou vidéodescription ?**

En France, cette forme de TAV est désignée par le terme *audiodescription* (Gambier, 2004 ; ATAA, 2014, p. 6 ; Morisset et Gonant, 2008). La France compte 77 000 personnes aveugles et 1,2 million de personnes malvoyantes (Morisset et Gonant, 2008, p. 1). Dans cette publication, Morisset et Gonant décrivent les étapes du processus d'audiodescription et on y trouve certaines des indications de Benecke (2004). L'audiodescription (AD) est régie en France par la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, modifiée par la loi du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle et au nouveau service de télévision (CSA).

Au Québec, cette forme de TAV est appelée *vidéodescription* (VD). La vidéodescription est régie sur toute l'étendue du Canada par le CRTC, qui a instauré le programme « Parlons télé ». Ce programme prévoit qu'à compter de septembre 2019, certains

---

<sup>26</sup> <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/blindness-and-visual-impairment> [consultée le 3 septembre 2021]

télédiffuseurs devront offrir la VD pour toutes les émissions pertinentes diffusées aux heures de grande écoute, soit entre 19 h et 23 h, tous les jours de la semaine, tandis que tous les autres télédiffuseurs devront présenter quatre heures par semaine de programmation en VD. AMI-télé, disponible au Québec et dans le reste du Canada sous le nom AMI-tv, est une chaîne de variété dont toute la programmation est en VD et en sous-titrage codé.

## **E. En périphérie de la TAV**

### **1.3.7. La localisation**

Selon l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel, (ATAA, 2014, p. 24), la localisation est la « traduction d'un produit audiovisuel dans plusieurs langues différentes tenant compte des spécificités du public cible ». L'ATAA (2014, p. 24) précise que le terme *localisation* est à l'origine un terme du secteur informatique, utilisé notamment pour désigner l'adaptation des jeux vidéo et des sites Internet. En effet, Minako O'Hagan et Carme Mangiron (2013, p. 87), qui citent Debbie Folaron (2006, p. 198), soulignent que le terme *localisation* a été créé par des développeurs de logiciels vers la fin des années 1980 pour renvoyer à l'introduction d'éléments culturels étrangers dans le contenu, l'encodage et l'affichage initiaux des logiciels sources en anglais américain. Selon ces auteures, le terme *localisation* est dérivé du terme anglais *locale*, qui signifie, en langage technique, la combinaison d'une région, d'une langue et d'un encodage des caractères précis (O'Hagan et Mangiron, 2013, p. 88). *Locale* était employé au départ pour faire la distinction entre les variantes topolectales (à titre d'exemple, le français parlé en France et celui parlé au Québec). Ainsi, cette précision permet d'ajouter des informations propres à la « localité », à l'endroit pour lequel le produit est personnalisé, notamment la devise, le nombre de chiffres contenus dans les numéros de téléphone, les codes postaux propres à chaque région, etc. La localisation intervient souvent après le processus d'internationalisation, qui permet notamment de s'assurer que les chaînes de texte à traduire ne sont pas faites dans un codage en dur<sup>27</sup> afin qu'elles puissent être séparées de l'encodage de base du produit à localiser (O'Hagan et Mangiron, 2013, p. 89-90). La localisation « repose sur l'adaptation de produits internationalisés à toute population locale spécifique » (Bouffard et Brunette, 2004, p. 139).

---

<sup>27</sup> « Codage qui ne peut être modifié par un utilisateur. » (*Termium*, 2001)

L'essor du secteur de la localisation dans les années 1990 a conduit à sa professionnalisation, et certains programmes de formation en traduction en tiennent dorénavant compte (O'Hagan et Mangiron, 2013, p. 98). Paula Bouffard et Louise Brunette (2004, p. 141) soulignent que selon la norme LISA (Localization Industry Standards Association), le processus de localisation se déroule en huit étapes : entente avec le client, réception et validation des ressources, prétraitement, traduction/localisation, assemblage, vérification, finalisation et contrôle de la qualité.

Selon Chaume (2013, p. 115), la localisation est une combinaison de la traduction à partir de tableurs tels qu'Excel, de la traduction de dialogues (doublage) et de l'insertion de textes (sous-titres). Bogucki (2015, p. 29) abonde dans le même sens lorsqu'il évoque la localisation des jeux vidéo et la présente comme une activité en pleine croissance qui se situe aux périphéries de la TAV et de la localisation en général. Les jeux modernes comprennent une scène cinématique<sup>28</sup> (traduite comme un film), des boîtes de dialogue semblables à des bandes d'images (qui relèvent du graphisme des bandes dessinées) et une interface propre aux applications. Bogucki (2015, p. 29-30) propose de se concentrer sur cet aspect de la localisation des jeux vidéo qui relève de la TAV et d'ignorer ceux qui se rapportent à la localisation en général.

Dans cette optique, Bogucki précise que le choix de la forme de TAV employée pour traduire les scènes cinématiques est influencé par les tendances dans les pays des destinataires. Les récepteurs préfèrent en effet que cette forme corresponde à celle qui est prépondérante dans leur pays, tandis que les développeurs choisissent en règle générale le sous-titrage, plus économique. Selon Mangiron et O'Hagan (2006, p. 14), les sous-titres des jeux vidéo sont plus condensés et plus rapides que ceux des films (cinéma) et des DVD. Comme le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants, le sous-titrage des jeux vidéo fait appel à différentes couleurs pour mettre en avant des informations pertinentes pour la trame narrative du jeu (par exemple, des noms de lieux qui apparaissent plus loin dans le jeu).

---

<sup>28</sup> « Scène animée durant laquelle un joueur ne peut intervenir, et qui sert d'introduction ou de conclusion à un jeu vidéo, ou encore de transition entre les étapes interactives de ce jeu. » (GDT, provenance *FranceTerme*, 2011)

#### 1.4. Traitement de la terminologie de la TAV dans les grandes banques de terminologie

Si la TAV suscite l'intérêt des chercheurs et connaît un essor considérable depuis une vingtaine d'années, sa terminologie n'a encore fait l'objet d'aucune étude systématique, ni de la part des traductologues ni de la part des terminologues. Nous avons vu, dans la section qui précède, que certains traductologues ont souligné l'instabilité qui caractérise la terminologie de la TAV. Cependant, nul n'a encore examiné la situation en profondeur. L'ampleur de la variation terminologique dans le domaine de la TAV et les causes de cette variation restent donc à découvrir et à décrire.

Cette variation terminologique est visible aussi bien en français qu'en anglais. Les institutions d'officialisation terminologique n'ont pas encore porté leur attention sur cette situation de variation notable en TAV. À titre d'exemple, ni l'Office québécois de la langue française (OQLF) ni la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF), qui ont tous deux un mandat d'officialisation terminologique<sup>29</sup>, ne se sont penchés sur la terminologie de la TAV dans un but d'uniformisation ou de normalisation, voire simplement de description. La consultation de leurs banques de terminologie respectives, *Le grand dictionnaire terminologique* (GDT) et *FranceTerme*, montre que le vocabulaire de la TAV demeure peu étudié et peu décrit par les organismes de terminologie. De fait, bon nombre de termes de TAV sont absents du GDT et de *FranceTerme* : (*audiodescription/vidéodescription, narration* absents du GDT et de *FranceTerme* ; *sous-titrage pour sourds et malentendants, doublage, doubleur, incrustation, détection, postsynchronisation, synchronisme, commentaire* absents de *FranceTerme*). Il est vrai qu'on trouve dans ces banques de terminologie certains termes employés dans le domaine de la TAV. Cependant, ils y sont abordés non pas sous l'angle de la TAV proprement dite, mais sous celui du cinéma, de la télévision, de l'audiovisuel, etc., bref, sous l'angle d'un domaine autre, bien que connexe. Nous reprendrons ici l'exemple de *voix hors champ* pour illustrer

---

<sup>29</sup> En France, c'est la Commission d'enrichissement de la langue française (appelée Commission générale de terminologie et de néologie jusqu'en 2015), placée sous l'autorité de la DGLFLF, qui est responsable de la recommandation ou de la normalisation des termes, notamment pour remplacer les anglicismes. Les termes recommandés ou normalisés sont publiés au *Journal officiel* de la République française et diffusés dans la banque de terminologie *FranceTerme*. Le Comité d'officialisation linguistique de l'OQLF joue un rôle similaire au Québec. Les termes qu'il normalise sont publiés dans *La Gazette officielle* du Québec et diffusés dans *Le grand dictionnaire terminologique* (GDT).

ce que nous entendons et montrer en quoi le traitement de ces termes n'est pas satisfaisant si l'on se place du point de vue de la TAV.

Au moment d'écrire ces lignes, trois fiches du GDT sont consacrées au terme *voix hors champ* ; toutes sont classées dans les domaines « télévision ; cinéma ». Les termes anglais *voice-off* et *voice-over* sont consignés dans le volet anglais de la première fiche. Dans le volet français de cette même fiche, *voix hors champ* est traité en vedette et on mentionne que « [l]'expression “voix off” ne doit pas être employée ». Le concept est défini comme suit : « Voix d'une personne absente à l'écran. » La fiche porte la signature « Commission d'enrichissement de la langue française (France), FranceTerme, 2000 » ; il s'agit donc d'une fiche provenant de *FranceTerme*.<sup>30</sup> On y précise d'ailleurs que *voix hors champ* est le terme recommandé officiellement par la Commission d'enrichissement de la langue française. La deuxième fiche porte la signature de l'OQLF et est datée de 1994. On y trouve, dans le volet anglais, les termes *voice-over* et *voice off* de même que l'abréviation *V.O.* Le terme *voix hors-champ* figure en vedette ; la variante orthographique *voix hors champ* (sans trait d'union) y est consignée, de même que le terme *voix off*, présenté dans le champ « Terme déconseillé ». Le concept est défini comme suit : « Voix d'un narrateur ou d'une autre personne, qui n'apparaît pas à l'écran. » On trouve aussi la note suivante dans cette fiche : « En France, le terme *voix hors-champ* est recommandé officiellement par la Commission d'enrichissement de la langue française, depuis 2000. » La troisième fiche, datée de 1993, porte aussi la signature de l'OQLF. On y trouve les termes anglais *voice over*, *voice-over*, *voice off* et l'abréviation *V.O.* Comme dans la fiche précédente, le terme français présenté en vedette est *voix hors champ* ; sa variante orthographique (sans trait d'union) est aussi consignée, de même que le terme *voix off*, qui figure dans le champ « Terme déconseillé ». Deux définitions sont proposées dans cette fiche, soit : « Voix superposée à une image sans que le locuteur paraisse à l'écran » et « Voix d'un narrateur ou d'une autre personne qui n'apparaît pas à l'écran ». Par ailleurs, une note accompagne le terme déconseillé *voix off* ; elle indique : « Dans les dramatiques, on recourt souvent à la voix off pour faire parler la conscience d'un personnage ou encore pour nous communiquer ses pensées. L'expression équivaut alors à *monologue intérieur*. »

---

<sup>30</sup> En vertu d'une entente entre l'OQLF et la DGLFLF, l'OQLF reproduit dans le GDT l'ensemble des fiches de *FranceTerme*.

Comme on peut le constater, aucune des fiches du GDT consacrées au terme *voix hors champ* ne présente le concept comme une forme de TAV. Dans chaque cas, on traite de la voix à proprement parler, et non d'une technique ou d'une méthode utilisée dans le domaine de la TAV. Ainsi, même si le terme *voix hors champ* est consigné dans le GDT (et dans *FranceTerme*), le traitement terminologique qu'on en propose n'est pas satisfaisant si l'on se place dans la perspective de la TAV. Ce traitement ne rend pas compte, en effet, des caractéristiques de cette forme de TAV mises en relief par Franco et coll. (2013, p. 43 ; p. 132-133), dont celles-ci :

- Bien qu'elle serve parfois pour l'adaptation d'émissions de fiction dans certains pays d'Europe de l'Est, la voix hors champ est une technique qui s'utilise surtout pour l'adaptation de programmes non fictifs (documentaires, entretiens, événements sportifs, *making of*, publiereportages, vidéos d'entreprise, bulletins d'information, télé-réalités, etc.).
- Elle permet de transmettre au spectateur les mots de l'interviewer et de l'interviewé (dialogues) et les monologues.
- La voix de la langue cible est en surimpression sur celle de la langue source.
- Ce mode suppose un certain synchronisme d'action/cinétique, mais ne prend pas en compte le synchronisme labial.
- La voix de la langue cible est audible quelques secondes après la voix originale.
- Cette forme de TAV n'est jamais effectuée en direct, donc toujours préenregistrée.

Cette liste de caractéristiques montre bien la richesse du concept de VOIX HORS CHAMP<sup>31</sup> dans le domaine de la TAV et confirme le fait que le concept, tel que traité dans le GDT, ne correspond pas à celui du domaine de la TAV.

Il convient de noter qu'il existe un glossaire de la TAV élaboré en 2014 par l'Association des traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA) en France. Dans ce glossaire en français, unilingue, où on trouve quelquefois des termes en anglais, 52 termes sont traités. Ils concernent la TAV dans son ensemble, de ses différentes formes à ses différents métiers en passant par les matériels et logiciels employés dans le domaine. Bien qu'il soit riche et intéressant, ce glossaire n'aborde pas de manière satisfaisante certains concepts clés du domaine. À titre d'exemple, les définitions de *voice-over*<sup>32</sup>, *voix off*,

---

<sup>31</sup> Nous utilisons les petites majuscules pour introduire les concepts et l'italique pour les termes.

<sup>32</sup> Terme utilisé en France pour renvoyer à VOIX HORS CHAMP.



*commentaire/narration* créent une confusion en raison de leur ambiguïté. Le fait que l'ATAA souligne que les termes *commentaire* et *narration* sont synonymes et renvoient à la même forme de TAV, et que ces concepts, ainsi que celui désigné par le terme *voice-over*, sont définis en utilisant le terme *voix off* crée une confusion.

Le vocabulaire partiel présenté à l'annexe C fournit des définitions accessibles et claires aux différents termes désignant des concepts clés de la TAV soumis à de la variation en anglais et en français. Ce vocabulaire partiel est donc bilingue. Ce point est important, car de nombreux termes de la TAV proviennent de l'anglais (comme le montre parfois le glossaire de l'ATAA). Il est nécessaire de savoir si ce sont les mêmes concepts qui sont soumis à la variation dans les deux langues. De plus, l'emploi de termes anglais (comme *voice-over*) pour renvoyer à une forme de TAV même dans des publications en français est loin d'être anodin. Il s'agit d'une manifestation de variation interlinguistique qui pourrait suggérer que les termes existants en français ne sont pas satisfaisants.

Par ailleurs, le glossaire de l'ATAA (2014) ne tient pas compte de la variation géographique. La définition du terme *doubleur* en est un exemple : « [c]ontrairement à une idée répandue, le terme ne désigne ni un auteur de doublage, ni un comédien de doublage (que l'on désigne sous le simple terme de "comédien"), mais l'entreprise de postproduction chargée du doublage d'une œuvre audiovisuelle. » (ATAA, 2014, p. 17). Ce que l'ATAA appelle « une idée répandue » est en réalité une manifestation de la variation géographique. En effet, au Québec, le terme *doubleur* désigne un « comédien spécialisé dans le doublage » (GDT, 1991 ; aussi visible dans le nom de l'ANDP [Association nationale des doubleurs professionnels]). Le vocabulaire partiel en annexe de cette thèse tient compte de la variation géographique qui fait partie des différents types de variation terminologique.

---

Commentaire/Narration : « Voix off qui accompagne le déroulement d'un documentaire et en présente les différents intervenants. Dans la version française, la voix off de la langue originale disparaît pour être remplacée par la voix d'un comédien qui dit le texte établi par l'adaptateur. » (ATAA, 2014, p. 13)

Voice-over : « À l'origine, adaptation sous la forme d'une voix off diffusée par-dessus le son original, ce dernier étant atténué en fond sonore. Cette technique, initialement utilisée à la radio, est aujourd'hui la norme pour la plupart des documentaires et des émissions étrangères de type télé-réalité (dans certains pays, notamment d'Europe de l'Est, elle est également utilisée pour la traduction de fictions). Par extension, le voice-over désigne toute adaptation s'affranchissant du synchronisme labial qui vient se substituer à la voix originale d'un narrateur off (dans ce cas, le son original disparaît) ou se superposer à celle des intervenants visibles à l'écran (dans ce cas, le son original reste présent en fond sonore). [...] » (ATAA, 2014, p. 43)

Voix off : « Voix d'un personnage ou d'un narrateur n'apparaissant pas à l'écran, enregistrée en studio sur une piste sonore distincte de celle des voix des autres personnages ou intervenants. En documentaire, c'est ce qu'on appelle le commentaire ou la narration. » (ATAA, 2014, p. 43)

## Conclusion du chapitre

À la fin de ce premier chapitre, nous pouvons dire que les formes de TAV sont nombreuses et diverses. Selon Chaume (2013, p. 120), la liste de ces formes est loin d'être close et continuera assurément de s'allonger, car de nouveaux formats audiovisuels et de nouvelles technologies voient le jour, et les préférences des spectateurs évoluent. Après avoir présenté brièvement le phénomène de variation terminologique qui touche l'appellation de ce domaine (*traduction audiovisuelle*), nous avons comparé cinq typologies majeures (Gambier, 2004 ; Díaz Cintas et Anderman 2009 ; Chaume, 2013 ; Pérez-González, 2014 ; et Bogucki, 2015). Cette comparaison nous a permis de retenir onze formes principales de TAV : la traduction de scénarios, le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct, le sous-titrage par les fans, le surtitrage, le doublage, les nouvelles versions, la double version, la voix hors champ, le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants et l'audiodescription. Après la comparaison de ces typologies majeures en vue d'élaborer une taxinomie, nous sommes passée du général au particulier en mettant l'accent sur le Québec et la France dans notre présentation des origines et de la pratique des formes retenues. Nous retenons ainsi que Laliberté (2014) invite les chercheurs à s'intéresser à la portée didactique potentielle du surtitrage. En outre, le sous-titrage par les fans est une forme de TAV potentiellement pérenne malgré son caractère illégal sous d'autres cieux. Nous avons parlé de la production multilingue en portant une attention particulière à la double version. Il est dommage que cette forme soit si peu explorée malgré qu'elle soit répandue aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord. Nous espérons que les réflexions de Vandal-Sirois (2014) auront ouvert la voie et que de nombreuses recherches suivront. Pour la catégorie « accessibilité », nous avons surtout noté qu'au Québec comme en France, des efforts sont consentis notamment sur le plan juridique pour prendre en compte les besoins des personnes sourdes et malentendantes, et des personnes aveugles et malvoyantes. Nous avons souligné que la cloison entre TAV et localisation n'est pas toujours étanche, mais que seul un aspect de la localisation des jeux vidéo qui relève de la TAV, à savoir la traduction des scènes cinématiques, doit être associé à la TAV, les autres aspects relevant plutôt de la localisation en général. Enfin nous avons abordé le traitement de la terminologie de la traduction audiovisuelle dans les grandes banques de terminologie. Nous avons fourni des exemples extraits du GDT et de *FranceTerme*. Nous avons également exposé le phénomène de variation terminologique qui

entoure le domaine de la TAV en prenant l'exemple de la VOIX HORS CHAMP et nous avons souligné l'apport du vocabulaire partiel de la TAV présenté en annexe de cette thèse.

## **Chapitre 2 : La variation terminologique, l'essence de la socioterminologie**

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes intéressée aux différentes formes de TAV et nous en avons retenu douze à partir des principales typologies existantes. Nous avons également souligné le phénomène de variation terminologique qui semble manifeste dans ce domaine. Dans le présent chapitre, nous traitons des fondements théoriques qui sous-tendent notre recherche. Après avoir présenté et comparé la théorie générale de la terminologie et la socioterminologie, courant dans lequel s'inscrivent l'étude et la description de la variation terminologique, nous passons en revue les différentes typologies en matière de variation terminologique afin d'en retenir les principaux types.

### **2.1. De Wüster à Boulanger : mise en lumière de deux approches terminologiques fondamentales**

Après une présentation des éléments fondamentaux de la théorie générale de la terminologie (TGT), aussi appelée théorie traditionnelle (Cabré, 2003, p. 163), approche classique (Humbley, 2004, p. 34), École wüsterienne/École de terminologie de Vienne (Desmet, 2007, p. 4) ou encore terminologie « dominante » (Gambier, 1994, p. 101), nous aborderons la socioterminologie en sept thèmes qui correspondent à ce que Boulanger (1991, p. 21) appelle les concepts terminologiques de la socioterminologie. Cette manière de procéder nous permettra de comparer la TGT et la socioterminologie.

#### **2.1.1. Des éléments fondamentaux de la TGT**

Eugen Wüster (1898-1977), ingénieur autrichien qui est reconnu comme le fondateur de la théorie moderne de la terminologie (Humbley, 2007, p. 82) est aussi considéré comme le chercheur à l'origine de la théorie générale de la terminologie (comme Wüster l'aurait lui-même baptisée [Humbley, 2004, p. 33]). Cette théorie est née de son expérience terminographique dans le cadre de l'élaboration de son *Dictionnaire de la machine-outil* (1968). Selon Cabré (2000, p. 12), la TGT présente la terminologie comme un domaine d'intersection, à la croisée des chemins, entre linguistique, logique et informatique, mais néanmoins autonome. Cabré (2003, p. 165) souligne que les recherches de Wüster visaient différents objectifs : éliminer l'ambiguïté des vocabulaires techniques et en faire des outils efficaces de communication grâce à la normalisation terminologique, convaincre les usagers

des vocabulaires techniques des avantages d'une terminologie normalisée, établir la terminologie en tant que discipline à toutes fins pratiques et l'ériger au rang de science. Afin d'atteindre ce troisième objectif, Wüster a énoncé des principes généraux visant à faire passer la terminologie de composante de la linguistique appliquée (tel qu'il la concevait au départ) à discipline autonome (Cabré, 2003, p. 165).

Il convient de préciser d'emblée que la TGT se veut positiviste. En effet, comme l'explique Monique Slodzian (1995, p. 12), lorsque Wüster élabore la V.G.T.T. (Vienna General Theory of Terminology) en 1931, il s'inspire du texte du *Manifeste* (1929) du Cercle de Vienne qui existe depuis deux ans déjà. Le *Manifeste* est la feuille de route qui guide le projet du Cercle, qui n'est nul autre que la promotion des sciences et l'unification de toutes les disciplines « de la Mathématique aux sciences de l'Homme, ceci en créant avec l'aide de la logique un langage unificateur » (Slodzian, 1995, p. 13). Il faut puiser des mathématiques leur pureté et irriguer les sciences humaines afin de les débarrasser des aspérités que leur a laissés la philosophie traditionnelle (Collin, 2013). Sur le plan épistémologique, cette conception scientifique du monde est empiriste (fondée sur l'expérience personnelle, le sens commun<sup>33</sup>) et positiviste (la connaissance certaine repose exclusivement sur l'expérience, refus de toute spéculation métaphysique, s'appuie sur les faits établis, exclut l'incertitude<sup>34</sup>). L'empirisme et le positivisme qui caractérisent cette conception permettent de tracer la « frontière qui délimite le contenu de toute science légitime » (*Manifeste*, p. 118-119 cité par Slodzian, 1995, p. 13). Cette conception scientifique du monde est en outre logiciste, puisqu'elle préconise l'unification des sciences par l'analyse logique des matériaux empiriques.

De même que le sens de chaque énoncé scientifique s'établit par réduction à un énoncé sur le donné, de même on doit pouvoir indiquer le sens de chaque concept, quelle que soit la branche de la science à laquelle il appartient, en le réduisant pas à pas aux autres concepts, jusqu'aux concepts de plus bas degré qui se réfèrent au donné lui-même. Si l'on effectuait une telle analyse pour tous les concepts, on les intégrerait dans un système réductif, un "système constitutif". (*Manifeste*, p. 118-119 cité par Slodzian, 1995, p. 13)

---

<sup>33</sup> *Le grand dictionnaire terminologique*

([http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=9492487](http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=9492487)).

<sup>34</sup> *Trésor de la langue française informatisé*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/definition/positivisme> ; <http://www.cnrtl.fr/definition/positif>).

Cet héritage positiviste guide la pensée de Wüster, et nous présentons les principes directeurs de la TGT à la lumière de ces fondements épistémologiques.

Selon L'Homme (2005, p. 1114-1115), la TGT place le concept au cœur de toute démarche terminologique. Ce dernier est envisagé comme un élément constitutif d'une structure de connaissances et décrit par une suite d'opérations de classement qui mettent l'accent sur ses traits/caractères. La définition sert donc à fixer le concept à l'intérieur du domaine de connaissances auquel il appartient et à le distinguer des autres concepts avec lesquels il entretient des relations logiques ou ontologiques. Par ailleurs, la démarche adoptée en TGT est onomasiologique et le concept est considéré comme le point de départ; son existence précède ainsi celle du terme, qui est découvert par la suite dans le but d'étiqueter le concept. Les éléments fondamentaux de la TGT sont le domaine, la monosémie, l'univocité, le terme comme étiquette du concept, la synchronie, l'onomasiologie et la normalisation.

#### **a. Le domaine**

Slodzian (1995, p. 14) souligne que dans la TGT, le « domaine est au terme ce que le contexte est au mot ». Valérie Delavigne (2002, p. 2) abonde dans le même sens lorsqu'elle déclare que « [s]ans domaine, le terme n'est rien en terminologie dite "classique" ». Elle précise également que, pour les tenants de la TGT, chaque terme renvoie à un seul concept appartenant à un seul domaine fermé. Cela rejoint la vision mise en avant dans le *Manifeste*. En effet, comme nous l'avons mentionné, l'empirisme et le positivisme qui caractérisent cette conception scientifique du monde permettent de tracer la « frontière qui délimite le contenu de toute science légitime » (*Manifeste*, p. 118-119 cité par Slodzian, 1995, p. 13). Donc, un domaine n'est considéré comme tel que s'il a des frontières clairement définies. Selon Wüster, l'ensemble des termes d'un domaine est le reflet de l'organisation des connaissances dans ce domaine. La TGT organise la connaissance en systèmes conceptuels représentés par des « systèmes réductifs », des arbres conceptuels, des arbres de domaine<sup>35</sup>. Slodzian déclare :

La notion de schéma et d'arbre de domaine découle de la croyance positiviste en l'unité de la science derrière laquelle se profile un modèle cumulatif de la

---

<sup>35</sup> Selon Sylvia Pavel et Diane Nolet (2001, p. 103), l'arbre conceptuel est une « [r]éprésentation sous forme arborescente des relations entre les concepts appartenant à un domaine d'activité » et l'arbre de domaine est une « [r]éprésentation sous forme arborescente des parties composant un domaine d'activité ».

connaissance. Analogiquement, domaine après domaine, on présume que s'écrira le livre des connaissances humaines. Cette vision induit les caractéristiques suivantes : catégorisation fixe, structuration monolithique, classification par hiérarchie de propriétés, définition fermée. (Slodzian, 1995, p. 14)

Dans la TGT, les domaines sont donc des entités aux cloisons étanches, impénétrables, dont on peut classer rigoureusement les concepts à l'intérieur d'arbres de domaine; chaque concept trouve sa place dans de tels arbres et est clairement défini et distingué des autres concepts aussi bien grâce à ses caractéristiques communes avec les concepts voisins qu'à ses différences spécifiques.

### **b. La monosémie et l'univocité**

La monosémie est définie comme le « fait qu'un terme renvoie à un seul sens » (Thoiron et Béjoint, 2010, p. 107). Comme nous l'avons souligné plus haut, l'un des objectifs de Wüster est d'éliminer l'ambiguïté des vocabulaires spécialisés. Pour ce faire, il établit une scission entre mot et terme. Il pose la monosémie des termes en dogme et, afin d'épurer la communication et d'éliminer toute ambiguïté, aucune place n'est faite à la polysémie. Selon Philippe Thoiron et Henri Béjoint (2010, p. 108), l'univocité renvoie au fait qu'un sens est désigné par une seule forme. Autrement dit, à un terme correspond un seul concept, et un concept est exprimé par un seul terme. Cette équation à deux composantes explique pourquoi certains auteurs, notamment Gambier (1987), réfèrent à ce principe comme étant celui de la biunivocité. L'univocité rejette la synonymie et contribue aussi à l'atteinte de l'objectif de désambiguïsation de la communication spécialisée poursuivi par les tenants de la TGT.

### **c. Le terme comme étiquette du concept**

Un concept est une « unité de pensée » (Thoiron et Béjoint, 2010, p. 109), « une représentation mentale qui correspond aux caractéristiques communes à un ensemble d'objets ». Le terme, dans la TGT, est décrit comme une « étiquette apposée » sur le concept qu'il désigne (Thoiron et Béjoint, 2010, p. 109). Les concepts sont les objets d'étude de la terminologie. Le concept est le point de départ du travail terminologique, et l'étude des termes s'effectue à partir des concepts qu'ils désignent (Cabré, 2000, p. 12). En outre, la TGT est construite à l'intérieur du cadre idéologique de l'universalisme (Slodzian, 1995, p. 11-12), qui suppose que les concepts sont universels et appréhendés de la même manière, peu

importe l'endroit où l'on se trouve et la langue dans laquelle on s'exprime. C'est en s'appuyant sur cette idéologie que Wüster et les tenants de la TGT considèrent le terme comme simple étiquette du concept. Étiquette monosémique pouvant donc être différente d'une langue à une autre, mais apposée à un concept préexistant, universel, statique qui serait quant à lui immuable. Ce postulat de la TGT nie toute connotation possible du terme et s'inscrit dans la suite de ses éléments fondamentaux que sont la monosémie et l'univocité. Selon Slodzian :

Chacun des points du programme de la V.G.T.T découle du postulat selon lequel la connaissance scientifique procédant du raisonnement logique, il est possible de bâtir un système sémiotique optimal entièrement fondé sur la logique. L'unité minimale en est le terme, pur de toute connotation, univoque, précis et monoréférentiel. (Slodzian, 1995, p. 14)

#### **d. La synchronie**

Ferdinand de Saussure (1995, p. 142) cité par Aurélie Picton (2009, p. 62) déclare à propos de la synchronie : « en pratique, un état de langue n'est pas un point, mais un espace de temps plus ou moins long pendant lequel la somme des modifications survenue est minime. Cela peut être dix ans, une génération, un siècle. » À la différence de la perspective diachronique qui permet de comparer successivement les états d'une langue afin d'en décrire l'évolution, la perspective synchronique vise à étudier un état de langue de manière ponctuelle, figée, en faisant fi des changements. La TGT, dont l'objectif premier est de prescrire, de normaliser la terminologie afin de désambiguïser la communication, considère la langue exclusivement d'un point de vue synchronique qui ne se préoccupe pas des changements temporels. Mot et terme se différencient en ce que le terme est monosémique, univoque, libre de toute connotation. Étiquette dont la seule fonction est référentielle, utilisée pour dénommer un concept préexistant, le terme n'est donc jamais altéré par le contexte. L'approche est exclusivement synchronique et implique qu'on s'intéresse aux termes en usage à un moment donné sans se préoccuper soit de leurs origines soit de leur évolution dans le temps (Desmet, 2007, p. 4).

#### **e. L'onomasiologie**

Selon Dan Savatovsky et Danielle Candel :

La notion d'« onomasiologie » a été introduite par le romaniste Antoine Thomas dès 1904 : « Quand on part d'un mot donné pour grouper dans un ordre logique les différentes significations de ce mot, on fait de la



sémasiologie ; quand on part d'une idée donnée pour grouper les différents mots qui servent à exprimer cette idée, on fait de l'onomasiologie ». (Savatovsky et Candel, 2007, p. 7)

Les auteurs ajoutent que cette opposition de Thomas (1904) a été reprise par les linguistes allemands Karl Vossler et Leo Weisberger, des chercheurs qui ont influencé Wüster. Selon ce dernier et les tenants de la TGT, la terminologie adopte une démarche onomasiologique tandis que la linguistique adopte une démarche sémasiologique. L'onomasiologie est donc une démarche qui va du sens vers la forme, du concept vers l'étiquette, tandis que la sémasiologie va du terme vers le concept. Thoiron et Béjoint (2010, p. 111) précisent que l'onomasiologie est aussi un « mode d'organisation d'ouvrages lexicographiques qui se donne pour objectif l'appariement des concepts avec les termes qui les désignent ». La démarche onomasiologique dont se réclame la TGT ne peut être dissociée de la place centrale que le concept occupe au sein de cette théorie et du désir de Wüster d'affirmer l'indépendance de la terminologie de la linguistique, « des concepts scientifiques de ceux du monde quotidien » (Thoiron et Béjoint, 2010, p. 111). Comme le précise Béjoint (1989, p. 407), l'onomasiologie en tant qu'opération de dénomination des concepts est pratiquée par les inventeurs et les chercheurs. Cette assertion est également visible chez Thoiron et Béjoint (2010, p. 111). En d'autres termes, si la démarche onomasiologique soutenue par les tenants de la TGT semble aisée dans un contexte d'invention, lorsque le chercheur ou l'inventeur veut situer sa découverte dans l'arbre de domaine en la nommant, elle pourrait l'être moins dans d'autres contextes, notamment pendant l'activité terminographique.

#### **f. La normalisation**

Comme nous l'avons déjà souligné, la TGT est prescriptiviste, la normalisation étant une priorité. La normalisation terminologique est en effet au cœur de cette théorie dont le but est d'assurer la précision et l'univocité de la communication professionnelle (Cabré, 2000, p. 12). La conformité visée par la TGT est assurée par les normes prescriptives. Dans la TGT, « [l]e travail terminologique commun ne doit pas se limiter à constater ce qui est. Il doit viser à unifier et à améliorer l'usage qui est si contradictoire » (Candel, 2004, p. 19). L'expert étant à l'origine et à la fin du travail terminologique, il semble tout désigné, grâce à ses connaissances et à son expérience vécue, pour régler et éliminer tout dysfonctionnement observable dans l'usage. Selon Thoiron et Béjoint (2010, p. 112), « la terminologie suppose

[...] un certain contrôle social sur le sens des termes, contrôle sans lequel les termes cesseraient plus ou moins rapidement de pouvoir fonctionner comme des termes ». La normalisation terminologique serait donc incontournable; cependant, dans la TGT, ce contrôle semble moins « social », car les terminologies sont élaborées sans tenir compte des circuits de communication, de la circulation sociale des termes, des réseaux de diffusion, ni même des différents niveaux de décision. Elles sont organisées par des experts pour des experts, des professionnels qui ne sont pourtant pas toujours les seuls usagers de ces terminologies.

## 2.2. Les origines de la socioterminologie

Dans l'avant-propos de Gaudin, Guespin déclare :

Il est quelque peu regrettable d'avoir à affubler notre pratique de ce format qui l'alourdit [socioterminologie], car après tout, toute terminologie devrait être soucieuse de la société, du tissu même où naissent et s'échangent concepts et termes. En fait, la pratique pour laquelle milite l'auteur [François Gaudin] mériterait de s'appeler tout simplement terminologie; c'est la branche wustérienne qui, constituant une pratique restreinte, devrait être pourvue d'une détermination; il s'agit en effet d'une terminologie normalisatrice. (Guespin, dans Gaudin, 1993a, p. 9)

Notre recherche s'inscrit dans le cadre général de la socioterminologie, courant auquel ont été associés dès l'origine Gambier, Gaudin et Guespin, tous trois formés à l'Université de Rouen, et au Québec, Auger, Boulanger<sup>36</sup> et Jean-Claude Corbeil. Les travaux menés au Québec par l'Office québécois de la langue française (OQLF) s'inscrivent aussi dans une perspective socioterminologique.<sup>37</sup>

Née dans la foulée de la sociolinguistique, la socioterminologie, explique Gaudin (2005, p. 81), vise l'étude de la circulation des termes, en synchronie et en diachronie, et relie la production de sens des termes avec les conditions de leur apparition. Les chercheurs qui adoptent une démarche socioterminologique s'intéressent ainsi aux conditions de circulation et d'appropriation des termes. Ils appréhendent le terme dans une optique communicationnelle et tiennent compte des pratiques discursives qui accompagnent les

---

<sup>36</sup> Boulanger, professeur retraité de l'Université Laval, serait à l'origine du terme *socioterminologie*, qu'il aurait proposé en 1981 (Gaudin, 1993b, p. 293).

<sup>37</sup> Auger et Corbeil ont tous deux été directeurs de l'OQLF à une certaine époque; Boulanger a lui aussi travaillé pour cet organisme.

pratiques socioprofessionnelles (ISO, 2007, p. 4). Selon Boulanger, la naissance de la socioterminologie est un phénomène naturel, un rendez-vous incontournable dans le temps, une suite logique du développement de cette discipline qu'est la terminologie. Il déclare :

Après un demi-siècle de progrès en matière de terminologie, un corps de doctrine a été fondé. Il repose sur une filiation tout à fait conforme à un cheminement naturel et chronologique qui a conduit de la pratique isolée et le plus souvent individuelle et à des fins personnelles (la terminographie) à la théorisation structurante et souvent institutionnalisée (la terminologie) puis à l'insertion communautaire ayant des objectifs identitaires (la socioterminologie). (Boulanger, 1991, p. 18)

Le développement d'une masse critique de savoirs apparaît donc comme un préalable à la naissance de la socioterminologie. Néanmoins, il ne faudrait pas se méprendre en pensant que ce développement apparemment naturel s'est fait de manière linéaire. De fait, comme l'explique Gambier (2001, p. 107), il n'est pas évident d'établir une historiographie rigoureuse de la socioterminologie, car cette dernière a pris diverses formes et, loin de travailler de manière linéaire, les socioterminologues ont souvent dû emprunter des détours grâce auxquels ce courant a gagné en maturité.

La première attestation du terme *socioterminologie* remonte à 1981 sous la plume de Boulanger (1981, p. 11). Comme le précise Boulanger lui-même (1991, p. 15), « [c]ette première attestation connue de *socioterminologie* est pour ainsi dire isolée, sans contour définitionnel précis car l'environnement notionnel demeure encore flou ». Ce vide définitionnel, cette absence de programme ou de pistes de recherche sont progressivement comblés comme le souligne Gambier (2001). Ce dernier précise en effet que le foisonnement de la recherche, le questionnement des limites de la terminologie de type wüstérien, les sources diverses des échanges, l'intervention de différentes parties des sphères publique, privée, universitaire et professionnelle ont contribué au fil des années à l'avancement et à la maturité de la socioterminologie. Selon Gaudin (1993a, p. 179), la socioterminologie est une pratique sociale, car « plus que science, la terminologie doit prendre en compte la dimension discursive de l'utilisation des termes ». Donc, les termes ne sont pas figés, car leur sens se négocie en discours, est façonné par les acteurs sociaux et il faut en tenir compte. Intéressons-nous en détail aux postulats de la socioterminologie.

## 2.2.1. Les concepts terminologiques de la socioterminologie

### a. Le domaine

Pavel et Nolet (2001, p. 107) définissent le domaine d'emploi comme étant une « [s]phère de l'activité humaine fortement délimitée thématiquement ». Elles ajoutent que toute démarche terminologique est basée sur « l'appartenance des termes à des domaines d'activité structurés en systèmes de classement des savoirs spécialisés. Chaque spécialité possède un tel système aussi appelé arbre de domaine et tout ensemble terminologique cohérent doit le refléter. » Leur position épouse la vision wüstérienne du domaine. Elle est aux antipodes de la socioterminologie. Comme Slodzian (1995, p. 14) et Delavigne (2002, p. 2), Gaudin (2003, p. 50) souligne que « l'appartenance à un domaine figure parmi les critères centraux qui permettent traditionnellement de définir le terme ». Selon Delavigne (2002, p. 1-2), le domaine est un principe de base en terminologie. Néanmoins, elle remet en question les postulats de la TGT sur le domaine et le terme lorsqu'elle déclare : « [l]es notions ne préexistent pas aux termes dans des systèmes notionnels, les termes ne sont pas des objets en soi qui fonctionnent hors de toute énonciation et les domaines ne sont pas des lieux stables et clos qui harponnent les termes dans des sens fixes et immuables ». Pour elle, il faut s'éloigner des postulats logicistes de la TGT, car ils se révèlent intenable. Il faut noter qu'en matière de domaine, la terminologie est foisonnante : *domaine de spécialité, domaine d'activité, domaine du savoir, domaine de connaissances, domaine d'emploi*, entre autres, sont des termes utilisés dans la littérature.

Delavigne (2002) abonde dans le même sens que Gambier (1991, p. 9) et Gaudin (1993a, p. 82-83), qui estime que la notion de domaine est associée à une classification rigide qui n'est pas propice à une perception réaliste et dynamique des problèmes terminologiques. Gaudin (1993a, p. 82-83) propose d'ailleurs de remplacer l'idée d'appartenance d'un terme à un domaine par celle de fonctionnement du terme dans le cadre d'une activité. En procédant ainsi, on tient compte des différentes situations de communication, des objectifs des différents types de discours, des usagers et des producteurs de terminologies, de la relation entre science et technique, ce qui facilite l'étude des liens entre langage et travail.

Par ailleurs, la socioterminologie rejette la taxinomie fixe, rigide de la TGT. En effet, comme le souligne Gambier (1987, p. 314), les nouveaux modes de production et la circulation des savoirs et des biens ont entraîné une interdisciplinarité, une perméabilité des

domaines. Cette vision des choses est contraire à celle de la TGT, qui présente les domaines comme des entités imperméables et la terminologie, comme une discipline « atemporelle, ahistorique, asociale » (Gambier, 1991, p. 33). Ce qui est loin d'être le cas. C'est d'ailleurs l'avis de Guespin (1991, p. 59-60), qui indique à ce propos que le postulat qui assigne une langue de spécialité à un domaine n'est pas tenable, car il est sans cesse mis en déroute, démenti par la pratique, l'évidence de la réalité langagière.

Néanmoins, il a fallu attendre les années 1990 pour voir contestée la catégorisation fixiste de la TGT. Cette remise en question est survenue lorsqu'on « a commencé à considérer un domaine comme la résultante de plusieurs savoirs connectés entre eux dès l'origine (ex. l'intelligence artificielle, les biotechnologies) » (Boulangier, 1991, p. 22). Comme le dit Boulangier (1995, p. 198), « [l]a pureté sectorielle n'existe pas ». En prenant l'exemple de la fermentation, un sous-domaine des biotechnologies, Gaudin (1991, p. 113) soutient qu'il est « artificiel » de vouloir rattacher à un domaine particulier des termes fréquents (*cuve, empoisonnement, débit, gel, mousse* ou *facteur limitant*) même s'il s'agit de termes clés dans ce domaine, car « [...] dès que l'on se penche sur la réalité de la pratique, l'appartenance à un domaine, qui doit être le fait de termes rigoureusement univoques, est en fait délicate à définir » (p. 115).

## **b. Le terme**

Les concepts de domaine et de terme sont intrinsèquement liés en terminologie. À titre d'exemple, L'Homme (2004, p. 22) définit le terme comme une « [u]nité lexicale dont le sens est envisagé par rapport à un domaine de spécialité ». Selon Enilde Faulstich (1998, p. 95), « [l]e terme est un élément lexical qui a une fonction communicative interlinguistique ou intralinguistique ainsi qu'une valeur sociale et culturelle ». Ces définitions reflètent l'un des postulats de la socioterminologie. En effet, loin d'envisager le terme comme l'étiquette univoque d'un concept, les socioterminologues reconnaissent le caractère dynamique des termes, la circulation des notions et des termes (Gambier, 1991, p. 33) et les implications de cette circulation. Selon Gaudin (1993a, p. 26), « c'est une grande illusion de considérer un terme simplement comme l'union d'un certain son avec un certain concept. Le définir ainsi, ce serait l'isoler du système dont il fait partie ». La vision de la TGT qui donne au terme le statut de simple étiquette est donc illusoire et isole le terme du système auquel il appartient. Dans la même lancée, Gaudin (1993a, p. 26) précise que si les termes étaient chargés de

représenter des concepts préexistants, universels et donnés à l'avance, postulat défendu par la TGT, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants sémantiques exacts. Ce qui est loin d'être le cas, et le domaine juridique en est un exemple éloquent (Harvey, 2002).

Selon Gambier (1991, p. 9), les délimitations avancées par la TGT avec des principes comme celui de l'univocité ne sont pas tenables en raison de phénomènes de formulation de la pensée savante et technique tels que la métaphorisation, la déterminologisation (transfert d'un terme au statut de mot et inversement), le passage d'un terme d'un domaine à un autre. Selon Ingrid Meyer et Kristen Mackintosh (2000, p. 113), la déterminologisation peut entraîner sur le terme deux types de changement sémantique : soit le sens qu'il avait dans un domaine particulier est maintenu quand il passe dans la langue courante, soit ce sens se perd de façon considérable. Le premier cas de figure est le plus courant. Ce type de changement sémantique survient quand le terme renvoie à un concept qui intéresse aussi bien les experts que la majorité des citoyens lambda. Ces derniers comprennent le terme à peu près de la même manière que les experts. Meyer et Mackintosh (2000, p. 114) citent comme exemples *VIH*, *effet de serre*, *boulimie*, etc. Néanmoins, ce premier type de déterminologisation implique un certain glissement, notamment au niveau du degré de compréhension du terme (expert versus citoyen lambda), et ce degré influence la définition fournie pour ce terme dans les dictionnaires de langue générale. En plus d'être plus superficielle, la compréhension du citoyen lambda est parfois teintée de connotations absentes de celle de l'expert. Les auteures donnent comme exemples les termes *atomique* et *peroxyde*. Pour le profane, le premier terme évoque Hiroshima et les bombes atomiques, et le second, la coloration de cheveux (particulièrement chez les femmes), connotations absentes des sens de ces termes en chimie, leur domaine d'origine (Meyer et Mackintosh, 2000, p. 115).

Le second cas de figure survient lorsque le terme, en passant dans la langue courante, hérite d'un emploi très figuratif. Les auteures citent comme exemple *anorexique*, souvent employé au figuré pour signifier « extrêmement mince » (Meyer et Mackintosh, 2000, p. 115). La déterminologisation peut entraîner divers changements grammaticaux (catégories grammaticales, transitivité des verbes, nature de l'affixe, etc.) (Meyer et Mackintosh, 2000, p. 121-124). Ces réalités doivent pousser les terminologues à passer du terme envisagé comme une unité figée dans sa définition au terme comme unité mobile, dynamique dans son

fonctionnement. Les termes ne doivent plus être perçus simplement comme des étiquettes de concepts. Il faut les remettre en contexte, étudier les échanges langagiers dans lesquels ils apparaissent et se maintiennent. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, la démarche typique de la TGT est onomasiologique tandis que celle qui caractérise la socioterminologie est sémasiologique. En effet, les termes prennent naissance à des niveaux extrêmement divers. En prenant l'exemple des biotechnologies, Gaudin (1991, p. 122) souligne que du producteur à l'ingénieur en passant par le commerçant, chacun peut être à l'origine de termes et, avant de formuler la définition de ces derniers, il faut s'assurer, grâce à la recherche, qu'elle satisfera les besoins de ces divers groupes. Donc, on va du terme vers le concept et non l'inverse.

En outre, la terminologie d'un domaine n'est pas un ensemble lisse, où chaque élément se glisse aisément dans une case de l'arbre de domaine, mais elle forme plutôt un tout composite. Gambier (1987) a mené une étude sur le microdomaine des pluies acides à partir d'un corpus constitué de diverses sources documentaires, dictionnairiques et textuelles, pour un total de quatre cents termes. Cette terminologie hybride ne faisait à l'époque l'objet d'aucun dictionnaire qui lui était exclusivement consacré. L'auteur a élaboré une typologie de la terminologie des pluies acides. La **première catégorie** (transfert de termes et néologismes sémantiques) qu'il propose regroupe cinq sous-catégories :

- Champ de composite (emprunt d'un certain nombre de termes à d'autres domaines, avec glissement de sens plus ou moins prononcé). La terminologie de la TAV présente également cette caractéristique, car elle a emprunté à d'autres domaines, notamment le cinéma.
- Certains termes sont marqués par une variation de genre et de nombre qui, loin d'être anodine, marque une hésitation ou une nuance de sens. Cette caractéristique est également présente en TAV avec, par exemple, *voice-over* et *voice-overs*.
- La terminologie des pluies acides est marquée par une faible quantité de termes et bon nombre de ces derniers sont formés par dérivation/suffixation, ce que l'auteur appelle « variation de genre » (on passe de *local* à *localement*, par exemple). Cette caractéristique est également visible en TAV (*doublage* — *doubleur* — *doubler* ; *sous-titrage* — *sous-titreur* — *sous-titrer* ; *audio-décrire/audiodescrire* — *audio-description/audiodescription* — *audio-descripteur/audiodescripteur*)

- Il y a présence d'homonymes; c'est aussi le cas en TAV avec *doubleur* (nous y reviendrons au chapitre 4).
- Présence de quasi-synonymes avec confusion croissante du sens de certains termes. La présence de ces termes voisins s'explique en partie par le fait que le phénomène décrit est complexe et en cours d'étude. (Gambier, 1987, p. 315)

La **deuxième catégorie** (recherches décrites en anglais) s'observe également dans le domaine de la TAV, où même les auteurs francophones rédigent en anglais. Gambier (1987, p. 316) souligne qu'on note dans la terminologie des pluies acides une rareté des emprunts et des calques lors de la diffusion des connaissances en langue française. Cependant, cette caractéristique est différente pour la terminologie de la TAV, où l'on note plusieurs emprunts intégraux à l'anglais.

La **troisième catégorie** (« composés attestés et néologismes formels ») s'observe à travers trois principaux modèles de lexicalisation, bien que l'évaluation de cette catégorie ainsi que de l'occurrence des termes soit difficile. Ces trois modèles sont : nom + adj. ou participe passé (comme c'est souvent le cas en terminologie, le sens des adjectifs se précise, s'affine par rapport à leur usage dans la langue courante); nom + de + nom, nom + à/en/sur/par + nom (composés avec joncteurs), ces composés par subordination sont plus nombreux que ceux par juxtaposition ; les sigles et les éponymes. Comme le microdomaine à l'étude dans l'article de Gambier possède un champ sémantique ouvert et en construction, des corrélations sont possibles entre données terminologiques et phénomènes sociaux – mise en place d'un savoir scientifique issu d'une inquiétude collective et appliqué afin de résorber ladite inquiétude (Gambier, 1987, p. 317-318).

Cette étude de Gambier (1987) montre bien que la terminologie d'un microdomaine aussi spécialisé que les pluies acides est empreinte d'hybridité, de variation. Les termes ont pour ainsi dire une vie propre, ce sont des entités dynamiques et versatiles, pas statiques et univoques.

### **c. La normalisation**

Selon Gaudin (1993a, p. 24), la démarche de Wüster est, comme nous l'avons déjà soulignée, résolument onomasiologique et tournée vers la normalisation. Reprenons ici cette citation de Thoiron et Béjoint (2010, p. 112), qui précisent que « la terminologie suppose [...] un certain



contrôle social sur le sens des termes, contrôle sans lequel les termes cesseraient plus ou moins rapidement de pouvoir fonctionner comme des termes ». Donc, ce n'est pas l'idée de normalisation qui pose problème dans la TGT, mais bien l'absence de cette dimension sociale.

Comme le souligne Gambier (1991, p. 9), la terminologie de type wüstérien est plus basée sur la prescription que sur la description. Et Gaudin (1993a, p. 19) de demander : peut-on espérer influencer l'usage sans l'avoir décrit ? Les échanges entre les différents usagers des terminologies (scientifiques, ingénieurs, industriels, traducteurs spécialisés, étudiants...) se multiplient et il est « indispensable que les terminologies mises en usage soient uniformes et qu'elles correspondent aux pratiques linguistiques réelles des usagers » (Assal, 1991, p. 133). Gambier (1991, p. 9) propose d'utiliser davantage le terme *aménagement*, car la normalisation est limitative et « empêchait de prendre en compte divers paramètres clés ».

Allal Assal (1991) établit un lien entre normalisation terminologique, aménagement linguistique, standardisation terminologique et normalisation technique. Selon l'auteur, malgré leurs possibles connotations différentes, les termes *normalisation linguistique*, *aménagement linguistique*, *planification linguistique* et *standardisation linguistique* sont synonymes et renvoient tous « aux processus d'interventions de la société sur la langue sur les plans de statut et de corpus » (Assal, 1991, p. 134). C'est sans doute en raison de ces connotations que l'école québécoise opte pour le terme *aménagement linguistique*. En effet, Christiane Loubier souligne :

Le terme *aménagement linguistique* n'est pas choisi par simple caprice, puisqu'il a l'avantage de ne pas faire uniquement référence à l'intervention planificatrice et extérieure de l'État. En retenant le concept d'aménagement de préférence à celui de planification, l'école québécoise adopte une perspective sociolinguistique qui reconnaît qu'une démarche d'aménagement linguistique s'inscrit de fait à l'intérieur du jeu des forces sociales, qui façonne les objectifs des membres d'une communauté et qui conditionne en définitive le succès de l'intervention sociolinguistique. (Loubier, 2002, p. 1)

L'aménagement terminologique relève des terminologues tandis que l'aménagement linguistique relève des linguistes. Ces derniers s'intéressent à la langue commune dans ses différents aspects et les premiers aux langues de spécialité. Bien que cette segmentation semble arbitraire, pour diverses raisons notamment la détermination susmentionnée, elle a une valeur opérationnelle, pratique (linguiste versus terminologue). La normalisation

terminologique est un aspect de l'aménagement terminologique, qui est lui-même une composante de l'aménagement linguistique. Selon Assal (1991, p. 135), l'aménagement terminologique est « un processus spécifique d'intervention consciente sur une partie du corpus de la langue, celle que constituent les lexiques des langues de spécialité ». L'aménagement terminologique se fait en six étapes (recherche, normalisation, diffusion, implantation, évolution et contrôle, mise à jour). En raison de « l'ampleur des problèmes terminologiques (synonymie, polysémie, emprunt aux langues étrangères » (Assal, 1991, p. 136) qui caractérise les différents domaines, l'étape de la normalisation terminologique peut être considérée comme la plus importante de toutes.

Il ne faut pas confondre normalisation technique et normalisation terminologique. En effet, la première concerne les produits, méthodes et procédés de production. Ces derniers sont régis par un ensemble de critères formels, objectifs, univoques. L'ISO (International Standardisation Organisation), l'Association canadienne de normalisation (Canadian Standardisation Association Group), le Bureau de normalisation du Québec (BNQ), l'Association française de normalisation (AFNOR) sont des exemples d'institutions qui publient des normes techniques pour divers secteurs d'activité. La grande question que Assal (1991, p. 136) pose est la suivante : « [p]eut-on adopter la même démarche pour la normalisation terminologique ? ». En d'autres termes, est-il possible de concevoir la normalisation terminologique de manière aussi rigide, fixe, formelle et univoque ? Selon les socioterminologues, la réponse est non. C'est d'ailleurs ce qu'explique l'auteur en précisant que les normes techniques jouissent de la rigueur et de la nature univoque qui les caractérisent, car leurs « critères correspondent à des facteurs extralinguistiques en relation avec le niveau référentiel de l'objet, ou du produit objet de la norme » (Assal, 1991, p. 136). Pourtant, les tenants de la TGT ont clairement voulu appliquer les critères de la normalisation technique à la normalisation terminologique.

Si l'on essaie d'appliquer les principes de la TGT qui limitent l'action des termes à leurs rapports avec les concepts, on ne tient pas compte de nombreux facteurs : linguistiques (l'aspect morphologique du terme), sociolinguistiques (l'usage établi, le milieu d'implantation, les besoins des usagers) et psycholinguistiques (l'esthétique, les habitudes des sujets parlants, la motivation...). Et ces aspects sont selon Assal (1991, p. 137) des préalables de l'établissement d'un lien entre un terme et un concept. Si l'utilisation de la

langue était homogène à l'intérieur d'une communauté linguistique donnée ou d'un secteur d'activité précis, la normalisation terminologique serait inutile. Divers facteurs expliquent les différences dans l'usage (l'origine socio-culturelle des individus, leur niveau de formation, leur position dans le groupe, etc.). De cette diversité dans l'usage naît la variation. Ignorer ces facteurs, « c'est condamner l'action envisagée à un échec certain » (Assal, 1991, p. 137).

En outre, comme le souligne Assal, les professions sont loin de former un ensemble homogène. Il déclare à ce propos :

La hiérarchie socio-professionnelle influence largement les pratiques langagières dans les structures de travail (laboratoires, entreprises...). De ce fait, plus constaté qu'étudié par les chercheurs, on peut déduire légitimement que les sujets, dans une structure de travail, sont loin de former une communauté langagière strictement homogène. (Assal, 1991, p. 152)

Nous sommes d'accord avec Assal quand il déclare que la variation terminologique en lien avec la hiérarchie socio-professionnelle est peu étudiée. En effet, la seule étude sur la question dont nous ayons connaissance est celle de Monica Heller et coll. (1982) sur l'implantation de la terminologie de l'industrie brassicole. Cette recherche visait à décrire les façons dont divers groupes d'employés se servent de la terminologie (anglaise et française) de leur domaine dans des situations interpersonnelles.

Assal jette les bases d'une normalisation basée sur une approche socioterminographique en précisant que, à la différence de l'approche traditionnelle, la documentation n'y constitue pas une fin en soi, mais un matériau. Un matériau rigoureusement constitué afin de porter un jugement provisoire qui ne pourra devenir définitif qu'après avoir passé l'épreuve du terrain. Ce jugement reste provisoire et partiel « tant qu'il n'est pas confronté aux réalités du terrain, tant qu'il n'est pas attesté par les sujets concernés eux-mêmes et non pas par un seul sujet (l'expert) siégeant dans une commission de normalisation et parlant au nom de toute une communauté » (Assal, 1991, p. 155-156). Autrement dit, dans un projet de normalisation terminologique conçu selon une approche socioterminographique, c'est l'utilisateur qui a le dernier mot (Auger, 1994, p. 52). Cette vision est contraire à celle de la TGT où le terminologue, qui ne fait qu'un avec l'expert (car seul le spécialiste d'un domaine a l'expérience pertinente pour statuer sur sa terminologie), a le dernier mot.

Les socioterminologues ne parlent donc plus de normalisation, mais de normaison. Selon Guespin (1993, p. 218), « on peut dire que la normalisation, c'est le processus qui vise à la construction consciente d'une norme unifiée, et la normaison, le processus responsable de la logique même de tout système linguistique ». Cabré abonde dans le même sens lorsqu'elle précise que si la normalisation émane toujours d'une institution qui fixe les termes recommandés ou obligatoires, la normaison quant à elle est le « processus au moyen duquel un système terminologique déterminé s'autorégule en accord avec ses utilisateurs » (Cabré, 1998, p. 244). Gambier (1994, p. 103) précise que la normaison est l'ensemble des normes issues des pratiques et au sein de celle-ci plusieurs normes peuvent coexister. La normalisation vue par les socioterminologues cesse donc d'être prescription pour devenir négociation, fruit de la description, car, comme le souligne Guespin (1991, p. 63), il existe une diversité dans les LSP. La langue des laboratoires est loin de la « langue lisse et convenue des congrès et articles ».

#### **d. La synchronie**

Gaudin décrit la socioterminologie en ces termes :

[...] la socioterminologie se fixe comme objet l'étude de la circulation des termes en synchronie et en diachronie, ce qui inclut l'analyse et la modélisation des significations et des conceptualisations. Elle possède une dimension sociocritique, comme toute sémantique du discours, dans la mesure où elle relie la production de sens des termes avec les conditions de leur apparition. La circulation des termes est envisagée sous l'angle de la diversité de leurs usages sociaux, ce qui englobe à la fois l'étude des conditions de circulation et d'appropriation des termes, envisagés comme des signes linguistiques, et non comme des étiquettes de concepts. (Gaudin, 2005, p. 81)

Cette citation de Gaudin nous permet de voir la divergence entre socioterminologie et TGT. En effet, pour les tenants de la TGT, le terme est une simple étiquette d'un concept. Il est univoque et n'a pas d'autres significations que celle que son « créateur », dans sa démarche onomasiologique, lui a donnée en l'apposant à sa découverte (le concept). Dans la TGT, la diachronie semble totalement absente; le terme est donc envisagé exclusivement en synchronie et pas seulement le terme, mais le concept aussi. Cabré (2000, p. 12) déclare à cet effet : « [l]a TGT ne s'attache pas non plus à l'étude de l'évolution des concepts. La TGT considère que les concepts sont statiques. Et s'ils ne le sont pas, la perspective strictement synchronique qu'elle adopte les traite de cette façon. » Autrement dit, les concepts y sont des

entités préexistantes, une fin en soi. Ils ne sauraient évoluer encore moins être des construits dont le sens se négocie en discours, qui y sont modifiés en fonction de variables sociales et historiques (comme le soutiennent Gaudin, 2003 ; Condamines, 2003 ; Picton, 2009 ; Picton, Condamines et Humbert-Droz, 2021).

Comme le mentionne Faulstich :

[...] les termes sont des signes qui tirent leur fonctionnalité des langages de spécialité, conformément à la dynamique des langues ; il s'agit d'entités qui varient, étant donné qu'elles font partie de situations communicatives distinctes ; ce sont des éléments du lexique spécialisé qui connaissent des évolutions, par conséquent, il faut les analyser sur les plans synchronique et diachronique des langues [...]. (Faulstich, 1998, p. 93)

Autrement dit, les termes varient et évoluent, et leur étude doit prendre cette réalité en compte. Selon L'Homme (2004, p. 57), « comme le sens d'un terme est fonction de son appartenance à un domaine de spécialité, ce sens évoluera en même temps que les connaissances dans ce domaine ». Le terme n'est donc pas une unité figée, et sa compréhension requiert la prise en compte des plans synchronique et diachronique. La synchronie exclusive prônée par la TGT ne tient pas la route, car l'existence et la survie de plusieurs termes ayant le même signifiant est aussi une conséquence de l'histoire, de leur contexte d'apparition, entre autres. Il faut également reconnaître l'existence inévitable de la synonymie considérée comme un accident, une anomalie selon la TGT, qui repose sur le postulat d'une langue parfaite, idéale. En prenant différents exemples tels que « germe, microbe et micro-organisme ; enzyme ; fermentation », Guespin (1991, p. 60-62) illustre trois faits : la synonymie existe et on ne peut la nier ; l'hyperonymie est également présente en terminologie (archilexème « concept englobant » comme c'est le cas pour *enzyme* employé pour désigner toutes les diastases [ce terme est vieilli]) ; la polysémie, un même terme peut avoir plusieurs sens à l'intérieur du même domaine comme c'est le cas pour *fermentation* en biotechnologies. Les termes d'un domaine ne forment donc pas un ensemble lisse et homogène, et les considérer comme tel, c'est bâtir son analyse sur un postulat intenable.

Gambier (1987, p. 320-321) souligne le fait que les parties prenantes du microdomaine des pluies acides abordent sa terminologie en se basant sur des a priori de la TGT (transparence : un concept devrait correspondre à des termes de formes apparentées dans diverses langues ; biunivocité : à un concept devrait correspondre, dans chaque langue, un seul terme et à un terme donné devrait correspondre une seule signification ; monosémie :

chaque terme ne devrait avoir qu'un sens dans un domaine donné ; le terme [idéal] est motivé, systématique, source de dérivés potentiels, condensé dans sa forme...). Ces postulats combattent des phénomènes naturels de langues tels que la polysémie, la synonymie, les degrés d'équivalence différents d'une langue à l'autre. De plus, ils dissimulent des faits tels que la diachronie (la terminologie s'inscrit dans l'histoire, dans les rapports de force : les sens évoluent avec les réalités qu'ils expriment ; les frontières entre les domaines deviennent perméables) ; la société (« il n'y a pas de terminologie hors des pratiques sociales que sont les discours, hors de conditions d'énonciation définies : les termes ne sont pas des objets en soi, à rattacher à des définitions coupées de toute pratique scientifique, professionnelle ») ; les forces en présence (« il n'y a pas de terminologie hors des forces productives en concurrence, en opposition : les notions n'existent pas avant tout dans des réseaux notionnels abstraits. »).

C'est toujours ce que Gambier (1991) soutient lorsqu'il précise qu'il y a une différence entre l'origine étymologique des termes et leur émergence dans les échanges entre scientifiques, techniciens et industriels. Les domaines de connaissance et d'activité ont d'autres buts qu'eux-mêmes, ils ne sont pas une fin en soi, mais visent d'autres finalités. Par conséquent, il n'est pas possible de comprendre le processus du passage d'un mot de la langue générale au statut de terme dans un domaine (terminologisation) en se limitant au processus cognitif (un concept a besoin d'être nommé), car les processus socio-professionnels y jouent également un rôle ; « [c]'est donc à une socio-genèse des termes, dans l'interaction des occupations quotidiennes, que doit s'attacher la terminologie. » (Gambier, 1991, p. 9). Selon l'auteur, qui cite Louis Guilbert (1965), la polysémie est forcément une dimension de la terminologisation, car elle a toujours lieu dans une communication. Les délimitations avancées dans la théorie wüstérienne avec des principes comme celui de l'univocité sont mis en déroute par des phénomènes de formulation de la pensée savante et technique tels que la métaphorisation, le transfert d'un terme au statut de mot et inversement, le passage d'un terme d'un tel domaine à un tel autre. Ces réalités doivent pousser les terminologues à passer du terme envisagé exclusivement de façon synchronique comme unité figée dans sa définition au terme dans sa dimension diachronique comme unité mobile, dynamique dans son fonctionnement.

### **e. L'idéalisation du discours**

Cabré (2003, p. 167) déclare : « I have, on one occasion, written that Wüster developed a theory about what terminology should be in order to ensure unambiguous plurilingual communication, and not about what terminology actually is in its great variety and plurality. » Selon Guespin (1991, p. 64), « si le discours scientifique “pur” pouvait être isolé, s’il se révélait univoque, lavé de toute ambiguïté, de toute synonymie, de toute homonymie, on pourrait certes l’étudier, pour le plaisir de démontrer un si bel objet ; mais le terminologue n’aurait guère que des constats à faire : cette langue si parfaite, angélique ou divine, n’aurait guère besoin du recours des hommes ». Cette idéalisation ne reflète pas la réalité, elle y est même contraire, car toute communication est une négociation de sens. Toute interaction apporte son lot de dysfonctionnements; la communication suppose un réglage constant, des imperfections à affiner continuellement, et l’étude de textes, bien que ces derniers soient figés, ne signifie pas que le discours scientifique échappe à ce dysfonctionnement. Selon l’auteur, la TGT défend une vision abstraite et platonicienne du discours scientifique et afin d’en dépasser les limites, il est essentiel de tenir compte des modes et des canaux réels de la communication scientifique et technique, de s’appuyer sur la sociolinguistique, la linguistique sociale qui prend en considération le contexte d’énonciation, le destinataire de la communication, le lieu, l’énonciateur. Guespin (1991, p. 67) souligne qu’il faut ajouter la raison de la communication. Il faut s’appuyer sur cette discipline qui étudie l’acte de langage en tant qu’acte social qu’il est. La sociolinguistique est elle-même enrichie par la pragmatique<sup>38</sup> (une pragmatique à volet social, car « qui donne au langage son pouvoir d’agir sur le monde, sa dimension d’action, sinon la société, les groupes sociaux, les structures de la sociabilité ? » [Guespin, 1991, p. 67]). Donc, les socioterminologues ne se contentent pas de rejeter ce qui est « abusivement » porté en absolu par la TGT, mais ils vont au-delà en prenant en compte les divers facteurs en action et l’effet qu’ils ont.

Selon Guespin, les postulats de la TGT sont clairement discutables :

Le discours scientifique et technique se caractériserait par son absence d’ambiguïté ; le terminologue aurait à traiter de domaines, dont les notions ou concepts seraient indifférents à la langue qui les exprime ; son rôle serait alors de décrire la structure du réseau des notions dans un domaine déterminé, l’enregistrement des formes qui correspondent à ces notions faisant ensuite l’objet d’un nettoyage, d’une rationalisation, par suppression des doublets

---

<sup>38</sup> Selon Guespin (1991, p. 70), la pragmatique est l’étude du rôle du langage dans l’action humaine.

(synonymes), et création, par des commissions de spécialistes réunis ad hoc, des néologismes nécessaires. À cette évocation, qui n'est guère caricaturale, on comprend comment l'image d'un discours scientifique fonctionnant sans défaillance a pu naître : le projet de standardisation a été confondu avec la tâche de description, l'objet idéal visé a amené à sublimer le réel observé. (Guespin, 1991, p. 69-70)

Les terminologues qui adhèrent à la TGT semblent avoir pris leurs désirs, leur rêve, leur fantasme pour la réalité. Ils ont tellement voulu que la langue du discours scientifique soit lisse, polie, sans défauts, qu'ils ont fini par se convaincre qu'elle l'est. Selon Gambier (1991, p. 8), la terminologie piétine, enfermée dans son idéalisme structural. Afin d'avancer, elle doit emprunter le même chemin que la linguistique, sortir de son emmurement pour s'intéresser à la variation, aux usages réels, elle doit se faire sociale passée du volontarisme idéaliste au réalisme volontariste. L'approche wüstérienne est idéaliste, car elle cherche « à tout prix à répertorier des termes prétendument univoques, monosémiques, transparents ». Elle n'est pas réaliste, car le terme, le concept, le système conceptuel et le domaine sont analysés hors de leur fonctionnement réel, hors des circuits de communication, hors des acteurs sociaux. En rejetant les différents a priori de la terminologie de type wüstérien, la socioterminologie rétablit cette discipline, la remet dans le droit chemin (Gambier, 2001, p. 111).

Par ailleurs, la terminologie idéale, uniforme, lisse prônée par la TGT débouche sur des ressources dictionnaires au contenu artificiel qui ne correspond pas aux usages réels et qui reste confiné à ces feuilles. Les termes qui sont normalisés ou recommandés sans tenir compte de la réalité sont rejetés par les communautés professionnelles cibles même s'ils semblent idéaux pour les ateliers, les laboratoires et les bureaux (Boulangier, 1991, p. 23). Si l'on se fie à Gambier (1991, p. 9), de telles terminologies ne peuvent être considérées comme faisant partie du discours de spécialité, car il n'y a pas de discours de spécialité sans circulation, sans diffusion, sans propagation.

## **f. La métaphore**

Marcel Diki-Kidiri déclare :

Même la polysémie qui est tant pourchassée comme source d'ambiguïté est sournoisement omniprésente, car des domaines entiers comme l'informatique, la biochimie, l'aéronautique etc., exploitent à fond la métaphore comme mode de dénomination et source culturelle de conceptualisation [...]. Il y avait donc



urgence à repenser la terminologie autrement, au moins de façon à rendre compte de la dimension sociale de cette discipline. (Diki-Kidiri, 2000, p. 6)

Comme on peut s'en douter à la lecture de la citation qui précède, il n'est nullement question ici de la métaphore en tant que figure de style, mais en tant que « procédé très courant de dénomination de nouvelles réalités » (Gaudin, 1993a, p. 105). Gaudin souligne que les métaphores tissent des réseaux terminologiques entre les sphères d'activité. L'auteur précise qu'à une époque donnée, en fonction de son degré de rayonnement, un domaine peut être particulièrement sollicité comme source d'emprunts :

Ainsi, la linguistique structurale ou la théorie de l'information ont connu des périodes de succès qui leur ont valu d'être sources d'emprunts intralinguistiques ; tout fut « signe » ou « code ». Et de ce point de vue, on peut regarder le vocabulaire de la génétique d'aujourd'hui comme une vaste métaphore filée : on parle d'information, de code, et de programme génétiques, de message héréditaire, de transcription de l'ADN vers l'ARN messager, de traduction de ce dernier en protéine, etc. (Gaudin, 1991, p. 112)

Cette assertion rejoint celle de Ad Hermans (1991, p. 106) lorsqu'il souligne que les terminologies sont influencées par « le rayonnement d'un secteur social dominant d'une certaine époque ». Il cite comme exemples l'informatique et la machine à vapeur : « [c]'est ainsi qu'à l'époque de la machine à vapeur, plusieurs disciplines articulent leur terminologie autour de la notion d'énergie et qu'actuellement "information" suscite une série de termes dérivés dans plusieurs disciplines. Ce sont les grandes métaphores d'une époque, qui nomadisent d'une science à une autre ».

Donc, contrairement à ce que soutiennent les tenants de la TGT, les termes sont loin d'être univoques et la cloison entre les domaines n'est plus étanche ; l'a-t-elle jamais été ? Car déjà Guilbert (1965, p. 338) à son époque précise que le vocabulaire technique de l'aviation pullule de termes polysémiques, notamment ceux qui ont été empruntés à d'autres techniques ou à d'autres sciences et qui revêtent au moins deux significations. Il ajoute qu'il a fallu opérer un transfert sémantique et que ces termes ont dû être adaptés à leur nouvel emploi (processus de spécification résultant du contexte lexical ou adjonction d'un adjectif ou d'une détermination au terme emprunté). Selon Gaudin (1993a, p. 105), la métaphore ou la métaphorisation illustre la loi de l'économie linguistique et le mouvement qui anime les connaissances. Il présente les avantages majeurs de ce procédé : il permet d'appréhender le nouveau en se référant à sa propre expérience. Rien ne naît ex nihilo, et la métaphorisation

fait partie du processus de conceptualisation et permet à la pensée de ne pas travailler dans le vide lors de la construction des premières esquisses du concept. En outre, elle tisse des liens entre langue de recherche et langue commune, car « [d]e même qu'au-delà de l'expression scientifiquement normée, la vulgarisation s'édifie autour d'analogies frappantes, en-deçà de l'article scientifique, la recherche vivante et la pensée novatrice s'édifient autour d'images fécondes » (Gaudin, 1993a, p. 107).

### **g. La profession**

Selon Thoiron et Béjoint :

La structuration de terminologies et la construction d'ontologies donnent à l'expert une place et un rôle complémentaires à l'exploitation du corpus. Il n'est pas rare que l'expert soit appelé à se prononcer sur des *problèmes* relevés par les terminologues dans des sous-ensembles de corpus auxquels il a lui-même contribué. Il est alors placé dans une situation ambiguë où il lui faut résoudre d'éventuels conflits dans lesquels il est partie prenante. Recourir à des expertises multiples constitue évidemment une solution, mais elles peuvent à leur tour conduire à des blocages lorsque les experts donnent des avis divergents. Les travaux des socioterminologues mettent bien ces phénomènes en évidence. (Thoiron et Béjoint, 2010, p. 113)

Gambier (1987, p. 319) soutient que la terminologie en contexte, c'est-à-dire l'étude de termes selon les pratiques discursives, n'est pas suffisamment abordée. Se limiter aux documents produits par les spécialistes comme on le suggère souvent aux terminographes implique de passer à côté de certaines données. Dans le cas des pluies acides, le caractère multidisciplinaire des différentes parties prenantes et intéressées est évident et leur manière d'aborder le sujet, de le traiter, l'est aussi. Le type et la visée de la communication font la différence, car si les conventions et autres textes d'organismes internationaux tendent à l'explicitation et l'objectivité, les articles de la grande presse et des revues dites de vulgarisation, entre autres, baignent davantage dans le non-dit, le sous-entendu, la sous-explicitation.

Selon Gambier (2001, p. 109), les frontières entre connaissances et recherche, technologies et production industrielle sont de plus en plus floues, et parler même d'expert devient problématique. De fait, qui est l'expert ? On est loin de la TGT où l'expert est à l'origine et à la fin du travail terminologique, et apparaît comme la personne idéale (en raison de ses connaissances et de son expérience vécue) pour régler et éliminer tout

dysfonctionnement observable dans l'usage. Selon Gambier, on peut globalement répartir les tâches de la socioterminologie en trois : 1) l'observation et la description des usages; 2) l'identification des réseaux de diffusion des termes; 3) la définition des enjeux de la terminologie comme discipline et ses apports éventuels aux politiques d'aménagement linguistique (Gambier, 2001, p. 112). Peu importe le domaine, ancien ou nouveau, hyperspécialisé ou commun, « [q]uiconque entreprend un travail terminographique fait face à la variation (registres ou niveaux de langue, synonymes, ambiguïtés et glissements sémantiques dans les définitions, polysémie, degrés d'équivalence entre les langues, co-présence d'emprunts et de termes natifs, etc.) » (Gambier, 2001, p. 108).

Tout projet socioterminographique doit tenir compte de ces éléments, car la variation diachronique, diatopique et diastratique observée forment l'essence même de la socioterminologie (Boulanger, 1991, p. 19). Toute terminologie naît du social et doit y retourner (Boulanger, 1995, p. 197). On ne peut donc concevoir un projet terminographique tenable qui ignore ces composantes. Comme le dit Auger (2001, p. 194), avec la socioterminologie, on assiste à une mutation dans la profession. En effet, on passe du terminologue « travailleur-en-cabinet » de la TGT au « terminologue de terrain » qui décrit la réalité observée.

*Tableau 2. L'évolution de la terminologie vue par Boulanger (1991)*

<b>terminographie</b>	<b>terminologie</b>	<b>socioterminologie</b>
pratique individuelle ou collective	théorisation, méthodologisation et formation	analyse des rapports de force en milieu socioprofessionnel
instrumentalisation spontanée ou aménagée (dictionnaires terminologiques, banques)	documentation linguistique (livres, articles, thèses...)	intégration discursive de la terminologie/terminographie (fonctionnement, usage)
depuis toujours	depuis ± 1970 de manière systématique	à partir de ± 1990

Comme nous pouvons le constater, la socioterminologie partage « les préoccupations [de la sociolinguistique] sur le sentiment linguistique, la norme, les rapports entre pouvoirs

langagier et économique, les rivalités entre locuteurs collectifs, les niveaux de langue, etc. » (Gaudin, 1993b, p. 295). C'est donc dire qu'elle tient compte des réalités sociales, ce qui suppose que les termes soient étudiés en discours à partir de textes ou d'enquêtes sociolinguistiques. Gaudin précise que la socioterminologie est une terminologie remise sur pieds, en rupture avec les usages traditionnels, et il souligne l'importance de tenir compte de la variation. Il déclare à cet effet : « [o]r cette révision des postulats du travail terminologique suppose que l'on réintègre la variation, essentielle dans toutes les interactions, et nullement absente des vocabulaires professionnels. Il convient donc, au lieu de la combattre en la minorant, de comprendre cette variation et de l'étudier » (Gaudin, 1993b, p. 296). C'est justement l'étude des termes en discours qui permet de mettre en lumière le phénomène de la variation terminologique qui est au cœur de notre recherche et que nous allons maintenant aborder en détail.

### **2.3. La variation terminologique**

Selon John Humbley et Aurélie Picton (2017, p. 1-2), le développement de la terminologie peut être réparti en trois grandes époques. La première s'étend de 1900 à 1985. Le père de la terminologie moderne, Eugen Wüster, se situe dans cette époque. Comme nous l'avons vu précédemment, le mot d'ordre est de contrôler rigoureusement la variation terminologique. Le terminologue n'est pas un langagier, mais plutôt un spécialiste d'un domaine autre ayant une certaine passion pour les langues. Le but est d'uniformiser, de normaliser au maximum afin de s'assurer que tous les usagers d'une terminologie emploient les mêmes termes. Cette normalisation a permis à la terminologie de jouer un grand rôle dans la révolution industrielle.

La deuxième époque (1985-2000) commence avec l'avènement des grandes bases de données avec les ordinateurs de troisième puis de quatrième génération. Les ordinateurs ont désormais des processeurs et des capacités qui permettent la création de grandes banques terminologiques. Le terminologue<sup>39</sup> type est un langagier, généralement un traducteur. Son objectif est de trouver des moyens adaptés pour présenter l'emploi des termes inclus dans ces banques de terminologie. La variation terminologique est traitée de façon plus explicite et les

---

<sup>39</sup> Nous avons choisi le terme *terminologue* plutôt que l'appellation *terminographe*, car il est plus englobant. Le terminologue étant un « spécialiste de la terminologie » (Boutin-Quesnel et coll., 1985, p. 16), en plus de la recherche, il peut aussi effectuer des tâches de terminographie (« [c]onsignation, traitement et présentation des données qui résultent d'une recherche terminologique », Boutin-Quesnel et coll., 1985, p. 16). Alors, l'utilisation du terme *terminographe* aurait restreint le concept abordé dans cette section.

dictionnaires/ressources dictionnairiques doivent contenir des informations sur les collocations.

La troisième époque de ce développement commence quelques années après la deuxième et s'étend des années 1990 à ce jour. Elle est marquée par l'échange entre linguistique et terminologie. En effet, de la sociolinguistique à la linguistique cognitive en passant par le traitement automatique des langues, plusieurs sous-domaines de la linguistique ont influencé la terminologie. Étudier la variation terminologique observable dans les corpus est une évidence. Tout comme le lexicographe, le terminologue, avant d'ajouter un terme dans une ressource dictionnairique, doit d'abord le décontextualiser. Il doit fournir un maximum d'informations afin que l'utilisateur puisse le recontextualiser. Néanmoins, si la variation terminologique semble absente lors de la décontextualisation, elle est réintroduite à la recontextualisation. Le terminologue type a des connaissances en linguistique. Il doit tenir compte de la variation terminologique présente dans les corpus. Donc, loin d'être un simple effet de mode, l'accent qui est mis sur l'étude de la variation terminologique aujourd'hui est le résultat, la conséquence logique du développement de la terminologie.

### **2.3.1. Définitions**

Selon Christian Jacquemin (2001) cité dans L'Homme (2004, p. 74), près d'un tiers des occurrences des termes sont des variantes. Béatrice Daille (2005, p. 181) abonde dans le même sens lorsqu'elle déclare : « [t]erminology variation in texts is now a well-known phenomenon, whose amount is estimated to be between 15% to 35%, depending on the domain, text type and kind of variants identified ». Ces chiffres montrent l'importance de ce phénomène qui suscite depuis deux décennies déjà un intérêt croissant dans la recherche en terminologie (Drouin, 2017, p. 133). Selon Daille, Benoît Habert, Jacquemin et Jean Royauté (1996, p. 201) cités dans Daille (2005, p. 182), « [a] variant of a term is an utterance which is semantically and conceptually related to an original term » (la variante d'un terme est une expression sémantiquement et conceptuellement liée à un terme d'origine). Daille (2005, p. 182-183) précise que cette définition contient trois points importants :

- *Utterance* (pour être considérée comme variante d'un terme, l'utilisation de cette dernière doit être vérifiable dans un texte) ;

- *Original term* (est considérée comme variante une forme employée pour désigner un concept déjà désigné par un terme reconnu [*thésaurus* ou *ressource terminologique*]);
- *Semantically and conceptually related* : cet aspect peut être interprété de diverses manières. Une variante peut être un synonyme d'un terme reconnu (ex. : *disjoncteur* et *disjoncteur de surcharge*), présenter une certaine distance sémantique avec le terme d'origine (ex. : *fauteuil à bascule* et *fauteuil berçant*), renvoyer à un autre terme en lien avec le terme d'origine en raison d'une proximité conceptuelle (ex. : *voix hors champ* et *voix off*).

Les variantes « *semantically and conceptually related* » de Daille (2005) semblent correspondre aux synonymes absolus, aux quasi-synonymes et aux faux synonymes de la typologie de Robert Dubuc (1992). En effet, Dubuc distingue trois types de synonymes :

- Les synonymes absolus, qui sont « parfaitement interchangeables » (Dubuc, 1992, p. 81). L'auteur mentionne qu'ils sont plutôt rares et qu'ils relèvent surtout de la langue générale.
- Les quasi-synonymes, qui partagent le même « aire sémantique » (Dubuc, 1992, p. 81). Autrement dit, ils renvoient au même concept<sup>40</sup> ou partagent les mêmes traits sémantiques, mais ne sont pas interchangeables. En outre, ils se distinguent par des « disparités d'usage » (Dubuc, 1992, p. 81). L'auteur donne comme exemples de quasi-synonymes *fauteuil à bascule*, *rocking chair* et *fauteuil berçant*.
- Les faux synonymes, quant à eux, sont des termes apparentés en raison de leur appartenance au même champ sémantique. Ils « partagent un certain nombre de traits sémantiques communs tout en ayant des traits qui leur sont propres » (Dubuc, 1992, p. 82). Dubuc donne comme exemples de faux synonymes les termes *siège*, *chaise*, *fauteuil*, *banc*, *canapé*, *causeuse*, *tabouret*, qui désignent tous un meuble sur lequel on s'assoit, mais qui ont chacun leurs spécificités. La définition par genre prochain et différences spécifiques permet donc de distinguer des concepts désignés par des termes qui sont dans certains cas des faux synonymes.

---

<sup>40</sup> Dubuc (1992, p. 81) emploie le terme *signifié*.

Pour revenir au concept de variante terminologique, nous avons constaté que la définition qu'un chercheur en donne du concept dépend souvent des objectifs de sa recherche. Compte tenu de la diversité des interprétations auxquelles une définition peut donner lieu, bon nombre de chercheurs préfèrent ne pas définir le concept de variante terminologique, mais plutôt donner une typologie des variantes, une fois encore, en fonction de leurs objectifs.

Selon Dury (2013, p. 3), l'un des avantages de l'étude de la variation est qu'elle permet de montrer que les termes, « loin d'être figés, sont constamment en mouvement et qu'ils sont intrinsèquement liés au contexte professionnel dans lequel ils sont utilisés ». Sabela Fernández-Silva, Freixa et Cabré (2011, p. 50) définissent pour leur part la variation comme « the lexicalisation of concepts through various expressions ». En d'autres termes, la variation terminologique est l'emploi de différents termes pour renvoyer au même concept.

### **2.3.2. Vers une typologie de la variation terminologique**

Selon Auger (2001, p. 185), la socioterminologie a été fondée par « [c]ette nouvelle attitude visant à ouvrir les terminologies à la variation comme étant des objets qu'il faut adapter aux contraintes du temps, de l'espace, de l'objet à définir et surtout au locuteur-usager ». La variation terminologique est un phénomène qui s'exprime de multiples manières et dans divers contextes. Par exemple, un même auteur peut employer plus d'un terme pour désigner le même concept, ce qui correspond à de la variation intrapersonnelle (*self-variation* ; Freixa [2006, p. 52]). Dans le domaine de la TAV, par exemple, Chaume (2004, p. 844) et Orero (2006a, p. 1) emploient le terme *modality* pour renvoyer à des formes de TAV, tandis que Chaume (2013, p. 105) et Orero (2004a, p. VII) utilisent la variante *mode*. D'un autre côté, les spécialistes peuvent utiliser des termes différents pour renvoyer au même concept, ce qui correspond à de la variation interpersonnelle (*hetero-variation* ; Freixa [2006, p. 52]). Dans le domaine de la TAV, Gambier (2004, p. 3) utilise le terme *voice over* tandis que Vandal-Sirois (2014, p. 58) emploie le terme *voix hors champ* pour renvoyer à cette forme de TAV.

Les chercheurs qui se sont penchés sur l'étude de la variation terminologique en distinguent généralement huit grands types : la variation géographique, la variation diachronique, la variation sociale, la variation fonctionnelle, la variation discursive, la variation orthographique, la variation interlinguistique et la variation cognitive. Toutefois, il convient de noter que certains auteurs, notamment Auger (2001) et L'Homme (2004),

utilisent davantage les appellations *synonymie*, *homonymie* et *polysémie*. L'Homme (2004, p. 74) définit la synonymie comme « un rapport établi entre deux ou plusieurs formes qui ont le même sens ». Elle précise que la synonymie ne touche que des unités déjà reconnues comme des termes. À la page 55 de son ouvrage, l'auteure définit les homonymes comme des « termes qui ont une forme identique mais dont les sens peuvent être rattachés à des domaines de spécialité différents », par exemple, *arbre* (linguistique, botanique, électricité, marine) et *dummy* (télécommunications, informatique, ingénierie, graphique). L'Homme (2004, p. 27) présente la polysémie comme le fait pour une forme linguistique de correspondre à plus d'un concept. La façon dont L'Homme présente la différence entre homonymie et polysémie n'est pas claire.

Par ailleurs l'auteure distingue la synonymie de la variation terminologique. Selon elle, les termes *synonymie* et *variation terminologique* sont souvent employés, à tort, pour désigner la même chose. L'Homme (2004, p. 74) estime que la variation terminologique concerne les changements qu'un terme subit dans les textes spécialisés et qui sont fonction de son utilisation en contexte linguistique. La différence se situerait au niveau des éléments concernés par la variation terminologique et la synonymie. Dans le cas de la synonymie, il s'agirait exclusivement d'entités reconnues comme termes et appartenant à la même partie du discours tandis que la variation terminologique pourrait entraîner des changements syntaxiques. Il faut noter que la distinction effectuée par L'Homme s'insère dans une logique de terminologie computationnelle et peut-être qu'elle est claire dans ce contexte. Seulement, nous considérons que la variation terminologique et la synonymie sont intrinsèquement liées. Daille (2017, p. 12) déclare d'ailleurs à ce propos : « [h]omonymy and synonymy of terms are frequent phenomena in texts and are at the heart of terminological variation ». La synonymie et la variation terminologique ne s'excluent pas, et les dissocier rendrait notre propos opaque. Nous employons plus le terme *variation terminologique*, car nous considérons la synonymie comme une manifestation de la variation terminologique.

Selon Auger (2001, p. 192), en terminologie, la variation est exclusivement lexicale et reflète deux phénomènes méconnus : la synonymie et la polysémie. Auger et Boulanger (1997) cités dans Auger (2001, p. 208-209) distinguent sept types de synonymie : géographique ou régionale, chronologique ou temporelle, niveau de langue, professionnelle, fonctionnelle, concurrentielle ou socio-économique, et fréquentielle. Comme on le constate,



certain types correspondent en apparence à des causes de variation terminologique identifiées par Freixa (2006). Nous disons en apparence, car les facteurs de différenciation employés pour illustrer ces types de synonymie concordent parfois avec d'autres causes sous la typologie de Freixa. En outre, la catégorisation d'Auger et Boulanger (1997) a été élaborée à la suite des grands chantiers terminologiques réalisés au Québec. Ces chantiers visaient certains domaines (industrie automobile, comptabilité, informatique, topographie, foresterie, mines, emballage et conditionnement), et les types de synonymie sont dans certains cas spécifiques à ces domaines. Par conséquent, lorsque nous nous référons à l'étude d'Auger (2001), c'est surtout pour en relever les éléments généraux qui rejoignent les huit grands types de variation terminologique susmentionnés et qui pourraient trouver leur application en dehors des domaines visés par l'aménagement terminologique qu'a connu le Québec dans les années 1980.

### **2.3.3. La variation géographique ou topolectale**

La variation géographique, aussi appelée variation topolectale (Galarneau et Vézina, 2004), variation diatopique (Desmet, 2005, p. 237) ou encore variation territoriale (Larivière, 2011, p. 24) est abordée notamment par l'Office québécois de la langue française (2004), Freixa (2006), Bowker et Shane Hawkins (2006), Louise-Laurence Larivière (2011) et Serge Quérin (2013).

Selon Annie Galarneau et Robert Vézina (2004, p. 4), la variation topolectale se définit comme « l'ensemble des différences qui touchent le vocabulaire d'une langue (sa composition ou son utilisation) en fonction des territoires où elle est en usage (continents, pays, régions, États, localités, etc.) ». Galarneau et Vézina (2004, p. 4) soulignent que « plus une langue est parlée sur un vaste territoire, plus cette variation géographique est perceptible ». Ce même fait est avancé par Freixa (2006, p. 55). Galarneau et Vézina (2004, p. 10) ajoutent que certaines disciplines sont plus exposées à la variation topolectale que d'autres ; les exemples fournis sont ceux de la comptabilité et de la gestion financière, du droit et des assurances, qui seraient plus sujets à la variation que la chimie ou les mathématiques. Freixa (2006, p. 55) abonde dans le même sens lorsqu'elle précise que la terminologie de certaines disciplines, notamment celles proches des activités humaines telles que les sciences de l'éducation, la traduction ou encore la linguistique, est plus susceptible

de varier que d'autres. Quérin montre pour sa part que le phénomène de la variation géographique est bien présent en français dans la langue médicale. Il mentionne qu'il a répertorié une centaine de termes médicaux propres au français du Québec (Quérin, 2013, p. 237).

#### **2.3.4. La variation diachronique**

Cette forme de variation est abordée notamment par Freixa (2006), Condamines (2010), Dury (2013) ainsi que Gudrun Ledegen et Isabelle Léglise (2013). La variation diachronique, aussi appelée variation temporelle et variation chronologique par Dury (2013), serait à la base causée par une évolution de la discipline qui mène souvent à une période de cohabitation d'un ancien terme et d'un nouveau pour renvoyer au même concept (Freixa, 2006, p. 55). Dury (2013, p. 2) souligne que pendant longtemps, les auteurs qui ont abordé le sujet ont déploré le peu de place accordée à la variation diachronique. Elle cite à cet effet Bernt Møller, qui déclare :

Je me suis intéressé aux répercussions de l'évolution technologique sur l'évolution des terminologies et ai dû constater que la lexicologie, la terminologie ou même la néologie, toutes disciplines traditionnelles, semblent présenter un déficit diachronique qualitatif ou quantitatif, voire les deux à la fois. (Møller, 1998, p. 426)

Selon Dury (2013), les choses ont évolué et même si le sujet n'a pas été totalement exploré, l'importance de l'étude de la variation diachronique n'est plus à démontrer. Selon Freixa (2006, p. 55-56), la variation diachronique n'a pas la même ampleur dans toutes les disciplines. En effet, plus une discipline est restreinte, et donc le nombre d'utilisateurs de sa terminologie aussi, moins la variation diachronique est importante, car il est plus facile de parvenir à un consensus peu importe la vitesse à laquelle la discipline évolue. Freixa (2006, p. 56) précise que la cohabitation d'un ancien terme et d'un nouveau terme, la nouveauté d'un concept et l'instabilité du lexique ne sont pas les seules sources de variation diachronique. L'évolution de la discipline et la distance dans le temps sont également mentionnées par Condamines (2010, p. 35) comme des sources de variation diachronique. Selon Dury (2013, p. 2), l'étude de la variation diachronique met également en lumière des phénomènes peu explorés en terminologie, notamment « le rôle de l'expert dans la création néologique, l'obsolescence des termes, et la place de la connotation ».

### 2.3.5. La variation sociale

Comme l'indique son nom, ce type de variation est associé aux caractéristiques sociales des locuteurs. Ledegen et Léglise (2013) utilisent l'adjectif *diastratique* pour le qualifier. Selon Freixa (2006, p. 56), la variation sociale serait plus présente dans des situations de communication générale que dans des situations de communication spécialisée et elle serait souvent due à l'appartenance des spécialistes à des sphères professionnelles différentes. Freixa ajoute que la socioterminologie analyse en profondeur la variation sociale en s'intéressant notamment aux conditions de production des termes, aux pratiques sociales et à la situation d'énonciation. Selon Auger (2001, p. 193), une langue de spécialité est un objet social et complexe, et un mode d'interaction langagière variée qui implique divers usagers. Il serait donc « illusoire de vouloir imposer (implanter) des terminologies uniques de type standard ».

À la suite d'Alain Rey (1992), Auger (2001, p. 196) procède à une stratification des degrés de « tolérance » à la variation selon les domaines d'entreprises et les strates hiérarchiques. À partir de son expérience de l'aménagement terminologique au Québec, il souligne que les strates hiérarchiques supérieures sont généralement moins « tolérantes » à la variation et préfèrent les terminologies normalisées. Cette préférence est également visible dans des domaines tels que la chimie, la génétique, la microbiologie et l'agronomie, dans lesquels les « nomenclatures systématiques hypernormalisées conservent leur plein droit » et où l'on observe donc moins de variation sociale. En revanche, plus on descend dans la hiérarchie, plus on observe de la variation terminologique. Cette dernière est à la base même du concept de genre de texte, elle en module les contours, car elle pousse le rédacteur/le destinataire à adapter le contenu de son discours au lecteur/destinataire. En matière de terminologie d'entreprise, Auger (2001, p. 198) présente quatre niveaux sujets à la variation, à des degrés différents : hiérarchique (haute direction, cadres supérieurs et intermédiaires, personnel de bureau, etc.), socioprofessionnel (gestionnaires-administrateurs, professionnels-comptables, ingénieurs, etc.), informationnel (écrivain/non-écrivain, rédacteurs d'écrits normatifs ou non, spécialisés ou non, traducteurs, etc.) et sectoriel (gestion, domaine d'activité spécialisé ou non, etc.). Les niveaux hiérarchique et informationnel s'apparentent à la variation fonctionnelle telle que présentée par Desmet (2005) et Freixa (2006).

### 2.3.6. La variation fonctionnelle

Selon Cabré (1995, p. 8-9), la variation fonctionnelle peut être décrite selon différents critères :

- le canal (oral/écrit)<sup>41</sup>
- le sujet (général/spécialisé)
- l'objectif ou la fonction (informer/évaluer/influencer/argumenter) (aussi abordée par Desmet, 2005, p. 239)
- le ton (formel/informel)
- le niveau d'abstraction auquel l'information sera transmise (spécialisé/vulgarisation)<sup>42</sup>.

Freixa (2006, p. 57), qui reprend Cabré (1995), précise que les interlocuteurs et le sujet sont sources d'une plus grande variation fonctionnelle que le ton et le canal. La variation fonctionnelle résulte « du besoin des auteurs et des textes de s'adapter au niveau de langue et de spécialisation des lecteurs/interlocuteurs » (Dury et Lervad, 2008, p. 67). Comme susmentionné, les niveaux hiérarchique et informationnel de la terminologie d'entreprise qui induisent le type de variation que Auger (2001, p. 205) nomme variation sociolectale s'apparente à la variation fonctionnelle chez Desmet (2005) et Freixa (2006). En effet, Auger (2001) souligne que la variation sociolectale concerne le niveau de spécialité (chercheur, ingénieur, technicien, vulgarisateur, étudiant), le niveau de langue notamment les registres (familier, soigné, formel) et le niveau stylistique. Il y a donc un chevauchement entre variation sociale/sociolectale et variation fonctionnelle, la première pouvant être à l'origine de la seconde. Par ailleurs, notons que le niveau stylistique est identifié par Desmet (2005) et Freixa (2006) comme relevant de la variation discursive.

### 2.3.7. La variation discursive

Selon Desmet (2005, p. 242), la variation discursive et textuelle conditionne « le sens et l'emploi des unités lexicales spécialisées ». Le modèle proposé par Desmet (2005) a pour point de départ l'actualisation. En effet, selon l'auteure, la variation naît de l'actualisation,

---

<sup>41</sup> Cette variation en fonction du canal est appelée *dimension diamésique* par Ledegen et Léglise (2013, p. 403).

<sup>42</sup> Ce critère correspond à la catégorie « interlocuteurs » de Desmet (2005, p. 239), qui fait la distinction entre spécialiste-spécialiste, spécialiste-initié et spécialiste-grand public.

de la mise en discours. Desmet fournit un exemple d'application de son modèle LSSP (Lexique, Syntaxe, Sémantique et Pragmatique) dont le cœur même est la variation textuelle et discursive. Son exemple porte sur le verbe *louer* dans le « sous-domaine des contrats susceptibles d'être conclus, dans le cas d'installation d'une société à l'étranger » (Desmet, 2005, p. 241). L'analyse est effectuée dans un corpus sur le droit commercial. À partir de son modèle, qui lui permet de s'intéresser à l'emploi de *louer* non seulement au niveau de la phrase (avec comme catégories : nom, verbe, préposition, synonyme), mais aussi au niveau textuel, elle indique deux emplois de *louer*. Le premier emploi se rencontre dans des textes informatifs, des discours de vulgarisation et de semi-vulgarisation, des discours techniques didactiques ; le second se rencontre dans des textes directifs, des discours spécialisés et des discours spécialisés officiels.

Freixa (2006, p. 60-62) souligne que la variation discursive entraîne des changements rhétoriques et stylistiques, et résulte principalement du désir du spécialiste d'éviter la répétition, de mettre en exergue, d'être créatif et expressif. Elle relève plusieurs types de variantes employées par les spécialistes pour éviter la répétition : synonymes, acronymes, anaphores, alternances morphosyntaxiques (« *microorganisms and microscopical organisms or pluvial water and rain water, hydric pollution and contamination of waters* » [Freixa, 2006, p. 62]). Selon elle, de telles variantes permettent d'éviter une répétition excessive des termes tout en améliorant la cohérence textuelle.

Quant à la volonté du spécialiste d'insister sur un élément, d'être créatif et expressif, elle se manifeste lorsque ce dernier invente de nouvelles unités terminologiques ou donne une nouvelle acception à des unités lexicales qui ont une signification différente dans la langue générale. Le spécialiste crée un nouveau terme lorsqu'il estime que celui qui existe pour renvoyer au concept en particulier n'est pas adéquat. Il peut également créer ce synonyme pour marquer sa différence de conceptualisation ou pour insister sur un point. Freixa (2006, p. 62) termine sa section sur la dimension discursive en précisant que le désir d'expressivité et d'originalité est une cause de variation terminologique qui doit également être prise en compte dans l'analyse du discours spécialisé.

### **2.3.8. La variation orthographique**

Nous considérons que la variation orthographique regroupe toutes les formes de variations qui impliquent un changement dans l'orthographe du terme. Il s'agit notamment de la

variation graphique et de la variation syntaxique faible. Selon L'Homme (2004, p. 74), la variation graphique se résume à « l'ajout d'un signe diacritique, comme un trait d'union [...] ou une alternance majuscules-minuscules ». Elle fournit comme exemples : *système expert*, *système-expert* ; *carter moteur*, *carter-moteur* ; *Web*, *web*. Quant à la variation syntaxique faible, elle renvoie selon L'Homme (2004, p. 75) au changement observable en raison de la modification de la préposition qui sert à rattacher les éléments d'un terme complexe, de son omission ou d'une modification dans l'emploi du déterminant. À titre d'exemple, elle cite : *imprimante à laser*, *imprimante laser* ; *moteur 4 cylindres*, *moteur à 4 cylindres* ; *traitement de parole*, *traitement de la parole*.

L'Homme (2004, p. 74-75) évoque également la variation flexionnelle qui se manifeste par un changement au niveau de la flexion du terme. Elle donne comme exemple *imprimante à jet d'encre*, *imprimante à jets d'encre*. Il faut préciser que l'amalgame ne doit pas être fait entre ce type de variantes, que nous considérons comme des variantes orthographiques, et la variation flexionnelle à proprement parler qui elle, n'est pas une manifestation de la variation terminologique. En effet, comme le dit L'Homme (2004, p. 72) elle-même, les « variations flexionnelles [sont] des modifications de formes dues au genre, au nombre ». *Portable*, *portables* ; *virtuel*, *virtuelle*, *virtuels*, *virtuelles* font partie des exemples fournis par l'auteure. Donc, un terme et ses variantes flexionnelles constituent un seul terme. Dans le vocabulaire de la TAV, *sous-titreur* ; *sous-titreuse* ; *sous-titreurs* ; *sous-titreuses* sont des variantes flexionnelles qui constituent un seul terme (un seul candidat de regroupement), qui est *sous-titreur*. En revanche, nous considérons que toutes les paires de termes suivantes relèvent de la variation orthographique : *acteur doubleur*, *acteur-doubleur* ; *directeur de doublage*, *directeur du doublage* ; *traducteur de film*, *traducteur de films*.

### **2.3.9. La variation interlinguistique**

Selon Freixa (2006, p. 62-63), le contact entre les langues est l'une des causes de synonymie les plus décrites. Ce contact qui ne résulte pas forcément d'une proximité géographique, mais souvent d'une proximité culturelle, conduit les spécialistes à préférer une variante provenant d'une langue autre que leur langue maternelle. Les paires de termes *dubbing* et *doublage* ; *fansubbing* et *sous-titrage par les fans* ; *timecode* et *code temporel* illustrent la variation interlinguistique. L'auteure précise que l'adoption de cette variante n'est pas seulement

motivée par un désir de prestige, mais aussi par une volonté de communiquer efficacement, car le terme le plus stable est celui qui provient de la langue dans laquelle le concept a été décrit en premier ou bien celui qui est accepté sur le plan international. En outre, le contact entre les langues entraîne une augmentation des variantes d'un terme en raison de la nécessité de nommer rapidement des concepts importés d'autres cultures.

### **2.3.10. La variation cognitive**

La variation terminologique qui relève de la dimension cognitive est décrite, entre autres, par Freixa (2006), Condamines (2010) et Fernández-Silva et coll. (2011). Condamines (2010) insiste sur la variation des points de vue et Freixa (2006), en plus de la variation des points de vue (qu'elle associe à la motivation et à l'évocation), mentionne l'imprécision conceptuelle et la distance idéologique. La variation terminologique résulterait parfois de l'imprécision avec laquelle un concept est présenté. Cette imprécision pourrait quant à elle être due à la nouveauté d'une certaine terminologie ayant un faible degré de fixité dénominative et conceptuelle (Freixa, 2006, p. 64). Selon Freixa (2006, p. 64 qui cite Guilbert, 1975, p. 130), la dénomination étant « the personnalisation of thought » (la personnalisation de la pensée), la variation terminologique est souvent inévitable lors de la formulation d'une nouvelle théorie, les auteurs de cette dernière devant alors trouver des termes précis qui les distancient parfois de ceux associés aux théories existantes.

Des visions différentes de la réalité mènent à des différences de conceptualisation. L'adoption d'un terme différent motivée par une vision différente de la réalité crée un doute sur la relation synonymique entre ce terme et un autre terme existant (Freixa, 2006, p. 67). Fernández-Silva et coll. (2011) analysent un corpus bilingue sur la pêche côtière et l'aquaculture (143 465 mots tirés de 19 textes en galicien et 144 589 mots tirés de 21 textes en français) afin de vérifier leur hypothèse qui est la suivante : la variation terminologique est le résultat des motivations diverses qui influencent la formation du terme. Les auteures procèdent en deux étapes principales : « [f]irst, we describe the conceptual patterns of term variation. Next, we examine the occurrence of these patterns in the corpus » (Fernández-Silva et coll., 2011, p. 60). Elles analysent six termes de la catégorie conceptuelle « human » : *fisherman*, *aquaculturist*, *shellfish-breeder*, *concession holder*, *wholesaler* et *retailer* (Fernández-Silva et coll., 2011, p. 63). Leur analyse de ces six termes révèle que ces

derniers ont 58 variantes et apparaissent dans 553 contextes, soit une fréquence d'occurrence de 9,53 %. Les auteures précisent que chaque variante reflète les caractéristiques les plus visibles du concept dans le contexte dans lequel elle est utilisée. Par exemple, lorsque l'accent est mis sur la fonction de l'«humain», on retrouve le terme *professionnel de la pêche (fisherman)* ; lorsqu'il est mis sur l'objet de l'activité humaine, on retrouve le terme *éleveur de coquillages (shellfish-breeder)* ; lorsqu'il est mis sur la manière dont l'activité est menée, on a par exemple *vendeur au détail (retailer)*. Afin d'éviter d'obscurcir notre propos, nous ne présentons pas en détail ici le modèle de Fernández-Silva et coll. (2011), qui est assez long et complexe. Elles estiment que c'est cette complexité qui rend leur modèle, inspiré de celui de Kyo Kageura (2002), facilement applicable à d'autres disciplines que l'aquaculture et à d'autres langues que le galicien et le français.

En dehors de la motivation, l'évocation est, comme susmentionnée, aussi associée à la variation cognitive. L'évocation, qui renvoie à la manière avec laquelle le spécialiste exprime sa perception du concept dans le terme (Freixa, 2006, p. 66-67), est également une source de variation terminologique. Un exemple d'évocation est visible dans l'article de Freixa, Fernández-Silva et Cabré (2008, p. 743) qui porte sur la variation terminologique en lien avec la conchyliculture : *zone de récolte, zone conchylicole/bassin conchylicole, bassin de production conchylicole*. Au début de l'article, les auteures établissent une convergence entre motivation et points de vue et, en tenant compte de l'exemple d'évocation que nous y avons trouvé, nous pensons que c'est cette convergence qui pousse Condamines (2010) à regrouper les éléments de la dimension cognitive chez Freixa (2006) sous la variation de points de vue.

Condamines (2010, p. 31) établit un lien entre la variation de points de vue et la multidimensionnalité qui, selon elle, relève du domaine de la classification des concepts ; une dimension représente une manière de répartir les groupes de concepts, et est considérée comme multidimensionnelle toute catégorie ayant plus d'une dimension. Elle souligne que cette multidimensionnalité influence l'hyponymie entre les termes. En outre, la multidimensionnalité peut être complexe à déceler surtout lorsqu'elle survient à différents niveaux de la classification hiérarchique. Selon Condamines (2010, p. 32), l'analyse de textes divers est nécessaire à l'identification de tout lien entre variation terminologique et variation de points de vue. Selon l'auteure, les départements d'une entreprise peuvent employer le



même terme avec des points de vue différents. Elle prend l'exemple d'une expérience menée au sein du Centre national d'études spatiales (CNES) à Toulouse (France) à partir d'un corpus de trois types de textes : des documents provenant du département « Observation de la terre », des documents provenant du département « Mathématiques spatiales » et des transcriptions d'échanges entre les experts de ces deux départements. Au terme de son analyse, Condamines (2010, p. 32) a identifié six structures sémantico-syntaxiques résumant tous les contextes dans lesquels le terme *satellite* ou l'un de ses hyponymes apparaissaient :

i. Prédicat de type « lancer dans l'espace » + dét + N1 (N1 : *satellite*)

*lancer le satellite*

ii. Prédicat de type « localiser » + dét + N1

*localisation du satellite*

iii. Prédicat de type « poser » + dét + N2 (N2 : autre nom pertinent) + sur + dét + N1

*poser des fixations sur le satellite*

iv. Prédicat + N2 + à bord de + dét + N1

*faire le contrôle d'orbite à bord du satellite*

v. Prédicat de type « envoyer » + dét + N2 + à + dét + N1

*envoyer les paramètres d'orbite au satellite*

vi. Prédicat du type « se déplacer » + par/via + dét + N1

*Les données de DIODE descendent via le satellite*

Condamines (2010, p. 32-33) ajoute que les experts interrogés sur le sens de *satellite* dans les six contextes en ont donné les interprétations suivantes : i) corps artificiel, ii) objet mobile, iii) plateforme, iv) véhicule, v) hôte et vi) relai. L'auteure souligne que différents points de vue étaient détectables dans chaque document, peu importe le département d'où il provenait, mais aussi qu'il y avait un certain consensus entre deux de ces interprétations et les départements concernés. Ainsi, 20 des 29 occurrences de *satellite* interprétées comme « plateforme » se trouvaient dans des documents du département « Observation de la terre » ; 28 des 63 occurrences de *satellite* interprétées comme « objet mobile » se trouvaient dans des documents du département « Mathématiques spatiales » ; et le reste des occurrences étaient réparties entre les quatre autres interprétations. Condamines (2010) en vient donc à la conclusion qu'une classification des contextes permet de déterminer les différentes facettes

d'un concept, sources de la polysémie. Elle ajoute par ailleurs que la variation de points de vue s'avère parfois difficile à repérer lorsqu'elle n'est pas évidente ou lorsque le spécialiste n'en a pas conscience. Au terme de son article, Freixa (2006) souligne pour sa part que la dimension cognitive est au centre de la variation terminologique et que les autres dimensions mènent à elle.

### **2.3.11. Le marquage**

Auger (2001, p. 210) déclare : « [g]érer la variation en terminologie, c'est marquer la variante pour orienter l'usage ». Afin de décrire la variation, il faut savoir reconnaître le terme qui pourrait être considéré comme la potentielle *vedette* et ensuite marquer ses variantes. Le marquage est essentiel, car il permet à l'utilisateur d'adapter son choix selon le contexte. Reconnaître la variation terminologique est une condition sine qua non à une description fidèle de la réalité, mais il faut aller au-delà de la simple acceptation, car, comme le dit à juste titre Auger (2001, p. 210), « [p]our autant que l'on accepte la variation terminologique, il faut se prémunir du chaos dénominatif en marquant les variantes terminologiques ». Pour ce faire, on utilise diverses marques d'usage. Les marques d'usage sont de précieuses balises qui guident le choix de l'utilisateur en fournissant des éclaircissements notamment sur les connotations associées aux variantes. En apparence simple, le marquage en terminologie est moins aisé qu'il ne semble l'être en lexicographie, car, comme nous l'avons déjà souligné, la cloison entre les domaines n'est pas étanche (Auger, 2001, p. 210-211). Examinons à présent les différentes marques d'usage qu'on retrouve généralement dans les ressources dictionnairiques.

#### **a. Les marques topolectales**

Les marques topolectales précisent l'aire géographique dans laquelle une variante est prépondérante. Il s'agit probablement des marques les plus connues. Sur le plan historique, ces marques ont toujours été présentes dans les banques de terminologie (Auger, 2001, p. 212). Les variantes topolectales sont d'ailleurs les seules dont les tenants de la TGT reconnaissent l'existence. Mais cela ne signifie en aucun cas que les partisans de Wüster acceptent la variation et remettent en question l'univocité, car pour eux, chaque variante s'applique dans tout l'espace géographique indiqué, et seul cette variante doit y être employée pour désigner le concept concerné. Le marquage topolectal a fait l'objet d'une

norme ISO (ISO/R639 : 1967) relative aux indicatifs de langue, de pays et d'autorité. Annulée en 1988 par l'Organisation internationale de normalisation (ISO), cette norme a été en quelque sorte remplacée par ISO 3166 relative aux codes de noms de pays. L'Organisation y suggère l'utilisation de marques topolectales constituées de codes alphabétiques de deux ou trois lettres. On peut citer comme exemples *BE* ou *BEL* (Belgique), *QC* (Québec), *CA* ou *CAN* (Canada) (Galarneau et Vézina, 2004, p. 9).

Bien que bon nombre de terminologues qui se sont penchés sur la description de la variation topolectale reconnaissent l'importance du marquage géographique, très peu décrivent de manière détaillée les principes qui guident le choix des marques topolectales auxquels ils recourent pour caractériser ces variantes (Galarneau et Vézina, 2004, p. 8). Loïc Depecker (1998, n. p.) déclare : « le sens d'une marque topolectale indique de façon générale, et sauf indication contraire, que le terme est particulièrement utilisé (ou a fait l'objet d'une proposition) dans la zone géographique notifiée ». En d'autres termes, ce chercheur préconise de ne pas donner une valeur exclusive aux variantes topolectales. Les marques qui les caractérisent doivent être perçues comme des incitatifs pour les zones géographiques précisées et non comme des dissuasifs pour les autres, ce qui une fois de plus est contraire à la vision des tenants de la TGT. La décision de recourir ou pas aux marques topolectales et la manière de procéder dépendent principalement des objectifs et du public cible (Galarneau et Vézina, 2004, p. 10). Dans le cadre de notre recherche et plus précisément de l'élaboration du vocabulaire partiel de la terminologie de la TAV (en annexe C), nous avons recours à des marques topolectales, car l'un de nos objectifs est de décrire (en rendant compte de la manière la plus détaillée possible) la variation présente dans la terminologie de la TAV.

Dans certains cas, le marquage topolectal s'applique au terme, mais aussi au concept. Selon Galarneau et Vézina (2004, p. 13), « le marquage topolectal conceptuel vise à décrire l'extension géographique d'un concept associé à des réalités politiques, administratives, socioéconomiques, matérielles et culturelles qui sont propres à un État, à un ensemble d'États, à un peuple ou à un territoire donné ». Il convient de préciser que le marquage topolectal conceptuel s'effectue généralement par le biais des définitions et des notes explicatives. Comme le soulignent Galarneau et Vézina (2004, p. 15), la note explicative sert dans un tel cas « à renseigner l'utilisateur sur les particularités fines ou complexes du concept selon le territoire où sont en usage les termes (ou le terme) qui le désignent ».

### **b. Les marques diachroniques**

On compte au nombre des marques diachroniques les exemples suivants : *vieux*, *vieilli*, *désuet*, *hist.* (*histoire*), *néol.* (*néologisme*). Elles permettent de préciser la valeur d'une variante chronolectale et illustrent l'évolution des domaines du savoir reflétée par la terminologie qui est en mutation constante, car elle doit s'adapter aux besoins des usagers présents (Auger, 2001, p. 211). C'est ainsi que certains termes laissent leur place à d'autres ou sont redéfinis afin de les adapter aux nouveaux savoirs. Selon Auger (2001, p. 211), « [l]a marque [diachronique] vient préciser le degré d'adéquation du terme à une représentation actuelle de ces nouveaux savoirs : synchronisme dénominatif vs connotation diachronique ». En effet, comme l'explique Dury (2013), dont l'étude porte sur le domaine médical, certains usagers emploient une variante afin de se distancier idéologiquement de cadres théoriques considérés à présent comme désuets, car appartenant à des générations antérieures. Elle précise :

Dans ce cas, le caractère péjoratif du terme, et son rejet par la communauté scientifique, peut venir de ce qu'il exprime des paradigmes scientifiques désormais abandonnés (c'est notamment le cas en anglais du terme *pseudoseizure*, pour lequel de nombreuses variantes lexicales existent ; *hysterical neurosis* concurrencé, chez de nombreux experts, par *conversion disorder*, et *hypochondriasis*, à la place duquel on trouve régulièrement *health anxiety* et *severe health anxiety*). (Dury, 2013, p. 7)

Avec le temps, certains termes acquièrent une connotation qu'ils n'avaient pas au départ. En rendre compte, c'est décrire l'évolution du savoir, c'est finalement prendre en considération l'histoire. La terminologie de type wüstérien, qui prône une perspective exclusivement synchronique, ne s'intéresse nullement aux marques diachroniques dont l'utilité n'est plus à démontrer. L'innovation est constante. Il ne faut donc pas que la pratique terminographique se limite au présent, mais bien qu'elle s'intéresse au passé tout en se tournant vers l'avenir. L'intégration de marques diachroniques dans la description terminologique d'un domaine fournit une vision plus complète de sa structure (Humbley, 2011, p. 51).

### **c. Les marques sociolinguistiques**

Selon Auger (2001, p. 212), le rôle de ces marques a évolué avec le temps. En effet, traditionnellement, le marquage sociolinguistique servait à préciser le milieu d'appartenance sociale du locuteur. L'utilisation de ces marques est pertinente uniquement dans la

description des terminologies de domaines qui touchent directement la vie courante. L'auteur cite comme exemple l'alimentation. *Familier, très familier, populaire, vulgaire* sont des illustrations de marques sociolinguistiques. Auger (2001, p. 212) précise que le marquage idiolectal (propre à l'individu) pourrait être considéré comme faisant partie du marquage sociolinguistique.

## **Conclusion du chapitre**

Dans ce deuxième chapitre, nous nous sommes intéressée aux assises théoriques de notre étude, qui s'inscrit dans l'approche socioterminologique. Après avoir présenté la théorie générale de la terminologie, ses origines et ses éléments fondamentaux, nous l'avons comparée à la socioterminologie. Cette dernière est elle aussi fondée sur des concepts clés que nous avons présentés. En outre, nous avons démontré que la variation est au cœur de la socioterminologie. Puis, nous avons abordé la variation terminologique. Après quelques définitions, nous nous sommes attardée sur les principaux types de variation. Nous en avons relevé huit : géographique, diachronique, sociale, fonctionnelle, discursive, orthographique, interlinguistique et cognitive. Nous constatons que les causes de la variation terminologique sont multiples, ce qui explique les diverses manières dont elle se matérialise dans le discours. De plus, il apparaît que la catégorisation des différents types ou des différentes causes de variation terminologique n'est pas fixe. Ce qui, loin d'être surprenant, reflète la nature variable de la langue, la terminologie ne faisant pas exception. C'est donc l'existence d'une taxinomie fixe et rigide qui serait étonnante. Enfin, nous avons évoqué le marquage des variantes en insistant sur les marques topolectales (probablement les plus répandues), les marques diachroniques et les marques sociolinguistiques.

## Chapitre 3 : Corpus d'étude

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté les fondements théoriques qui sous-tendent notre recherche. Après avoir exposé et comparé la théorie générale de la terminologie et la socioterminologie, courant dans lequel s'inscrivent l'étude et la description de la variation terminologique, nous avons passé en revue les principaux types de variation relevés dans la littérature. Dans le présent chapitre, nous nous penchons sur les critères pris en considération lors de la constitution de nos corpus d'étude et les outils informatiques utilisés pour les consulter.

### 3.1. Définitions préalables

Les définitions fournies dans cette section portent sur les concepts suivants : recherche terminologique thématique, langue de spécialité et domaine, terme, et corpus. Il s'agit de concepts clés qui sont abordés dans ce chapitre et qu'il nous fallait donc définir dès le début. En effet, l'étude de la variation terminologique passe nécessairement par l'étude du vocabulaire, car il ne serait pas possible d'étudier la variation terminologique sans analyser le vocabulaire à travers lequel elle se manifeste. Selon Rachel Boutin-Quesnel, Nicole Bélanger, Nada Kerpan et Louis-Jean Rousseau (1985, p. 16), l'un des sens de *terminologie* est : « [e]nsemble des termes propres à un domaine, à un groupe de personnes ou à un individu. » Les auteurs précisent que, selon cette acception, on peut également l'appeler *vocabulaire*. Il ne serait donc pas logique de parler de *termes* ou de *vocabulaire* sans évoquer de domaine. Quant aux langues de spécialité, selon Rousseau (2008, p. 6), elles « constituent l'environnement naturel de la terminologie ». Nous devons donc nous pencher également sur ce concept. En ce qui concerne la recherche terminologique thématique, nous nous inspirons de ses principes de base afin d'atteindre trois des objectifs de notre recherche, à savoir : procéder à une étude systématique de la terminologie de la TAV, en anglais et en français ; établir l'importance du phénomène de variation terminologique dans les deux langues, dans le domaine de la TAV ; et élaborer un vocabulaire<sup>43</sup> partiel du domaine de la TAV. La recherche terminologique thématique permet notamment d'observer le comportement des termes dans un corpus constitué spécialement pour les objectifs fixés.

---

<sup>43</sup> Entendu ici comme un « [r]épertoire qui inventorie les termes d'un domaine, et qui décrit les notions désignées par ces termes au moyen de définitions ou d'illustrations » (Boutin-Quesnel et coll., 1985, p. 29).

### 3.1.1. Recherche terminologique thématique

On distingue traditionnellement deux grands types de recherche terminologique : la recherche ponctuelle et la recherche thématique. La recherche ponctuelle est généralement liée à un contexte de traduction et elle concerne la plupart du temps la recherche d'un équivalent pour un terme bien précis qu'on rencontre dans un texte à traduire. C'est un type de recherche qui est souvent effectuée par les traducteurs eux-mêmes lorsqu'ils travaillent dans un milieu où il n'y a pas de terminologues. Autrement, lorsqu'un terminologue est sur place, c'est souvent lui qui se charge de la recherche ponctuelle, du moins, lorsque celle-ci nécessite un effort plus grand que de simplement consulter une banque de terminologie comme le GDT ou *TermiumPlus*. Comme susmentionné, pour étudier le phénomène de variation dans le domaine de la TAV, nous nous inspirons des principes de base de la recherche terminologique thématique. Cette dernière est généralement réalisée par des terminologues, mais peut également être menée par des traducteurs dans le cas d'un important mandat de traduction, par exemple.

Selon Dubuc (1992, p. 37), la recherche thématique a pour but d'« inventorier[r] le vocabulaire relié à un domaine ou sous-domaine ». Il ajoute que « [p]ar son caractère global, par la continuité de sa démarche, par l'effort poussé de recherche qu'il requiert, le travail thématique est très formateur et exige du terminologue beaucoup de méthode et de discipline » (Dubuc, 1992, p. 37). La recherche thématique porte donc sur un ensemble de termes appartenant à un seul domaine ou sous-domaine, par exemple, la traduction audiovisuelle. Elle vise à inventorier (répertorier) et à décrire de façon plus ou moins exhaustive l'ensemble des termes rattachés à ce domaine. L'objectif ultime est généralement de produire un répertoire terminologique, c'est-à-dire un lexique, un vocabulaire, un ensemble de fiches terminologiques qui seront versées dans une banque de terminologie, etc. La recherche thématique peut être fermée ou ouverte. Si elle est fermée, le nombre de concepts traités est déterminé à l'avance. Si elle est ouverte, on n'en limite pas le nombre, l'objectif étant alors de décrire l'ensemble des concepts du domaine ou du sous-domaine, ou d'en décrire le plus grand nombre possible.

La recherche thématique s'effectue en trois étapes : la mise en forme d'un corpus, le repérage des termes et la collecte de données (consultation du corpus constitué). Elle peut être unilingue ou multilingue. Selon Auger et Rousseau (1978, p. 25), les étapes de la

recherche thématique<sup>44</sup> en vue de l'élaboration d'un ouvrage terminologique bilingue peuvent être regroupées en deux grandes phases : « une phase de recherches [...] et une phase de traitement terminologique ». La mise en forme du corpus<sup>45</sup> et le repérage des termes (grâce au dépouillement terminologique) se situent dans la première grande phase tandis que la consultation des données recueillies (l'analyse de ces dernières et la fusion des résultats pour chacune des langues en présence) se situe dans la seconde. Auger et Rousseau (1978, p. 25) précisent que « [j]usqu'à l'étape finale [...] le travail terminologique s'effectue donc sur chacune des langues indépendamment l'une de l'autre ».

Il convient de rappeler ici que l'élaboration du vocabulaire partiel de la TAV présenté en annexe de ce travail n'était pas le but premier de notre recherche. De fait, notre corpus a été constitué afin d'étudier le phénomène de la variation terminologique dans le domaine de la TAV. Le vocabulaire susmentionné est uniquement un complément à cette étude.

### **3.1.2. Langue de spécialité et domaine**

Il existe une distinction entre langue générale et langue de spécialité. Selon Boutin-Quesnel et coll. (1985, p. 20-21), la langue générale est la « [p]artie du système linguistique comprise et utilisée par la majorité des locuteurs d'une communauté linguistique » tandis qu'une langue de spécialité est un « [s]ous-système linguistique qui comprend l'ensemble des moyens linguistiques propres à un champ d'expérience particulier (discipline, science, technique, profession, etc.) ».

Ce champ d'expérience particulier est un domaine, défini comme une « [s]phère spécialisée de l'expérience humaine » (Boutin-Quesnel et coll., 1985, p. 20). De manière plus précise, cette sphère peut être une activité professionnelle (la comptabilité, l'architecture, la programmation informatique, la plomberie, l'industrie laitière, etc.), une science (la chimie, la physique, la météorologie, l'aéronautique, etc.), une technique (l'acériculture, la torréfaction du café, la confiserie, etc.), un art (le dessin, la peinture, etc.) ou un passe-temps (le tricot, le collimage, etc.), un sport (le hockey, le football, le golf) ou un jeu (les échecs, etc.), ou tout autre sujet bien délimité auquel correspond un ensemble de termes (les troubles du sommeil, la végétalisation des toitures, les voitures autonomes, les changements climatiques, etc.).

---

<sup>44</sup> Auger et Rousseau (1978, p. 25) utilisent le terme *travail terminologique*.

<sup>45</sup> Auger et Rousseau (1978, p. 25) emploient le terme *établissement du corpus*.



De manière générale, une langue de spécialité regroupe la terminologie, les collocations et le style. La terminologie est entendue ici comme l'« ensemble des termes d'un domaine » (L'Homme, 2004, p. 31). Une collocation renvoie au « groupe composé d'un terme et d'une autre unité lexicale ayant des affinités sémantiques et préférentielles » (L'Homme, 2004, p. 113). Nous fournissons ci-dessous quelques exemples de collocations (correspondant à des combinaisons identifiées par L'Homme, 2004, p. 113) :

- Verbe + nom : *sous-titrer un film, surtitrer un opéra, insérer des intertitres*
- Nom + adjectif : *série télévisée, paysage audiovisuel, texte filmique*
- Nom + (prép.) + nom : *accessibilité des médias, téléchargement de séries, vitesse de lecture*

Les autres unités lexicales mentionnées dans la définition de L'Homme (2004) sont des cooccurrents. Un cooccurrent est donc un « [é]lément du discours qui apparaît souvent dans le même énoncé qu'un terme donné » (Pavel et Nolet, 2001, p. 105). Les collocations chez L'Homme correspondent à ce que Pavel et Nolet nomment *phraséologie*, soit le « [v]ocabulaire de soutien assurant la mise en discours des unités terminologiques, constitué de combinaisons préférentielles de ces unités avec des substantifs, des adjectifs ou des verbes » (Pavel et Nolet, 2001, p. 113).

Selon l'Organisation internationale de normalisation (2019), la langue de spécialité est « utilisée dans la communication entre experts dans un domaine et caractérisée par l'utilisation des moyens d'expression linguistiques particuliers » (ISO 1087.1, 2019, n.p.). Une note ajoutée à la suite de cette définition précise que « [l]es moyens linguistiques particuliers englobent toujours une terminologie et une phraséologie propres au domaine et peuvent également présenter des traits stylistiques ou syntaxiques ». Donc, outre la terminologie et les collocations dont des exemples sont présentés ci-dessus, une langue de spécialité peut aussi avoir son style. Dans ce dernier, on peut ranger les idiotismes. Dubuc déclare à ce propos :

Le vocabulaire que la terminologie cherche à répertorier se situe donc à deux niveaux :

- a) au niveau conceptuel [...]
- b) au niveau fonctionnel, qui comprend des tournures qui s'écartent de la langue générale, mais qui font partie du vocabulaire courant des spécialistes quand ils décrivent leur travail. [...] Il s'agit en somme d'idiotismes techniques qui font partie intégrante de la langue propre à chaque domaine d'activité, appelée langue de spécialité. (Dubuc, 1992, p. 3)

À titre d'exemples, l'auteur fournit les tournures suivantes dans le domaine du tissage : « rentrer une lisse, monter un métier, constituer un tissu, *to interlace yarns, to set up a loom, to produce cloth*<sup>46</sup> » (Dubuc, 1992, p. 3).

Il faut souligner que notre étude portait essentiellement sur la terminologie de la TAV et que nous n'avons pas étudié la phraséologie et le style dans ce domaine.

### 3.1.3. Terme

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé le terme en parlant des fondements de la TGT. Pour les tenants de cette théorie, le terme est une étiquette monosémique et univoque d'un concept. Comme nous l'avons précisé, notre étude s'inscrit dans le courant de la socioterminologie, et la définition du terme formulée dans la TGT ne correspond pas à celle que nous adoptons dans le cadre de notre recherche.

Dans son analyse du livre de Gaudin (2003), Françoise Dufour (2004, p. 208) précise : « [l]a socioterminologie se caractérise par l'étude de la circulation sociale des termes et de leur appropriation, ce qui implique l'analyse des pratiques langagières, du fonctionnement discursif et du parcours historique des termes en lien avec l'histoire des idées. » En effet, l'étude des termes, « vocables servant à véhiculer des significations socialement réglées et insérées dans des pratiques institutionnelles ou des corps de connaissances » (Gaudin, 2003, p. 2) passe par l'analyse des situations de discours dans lesquels ils sont attestés. Par conséquent, nous retenons ici la définition du terme proposée par L'Homme (2004), car, avec son approche lexico-sémantique, L'Homme permet une meilleure compréhension des termes grâce à l'étude de leur fonctionnement discursif. De plus, sa définition rejoint celle de Gaudin (2003, p. 2) et permet de voir la dimension dynamique du terme. Selon L'Homme (2004, p. 22), le terme est « une unité lexicale dont le sens est envisagé par rapport à un domaine de spécialité ». Par conséquent, un terme peut avoir des sens différents (polysémie) en fonction du domaine dans lequel il est analysé.

Il existe deux types de termes : les termes simples et les termes complexes. Selon L'Homme (2004, p. 59), les termes simples désignent les « unités lexicales composées d'une seule entité graphique » (ex. : *synchronisme, synchronie, synchronisation, synchronien, asynchronie*). Quant aux termes complexes, ils renvoient « aux termes constitués de plusieurs

---

<sup>46</sup> En italique dans le texte de Dubuc (1992, p. 3)

entités graphiques séparées par des blancs ou par des diacritiques comme le trait d'union ou l'apostrophe » (ex. : *adaptateur-dialoguiste, sous-titrage, voix hors champ, surimpression vocale*). Selon Auger et Rousseau (1978, p. 31), les termes complexes<sup>47</sup> sont des « ensembles formés de deux ou plusieurs mots, que l'on ne peut dissocier sans changer le sens de l'ensemble ainsi formé ». Selon eux, ces unités complexes « posent des problèmes particuliers quant à leur découpage » (Auger et Rousseau, 1978, p. 31). Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes intéressée aussi bien aux termes simples que complexes et nous avons porté une attention particulière au découpage des termes complexes.

### 3.1.4. Corpus

Le corpus en tant qu'outil est employé dans différentes disciplines et à des fins diverses. Le terme *corpus* a donc fait l'objet de bon nombre de définitions. Nous examinons ici des définitions formulées en linguistique et en terminologie. Selon W. Nelson Francis (1982, p. 7), un corpus est « [a] collection of texts assumed to be representative of a given language, dialect, or other subset of a language to be used for linguistic analysis ». Cette définition fait ressortir un aspect important du corpus : la représentativité. L'Homme le met également de l'avant. En effet, elle déclare : « [a]u moment d'entreprendre une recherche, le terminographe réunit un ensemble de *textes représentatifs* du domaine dont il compte décrire la terminologie. L'ensemble constitué par ces textes est appelé *corpus*<sup>48</sup> » (L'Homme, 2004, p. 123). En plus de la représentativité, la définition de Francis (1982) permet de mettre en lumière l'aspect de « subset ». Dans le cas d'une recherche terminologique thématique, ce « subset », ou sous-système, n'est autre que la langue de spécialité concernée. Donc, un corpus est un ensemble de textes considéré comme représentatif de cette langue de spécialité. Les définitions de L'Homme et de Francis ne mentionnent pas le format du corpus.

Pour certains auteurs comme Bowker (1996), Khurshid Ahmad et Margaret Rogers (2001), et Bowker et Pearson (2002), un corpus est nécessairement électronique. En effet, selon Bowker (1996, p. 28) : « [s]implistically, corpora can be viewed as large bodies of MR [machine-readable] text ». Avant de fournir cette définition qu'elle qualifie de simpliste, Bowker (1996), qui traite de la linguistique de corpus, déclare : « [w]hile the manual extraction of textual data has been the customary means of gathering information for

---

<sup>47</sup> Auger et Rousseau (1978, p. 31) utilisent le terme *unités complexes*.

<sup>48</sup> Les mises en relief (gras et italique) sont de L'Homme (2004).

linguistic description, its modern form [...] involves the use of very large collections of data available in electronic or *machine-readable* (MR) form » (Bowker, 1996, p. 27-28). Ahmad et Rogers (2001, p. 584) abondent dans le même sens lorsqu'ils déclarent : « [t]he concept of a corpus is now also increasingly understood as a computerized or electronic corpus, for which software systems are needed if processing as well as storage is to be automated, or, at least, semi-automated. » Bowker et Pearson (2002, p. 1) rejoignent les définitions précédentes en présentant le corpus comme un vaste ensemble de textes au format électronique (« [c]orpora are essentially large collections of text in electronic form »).

Dans le cadre de notre étude, nous avons travaillé aussi bien avec un corpus papier qu'un corpus électronique. La consultation du corpus papier, que nous appelons *corpus témoin*, a été faite en aval de la constitution du corpus électronique, que nous appelons *corpus d'analyse*. Cette manière de procéder est courante en terminologie/terminographie. En effet, Auger et Rousseau affirment que :

La documentation écrite sert de base à l'établissement du corpus que l'on peut diviser en **corpus d'analyse** — c'est-à-dire celui qui sera dépouillé aux fins d'analyse terminologique — et en **corpus de référence**<sup>49</sup> — c'est-à-dire celui qui sera utilisé soit dans la phase préparatoire des travaux, soit lors de la recherche, pour y puiser des renseignements complémentaires, terminologiques et autres. (Auger et Rousseau, 1978, p. 26)

Bowker abonde dans le même sens. Elle déclare en effet :

When terminographers first begin a new project, they gather together a reference corpus to do some introductory or background reading in order to familiarize themselves with the subject field. This reference corpus consists largely of general works such as encyclopedia articles and introductory textbooks. Once terminographers are familiar with the subject field, their next step is to select the documentation corpus which will subsequently be scanned in order to identify terms and concepts relevant to the subject field at hand. (Bowker, 1996, p. 31)

Le corpus de référence, dans notre cas le corpus témoin, permet donc de se familiariser avec le domaine à l'étude et d'obtenir des informations complémentaires (terminologiques entre autres), potentiellement absentes du corpus d'analyse. Le corpus témoin a été constitué en aval de la recherche pour un dépouillement manuel. Dans la littérature scientifique, le concept d'échantillon témoin est répandu. Selon *TermiumPlus*, le terme *corpus témoin* appartient aux domaines des mesures et de l'analyse, et au sous-domaine des méthodes de recherche

---

<sup>49</sup> Les mises en relief (gras) sont de Auger et Rousseau (1978).

scientifique. La définition suivante est fournie : « [é]chantillon du produit soumis à l'essai constituant l'élément de référence, auquel les autres échantillons sont comparés »<sup>50</sup> (*TermiumPlus*, 2011, n. p.). Le terme *référence* est important. En effet, comme nous l'avons vu ci-dessus, Auger et Rousseau, et Bowker évoquent le corpus de référence. De plus, ce terme nous permet ici d'associer l'idée de corpus témoin à celle de liste de référence que mentionne L'Homme (2004, p. 194).

Dans le cadre de notre recherche, nous avons constitué un corpus témoin composé de dix livres. Ce corpus a été dépouillé manuellement, ce qui nous a permis d'élaborer une liste de termes dont l'usage se rapproche de celle d'une liste de référence (L'Homme, 2004, p. 194). En exposant quelques moyens qui sont généralement employés pour mesurer la performance d'un extracteur de termes, L'Homme (2004, p. 194) mentionne la liste de référence, qu'elle présente comme étant le résultat d'un dépouillement manuel auquel procède le terminographe ou tout autre utilisateur. Elle précise que « [c]ette liste est comparée à la liste de candidats-termes » et ajoute qu'il « est souvent difficile de savoir si la liste de référence contient tous les termes d'un texte spécialisé ou une partie d'entre eux (par exemple, les termes complexes qu'est censé ramener un extracteur) ». La liste de référence obtenue par dépouillement manuel, telle que décrite par L'Homme (2004), a une utilisation qui se rapproche de celle de la liste que nous avons dressée grâce au dépouillement manuel de notre corpus témoin. En effet, les deux ont pour but de combler les silences potentiels. Seulement, une différence subsiste : la liste de référence intervient plus en amont de la recherche terminologique (après l'extraction) tandis que notre liste a également servi en aval de l'étude afin de nous permettre de trouver les termes à utiliser comme mots-clés pour la recherche des textes du corpus d'analyse.

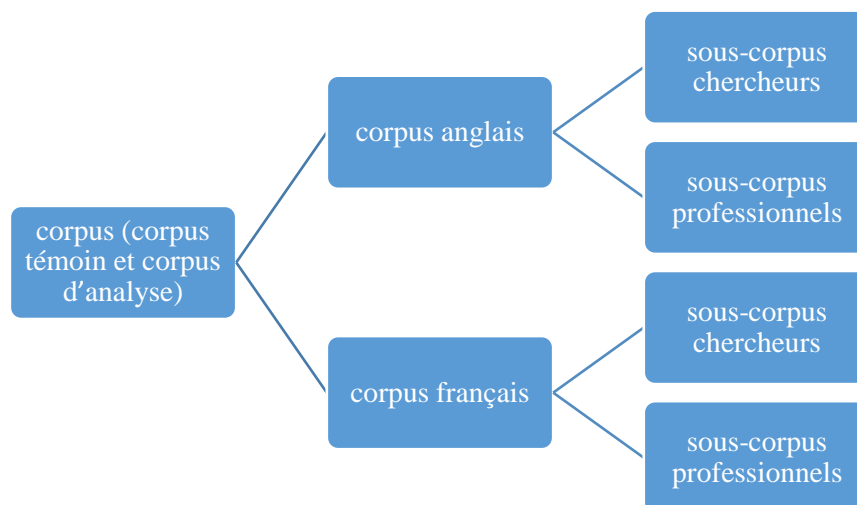
Le corpus témoin visait donc deux principaux objectifs : établir la liste des mots-clés qui allaient être employés pour effectuer la recherche documentaire (en vue de constituer le corpus d'analyse) et combler les silences<sup>51</sup> potentiels du corpus d'analyse. Nous avons examiné deux langues, soit l'anglais et le français. Les corpus d'étude (corpus témoin et corpus d'analyse) en anglais et en français sont répartis chacun en deux sous-corpus : un sous-corpus « chercheurs » qui regroupe les textes de chercheurs du domaine de la TAV et

---

<sup>50</sup> « Échantillon témoin », 16 juin 2011 [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=control+sample&codom2nd\\_wet=1#resultres](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=control+sample&codom2nd_wet=1#resultres)

<sup>51</sup> Il s'agit des termes absents de la liste de candidats-termes proposée par un extracteur de termes.

un sous-corpus « professionnels » qui regroupe les textes de professionnels de la TAV (voir schéma ci-dessous).



*Figure 2. Représentation schématique des corpus d'étude*

Le corpus d'analyse compte 72 articles en français et 72 articles en anglais. Il visait trois principaux objectifs : relever et inventorier les termes employés en TAV, observer et décrire le phénomène de variation, et repérer des contextes riches en connaissances en vue notamment de l'élaboration d'un vocabulaire partiel de la TAV. En ce qui concerne le corpus témoin, il faut préciser qu'en plus des deux objectifs principaux susmentionnés, il a été constitué selon les mêmes critères que le corpus d'analyse et avait donc (secondairement) les mêmes objectifs que ce dernier.

Les définitions de *corpus* fournies plus haut (Bowker, 1996 ; Ahmad et Rogers, 2001 ; Bowker et Pearson, 2002 ; L'Homme, 2004) font ressortir certains paramètres et critères importants qui interviennent lors de la constitution d'un corpus : la représentativité, le format, la taille. Il ne s'agit là que de quelques-uns des critères à prendre en compte lors de la constitution d'un corpus. Il va sans dire que ces éléments sont déterminants pour la suite, car, comme l'écrivent Auger et Rousseau (1978, p. 26), « [d]u soin qu'on aura mis à choisir le corpus dépendra la rigueur du travail terminologique ». Dubuc (1992, p. 38) abonde dans le même sens lorsqu'il déclare : « [l]a valeur d'une recherche terminologique est directement fonction de la qualité de la documentation qui la fonde ». En outre, Bowker (1996, p. 42)

précise que « the results of a research project can only be as good as the corpus upon which it is based ».

L'hypothèse que nous avons formulée au début de notre recherche est qu'il existe un phénomène important de variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Notre thèse a donc pour principal objectif de vérifier l'usage des termes en anglais et en français dans le domaine de la TAV et de valider notre hypothèse de recherche à partir de corpus dans chacune de ces langues.

Dans sa définition, L'Homme (2004) évoque des caractéristiques communes qui sont comprises dans les critères à prendre en compte lors de la constitution d'un corpus. Après avoir présenté la démarche adoptée pour trouver les textes des corpus d'étude, nous décrivons ces caractéristiques communes ainsi que les autres critères qui ont guidé la sélection des textes qui constituent nos corpus d'étude.

## **3.2. Corpus d'étude : constitution**

Comme nous l'avons indiqué au point 3.1.4. ci-dessus, nos corpus d'étude (corpus témoin et corpus d'analyse) ont été constitués sur la base des mêmes critères. Avant de présenter ces critères, nous exposons la démarche adoptée pour réunir les textes des corpus.

### **3.2.1. Démarche**

#### **3.2.1.1. Corpus témoin**

Pour ce corpus, nous avons choisi des livres entiers rédigés dans leur intégralité par un seul auteur ou, dans le cas de l'un des livres, par deux auteurs. Nous voulions exclure les recueils d'articles, car le corpus d'analyse est composé d'articles et qu'à travers le corpus témoin, nous recherchions des textes plus longs rédigés comme un tout et pouvant nous permettre, en plus de repérer des termes qui désignent les différentes formes de TAV, de trouver le plus de termes possibles du domaine afin de combler les silences potentiels du corpus d'analyse.

Ces livres devaient avoir été publiés dans la période couverte par la diachronie courte de 30 ans que nous avons retenue (de 1990 à 2019). Le nombre de citations dans Google Scholar et l'apparition récurrente de certains titres dans les bibliographies d'articles nous ont servi d'indices pour sélectionner les livres en question.

En outre, pour le sous-corpus « professionnels » dans chacune des deux langues, notre choix s'est porté sur des livres dont le contenu est axé sur la pratique. Ainsi, nous pouvions

couvrir les deux angles qui nous intéressent : noter aussi bien les termes employés par les chercheurs (dont les travaux sont souvent plus théoriques) que ceux utilisés par les professionnels (dont les publications sont souvent plus pratiques). Chaque livre du corpus témoin compte au moins cent pages. Les auteurs des textes des corpus d'étude (professionnels et chercheurs) sont reconnus par leurs pairs.

Comme mentionné plus haut, le corpus témoin est composé de dix livres. Le tableau 3 présente le titre et le nom des auteurs de chacun des livres ainsi que leurs nombres de mots.

**Tableau 3. Le corpus témoin en chiffres**

sous-corpus « chercheurs » anglais			
titre et auteurs	<i>Audiovisual Translation : Subtitling</i> de Díaz Cintas et Remael (2007)	<i>Opera Surtitling as a Special Case of Audiovisual Translation</i> de Rędzioch-Korkuz (2016)	<i>Accessible filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process</i> de Romero-Fresco (2019)
nombre de mots <sup>52</sup>	103 904	97 071	104 804
sous-corpus « professionnels » anglais			
titre et auteurs	<i>The Art of Voice Acting. The Craft and Business of Performing for Voice-over</i> de Alburger (2007)	<i>The Elements of Subtitles. A Practical Guide to the Art of Dialogue, Character, Context, Tone and Style in Subtitling</i> de Bannon (2010)	
nombre de mots	117 216	47 208	
sous-corpus « chercheurs » français			
titre et auteurs	<i>Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma</i> de Boillat (2007)	<i>Traduire sans trahir l'émotion : Orientations pour une recherche en sous-titrage</i> de Franzelli (2013)	<i>Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique</i> de Cornu (2014)
nombre de mots	189 914	86 955	134 640
sous-corpus « professionnels » français			
titre et auteurs	<i>Le doublage</i> de Le Nouvel (2007)	<i>Le surtitrage du dialogue dramatique dans la pratique théâtrale contemporaine</i> de Dragnea (2010)	
nombre de mots	41 225	30 845	

<sup>52</sup> Tous les nombres indiqués dans ce tableau sont approximatifs. Ils ont été obtenus en multipliant le nombre de mots de la première page complète de texte du livre par le nombre de pages du livre. Par « première page complète », nous entendons la première page typique du corps du livre, après les pages préliminaires.



Comme on peut le voir au tableau 3, le corpus témoin compte approximativement 470 203 mots en anglais (305 779 mots pour le sous-corpus « chercheurs » et 164 424 mots pour le sous-corpus « professionnels ») et 483 529 mots en français (411 509 mots pour le sous-corpus « chercheurs » et 72 020 mots pour le sous-corpus « professionnels »).

### 3.2.1.2. Corpus d'analyse

Compte tenu de notre hypothèse et de nos objectifs de recherche, la constitution du corpus d'analyse ne pouvait pas s'effectuer exclusivement par l'utilisation de mots-clés. Nous avons procédé en trois étapes : nous avons d'abord recensé les revues scientifiques et professionnelles de traductologie (à travers le monde) en mettant l'accent sur celles qui publient principalement en anglais et en français, les langues qui nous intéressent dans le cadre de notre étude. Les listes de revues proposées par *Academia* et *ResearchGate*, entre autres, nous ont permis de constituer la nôtre. Nous avons ensuite procédé à un dépouillement manuel des numéros des revues auxquelles nous avons accès, c'est-à-dire les revues en libre accès et les revues auxquelles la bibliothèque de l'Université Laval est abonnée, pour les années couvertes par le corpus (nous avons opté pour une diachronie courte de 30 ans, de 1990 à 2019 ; cette décision sera justifiée plus loin, à la section 3.3.2.).

À la deuxième étape de recherche de textes, nous avons utilisé les termes obtenus grâce au dépouillement manuel du corpus témoin, en particulier ceux employés pour désigner les différentes formes de TAV, en français (lorsqu'applicable) et en anglais, dans des bases de données comme ERIC et des bibliographies comme TSB (*Translation Studies Bibliography*). Quelques exemples de ces termes sont : *sous-titrage*, *subtitling*, *captioning*, *doublage* et *dubbing*. Cette deuxième étape a permis de trouver des textes provenant de revues de domaines connexes (cinéma, éducation, etc.) et qui ne figuraient pas dans la liste de revues que nous avons constituée au départ. Il convient de noter que les résultats générés par cette recherche par mots-clés contenaient des textes dans lesquels apparaissaient des termes désignant d'autres formes de TAV, des termes de la même famille que celui employé pour lancer la recherche ainsi que des variantes orthographiques. À titre d'exemple, une recherche lancée dans la base de données Érudit, en date du 6 avril 2020, avec le terme *sous-titrage* a donné 376 résultats dont certains contenaient (dans leurs titres) les termes *doublage* (6<sup>e</sup>), *sur-titrage* (7<sup>e</sup>), *sous-titres* (14<sup>e</sup>), *sous-titrés* (20<sup>e</sup>), *surtitrage* (74<sup>e</sup> et 75<sup>e</sup>).

La troisième étape a consisté à reprendre la même liste de mots-clés et à procéder à une recherche dans Google Scholar, en ajoutant à la suite des mots-clés une année précise. Nous avons ainsi rendu notre recherche plus fructueuse sur le plan diachronique en trouvant des textes que nous n'avions pas obtenus lors des deux premières étapes. Nous sommes allée du particulier au général, d'un ensemble restreint de revues à un nombre plus élevé de publications (bases de données, bibliographies) pour finalement compléter la recherche grâce à une ressource beaucoup plus vaste, de millions de textes (Google Scholar). Le tableau 4 ci-dessous présente le nombre total de mots des textes du corpus d'analyse en anglais et en français.

*Tableau 4. Le corpus d'analyse en chiffres*

	sous-corpus « chercheurs »	sous-corpus « professionnels »	total
anglais	265 546 mots	58 926 mots	324 472 mots
français	269 323 mots	57 918 mots	327 241 mots

Le corpus d'analyse compte donc 324 472 mots en anglais (265 546 mots pour le sous-corpus « chercheurs » et 58 926 mots pour le sous-corpus « professionnels ») et 327 241 mots en français (269 323 mots pour le sous-corpus « chercheurs » et 57 918 mots pour le sous-corpus « professionnels »). Il faut noter que ces chiffres auraient pu être plus élevés, car le nombre total d'articles que nous avons rassemblés au bout des trois étapes décrites ci-dessus était supérieur à 144 (nombre total d'articles du corpus d'analyse). En effet, en suivant les critères dont nous allons à présent traiter, nous avons éliminé certains articles. Comme recommandé par Marshman (2003, p. 2), notre démarche a été cyclique, voire itérative, car au terme des trois étapes, nous sommes parfois retournée sur nos pas pour nous assurer de constituer un corpus fiable.

### **3.3. Critères**

Le choix des textes des corpus d'étude a été guidé par les critères exposés par Bowker et Pearson (2002), Marshman (2003) et L'Homme (2004). Comme nous l'avons mentionné précédemment, L'Homme évoque les « caractéristiques communes » en faisant référence à la constitution de corpus comparables. Le niveau de langue, la tranche chronologique et la « variété régionale » (L'Homme, 2004, p. 133) font partie des caractéristiques communes

qu'elle mentionne. Avant d'évoquer ces caractéristiques, L'Homme (2004, p. 126-128) énumère dix critères à prendre généralement en compte lors de la sélection des textes d'un corpus : domaine de spécialité, langue(s), langue de rédaction, niveau de spécialisation, type de document, support, date de parution, données évaluatives (renommée de l'auteur ou de la maison d'édition) et taille et équilibre. Bowker et Pearson (2002, p. 45-52) quant à elles en proposent neuf : taille, échantillonnage, nombre de textes, moyen de production (ce que les auteurs appellent « medium » [Bowker et Pearson, 2002, p. 49]), sujet, type de texte, reconnaissance de l'auteur par ses pairs (« authorship » [Bowker et Pearson, 2002, p. 51]), langue et date de publication. Enfin, Marshman (2003, p. 3-4) en mentionne six : adéquation pour le projet, réutilisabilité/interchangeabilité, taille, représentativité et équilibre, et échantillonnage. Nous constatons des similitudes entre les critères recensés par ces auteures, certains d'entre eux étant plus ou moins englobants. Le tableau 5 ci-dessous regroupe et recoupe les critères exposés par ces auteures.

*Tableau 5. Récapitulatif des critères*

Critères	Bowker et Pearson (2002)	Marshman (2003)	L'Homme (2004)
sujet	✓ (subject)	x	✓ (domaine de spécialité)
langue(s)	x	x	✓
langue de rédaction	✓ (language)	x	✓
niveau de spécialisation	✓ (text type)	x	✓
type de document	✓ (text type)	x	✓
moyen de production	✓ (medium)	x	✓ (support)
date de publication	✓ (publication date)	x	✓ (date de parution)
reconnaissance de l'auteur	✓ (authorship)	x	✓ (données évaluatives)
échantillonnage	✓	✓	x
taille	✓	✓	✓ (taille et équilibre)
équilibre	x	✓ (représentativité et équilibre)	✓ (taille et équilibre)
représentativité	x	✓ (représentativité et équilibre)	x
adéquation pour le projet	x	✓	x
nombre de textes	✓	x	x
réutilisabilité	x	✓	x

Il convient de préciser que même si certains critères tels que l'équilibre et la représentativité ne figurent pas chez Bowker et Pearson sous ces appellations, elles les abordent sous d'autres critères, notamment le nombre de textes et la taille. Par ailleurs, Marshman aborde en partie la question du sujet sous le critère de l'adéquation pour le projet. En exposant ce critère d'adéquation, l'auteure évoque également la représentativité ainsi que l'organisation et l'annotation du contenu du corpus afin d'en favoriser l'exploitation (Marshman 2003, p. 3). La réutilisabilité/l'interchangeabilité du corpus, qu'elle est la seule à mentionner, est aussi reliée à l'annotation et à l'organisation du corpus ainsi qu'à la documentation des procédures suivies lors de la constitution du corpus en vue d'en assurer la fiabilité (Marshman 2003, p. 3-4). Quant à L'Homme, elle est la seule des quatre auteures à préciser sous un critère (langue[s]) la nécessité de choisir des textes écrits dans la langue ou les langues qui intéressent le terminographe. Bowker et Pearson (2002, p. 51) évoquent cette évidence au début du point sur la langue (language) qui correspond à la langue de rédaction chez L'Homme (2004, p.126). Un autre critère qui peut être considéré comme évident et dont traitent les quatre chercheurs est celui du sujet. En effet, les textes sélectionnés lors de la constitution du corpus doivent porter sur le domaine/sous-domaine à l'étude.

Dans les pages qui suivent, nous expliquons sept de ces critères que nous avons appliqués dans le choix des textes des corpus d'étude : la langue de rédaction, la date de publication, la taille, l'équilibre et la représentativité, la reconnaissance de l'auteur par ses pairs, l'échantillonnage et le moyen de production.

### **3.3.1. Langue de rédaction**

Selon L'Homme (2004, p. 126), il est absolument nécessaire que le terminographe sélectionne des textes originaux pour son corpus et non des traductions. Bowker et Pearson (2002, p. 52) mentionnent que des traductions peuvent contenir des tournures non idiomatiques et empêcher le terminologue d'avoir une idée juste de l'organisation de la terminologie du domaine étudié. Dans le cadre de notre recherche, il était capital de respecter ce critère en nous assurant d'éliminer toute traduction, car le but de notre travail était de décrire la terminologie anglaise et française de la TAV et choisir dans un cas comme dans l'autre des traductions aurait desservi cet objectif. En effet, les traductions peuvent ne pas refléter les usages réels. De plus, elles peuvent ne pas constituer un outil fiable pour la mise

en contraste que nous recherchions afin de déceler les convergences et les divergences au niveau des langues étudiées sans oublier le risque de passer à côté de certains concepts qui ne sont décrits que dans une langue et pas dans l'autre (et donc dans des textes originaux). Par ailleurs, en recherche terminologique thématique, le terminologue travaille généralement avec des corpus comparables et non des corpus parallèles. Selon L'Homme (2004, p. 133), « les corpus comparables sont composés de deux ensembles de textes (ou davantage) qui possèdent des caractéristiques communes. [...] les textes qui les composent ne constituent pas des traductions, ni dans la première langue, ni dans la seconde ». Donc, contrairement aux corpus parallèles qui sont constitués de deux ensembles de textes (ou plus) dont un ensemble (ou plus) est formé de traductions des textes du premier ensemble, les corpus comparables contiennent uniquement des textes originaux dans chacune des langues en présence (pas de traductions). Il s'agit d'un aspect important qui nous a poussée à exclure certains textes qui autrement feraient partie de nos corpus. Nous pouvons citer à titre d'exemple un article en français de Zoe de Linde (1996). Après avoir numérisé, converti et édité cet article, nous avons réalisé qu'il s'agissait d'une traduction et que le texte original avait sans doute été rédigé et soumis par l'auteure en anglais. L'éditeur du livre s'est ensuite chargé de le traduire en français. Nous nous sommes également abstenue de sélectionner certains articles de Gambier. En effet, vu qu'il publie surtout en français, il était judicieux de renoncer à tout article en anglais dont il est l'auteur.

### **3.3.2. Date de publication**

Notre corpus s'étend sur 30 ans, soit de 1990 à 2019. Nous avons retenu 1990 comme année de départ, car, comme nous l'avons expliqué au chapitre 1, le début de la décennie 1990 marque un tournant décisif pour le domaine de la TAV. Nous avons par ailleurs décidé d'étendre notre diachronie courte jusqu'en 2019 afin d'observer l'évolution de la terminologie de la TAV sur une trentaine d'années et de soumettre une thèse au contenu le plus à jour possible.

La recherche de textes (surtout pour les onze premières années du corpus) ne s'est pas faite sans difficulté. Certains livres portant sur la TAV et dont la date de publication se situe dans la tranche chronologique de notre diachronie courte étaient parfois difficiles d'accès (soit parce que la bibliothèque ne les avait pas soit parce que l'éditeur avait cessé d'imprimer et donc nous ne pouvions en faire l'acquisition à un coût raisonnable). Quant aux

articles, les deux premières étapes de notre démarche (voir 3.2.1.2) ne nous ont pas permis de trouver des textes publiés entre 1990 et 2000. Google Scholar a été d'une aide précieuse pour trouver des textes moins récents.

### **3.3.3. Taille**

Il n'existe pas de consensus dans la littérature concernant la taille idéale d'un corpus (Bowker, 1996, p. 42 ; Bowker et Pearson, 2002, p. 45 ; Marshman, 2003, p. 4 ; L'Homme, 2004, p. 128). Certains auteurs comme Pearson (1998, p. 56-57) soutiennent qu'il faut viser un corpus de taille importante d'environ un million de mots. Elle précise que des corpus de taille inférieure, 500 000 mots par exemple, sont souvent le résultat d'une disponibilité limitée de textes et que les chercheurs qui constituent de tels corpus espèrent atteindre leurs objectifs de recherche, mais ne peuvent en être certains. À la différence de Pearson (1998), certains auteurs comme L'Homme (2004, p. 128) estiment que quelques centaines de milliers de mots sont suffisants. Toutefois, il faut noter que ce n'est pas tant la quantité, mais la qualité qui est importante. Bowker et Pearson (2002, p. 45) le soulignent quand elles relèvent que la taille n'est pas un gage de qualité. Un corpus plus vaste ne signifie pas forcément un corpus meilleur. Il faut cependant éviter d'avoir un corpus trop petit, car celui-ci pourrait ne pas être représentatif du domaine à l'étude. De fait, il pourrait ne pas contenir bon nombre des termes du domaine, sans oublier qu'il pourrait empêcher de percevoir la variation qui pourrait exister dans ledit domaine (Bowker et Pearson, 2002, p. 48). Bowker et Pearson précisent que des corpus spécialisés bien constitués et contenant entre dix mille mots et plusieurs centaines de milliers de mots s'avèrent extrêmement utiles dans les recherches terminologiques : « [i]n our experience, well-designed corpora that are anywhere from about ten thousand to several hundreds of thousands of words in size have proved to be exceptionally useful in LSP studies » (Bowker et Pearson, 2002, p. 48).

Certains facteurs sont déterminants pour la taille d'un corpus. Il s'agit généralement des objectifs de la recherche (« finalité » chez Cabré [2007, p. 40]), de la disponibilité des textes et du temps dont on dispose (Bowker et Pearson, 2002, p. 45). Toute proportion gardée, il faut souligner que la littérature portant sur la TAV en général est moins abondante que celle qui existe pour d'autres sphères du savoir comme le droit, la philosophie, l'environnement ou l'informatique, par exemple. Nos corpus d'étude réunissent des textes dans les deux langues examinées : l'anglais (sous-corpus « chercheurs » et sous-corpus

« professionnels ») et le français (sous-corpus « chercheurs » et sous-corpus « professionnels »). Le sous-corpus « chercheurs » regroupent les textes de chercheurs dont les écrits portent sur la TAV et le sous-corpus « professionnels », ceux de professionnels du domaine. La taille des corpus a été largement influencée par la disponibilité des textes, en particulier en ce qui concerne le sous-corpus réunissant les textes des professionnels en anglais comme en français. En effet, tandis que pour le sous-corpus réunissant les textes de chercheurs, nous avons eu moins de difficulté à constituer des ensembles plutôt volumineux en raison notamment du nombre élevé de livres et de revues portant sur la traductologie et sur des domaines connexes à la TAV (le cinéma, par exemple), pour le sous-corpus réunissant les textes des professionnels, nous avons fait face à une rareté de textes en raison du nombre limité de livres et de revues.

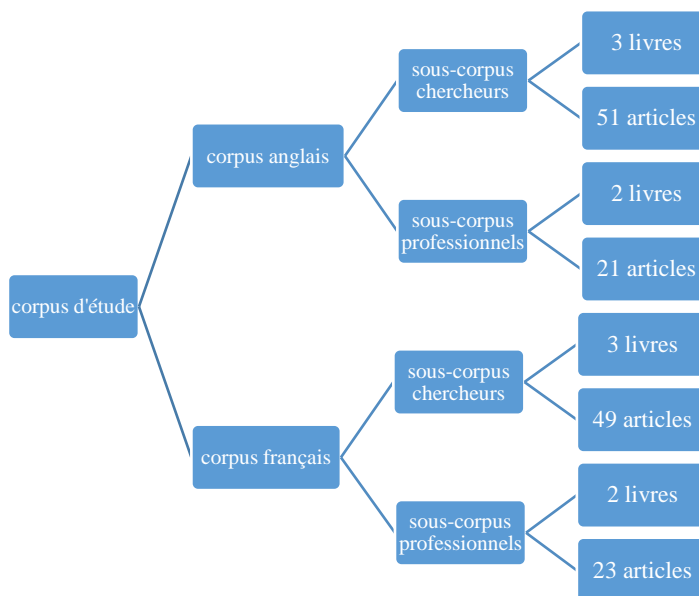
Le tableau 6 présente le nombre total de mots des corpus d'étude.

*Tableau 6. Les corpus d'étude en chiffres*

	sous-corpus « chercheurs »	sous-corpus « professionnels »	total
anglais	571 325	223 350	794 675
français	680 832	129 938	810 770
total	1 252 157	353 288	1 605 445

Comme on peut le voir dans le tableau 6, les corpus d'étude comptent au total 1 605 445 mots, soit 794 675 en anglais et 810 770 en français.

Par ailleurs, la figure 3 décrit le contenu des corpus, soit le nombre de livres et d'articles pour chacun.



*Figure 3. Répartition du contenu des corpus d'étude*

En anglais comme en français, nous avons 77 textes (5 livres et 72 articles). De façon plus précise, en anglais, le sous-corpus « chercheurs » regroupe 54 textes (3 livres et 51 articles) et le sous-corpus « professionnels » en regroupe 23 (2 livres et 21 articles). En français, le sous-corpus « chercheurs » regroupe 52 textes (3 livres et 49 articles) et le sous-corpus « professionnels », 25 (2 livres et 23 articles).

### **3.3.4. Équilibre et représentativité**

Équilibre et représentativité sont deux critères intrinsèquement liés souvent associés et traités ensemble (Bowker, 1996 ; Marshman, 2003 ; L'Homme 2004). Selon L'Homme (2004, p. 129), taille, équilibre et représentativité vont de pair. Elle souligne à cet effet : « un corpus de 500 000 mots contenant 20 textes (écrits par des auteurs différents) est plus équilibré, donc plus représentatif, qu'un corpus de même taille contenant trois documents volumineux ». Le point de vue de L'Homme rejoint celui de Bowker et Pearson, qui déclarent :

It is also important to consider how many different texts you are going to include in your corpus, as well as how many of these texts have been written by different authors. For example, there is a big difference between a 20,000-word corpus that is made up of twenty different texts written by twenty different authors and a 20,000-word corpus that is made up of just two long texts written by the same author. In the case of the multi-author corpus, you will be able to get a good idea of what terms and concepts are commonly used in the LSP in question, whereas in the case of the single-



author corpus, you will only be exposed to the terms that are preferred by that particular writer. (Bowker et Pearson, 2002, p. 49)

Le risque de surreprésentation était bien présent lors de la constitution de notre corpus ; nous y reviendrons plus tard. L'Homme (2004, p. 129) ajoute que l'équilibre d'un corpus dépend également des critères de sélection des textes retenus pour une recherche. Comme nous l'avons déjà mentionné, il existe beaucoup moins de revues professionnelles que de revues universitaires dans les domaines de la traductologie et de la traduction. De plus, les textes de professionnels tendent à être moins longs que ceux de chercheurs, qui doivent souvent exposer la méthode employée et les résultats obtenus tandis que les textes des professionnels portent généralement sur des aspects pratiques qui ne font pas intervenir de méthodes d'analyse ni de résultats. Ces facteurs expliquent pourquoi les sous-corpus « professionnels » sont moins volumineux en nombre de mots que les sous-corpus « chercheurs ». Marshman (2003, p. 4) soulève la difficulté que représente la constitution d'un corpus parfaitement équilibré. Selon elle, c'est au chercheur qu'il revient d'établir ses buts en matière d'équilibre.

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, le risque de surreprésentation de certains auteurs faisait partie des écueils auxquels nous nous sommes heurtée pendant la constitution des corpus. En effet, certains auteurs ont considérablement écrit sur la TAV. En ce qui concerne les chercheurs qui publient principalement en anglais, nous pouvons citer Díaz Cintas, Orero et Chaume, notamment. Du côté francophone, nous avons Gambier, Francine Kaufmann et Jean-François Cornu. Les professionnels ne sont pas en reste : en anglais, nous avons Jacques Barreau et Christine Kretschmer ; en français, Samuel Bréan. Si l'exclusion de certains textes des auteurs susmentionnés s'est faite sans trop de difficulté pour les sous-corpus « chercheurs » français comme anglais (compte tenu de la relative profusion de textes de chercheurs), il a été plus difficile de renoncer à inclure certains textes de Jacques Barreau ou de Samuel Bréan (au vu de la rareté de textes de professionnels sur la TAV). Seulement, nous n'avions pas le choix, car nous devions nous assurer que notre corpus soit le plus équilibré possible. En outre, le nombre réduit de textes de professionnels rend la neutralisation des particularités des auteurs encore plus délicate. Il convient de noter que la diversité des auteurs n'est pas le seul paramètre dont il faut tenir compte lors de la constitution d'un corpus équilibré. La variété des sources, le nombre de textes, leur diversité, la variété de sujets, l'année de publication sont d'autres paramètres qui contribuent à bâtir l'équilibre

et la représentativité (Bowker et Pearson, 2002 ; Marshman, 2003 ; L’Homme, 2004). Nos choix concernant ce critère et les autres ont été effectués en gardant en mémoire notre hypothèse et nos objectifs de recherche.

L’équilibre de nos corpus d’étude réside dans la taille des sous-corpus (en particulier pour le corpus d’analyse, car la taille des articles est moins aléatoire que celle des livres) et la variété de textes et d’auteurs.

### 3.3.4.1. L’équilibre dans la taille

Comme nous l’avons indiqué ci-dessus, la taille des livres est très aléatoire. En effet, des livres portant sur le même domaine peuvent avoir des centaines de pages de différence, ce qui est impossible dans le cas d’articles. C’est ce que reflètent nos corpus d’étude, car pour des nombres d’articles similaires, nous avons un total de mots similaire, ce qui n’est pas le cas pour le corpus témoin. Nonobstant, nous pensons que la taille de nos corpus reste équilibrée d’une langue à une autre et d’un sous-corpus à un autre, comme on peut le voir dans la figure 4 ci-dessous.

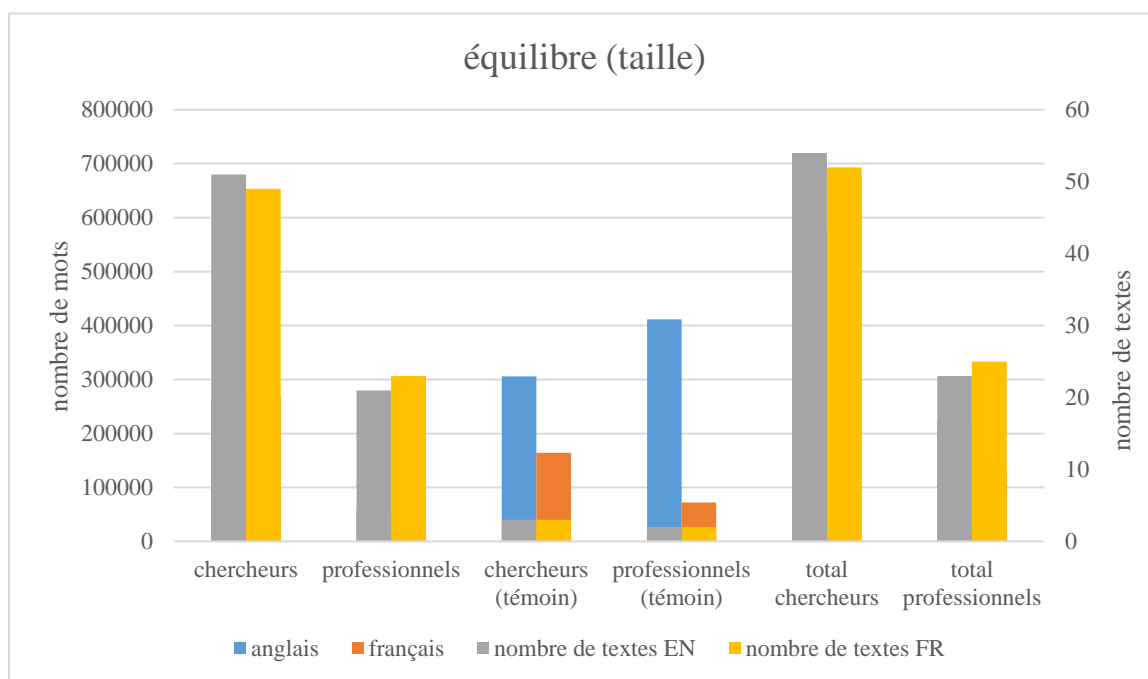
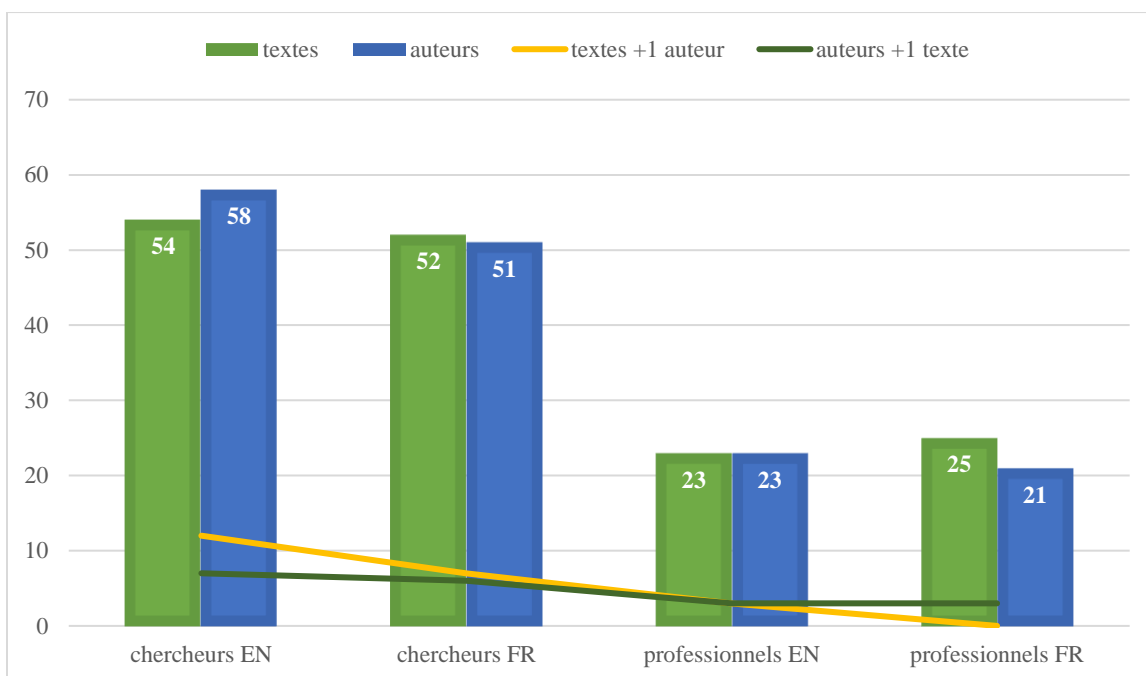


Figure 4. Équilibre des corpus d’étude (taille)

La figure 3 montre l'équilibre qui existe entre le nombre de textes et le nombre de mots des sous-corpus. Comme susmentionné, la différence notable entre la taille des sous-corpus du corpus témoin (voir troisième et quatrième séries du graphique) est surtout attribuable au caractère plus aléatoire de la taille des livres. Globalement, comme nous pouvons le constater en regardant la cinquième et la sixième séries, nos corpus d'étude restent équilibrés et comparables. Le nombre de textes et le nombre de mots sont presque indissociables quand nous regardons la première, la deuxième, la cinquième et la sixième séries de la figure. De plus, entre les sous-corpus d'une langue à une autre, nous pouvons noter l'équilibre.

#### **3.3.4.2. L'équilibre dans la variété des textes et des auteurs**

Nos corpus d'étude sont également équilibrés dans la variété des textes et des auteurs. Nous n'avons pas quelques textes rédigés par le même auteur, mais une multiplicité de textes de tailles variables rédigés par des auteurs différents. En effet, en anglais, nous avons 77 textes rédigés par 81 auteurs et en français, nous avons 77 textes rédigés par 71. En anglais, 15 textes (1 livre et 14 articles) ont plus d'un auteur tandis qu'en français 7 textes (tous des articles) ont plus d'un auteur. La figure 5 représente graphiquement l'équilibre de nos corpus d'étude en ce qui concerne la variété des textes et des auteurs.



*Figure 5. Équilibre des corpus d'étude (textes et auteurs)*

Le graphique ci-dessus montre l'équilibre qui existe entre le nombre de textes et d'auteurs dans chacune des langues et dans chaque catégorie des sous-corpus (chercheurs et professionnels).

- Sous-corpus « chercheurs » anglais : 54 textes rédigés par 58 auteurs ; parmi ces 54 textes, 12 textes ont plus d'un auteur et 7 auteurs ont plus d'une publication incluse dans le sous-corpus<sup>53</sup>. Il s'agit de : Chaume, Díaz Cintas, Fotios Karamitroglou, Orero, Remael, Romero-Fresco et Zabalbeascoa.
- Sous-corpus « chercheurs » français : 52 textes pour 51 auteurs ; 7 textes ayant plus d'un auteur et 6 auteurs comptant plus d'une publication incluse dans le sous-corpus. Il s'agit de : Frédérique Brisset, Cornu, Gambier, Angela Grădinaru, Pedro Joaquin Mogorrón Huerta et Kaufmann.
- Sous-corpus « professionnels » anglais : 23 textes pour 23 auteurs ; 3 textes ayant plus d'un auteur et 3 auteurs ayant plus d'une publication. Il s'agit de : Barreau, Panayota Georgakopoulou et Kretschmer.

<sup>53</sup> Pour connaître le nombre de publications exactes de chacun des « multiauteurs » de nos corpus d'étude, voir leur biographie dans l'annexe A.

- Sous-corpus « professionnels » français : 25 textes pour 21 auteurs ; aucun texte ayant plus d'un auteur et 3 auteurs ayant plus d'un texte. Il s'agit de : Bréan, Gérard Grugeau et Christian Sibold.

Selon Marshman (2003, p. 4), la représentativité d'un corpus renvoie à « sa capacité de fonctionner comme une base fiable pour des généralisations sur une langue particulière (générale ou spécialisée). Ceci implique à la fois une taille et une variété de textes adéquates. » En parlant de textes littéraires et journalistiques, John Sinclair (1991, p. 17) souligne qu'il faut introduire de la variété afin que le corpus soit représentatif de la langue et qu'il ne décrive pas seulement le style propre à certains auteurs prolifiques.

Nous avons déjà montré l'équilibre et la représentativité de nos corpus d'étude en fonction de la taille et de la multiplicité de textes et d'auteurs; abordons à présent la représentativité selon les pays qu'ils englobent et les branches de la TAV dont traitent les textes qu'ils contiennent.

### **3.3.4.3. La représentativité géographique**

Il ne pouvait être question de données quantifiables ici en raison de la diversité de pays auxquels certains auteurs peuvent être rattachés. Par exemple, Díaz Cintas a été formé en Espagne, mais mène ses recherches principalement au Royaume-Uni. Gambier quant à lui a été formé en France, mais vit et travaille en Finlande. En ce qui concerne Georgakopoulou, elle a mené ses études en Grèce et au Royaume-Uni, et travaille pour des entreprises dans les deux pays. Quant à Muhammad Gamal, il vit et travaille en Australie, mais s'intéresse à la TAV en Égypte, son pays d'origine. Enfin, Thierry Horguelin est né au Canada (Montréal), y a travaillé avant de s'installer en Belgique. Il pouvait donc s'avérer imprudent de trancher et il était préférable de lister simplement les pays représentés dans les corpus d'étude.

Nos corpus d'étude incluent des textes d'auteurs pouvant être rattachés à 25 pays pour l'anglais et à 12 pays pour le français.

- Anglais : Allemagne, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Chine, Danemark, Égypte, Espagne, États-Unis, Grèce, Indonésie, Iran, Irlande, Italie, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pologne, Qatar, Royaume-Uni, Russie, Suède, Taiwan et Ukraine
- Français : Allemagne, Belgique, Canada, Espagne, Finlande, France, Israël, Italie, Moldavie, Portugal, Roumanie et Suisse

La TAV est un domaine en expansion et l'intérêt qu'il suscite ne cesse de grandir. Nos corpus d'étude reflètent cet état de choses. En effet, bien que les langues examinées soient le français et l'anglais, les auteurs des corpus peuvent être rattachés à 37 pays parmi lesquels bon nombre n'ont pas l'anglais ni le français comme langue officielle. La représentativité géographique de nos corpus réside donc dans le fait que, en plus des pays dans lesquels les langues examinées sont le plus parlées, ils regroupent des textes d'auteurs pouvant être reliés à des pays autres que ceux dans lesquels les langues examinées sont le plus parlées.

#### **3.3.4.4. La représentativité du domaine de la TAV**

Ici aussi, il ne pouvait être question de données quantifiables, car certains textes portent sur plusieurs branches du domaine de la TAV. Nous fournissons donc plutôt une liste des sujets couverts (par branche du domaine). Compte tenu du fait qu'ils sont très nombreux, notre liste n'est pas exhaustive. Nous avons organisé cette liste selon la description fournie au chapitre 1, dans laquelle les principales formes de TAV sont regroupées en quatre volets : le sous-titrage, le surtitrage, les formes de reformulation orale (doublage, voix hors champ et production multilingue) et l'accessibilité (sous-titrage pour sourds et malentendants et audiodescription). Il convient de noter que nos corpus couvrent toutes les formes principales de TAV. Ils contiennent également des textes qui portent sur deux ou plusieurs formes de TAV (nous avons ajouté un point pour fournir quelques-unes des questions abordées dans ces textes) ainsi que sur la traduction de scénarios.

- **Sous-titrage** : contraintes ; sous-titrage en direct (intralingual, multilingual, synchronisation) ; étude du sous-titrage en tant que traduction multimodale ; principes, pratiques, défis/problèmes ; sous-titrage par les fans ; réception du sous-titrage télévisuel ; typologie ; prise de décision ; standards en Europe ; sous-titrage et acquisition du vocabulaire ; traduction automatique et sous-titrage ; adaptation et sous-titrage ; étapes/processus
- **Surtitrage** : les contours du métier de surtitreur ; surtitrage et dialogue dramatique ; surtitrage de l'opéra ; étapes/processus ; place/rôle ; surtitrage et minorité linguistique ; bénéfice et préjudice
- **Doublage** : traduction du non verbal ; fondements ; standards ; doublage de l'humour ; métiers ; rôle ; étapes/processus ; doublage et sociolinguistique (variation linguistique, perception) ; distribution des acteurs (voix) ; adaptation et doublage ;

synchronisation, synchronisme, asynchronie ; manipulation du discours ; théorie et histoire

- **Voix hors champ** : fondamentaux ; questions d'ordre terminologique et conceptuel ; pratiques ; présupposés ; voix hors champ et genres non fictifs/fictifs
- **Production multilingue** : traduction de scénarios et productions multilingues ; histoire (avènement, prospérité, déclin)
- **Sous-titrage pour sourds et malentendants** : sous-titres enrichis et acquisition du vocabulaire ; format des sous-titres sur les appareils portatifs ; lois et pratiques au Royaume-Uni ; sous-titrage télévisuel ; historique et technique
- **Audiodescription** : recherche et état de l'art ; audiodescription et accessibilité des médias audiovisuels ; formation de l'audiodescripteur ; étapes/processus ; historique et technique
- **Deux ou plusieurs formes de TAV** : méthodologie de la recherche en TAV ; définition des termes du domaine ; traduction et médias audiovisuels ; altérité culturelle et communication internationale en TAV ; choix entre doublage et sous-titrage ; sous-titrage et doublage télévisuel et cinématographique ; expertise professionnelle ; enjeux et perspectives de la TAV à l'aube du numérique ; la TAV au 21<sup>e</sup> siècle ; études de cas ; réception du sous-titrage et du doublage ; outils (logiciels) ; l'accessibilité dans le processus de production cinématographique.

Cette liste, non exhaustive, contient la majorité des thèmes (par branche du domaine) abordés dans les textes des corpus d'étude. Nos corpus sont représentatifs, car les principales formes de TAV y sont traitées et sous des aspects divers et variés.

En somme, cette section nous a permis de montrer l'équilibre et la représentativité de nos corpus d'étude selon quatre axes : au niveau de la taille, de la variété des textes, de la représentativité géographique des auteurs et de la représentativité du domaine de la traduction audiovisuelle à travers ses différentes formes. Intéressons-nous à présent à un autre critère important pris en compte lors de la constitution des corpus : la reconnaissance des auteurs par leurs pairs.

### 3.3.5. Reconnaissance de l'auteur par ses pairs

Ce critère revêt une importance capitale pour des travaux sur corpus spécialisés. En effet, afin de nous assurer que les textes du corpus reflètent la terminologie de la TAV, nous devons sélectionner des textes rédigés par des experts reconnus par leurs pairs, que ce soit scientifiquement ou professionnellement. Bowker et Pearson déclarent à ce propos :

In order to ensure that your corpus contains authentic LSP material, the author of each text should be an acknowledged subject-field expert. This means that the authors must have a suitable educational and/or professional background in the discipline about which they are writing, and they should be recognized by their peers as having the level of expertise required to write about the particular subject. (Bowker et Pearson, 2002, p. 51)

Marshman abonde dans le même sens quand elle souligne que :

Les qualifications de l'auteur sont très importantes dans des travaux sur corpus spécialisés. L'auteur du texte devrait être un expert dans le domaine, ou au moins un semi-expert. Il ou elle devrait être reconnu par ses pairs ou par une institution (par exemple, il ou elle publie des ouvrages dans le domaine, est associé avec une université ou un centre de recherche, le texte apparaît sur un site officiel). (Marshman, 2003, p. 13)

Ces citations expliquent en partie pourquoi des articles de revues évaluées par des pairs (universitaires et professionnelles) et des extraits de livres (chapitres ou articles) étaient particulièrement indiqués, car de telles sources sont souvent garantes d'une certaine qualité, la publication n'étant pas ouverte à tous. En dehors de noms d'auteurs prolifiques dans le domaine de la TAV et qui nous étaient déjà connus, nous avons pu confirmer l'expertise des autres grâce aux biographies fournies au bas des articles, dans les livres ou sur Internet. Ces données biographiques ont été colligées et elles sont présentées à l'annexe A.

L'un des défis auxquels nous avons fait face sur ce plan était de déterminer l'« étiquette » à apposer à certains auteurs. La tâche s'est parfois révélée ardue. En effet, de nombreux chercheurs ont été ou sont encore des professionnels du domaine. Seulement, nous classions les textes dans les sous-corpus en fonction de la signature de l'article (par exemple, quand le nom de l'auteur était suivi de celui d'une université, d'une chaire ou de tout autre organisme de recherche), le texte allait directement dans le sous-corpus « chercheurs ». En revanche, si le nom de l'auteur était suivi de celui d'une entreprise, d'une agence de traduction ou de toute autre organisation à visée professionnelle, son texte allait dans le sous-corpus « professionnels ». Nous avons dû recourir à cette troisième balise, car la biographie



de l'auteur et la source du texte ne suffisaient pas toujours. De fait, des numéros de revues à priori professionnelles comme *Circuit*, publiée par l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec, ou *L'Écran traduit*, publiée par l'Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel, incluent parfois des articles de chercheurs rédigés à la suite de recherches menées dans un contexte universitaire (Florentin [2016] est un exemple). Il arrive aussi que certains numéros de revues universitaires ou que des livres édités par des chercheurs contiennent des textes de professionnels. À titre d'exemple, on peut citer les articles de Chris Higgs (2006), Andrew Lambourne (2006) ou encore Alison Marsh (2006) dans *InTRAlinea* (Université de Bologne) et les textes de Xènia Martínez (2004) et de Diana Sánchez (2004) dans le livre *Topics in Audiovisual Translation* édité par Orero.

Les auteurs de nos corpus satisfont à ce critère de reconnaissance par leurs pairs, car ils jouissent d'une solide formation universitaire dans le domaine ou d'une riche expérience en TAV (ou dans un domaine connexe comme le cinéma) ou des deux. En effet, bon nombre d'entre eux détiennent une maîtrise ou un doctorat en traduction audiovisuelle. De plus, en ce qui concerne les chercheurs, ils sont souvent les auteurs de dizaines voire de centaines de publications sur le domaine. Dans les cas de certaines co-publications, il y a toujours un des auteurs qui est renommé même si le(s) autre(s) le sont moins ou ne le sont pas. Le co-auteur dans ces cas-ci possède une formation dans le domaine de la TAV (il a été par exemple l'étudiant de l'auteur plus connu). À titre d'exemple, Díaz Cintas qui a co-écrit avec Muñoz Sánchez, Neves avec Ragia Hamdy Hassan et Lavour avec Dominique Bairstow.

En outre, en dehors des livres du corpus témoin, les textes proviennent de revues évaluées ou sont des chapitres de livres publiés dont les auteurs (pour les chercheurs) sont presque toujours rattachés à une université (département, chaire, organisme). Tout comme la reconnaissance des chercheurs, celle des professionnels par leurs pairs se situe à différents niveaux : leur formation universitaire, leur expérience, la source de laquelle est extraite la publication et leur appartenance à des associations à visée professionnelle. De fait, comme susmentionné, l'appartenance d'un texte à un sous-corpus ou à un autre n'était pas toujours évidente à trancher, car certains auteurs appartiennent aux deux catégories. Il y a donc plusieurs auteurs du sous-corpus « professionnels » qui possèdent un doctorat. Ils ont publié (dans le cas d'articles) dans des revues éditées par des associations professionnelles réputées. Comme exemple, nous avons l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du

Québec (OTTIAQ) au Canada, l'Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA) en France, l'Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España en Espagne et l'American Translators Association (ATA) aux États-Unis.

Après avoir sélectionné les textes en nous basant notamment sur la reconnaissance des auteurs par leurs pairs, nous devons décider s'il fallait inclure dans les corpus les textes en entier ou seulement une partie de ces derniers.

### **3.3.6. Échantillonnage**

Selon Cabré (2007, p. 41), la décision de sélectionner des textes entiers ou des fragments de texte repose sur les études qui vont être réalisées grâce au corpus. Une fois encore, les objectifs de la recherche sont au cœur de la constitution du corpus. Marshman (2003, p. 5) recommande, si on opte pour des fragments de texte, de retenir des parties du début, du milieu et de la fin des textes. Cabré (2007, p. 41) estime pour sa part que, pour l'analyse textuelle, les textes entiers sont à privilégier. Il en va de même pour la recherche terminologique. En effet, Bowker et Pearson (2002, p. 49) précisent qu'en matière de recherche en langue de spécialité, les termes, patrons et contextes qui intéressent le chercheur peuvent se trouver dans n'importe quelle section du texte, et le moment où ils apparaissent peut être significatif dans l'identification de variantes (forme complète au début du texte, abréviation plus loin, par exemple). Par conséquent, choisir des fragments de textes au hasard peut se révéler périlleux et mener à l'élimination de parties de texte qui auraient été utiles dans le cadre de la recherche menée. Marshman (2003, p. 4) abonde dans le même sens que Bowker et Pearson (2002) lorsqu'elle souligne que Sinclair (1991), Pearson (1998) et Meyer et Mackintosh (1996) privilégient l'utilisation de textes entiers dans leurs corpus, en particulier lorsqu'il s'agit de recherches terminologiques ou conceptuelles.

En tenant compte de la nature et des objectifs de notre recherche ainsi que des recommandations de ces différentes auteurs, nous avons opté pour l'utilisation de textes entiers. En effet, que ce soient les livres, les chapitres extraits de livres ou les articles, nous les avons inclus en entier dans nos corpus. Les livres (voir 3.2.2.1.) devaient former un tout et ne pas être des recueils d'articles pouvant fonctionner comme des textes autonomes. Donc, les livres du corpus témoin ont été dépouillés entièrement. Quant aux chapitres extraits de livres inclus dans le corpus d'analyse, il serait plus exact de les appeler articles, car ils ont été publiés dans des recueils d'articles et même s'ils sont considérés comme des chapitres

dans lesdits recueils, ils sont en fait des textes autonomes (par exemple, la publication de Jan-Emil Tveit [2009] considérée comme le chapitre 7 du recueil édité par Díaz Cintas et Anderman). Quant aux articles publiés dans des revues, ils ont eux aussi été retenus en entier pour les corpus.

Examinons à présent le moyen de production des textes de nos corpus d'étude afin d'expliquer pourquoi nous avons préféré des textes écrits à des productions orales.

### **3.3.7. Moyen de production**

Ce critère renvoie à ce que Bowker et Pearson (2002, p. 49) appellent « medium » et en partie à ce que L'Homme (2004, p. 127) appelle « support ». Selon Bowker et Pearson (2002, p. 49), « [m]edium refers to whether the text in question was originally prepared as a written text or whether it is a transcription of a spoken text ». Donc, le « medium » (moyen de production) renvoie à la nature du texte : orale ou écrite. Bowker et Pearson (2002, p. 49) précisent que les traducteurs et les terminologues travaillent généralement avec des textes écrits comparativement à d'autres spécialistes comme les experts des enquêtes sur le terrain qui travaillent avec des corpus réunissant des textes de production orale et écrite. Une fois encore, le choix du moyen de production (orale, écrite ou mixte) des textes à inclure dans le corpus dépend du but de la recherche. Les auteurs pensent qu'il est plus aisé de constituer un corpus de textes écrits et soulèvent quelques difficultés en lien avec la collecte de données orales, par exemple, le risque (lors d'une entrevue) que l'interlocuteur du chercheur ne soit pas naturel, fasse attention, car il se sent intimidé.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons opté pour des textes écrits plutôt que des textes oraux ou qu'un corpus mixte. Ce choix a été effectué pour diverses raisons :

- Il s'agit de la pratique courante en terminologie (comme relevé ci-dessus [Bowker et Pearson, 2002]) ;
- Ils offrent au chercheur plus de flexibilité et de contrôle que des entrevues, méthode qui peut s'avérer périlleuse (faible nombre de participants, disponibilité pour les entrevues, désistements de dernière minute pouvant mener à des données non probantes) ;
- Ils permettent de gagner du temps (l'approbation par les comités d'éthique et le recrutement des participants sont des étapes qui requièrent beaucoup de temps, sans

oublier la transcription des entrevues). Nous avons donc exclu les transcriptions d'entrevues publiées sous forme d'articles et la possibilité de transcrire des entrevues disponibles dans des revues comme *JoStrans*. Il convient de noter que même si nous avons opté pour un corpus mixte, il n'aurait pas été judicieux d'inclure ces textes. En effet, les transcriptions ainsi publiées ne sont pas verbatim, et il est difficile de dire si la personne qui s'est chargée de la transcription n'a pas laissé de côté des éléments qui auraient pu être importants pour la recherche menée.

Somme toute, nous pensons qu'un corpus oral pourrait être intéressant pour la vérification du phénomène de variation diamésique. Selon Ledegen et Léglise (2013, p. 403), la variation diamésique est liée au canal de communication (oral, écrit). C'est donc un aspect que nous n'avons pas étudié dans le cadre de notre recherche.

Après avoir présenté les critères qui ont guidé la constitution de nos corpus d'étude et en quoi ces derniers satisfont ces critères, penchons-nous maintenant sur les méthodes de consultation de notre corpus d'analyse. Ces méthodes de consultation concernent uniquement le corpus d'analyse (électronique), car le corpus témoin (papier) a été dépouillé manuellement.

### **3.4. Méthodes de consultation**

Comme nous l'avons déjà indiqué, la constitution et la consultation du corpus d'analyse ont été précédées du dépouillement manuel d'un corpus témoin de dix livres (cinq en français et cinq en anglais) répartis dans deux sous-corpus « chercheurs » et « professionnels ». Cette étape préalable nous a permis d'avoir dès le départ une liste de termes qui nous a servi lors des étapes subséquentes de constitution, de consultation et d'analyse du corpus<sup>54</sup>. Les deux outils de consultation que nous avons utilisés sont TermoStat Web 3.0 (un extracteur de termes) et AntConc 3.5.9 (un concordancier unilingue)<sup>55</sup>. Après une présentation générale du fonctionnement des extracteurs de termes, nous traitons de manière plus spécifique de TermoStat à travers ses fonctionnalités. Puis, nous abordons de manière globale le rôle des concordanciers avant de nous pencher plus spécifiquement sur AntConc et ses fonctions.

---

<sup>54</sup> Dans cette section sur les méthodes de consultation, pour plus de fluidité, nous employons souvent le terme *corpus* pour renvoyer au *corpus d'analyse*.

<sup>55</sup> Dans la suite du texte, nous les nommerons simplement TermoStat et AntConc.

### 3.4.1. Extracteurs de termes

L'extraction de termes a été la première étape de consultation du corpus. Selon L'Homme (2004, p. 166 ; en italique dans l'original), les « *extracteurs de termes* ratissent un corpus et sont censés proposer à un utilisateur les termes qui s'y trouvent ».

Pour reconnaître un terme, le terminologue/traducteur doit se poser les questions suivantes :

- Le sens de l'unité lexicale est-il lié au domaine qui m'intéresse ?
- Les actants sémantiques de l'unité lexicale sont-ils également des termes ?
- L'unité lexicale est-elle un dérivé morphologique d'un autre terme ?
- L'unité lexicale entretient-elle un lien paradigmatique avec un autre terme ?

Un extracteur de termes procède différemment. En effet, les décisions prises par cet outil de dépouillement automatique s'appuient sur des indices comme la fréquence et la répartition, la prédominance des termes de nature nominale, la complexité des termes, le nombre fini de séquences pouvant constituer un terme complexe, les frontières.

Les termes typiques d'un domaine risquent de revenir souvent dans un corpus représentatif du domaine. En outre, l'extracteur prend en compte la position des termes (dans une phrase, un syntagme, etc.), les parties du discours (corpus étiqueté) et le mode de formation des termes. La majorité des termes sont des termes complexes (L'Homme, 2004, p. 168). Ces derniers sont construits selon des patrons limités, et ce, dans toutes les langues (les patrons varient selon les langues).

L'extraction se déroule selon une analyse statistique et/ou linguistique du corpus. À la suite de l'extraction, le logiciel produit une liste de candidats-termes. On parle de candidats-termes et non de termes proprement dits, car un certain pourcentage des résultats ne sont pas réellement des termes. En effet, l'extracteur n'est pas en mesure de déterminer avec certitude si un terme est lié ou non au domaine traité. De plus, il n'est pas en mesure de bien découper les termes dans tous les cas. Les candidats-termes correspondent à des mots ou des suites de mots qui sont susceptibles d'être des termes. L'utilisateur (terminographe ou traducteur) doit nécessairement épurer ou enrichir la liste de candidats-termes.

À titre d'exemple, dans la liste des candidats-termes issus de l'extraction (par TermoStat) du sous-corpus « chercheurs » anglais, nous avons *target* qui est le résultat d'un mauvais découpage. En effet, en examinant les contextes, on peut reconstituer les termes

*target text, target audience, target language, target product, target versions, target culture, target recipients*, etc. Par ailleurs, *http* est un candidat-terme proposé par l'extracteur. Il ne s'agit pas d'un terme, mais seulement du début des nombreux hyperliens que contiennent certains articles du sous-corpus. *Scholar, process, corpus, research, comprehension* sont des exemples de candidats-termes qui ne sont pas à proprement parler des termes de TAV, puisqu'ils ne sont pas directement liés à ce domaine.

#### **3.4.1.1. Approches statistiques**

Les approches statistiques sont particulièrement utiles pour repérer les termes simples. Elles supposent deux étapes : 1) le calcul du nombre d'occurrences d'une entité graphique dans un corpus ; 2) la comparaison de la fréquence des entités graphiques indexées dans le corpus spécialisé à celle des entités graphiques présentes dans un corpus de référence. Avec ces approches, l'indexation et le tri par fréquence décroissante des mots qui figurent dans le corpus informent le terminographe sur le contenu du corpus en question. En écartant les mots grammaticaux au moyen d'une liste d'exclusion, le terminographe obtient un portrait des thèmes les plus importants dans le corpus analysé, thèmes qui risquent fort bien de correspondre à des termes du domaine traité.

Le principe général de ces approches repose sur l'idée selon laquelle des termes spécifiques à un domaine ont une fréquence anormalement élevée dans un corpus spécialisé par rapport au corpus de référence. Les formes les plus fréquentes seront vraisemblablement centrales dans le corpus analysé (à la suite de l'extraction du sous-corpus « chercheurs » anglais, la liste de candidats-termes générée par TermoStat contient *subtitle* [1352 occurrences], *dubbing* [480], *audiovisual translation* [179]).

Pour être significative, la comparaison doit mettre en jeu des corpus de natures différentes. Par ailleurs, le choix des textes du corpus de référence est déterminant pour livrer des résultats significatifs. Normalement, ce dernier est composé de textes de natures diverses reflétant la langue prise dans son ensemble et est souvent plus volumineux que le corpus spécialisé auquel il est comparé (L'Homme, 2004, p. 170). Cette première technique est simple, mais elle a ses limites : une entité graphique peut être fréquente dans un texte sans forcément avoir un réel statut terminologique. De même, une entité graphique peu fréquente peut correspondre à un terme central du domaine. Par exemple, *text* (886 occurrences) n'est

pas réellement un terme de TAV tandis que *lip-synch dubbing* (2), *TV dubbing* (2), *live subtitlers* (2) le sont.

Il convient de noter que les approches statistiques peuvent également être utilisées pour repérer des termes complexes. Dans ce cas, on cherche des segments répétés, c'est-à-dire des suites d'entités graphiques qui se succèdent un nombre déterminé de fois, ce qui permet de repérer les termes complexes. Ensuite, un calcul statistique permet de mesurer le caractère non accidentel de la suite d'entités graphiques (principe de l'association forte selon lequel l'association de certains mots graphiques n'est pas attribuable au hasard). Autrement dit, il s'agit de voir si les entités graphiques d'une combinaison apparaissent plus fréquemment ensemble qu'ailleurs dans le corpus dans d'autres combinaisons.

#### **3.4.1.2. Approches linguistiques**

Dans le cadre des approches linguistiques, on recherche des patrons typiques. Ces approches s'appuient sur l'hypothèse selon laquelle la plupart des termes complexes sont des syntagmes nominaux. En outre, on tient pour acquis que les syntagmes nominaux susceptibles de constituer des termes font appel à un nombre fini de séquences de parties du discours. Pour mettre en œuvre ces approches, il faut disposer de renseignements sur la nature linguistique des entités graphiques et avoir recours à des corpus étiquetés dans lesquels les entités graphiques sont assorties d'une indication de la partie du discours à laquelle elles appartiennent. Il s'agit donc de définir les patrons admissibles sous forme de règles et de demander à un extracteur de termes de localiser les séquences correspondantes, puis de les placer dans une liste. Voici quelques exemples de patrons typiques :

- N + Adj : *doublage synchrone*
- N + N : *comédien doubleur*
- N + Prép + N : *régie de surtitrage*
- N + Prép + Dét + N : *industrie de l'audiovisuel*
- N + Prép + N + Adj : *traduction du texte filmique*

Ces exemples s'appliquent au français et pas nécessairement aux autres langues.

En plus de rechercher des patrons typiques, ces approches s'appuient sur l'identification de frontières de termes au moyen d'une série de repères tels que des signes de ponctuation, un verbe conjugué, une conjonction de subordination, un pronom. Pour trancher, l'extracteur tient compte des entités graphiques qui se trouvent avant ou après le repère.

### 3.4.2. TermoStat Web 3.0

Dans le cadre de notre analyse, nous avons soumis notre corpus à l'extracteur de termes TermoStat afin d'obtenir une liste de candidats-termes. TermoStat a été mis au point par Patrick Drouin, professeur au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal. TermoStat « exploite une méthode de mise en opposition de corpus spécialisés et non spécialisés [corpus de référence] en vue de l'identification des termes » (Drouin, 2010 n. p.). Ce logiciel traite les langues suivantes : français, anglais, espagnol, italien et portugais. Son corpus de référence français est d'environ « 28 500 000 occurrences, qui correspondent à approximativement 560 000 formes différentes. C'est un corpus non technique composé d'articles [...] tirés du quotidien français *Le Monde* et publiés en 2002 » (Drouin, 2010, n. p.). Le corpus de référence anglais compte quant à lui environ 8 000 000 occurrences pour approximativement 465 000 formes différentes. Il s'agit également d'un corpus non technique dont la moitié provient d'articles tirés du quotidien montréalais *The Gazette* et publiés entre mars 1989 et mai 1989. L'autre moitié provient du British National Corpus.

#### 3.4.2.1. Fonctionnement

TermoStat associe approches statistiques et approches linguistiques. Son fonctionnement repose sur l'utilisation de pivots lexicaux. L'établissement de ces pivots lexicaux est possible, car tout texte soumis à l'extracteur est dans un premier temps étiqueté par *TreeTagger*, un logiciel d'étiquetage externe. À la sortie de l'étiqueteur, toutes les entités graphiques que compte le texte possèdent une étiquette syntaxique (nom, verbe, adjectif, etc.). TermoStat dresse une liste de noms et d'adjectifs en comparant le corpus spécialisé (constitué par l'utilisateur et contenant les termes qu'il recherche) à un corpus de référence. On tient pour acquis que les noms et adjectifs que fait émerger la comparaison sont susceptibles d'entrer dans la formation de termes complexes. À partir du texte étiqueté, TermoStat extrait les entités graphiques ou les ensembles d'entités graphiques qui correspondent aux différents patrons syntaxiques prédéfinis (appelés *matrices* dans TermoStat).

L'extracteur utilise donc les noms et adjectifs ainsi définis comme pivots lexicaux pour partir à la recherche de termes dans le corpus. Les techniques utilisées par la suite pour l'extraction de termes complexes s'appuient sur le repérage de frontières. Ensuite, chaque candidat-terme reçoit un score en fonction de la méthode choisie lors de l'affichage des résultats. Les candidats-termes ayant reçu les scores les plus hauts sont considérés comme



les plus pertinents dans le corpus. Avec TermoStat, il n'est pas possible de soumettre en même temps plusieurs fichiers à l'analyse. Cela signifie que l'ensemble du corpus que l'on souhaite analyser doit être constitué d'un seul fichier. La taille de ce fichier ne doit pas dépasser 30 mégaoctets. Tous les corpus soumis à TermoStat doivent être en format texte brut (TXT). Donc, avant de pouvoir interroger nos différents sous-corpus dans TermoStat, nous avons enregistré chacun de nos fichiers Word au format texte et avons ensuite rassemblé tous les fichiers texte en un seul, en copiant le contenu de chaque fichier et en le collant dans un fichier global.

### 3.4.2.2. Présentation des résultats de l'extraction

TermoStat propose divers modes de présentation des résultats. Ainsi, la liste de candidats-termes peut être présentée en ordre de fréquence, en ordre alphabétique, en ordre de patron syntaxique, sous forme de nuage<sup>56</sup>, en regroupements à partir d'un terme de base. Dans tous les modes de présentation des résultats, il est possible, en cliquant sur le candidat-terme qui nous intéresse, d'afficher la phrase dans laquelle il se présente ou d'afficher une liste de concordances en format KWIC (keyword in context). Les figures 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12 ci-après illustrent les différents modes de présentation des résultats dans TermoStat. Les captures d'écran ont toutes été réalisées à partir des résultats de l'extraction du sous-corpus « chercheurs » anglais. Avant chaque figure, nous fournissons des détails sur le mode de présentation illustré.

La figure 6 montre les candidats-termes à partir de l'onglet « Liste de termes » (différent de « Nuage », « Statistiques », « Structuration » et « Bigrammes »). On peut y voir quelques termes de TAV notamment *subtitle*, *dubbing*, *mode*, *audiovisual translation* ainsi que des termes de cinéma (domaine connexe) comme *film* et *dialogue*. Les résultats sont classés par ordre de fréquence (en ordre décroissant). On note également que chaque terme a un score qui lui est attribué. On voit aussi des variantes flexionnelles du candidat-terme (qui est aussi le candidat de regroupement) ainsi que le patron syntaxique auquel il correspond.

---

<sup>56</sup> Le nuage correspond à une liste alphabétique des 100 termes dont le score est le plus élevé dans le fichier analysé. L'impression de nuage est donnée par la différence de taille de caractères des candidats en fonction du score qui leur a été attribué.

Corpus >> chercheurs\_en Flore | Aide | Déconnexion

## Résultats

Liste des termes **Nuage** Statistiques Structuration Bigrammes

Candidat de regroupement	Score		Variantes orthographiques	Matrice
	Fréquence (Spécificité)			
translation	1896	211.63	translation translations	Nom
subtitle	1352	182.61	subtitle subtitles	Nom
text	886	119.97	text texts	Nom
translator	535	111.85	translator translators	Nom
dubbing	480	107.76	dubbing dubbings	Nom
language	1239	100.67	language languages	Nom
film	1082	90.94	film films	Nom
dialogue	320	74.06	dialogue dialogues	Nom
mode	324	73.33	mode modes	Nom
audience	519	71.25	audience audiences	Nom
viewer	316	67.23	viewer viewers	Nom
audiovisual translation	179	66.56	audiovisual translation audiovisual translations	Adjectif Nom

Figure 6. Liste des candidats-termes présentée en ordre de fréquence

Il s'agit à la figure 7 de la liste des candidats-termes classés par ordre alphabétique. Les dix premiers ne sont pas des termes de TAV.

Corpus >> chercheurs\_en Flore | Aide | Déconnexion

## Résultats

Liste des termes **Nuage** Statistiques Structuration Bigrammes

Candidat de regroupement	Score		Variantes orthographiques	Matrice
	Fréquence (Spécificité)			
abbreviation	6	5.9	abbreviation abbreviations	Nom
absolute identity	2	5.22	absolute identity	Adjectif Nom
abstract	28	22.26	abstract	Nom
ac	4	5.87	ac	Nom
academia	11	10.99	academia	Nom
academic interest	3	4.82	academic interest	Adjectif Nom
academic investigation	2	5.22	academic investigations	Adjectif Nom
academic research	5	7.19	academic research	Adjectif Nom
academic setting	2	5.22	academic settings	Adjectif Nom
accent	47	15.66	accent accents	Nom
acceptability	7	5.09	acceptability	Nom
access	70	8.88	access	Nom
access professional	2	5.22	access professional access professionals	Nom Nom
access service	4	8.68	access service access services	Nom Nom
accessibility	83	41.05	accessibility	Nom
accessibility arena	2	5.22	accessibility arena	Nom Nom
accessibility culture	2	5.22	accessibility culture	Nom Nom
accessibility sector	2	5.22	accessibility sectors	Nom Nom

Figure 7. Liste des candidats-termes présentée par ordre alphabétique

Dans la figure 8 ci-dessous, la liste des candidats-termes est classée selon les patrons syntaxiques (matrices). On peut voir les patrons suivants : Adj + N + Prép + N ; Adj + Conj Coord + Adj + N ; N. Plusieurs des candidats-termes du deuxième patron syntaxique sur cette figure contiennent deux termes à reconstruire : par exemple, *verbal and visual code* (*verbal code* d'une part et *visual code* d'autre part). Dans bon nombre des cas, il ne s'agit pas de termes de TAV.

mean percentage of fixation	2	5.23	mean percentage of fixations	Adjectif Nom Préposition Nom
considerable amount of time	2	5.23	considerable amount of time	Adjectif Nom Préposition Nom
various form of translation	2	5.23	various forms of translation	Adjectif Nom Préposition Nom
famous work of literature	2	5.23	famous work of literature	Adjectif Nom Préposition Nom
main effect of condition	3	7.16	main effect of condition	Adjectif Nom Préposition Nom
vertical scale of importance	2	5.23	vertical scale of importance	Adjectif Nom Préposition Nom
specific type of text	2	5.23	specific types of texts	Adjectif Nom Préposition Nom
long period of time	2	5.23	long period of time	Adjectif Nom Préposition Nom
maximum number of character	2	5.23	maximum number of characters	Adjectif Nom Préposition Nom
various method of language conversion	2	5.23	various methods of language conversion	Adjectif Nom Préposition Nom
infamous shortcoming of lip-movement dischryony	2	5.23	infamous shortcomings of lip-movement dischryony	Adjectif Nom Préposition Nom Nom
secondary mode of text production	2	5.23	secondary modes of text production	Adjectif Nom Préposition Nom Nom
verbal and non-verbal component	2	5.23	verbal and nonverbal components	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
verbal and non-verbal wordplay	2	5.23	verbal and non-verbal wordplay	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
intentional and deliberate choice	2	5.23	intentional and deliberate choices	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
cultural or institutional reference	2	5.23	cultural or institutional references	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
economic and operative implication	2	5.23	economic and operative implications	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
visual and audio mode	4	8.7	visual and audio modes	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
linguistic and factual information	2	5.23	linguistic and factual information	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
professional and non-professional subtitle	3	7.16	professional and non-professional subtitles	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
humorous and multilingual persona	2	5.23	humorous and multilingual persona	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
verbal and visual code	2	5.23	verbal and visual codes	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
scientific or technical text	2	5.23	scientific or technical texts	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
qualitative and quantitative datum	2	5.23	qualitative and quantitative data	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
economic and cultural power	2	5.23	economic and cultural power	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
terminological and conceptual ambiguity	2	5.23	terminological and conceptual ambiguity	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
quantitative and qualitative datum	2	5.23	quantitative and qualitative data	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
verbal and non-verbal information	2	5.23	verbal and non-verbal information	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
deaf and hard-of-hearing audience	2	5.23	deaf and hard-of-hearing audience	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
deaf and hard-of-hearing audiences	2	5.23	deaf and hard-of-hearing audiences	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
verbal and non-verbal play	2	5.23	verbal and non-verbal play	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
visual and verbal subtext	2	5.23	visual and verbal subtexts	Adjectif Coord_Conjunction Adjectif Nom
addition	71	7.61	addition	Nom
access	70	8.91	access	Nom
convention	68	14.45	convention	Nom
			conventions	Nom

Figure 8. Liste des candidats-termes présentée en ordre de patrons syntaxiques

Comme susmentionné, le nuage correspond à une liste alphabétique des 100 termes dont le score est le plus élevé dans le fichier analysé. Dans la figure 9, la majorité des termes relèvent de la TAV. Il est intéressant de noter que les variantes flexionnelles sont également affichées. Autrement dit, un candidat de regroupement et ses variantes ne sont pas considérés comme un seul terme aux fins de l’affichage en nuage (par exemple, *subtiter* et *subtitlers* ; *respeaker* et *respeakers*).

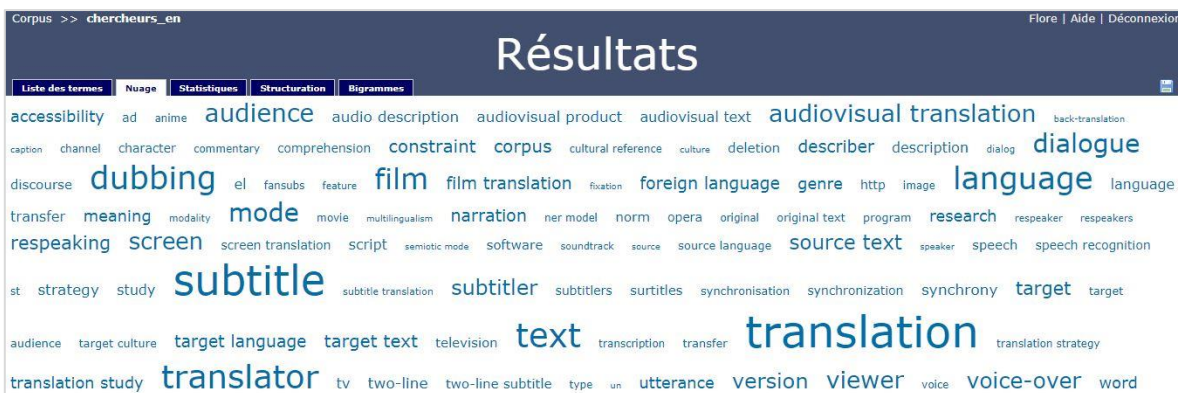


Figure 9. Affichage des résultats sous forme de nuage

Dans la figure 10, nous voyons la liste des candidats-termes selon l’affichage « Structuration ». Sous cet onglet, les résultats sont affichés selon un candidat de regroupement. Drouin (2010, n. p.) mentionne que « [l]a page des résultats de la structuration

présente la liste des candidats dans un tableau et, pour chacun d’eux en vis-à-vis, la liste des candidats qui l’incluent ». Cette liste des candidats-termes qui incluent le candidat de regroupement est précédée d’une colonne qui indique la fréquence du candidat de regroupement. Drouin (2010) précise que seuls les candidats-termes dont la fréquence est égale ou supérieure à quatre sont affichés (en tant que candidat de regroupement). Dans la figure 10 ci-dessous, en regardant les listes pour les candidats de regroupement *subtitle* et *film*, on note de nombreux termes de TAV (*respoken subtitles*, *real-time subtitles*, *bilingual subtitles*, *inter-lingual subtitles*, etc. ; *film dubbing*, *film translation*, *film translator*, etc.).

Candidat de regroupement	Fréquence	Terme inclus
translation	1896	process of translation - literary translation - non-professional translation - english translation - mode of translation - descriptive translation - theory of translation - audiovisual translation - type of translation - form of translation - unit of translation - specific translation - translation of interviews - full translation - translation of multilingual humour - spanish translation - automatic translation - back translation - mainstream translation - interlingual translation - field of translation - faithful translation - actual translation - nature of translation - written translation - intersemiotic translation - translation of film - simultaneous translation - kind of translation - literal translation - special translation - concept of translation - preliminary translation - particular translation - italian translation - model of translation
subtitle	1352	respoken subtitles - subtitle area - honest subtitles - english subtitle - real-time subtitles - type of subtitle - one-line subtitle - set of subtitles - creative subtitles - single-line subtitle - subtitle line - spanish subtitle - chinese subtitles - reading subtitles - two-line subtitle - non-professional subtitle - professional subtitles - live subtitles - subtitle translation - line of subtitle - single-word subtitle - subtitle translator - written subtitle - terms of subtitle - target subtitles - process of subtitle - kind of subtitles - bilingual subtitles - television subtitles - use of subtitles - unparsed subtitles - maximum subtitle - intra-lingual subtitles - inter-lingual subtitles - subtitle flash - form of subtitles - consecutive subtitle
language	1239	language barrier - language revision - language acquisition - body language - written language - language variation - national language - english language - main language - natural language - minority languages - arabic language - second language - nigerian languages - film language - language material - audiovisual language - target language - language transfer - foreign language - sign language - language conversion - original language - source language - type of language - language development - language difference - native language - pivot language - instances of language - language programming - terms of language - method of language - modes of language - receptor language - language variety - language use - form of language - verbal language - language teaching - matter of language - language combination - language films - standard language - local language - language versions - language learner
film	1082	video film - feature film - film dialogue - film festival - original film - nigerian film - sound film - film dubbing - film material - target film - video film - film language - source film - film industry - film productions - american film - film genre - animated films - film text - film translation - foreign film - film translator - family film - film

Figure 10. Liste des candidats-termes présentée sous forme de regroupements

L’onglet « Bigrammes », voir figure 11 ci-dessous, affiche les entités graphiques (verbes, noms) auxquels les candidates-termes sont souvent associés dans le corpus et la position grammaticale qu’ils occupent dans les phrases contenant ces entités graphiques (sujet ou objet).



lexicaux. Drouin (2003) estime que la méthode d'extraction fondée sur l'acquisition préalable de pivots lexicaux permet de réduire le bruit de façon significative. En outre, la technique présente l'avantage de retenir des termes simples de nature nominale et adjectivale et ne se focalise pas uniquement sur les termes complexes comme nombre de techniques statistiques et linguistiques. On appelle *bruits* les candidats-termes qui ne sont pas des termes et *silences* les termes absents de la liste de candidats-termes. Les silences sont souvent des termes simples peu fréquents, des termes complexes construits selon un patron atypique ou des termes complexes qui se présentent de façon inusitée dans le corpus. Par exemple, un terme employé comme adverbe dans un texte pourrait ne pas être retenu par l'extracteur. En comparant la liste de termes obtenue grâce au dépouillement manuel des dix livres du corpus témoin à la liste des termes obtenue après épuration de la liste des candidats-termes, nous avons été en mesure de relever certains silences.

Après avoir établi notre liste définitive de termes, il nous fallait les étudier de plus près, en apprendre plus sur chacun d'eux. C'est à ce moment que nous avons fait intervenir le concordancier AntConc.

### **3.4.3. Concordanciers**

Un concordancier est un logiciel conçu pour « retrouver les *occurrences* d'une ou de plusieurs *chaînes de caractères* dans un ou plusieurs textes électroniques » (L'Homme (2004, p. 143). Marshman (2013, p. 154) définit pour sa part les concordanciers comme des « logiciels qui cherchent des chaînes de caractères ou des suites de chaînes de caractères (mots, suites de mots, parties de mots) dans un ou plusieurs textes à la fois, puis affichent ces occurrences entourées d'une portion plus ou moins grande du texte d'où elles proviennent ». Si l'on se fie à ces définitions, un extracteur de termes comme TermoStat combine des fonctions typiques des concordanciers.

Néanmoins, il nous semble important d'établir une certaine nuance entre les deux catégories d'outils. En effet, quand on souhaite répertorier systématiquement l'ensemble des termes d'un domaine ou sous-domaine, un concordancier comme AntConc, que nous présentons ci-dessous, n'est pas l'outil idéal. Il vaut mieux alors utiliser un extracteur de termes, car, dans un concordancier, il faut généralement avoir un point de départ (un mot-clé ou une chaîne de caractères) pour lancer une recherche. Cela sous-entend que l'on connaît déjà les termes (ou du moins certains termes) à partir desquels lancer la consultation du

corpus. En revanche, dans un extracteur de termes, aucun mot-clé n'est requis pour lancer une extraction. Bien que certains concordanciers tel AntConc disposent d'une fonction (en l'occurrence Word List) qui permet de produire une liste qui correspond à l'ensemble des mots contenus dans le corpus, cet ensemble est très vaste et contient absolument tous les mots, y compris ceux de la langue générale. Une recherche de candidats-termes à partir de ce vaste ensemble pourrait prendre énormément de temps, et son efficacité ne serait pas garantie. Tandis qu'un outil comme TermoStat, qui prend appui sur un corpus de référence, génère des listes de candidats-termes qui contiennent généralement peu de mots de la langue générale.

Bien que nous disposions de la liste de termes obtenue grâce au dépouillement manuel du corpus témoin, nous avons préféré faire intervenir TermoStat avant AntConc. Ainsi, nous pouvions nous assurer d'avoir constitué une liste plus complète (obtenue après épuration des candidats-termes et fusion avec la liste du corpus témoin) à partir de laquelle travailler. La consultation dans le concordancier AntConc nous a permis de repérer des contextes riches en connaissances. Selon Meyer (2001), qui a proposé l'appellation *knowledge-rich contexts* pour les désigner, les contextes riches en connaissances contiennent des informations de nature conceptuelle sur le terme. Ces informations sont utiles aux terminographes, car elles permettent d'en savoir plus sur un domaine et de rédiger des définitions (Meyer, 2001, p. 279). Il faut mentionner que ces contextes sont de types divers à condition qu'ils renseignent le terminographe sur au moins un aspect du concept auquel renvoie le terme recherché : « the context should indicate at least one conceptual characteristic, whether it be an attribute or a relation » (Meyer, 2001, p. 281). Un contexte riche en connaissances peut donc être aussi bien définitoire que métalinguistique (contient par exemple des cooccurrents du terme recherché) ou encyclopédique (contient par exemple des termes qui entretiennent avec le terme recherché des relations d'hyponymie-hyperonymie<sup>57</sup>, etc.).

#### **3.4.4. AntConc 3.5.9**

AntConc est un concordancier unilingue conçu par Laurence Anthony, professeur à l'Université Waseda, au Japon. AntConc permet d'interroger des corpus comparables, et ce,

---

<sup>57</sup> Un hyperonyme est un terme dont le sens englobe celui d'autres termes. Par exemple, *audiovisual translation mode* est un hyperonyme de *dubbing*, *subtitling* et *voice-over*. *Dubbing*, *subtitling* et *voice-over* sont donc des hyponymes de *audiovisual translation mode*.

une langue à la fois. Contrairement aux concordanciers généraux monolingues (WebCorp, WebConc, etc.) ou bilingues (Linguee, TradooIT, etc.), AntConc ne contient pas de corpus « préfabriqué ». Il faut donc, avant toute chose, créer soi-même un corpus qu'on pourra ensuite télécharger dans le logiciel en vue de faire des recherches. Les fichiers qui constituent le corpus doivent être en format TXT. AntConc est un concordancier doté de nombreuses fonctions notamment « Concordance », « File View », « Cluster N/Grams » et « Collocates » décrites ci-après. Toutes les captures d'écran fournies dans les pages qui suivent proviennent des résultats de recherches lancées à partir des fichiers du sous-corpus « professionnels » anglais.

### 3.4.4.1. Concordance

Cette fonction permet de lancer des recherches à partir d'une entité graphique ou d'une chaîne de caractères et d'accéder à une liste de toutes les occurrences de l'entité graphique ou de la chaîne en question. Afin de l'utiliser, il suffit d'activer l'onglet Concordance et d'indiquer le terme recherché sous *Search Term*. La figure 13 montre les résultats d'une recherche avec l'entité graphique *subtitling*. Dans l'outil Concordance, les résultats s'affichent en format KWIC (keyword in context). Autrement dit, le terme à partir duquel la recherche a été lancée (par exemple, *subtitling*) se trouvera au centre de chaque ligne de texte. On appelle ces lignes de texte des concordances.

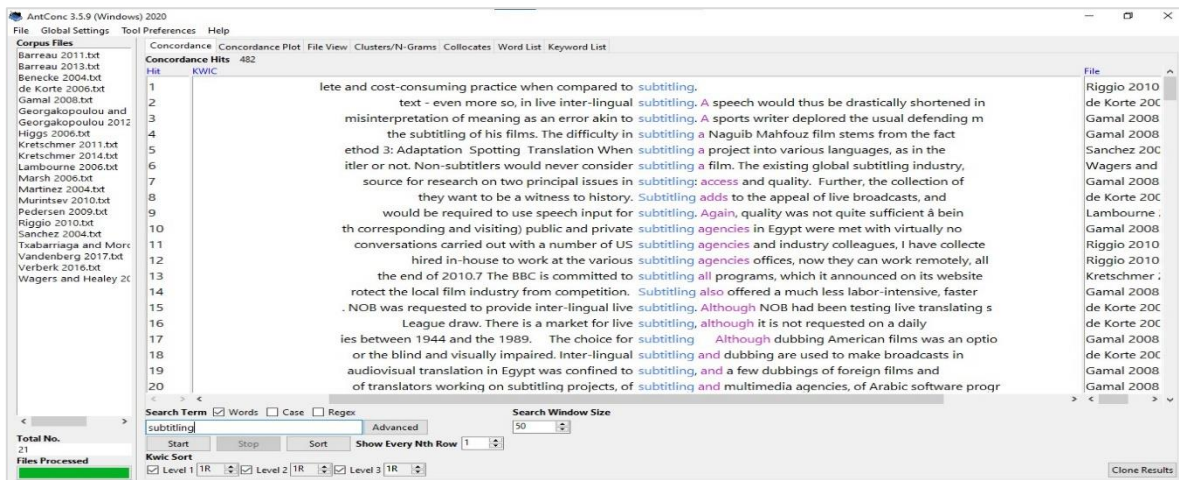


Figure 13. Résultats de recherche pour le terme *subtitling*



Par défaut, les concordances s'affichent par ordre de document. En regardant la dernière colonne de droite, on voit le nom du document (fichier) duquel provient chaque concordance. Avec un tel classement, on peut facilement voir toutes les occurrences des termes construits avec *subtitling* dans chacun des documents. Connaître l'origine des occurrences pourrait contribuer à confirmer ou à infirmer notre hypothèse. De fait, en tenant compte du pays d'origine ou même de l'auteur de l'article d'où provient l'occurrence ou les occurrences du terme recherché, nous pourrions déterminer si le phénomène de variation souligné dans notre hypothèse se manifeste dans la terminologie de la TAV et si oui, le type de variation auquel nous avons affaire.

Par ailleurs, il est aussi possible de lancer une recherche à partir d'une chaîne de caractères qui ne constitue pas une entité graphique. La chaîne de caractères *subtitl\** (voir figure 14 ci-dessous) permet de trouver les occurrences des termes *subtitler* et *subtitle* au singulier et au pluriel. L'astérisque est utilisé pour remplacer un ou plusieurs caractères à la fin de la chaîne.

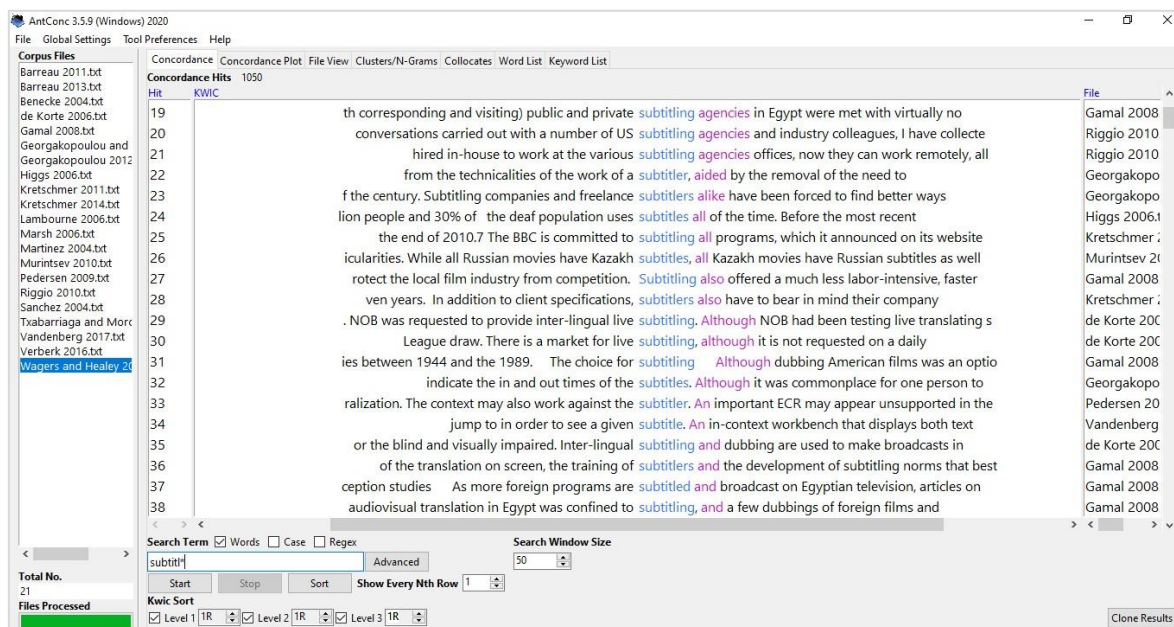


Figure 14. Résultats de recherche pour la chaîne de caractères *subtitl\**

### 3.4.4.2. Tri

Dans le cadre de notre recherche, la fonction « Tri » d'AntConc, nous a permis d'explorer le corpus d'analyse et de rechercher des silences potentiels (surtout des termes complexes qui

n'auraient pas été extraits par TermoStat). Pour lancer le tri, il faut cocher les options souhaitées. Dans AntConc, par défaut les cases 1R (pour 1 word right), 2R et 3R sont cochées (dans les figures 12 et 13 ci-dessus, nous avons ramené la sélection par défaut à 1R partout). En cochant les cases 2R et 3R, on étend le tri à la deuxième et à la troisième entité graphique située à droite de la chaîne de caractères recherchée. Il suffit ensuite de cliquer sur le bouton Sort pour lancer le tri. Cette option facilite grandement le repérage de termes complexes (en français), puisque les éléments situés à droite du terme clé sont alors présentés en ordre alphabétique. En anglais, comme on peut le voir sur la figure 15 ci-dessous, le tri avec les éléments situés à droite permet de repérer des cooccurents (*subtitling a film*, *subtitling all programs*) et parfois des termes complexes (*subtitling agencies*).

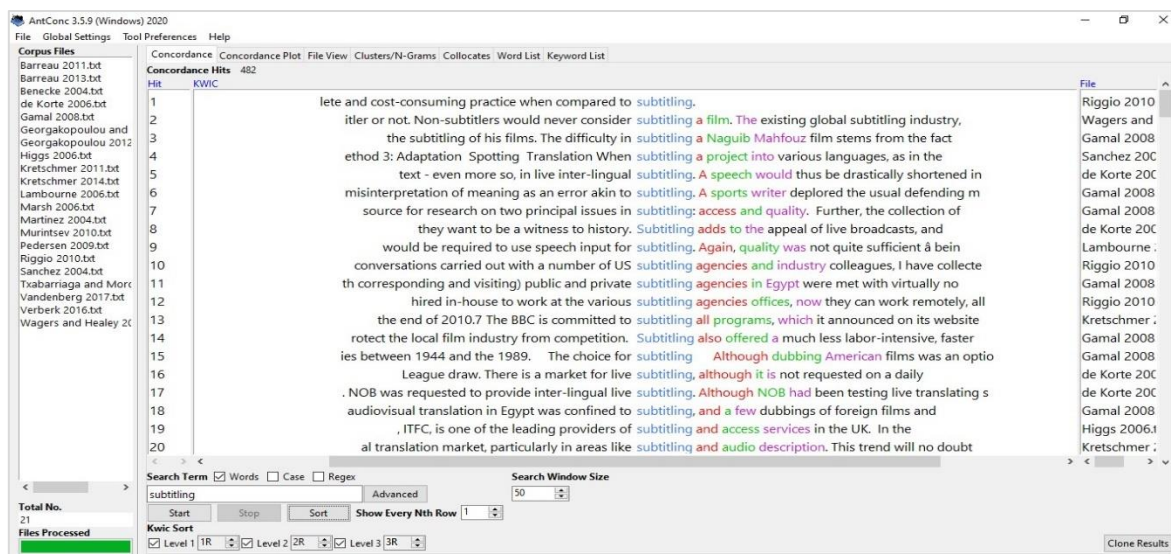


Figure 15. Résultats du tri avec 3 éléments à droite

Si on souhaite faire un tri à partir des éléments qui se présentent à gauche du terme (voir figure 16 ci-dessous), il faut simplement appuyer sur la flèche vers le bas dans les options *Kwic Sort*. On verra apparaître les niveaux 1L, 2L, 3L, etc., pour 1 mot à gauche, 2 mots à gauche, etc. Une fois les options cochées, on relance le tri en cliquant sur *Sort*.

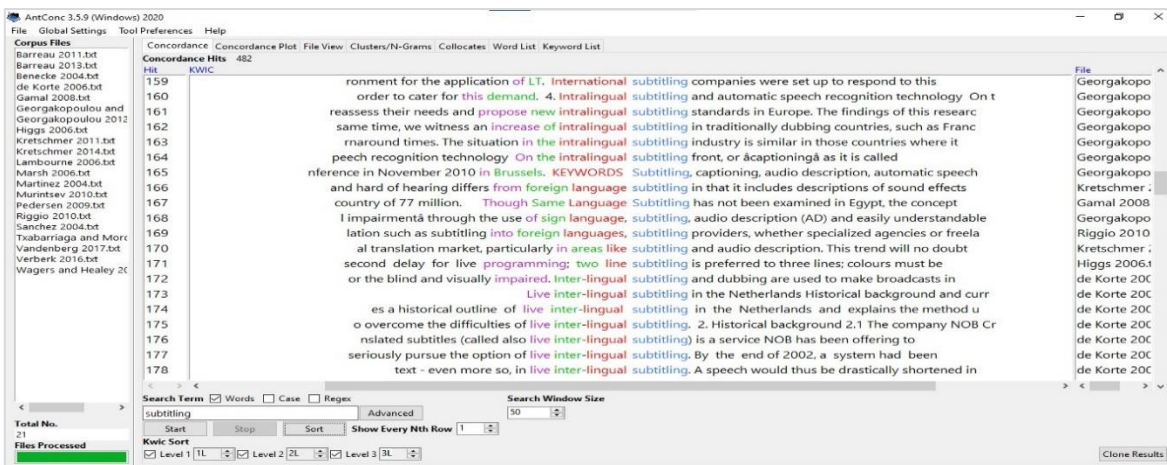


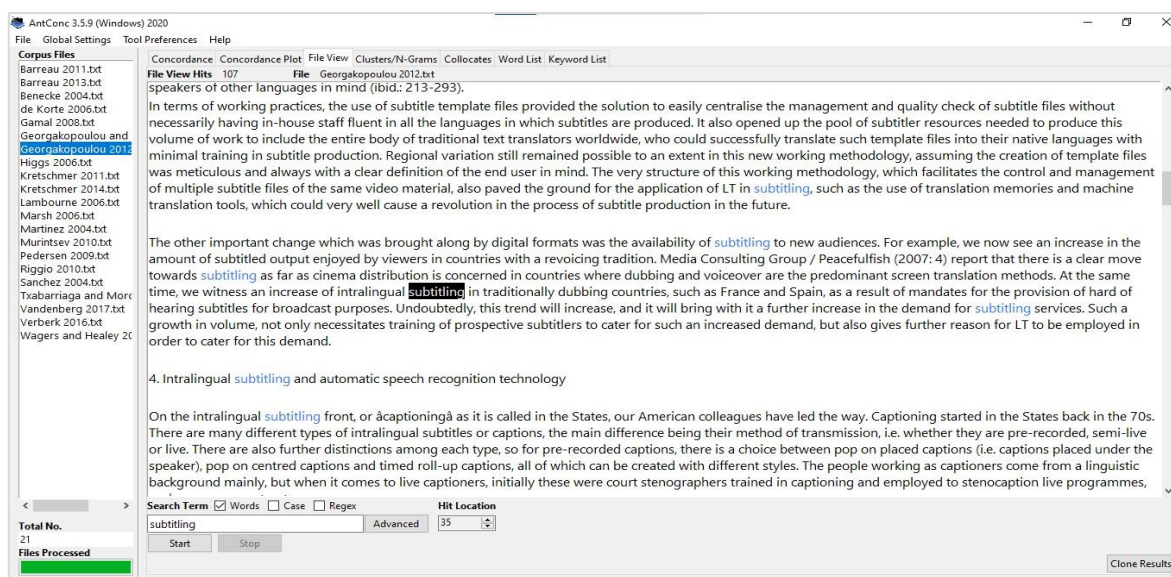
Figure 16. Résultats du tri avec 3 éléments à gauche

Le tri à partir des éléments situés à gauche d'un terme permet d'explorer la cooccurrence lexicale (en français) : on peut voir facilement quels sont les noms ou verbes qui « cohabitent » dans la phrase avec le terme recherché. Ces informations se sont avérées utiles aussi bien dans la description de la terminologie de la TAV que dans l'élaboration du vocabulaire partiel. Pour l'anglais, c'est généralement l'inverse qui s'applique. Autrement dit, le tri avec les éléments situés à droite du terme permet de repérer des éléments de cooccurrence et le tri avec ceux situés à gauche permet de repérer la majorité des termes complexes. On le constate en regardant les figures 15 et 16. Dans la figure 15, sur 20 concordances, nous n'avons noté qu'un seul terme complexe : *subtitling agencies* (qui revient dans 3 concordances). Tandis que dans la figure 16, sur 20 concordances, nous en avons noté 3 : *intralingual subtitling* (5 concordances), *inter-lingual subtitling* (1 concordance) et *live inter-lingual subtitling* (6 concordances). Donc, avec le tri à partir des éléments situés à gauche de *subtitling*, 12 concordances sur 20 contiennent un terme complexe contre seulement 3 sur 20 avec les éléments situés à droite.

### 3.5.4.3. Affichage de concordances plus longues

Par défaut, l'affichage en mode Concordance (format KWIC) est de 50 entités graphiques. On peut toutefois augmenter le nombre pour obtenir des lignes de concordances plus longues. À l'aide de la flèche ascendante, on peut augmenter la valeur affichée sous *Search Window Size*, au bas de l'écran. Par ailleurs, lorsqu'on consulte la liste de concordances, on peut à tout moment sélectionner une concordance en particulier et aller consulter le texte entier

duquel elle provient. Il suffit de cliquer, dans la ligne de concordance en question, sur le terme employé pour lancer la recherche. Cela permet d'activer l'outil *File View*. Lorsqu'on passe en mode *File View*, le terme de la ligne choisie s'affiche en noir. De plus, si le texte contient d'autres occurrences du même terme, celles-ci s'affichent en couleur (ici, figure 17, en bleu).



*Figure 17. Affichage des résultats en mode File View*

#### 3.4.4.4. Cluster/N-Grams

Cette fonction constitue une autre façon de repérer des termes complexes ou d'autres combinaisons de mots (expressions idiomatiques, collocations, etc.). Pour lancer une recherche à l'aide de cette fonction, il faut sélectionner l'onglet Cluster/N-Grams puis inscrire l'entité graphique ou la chaîne de caractères à rechercher. Le résultat correspond à une liste de combinaisons lexicales dans lesquelles figure le terme recherché.

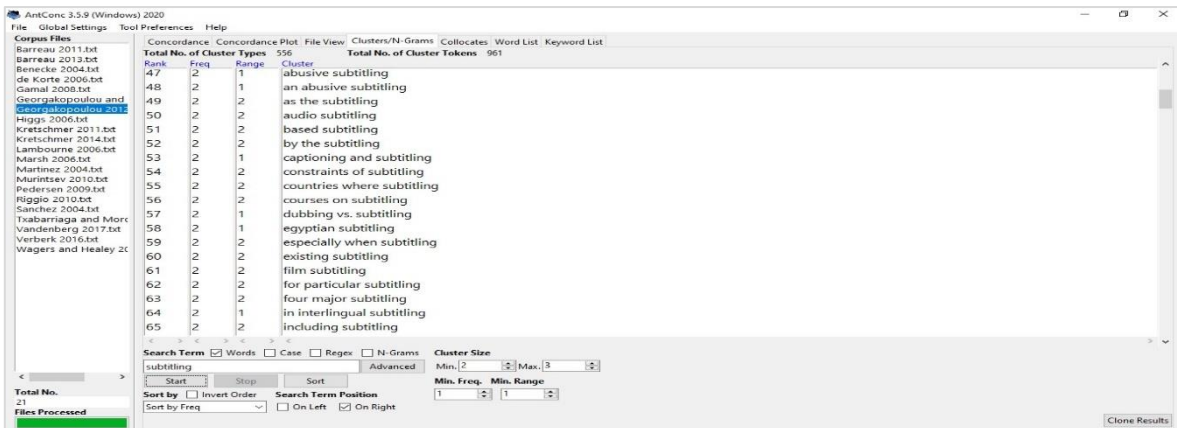


Figure 18. Résultats du tri à partir de Cluster/N-Grams

Toutes les combinaisons visibles à la figure 18 ci-dessus ne sont pas des termes complexes, mais plusieurs le sont (*abusive subtitling*, *audio subtitling*, *film subtitling*, *interlingual subtitling*, etc.). Les éléments de la liste sont classés par ordre alphabétique par défaut, mais ce paramètre peut être modifié (affichage selon la fréquence, par exemple). De plus, il est possible de modifier les options de recherche pour limiter les résultats aux combinaisons les plus fréquentes (en indiquant un nombre minimal d'occurrences *Min Freq.*).

Par ailleurs, on peut choisir la longueur des combinaisons en question (avec l'option *Cluster Size*). Les réglages ici sont des combinaisons allant de deux à trois entités graphiques. Les combinaisons peuvent aussi être générées à partir des entités graphiques qui précèdent ou qui suivent le terme recherché (*Search Term Position*). Le réglage par défaut est *On Left*, nous l'avons changé en cochant *On Right* afin de trouver des termes complexes (dans lesquels le terme *subtitling* se situe à droite). À partir de la liste de résultats obtenue avec Cluster/N-Grams, on peut, en cliquant sur la combinaison qui nous intéresse, afficher les lignes de concordances dans lesquelles le terme se présente.

### 3.4.4.5. Collocates

Cette fonction propose une autre façon d'explorer les mots ou les termes qui cohabitent avec un terme ou une chaîne de caractères. En somme, il s'agit d'un autre mode de visualisation des résultats d'une recherche. Ici, les résultats sont classés selon la fréquence de chacune des entités graphiques qui figurent après le terme recherché. Il est possible de modifier les options de recherche pour limiter les résultats aux cooccurrents les plus fréquentes (en indiquant un

nombre minimal d'occurrences *Min Freq.*). Par défaut, ce nombre minimal est 1, nous l'avons changé par 5.

Rank	Freq	Freq(L)	Freq(R)	Collocate
1	12	12	0	6.94317 inter
2	13	13	0	6.83626 lingual
3	10	9	1	6.68014 interlingual
4	5	0	5	6.26510 norms
5	11	8	3	6.15468 intralingual
6	5	4	1	5.94317 courses
7	8	3	5	5.94317 closed
8	7	1	6	5.84364 providers
9	7	4	3	5.75053 established
10	5	0	5	5.68014 agencies
11	30	3	27	5.62124 companies
12	54	50	4	5.56878 live
13	5	3	2	5.56466 professionals
14	5	5	0	5.56466 m
15	9	2	7	5.52813 europe
16	8	6	2	5.48374 real
17	5	2	3	5.35821 multimedia
18	14	5	9	5.35821 hard
19	26	4	22	5.33983 software
20	4	1	4	5.26510 internet

Figure 19. Résultats du tri à partir de Collocates

Toutes les entités graphiques considérées par AntConc comme des mots et qui correspondent aux réglages indiqués figureront parmi les résultats même s'il ne s'agit pas en réalité de mots. Par exemple, ci-dessus nous voyons « m » (au rang numéro 14 de la figure 19). En cliquant sur ce résultat, nous nous sommes rendu compte qu'il s'agit de l'abréviation du nom d'un auteur cité à plusieurs reprises dans le même texte (Gamal M.).

Dans *Collocates*, il est également possible de changer l'ordre de présentation des résultats en explorant le menu déroulant *Sort by* au bas de l'écran. De même, on peut déterminer la distance à laquelle les cooccurrents se trouvent du terme recherché. Les réglages par défaut sont établis à 5L et 5R, c'est-à-dire de 5 entités graphiques à gauche jusqu'à 5 entités graphiques à droite du terme recherché. En cliquant sur un des mots de la liste de cooccurrents, on accède aux résultats présentés en mode *Concordance*. En définitive, AntConc permet de trouver des données terminologiques qui sont très utiles pour la description de la terminologie du domaine à l'étude et pour la rédaction de répertoires terminologiques.

## **Conclusion du chapitre**

Dans ce troisième chapitre, nous nous sommes intéressée à la constitution et à la consultation des corpus. Après quelques définitions nécessaires, nous avons présenté brièvement les corpus d'étude constitués de dix livres (corpus témoin) et de 144 articles (corpus d'analyse) puis la démarche adoptée pour la recherche des textes contenus dans ces corpus. Nous avons poursuivi par les différents critères qui ont guidé la sélection des textes. La taille, l'équilibre et la représentativité, l'échantillonnage sont quelques-uns de ces critères. Il faut retenir que nos corpus d'étude sont répartis en deux langues, le français et l'anglais, et divisés en deux sous-corpus dans chacune des langues (sous-corpus « chercheurs » et sous-corpus « professionnels ») regroupant des textes de chercheurs et des textes de professionnels de la traduction audiovisuelle. Ils s'étendent sur une période de trente ans (une diachronie courte de 1990 à 2019). Après avoir présenté nos corpus d'étude, nous avons exposé les méthodes de consultation qui ont été employées pour tirer (du corpus d'analyse) les données terminologiques nécessaires à l'atteinte de nos objectifs. Ces méthodes combinent un extracteur de termes (TermoStat) et un concordancier (AntConc). Le premier a permis d'obtenir une liste de candidats-termes qui a été épurée et fusionnée à la liste obtenue grâce au dépouillement manuel du corpus témoin tandis que le second, avec les contextes riches en connaissances repérés, a permis d'en savoir plus sur les termes retenus afin de décrire le phénomène de variation terminologique existant en TAV et d'élaborer un vocabulaire de base de la terminologie de ce domaine.

## **Chapitre 4 : Analyse terminologique**

Dans le chapitre 3, nous avons décrit nos corpus d'étude ainsi que la démarche employée pour rassembler les textes et les critères que nous avons appliqués pour les sélectionner. Nous avons également abordé les outils utilisés pour la consultation du corpus d'analyse. Il s'agit de TermoStat et d'AntConc.

En vue de procéder à l'analyse terminologique, nous avons épuré les listes de candidats-termes générées par TermoStat et les avons jumelées aux listes de termes obtenues par le dépouillement manuel du corpus témoin. Nous allons dans le présent chapitre décrire la démarche employée pour identifier les termes du domaine de la TAV (dépouillement manuel et épuration des listes de candidats-termes générées par TermoStat). Nous expliquons ensuite la manière dont nous nous sommes servie d'AntConc pour attester l'utilisation des termes et repérer les variantes terminologiques. Puis, nous présentons de manière globale les termes pour les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais et français, en soulignant entre autres leur nombre et la variation terminologique qui caractérise les appellations de certains concepts de ce domaine.

### **4.1. Démarche**

L'Homme (2004) propose des balises pour guider le terminographe dans l'identification des termes du domaine à l'étude. En effet, il n'est pas toujours évident de déterminer le statut terminologique d'un candidat-terme. L'auteure propose quatre critères pour identifier des termes : sens, nature des actants sémantiques, parenté morphologique et toute autre relation paradigmatique. Mais avant de pouvoir les appliquer, le terminographe doit délimiter le domaine à l'étude et décider de la typologie des termes qui l'intéresse. L'Homme (2004, p. 57-58) mentionne également la fréquence et la répartition comme indices du statut terminologique d'un candidat-terme.

#### **4.1.1. Délimitation du domaine**

Il convient de préciser dès le départ qu'il ne s'agit pas de cloisonner le domaine comme c'est le cas en théorie générale de la terminologie. En effet, comme nous l'avons déjà souligné au chapitre 2, la cloison entre les domaines n'est pas étanche (Auger, 2001, p. 210-211). Néanmoins, il est important de pouvoir déceler de manière globale la structure d'un domaine dont on souhaite décrire la terminologie. Nous l'avons fait au chapitre 1 en présentant le



domaine de la TAV à travers ses différentes formes. C'est cette structure qui nous a guidée lors de l'identification des termes. Nous avons pu repérer les termes et décider du statut terminologique des candidats-termes en les rattachant à une ou à plusieurs formes de TAV (doublage, sous-titrage, voix hors champ, audiodescription, etc.).

#### **4.1.2. Fréquence et répartition**

Selon L'Homme, la fréquence et la répartition de certaines unités lexicales sont un indice de leur statut terminologique. Le principe de la fréquence « veut qu'une forme linguistique qui figure un certain nombre de fois dans des documents représentatifs soit fort probablement un terme » (L'Homme, 2004, p. 57). Quant à la répartition, elle renvoie au nombre de textes dans lequel l'unité lexicale apparaît. Ainsi, une unité lexicale dont le nombre d'occurrences est élevé du fait qu'elle apparaît dans plusieurs textes du corpus est plus « intéressante » et plus susceptible d'être un terme qu'une unité lexicale dont les nombreuses occurrences se trouvent dans un seul texte.

La fréquence et la répartition ne nous ont pas servi d'indices pour déterminer le statut terminologique des unités lexicales du corpus témoin et des candidats-termes. En effet, lors du dépouillement manuel, nous ne nous sommes pas préoccupée du nombre d'occurrences des termes repérés, car cela aurait pu nous distraire et nous écarter de l'un des objectifs du dépouillement manuel, à savoir le repérage du plus grand nombre de termes possibles en vue de pallier les silences potentiels de l'extracteur TermoStat. TermoStat a ramené pour le sous-corpus « chercheurs » anglais 3673 candidats-termes; pour le sous-corpus « professionnels » anglais, 915 candidats-termes; pour le sous-corpus « chercheurs » français, 3221 candidats-termes; pour le sous-corpus « professionnels » français, 2463 candidats-termes. Même lors de l'épuration des listes de candidats-termes, la fréquence et la répartition ne pouvaient pas nous permettre de trancher. En effet, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent en parlant des approches statistiques selon lesquelles fonctionnent certains extracteurs, le nombre d'occurrences élevé d'un candidat-terme ne garantit pas son appartenance au domaine à l'étude.

#### **4.1.3. Types de terme**

La typologie dont il est question ici concerne entre autres la partie du discours du terme (L'Homme, 2004, p. 59). Nous avons décidé de nous limiter au nom (partie du discours au

cœur de la terminologie [Rey, 1992, p. 24]). En effet, le nom est considéré comme la partie du discours centrale en terminologie, car la majorité des termes sont des substantifs. De plus, notre décision a été motivée par un désir de simplicité. De fait, il est plus simple de déterminer le statut terminologique d'un nom que de déterminer celui d'un verbe. C'est ce que souligne L'Homme lorsqu'elle dit :

Le lien avec le domaine de spécialité sera moins difficile à établir en ce qui concerne les noms. Par exemple, le sens de *archive*, *carte*, *compilateur*, *programme* peut être mis en relation avec le domaine de l'informatique et nul ne contestera ce lien. Toutefois, l'unanimité s'évanouira lorsqu'il s'agira de statuer sur d'autres unités [...]. (L'Homme, 2004, p. 64)

En dehors de son caractère central en terminologie et de la relative facilité avec laquelle il peut être rattaché au domaine à l'étude, le nom est la seule partie du discours que nous avons choisi d'analyser, car, tel que nous l'avons précisé au point 3.1.2. du chapitre 3, nous n'avons pas étudié la phraséologie et le style dans le domaine de la TAV. Par conséquent, il n'était pas essentiel de nous pencher sur les autres parties du discours.

En plus des parties du discours, en abordant les types de termes, L'Homme (2004, p. 59) comme Boutin-Quesnel et coll. (1985, p. 20) et Dubuc (1992, p. 25) avant elle, distingue les termes simples des termes composés/complexes. Les termes simples ont une seule entité graphique tandis que les termes complexes sont « constitués de plusieurs entités graphiques séparées par des blancs ou par des diacritiques comme le trait d'union ou l'apostrophe » [L'Homme, 2004, p. 59]). Les termes complexes sont plus nombreux en TAV que les termes simples. Nous avons pu les identifier en nous laissant guider par leur sens, la parenté morphologique et les autres relations paradigmatiques.

#### **4.1.4. Critères**

Comme nous l'avons souligné plus haut, L'Homme (2004, p. 64-66) présente quatre critères qui peuvent guider le terminographe dans l'identification des termes : le sens, les actants sémantiques, la parenté morphologique et toute autre relation paradigmatique. Nous n'avons pas appliqué le deuxième critère pour statuer sur les candidats-termes. En effet, les actants sémantiques relèvent de la combinatoire du terme, des autres parties du discours qui l'accompagnent (par exemple, les verbes ou les adjectifs auxquels se rattache un nom). Même si les contextes notamment les phrases, paragraphes, chapitres, nous ont aidée à déterminer le statut terminologique de certains noms, nous n'avons pas appliqué, du moins pas

consciemment, le critère « nature des actants sémantiques » tel que L'Homme (2004) le conçoit.

#### **4.1.4.1. Le sens**

Le terme étant « une unité lexicale dont le sens est envisagé par rapport à un domaine de spécialité » (L'Homme, 2004, p. 22), il serait difficile de déterminer le statut terminologique d'un candidat-terme sans en connaître le sens; pour ce faire, les contextes et surtout les contextes riches en connaissance sont indispensables. Pendant le dépouillement manuel, la phrase, le paragraphe, le chapitre du livre duquel le terme était extrait constituait le contexte. Lors de l'épuration des listes de candidats-termes proposées par TermoStat, nous avons fait intervenir AntConc pour examiner les contextes desquels provenaient les candidats-termes. Nous avons retenu des termes qui trouvent leur sens dans la ou les formes de TAV auxquelles ils se rattachent (parce qu'ils désignent des concepts renvoyant à des outils employés en TAV, des formes principales de TAV et les formes connexes, des éléments du travail du traducteur audiovisuel, des métiers de la TAV, etc.). Les contextes font émerger le sens des termes et permettent de noter la variation terminologique.

#### **4.1.4.2. La parenté morphologique**

Il est question ici de dérivation. Selon L'Homme (2004, p. 65), la parenté morphologique est un indice qui permet au terminographe de statuer sur les dérivés d'un candidat-terme accepté comme étant un terme. En effet, elle suppose qu'une fois qu'un candidat-terme est admis comme terme, ses dérivés le sont également. L'auteure fournit comme exemple *compilateur* et ses dérivés *compiler*, *compilation*, *recompiler*, *compilable* dans le domaine de l'informatique. L'Homme (2004, p. 65) précise que la parenté morphologique s'accompagne d'une parenté sémantique. Cette dernière est source de variation en TAV. Nous pouvons citer comme exemple *synchronie*, *synchronisme* et *synchronisation*. Ces trois termes apparentés sont utilisés pour désigner un même concept. C'est ce que nous avons appelé la variation morphologique. Nous y reviendrons.

#### **4.1.4.3. Toute autre relation paradigmatique**

Les relations qu'entretiennent les termes d'un domaine interviennent sur deux plans principaux : le plan paradigmatique concerne les liens verticaux et le plan syntagmatique concerne les liens horizontaux (L'Homme, 2004, p. 35-36). Sur le plan paradigmatique, on

trouve les termes qui peuvent se substituer au terme qui intéresse le terminographe. L'Homme (2004, p. 35) fournit comme exemples *virus*, *viral*, *virologie*. Quant au plan syntagmatique, il renvoie à la combinatoire des termes et donc aux liens que le terme qui intéresse le terminographe entretient avec les éléments d'une phrase. L'Homme (2004, p. 36) donne comme exemple *virus* et sa relation avec *contracter* et *infecter*. Selon ce critère, en admettant *virus* comme terme, *viral* et *virologie* doivent également être considérés comme des termes en tenant compte de la relation paradigmatique qu'ils entretiennent. L'antonymie et l'hyponymie font également partie de ces relations. Comme exemples en TAV, nous avons *synchronisme* et *asynchronisme*; *audiovisual translation mode* et ses hyponymes *dubbing*, *subtitling* et *voice-over*.

#### 4.1.5. Recherche des contextes et des variantes à l'aide d'AntConc

Après l'obtention des listes de candidats-termes pour les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » dans chacune des langues, nous devons trouver des contextes riches en connaissances afin d'avoir des attestations des termes et de déceler le sens de ces derniers en vue de repérer les variantes terminologiques. Nous avons cherché tous les termes provenant des corpus d'étude (corpus d'analyse et corpus témoin) dans AntConc. Les contextes riches en connaissance nous ont permis de noter les variantes. Nous avons procédé à cette identification en prenant pour point de départ les termes et les concepts qu'ils désignent. À titre d'exemple, en cherchant *audio-vision*, nous avons constaté qu'il s'agit d'une variante diachronique de *audiodescription*, car *audio-vision* était également employé pour désigner cette forme de traduction audiovisuelle. Le contexte qui nous a permis d'arriver à cette conclusion est extrait du texte de Gambier (2006, p. 277). En plus de ces cas identifiables par des contextes riches en connaissances, il y a des variantes orthographiques et des variantes interlinguistiques dont l'identification était plus évidente : *acteur-doubleur* et *acteur doubleur*; *audio-description* et *audiodescription*; *surtitrage* et *sur-titrage*; *code temporel* et *time-code/timecode* sont des exemples extraits du sous-corpus « chercheurs » français. Malgré les liens évidents qui existent entre ces variantes, nous nous sommes assurée qu'elles désignent les mêmes concepts en examinant des contextes dans AntConc.

De plus, afin de trouver des variantes potentiellement « silencieuses », nous avons cherché des formes tronquées notamment *doubl\**, *sous-titr\**, *dub\**, *subtitl\**, *aussi appel\**, *aussi nomm\**, *également appel\**, *dénom\**, etc. En procédant ainsi, nous avons trouvé des

silences découlant de l'extraction terminologique avec TermoStat. Comme exemples, nous pouvons citer : *demi-doublage* (présenté par Gambier [2004, p. 3] comme un synonyme de *voice over*), *dubbese* (synonyme de *synchronien* trouvé dans Brisset [2017, p. 40]) ou encore *double tournage* (synonyme de *double version* fourni par Vandal-Sirois [2014, p. 60]).

Par ailleurs, notre exploration du corpus à l'aide d'AntConc a permis de relever des homonymes. Il s'agit de termes qui renvoient à plus d'un concept. *Doubleur* en est un exemple. En effet, ce terme peut désigner une SOCIÉTÉ DE POST-SYNCHRONISATION<sup>58</sup>, l'ACTEUR DE DOUBLAGE et le DIRECTEUR ARTISTIQUE. Brisset (2017, p. 34) fournit un contexte riche en connaissances sur ce terme : « “[d]oubleur” désigne ici le responsable final du doublage, directeur artistique ou société de post-synchronisation ». Cette citation montre que le terme renvoie pour l'auteure au concept de SOCIÉTÉ DE POST-SYNCHRONISATION ou de DIRECTEUR ARTISTIQUE. Cependant, dans le texte de Lacasse, Sabino et Scheppler (2013, p. 28), il apparaît que ce terme renvoie à l'ACTEUR DE DOUBLAGE : « [l]a question du doublage du cinéma de fiction est devenue un sujet très politique au Québec depuis une trentaine d'années, les comédiens québécois critiquant la France qui les prive de l'emploi de doubleur en se montrant peu ouverte aux films traduits au Québec. »

Somme toute, l'exploration du corpus dans AntConc s'est révélée extrêmement utile pour confirmer le sens des termes et de leurs variantes, et pour trouver des silences découlant de l'extraction terminologique avec TermoStat.

Cette section nous a permis, à travers les exemples, de présenter quelques cas de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français, mais la variation est également présente dans le sous-corpus « chercheurs » anglais ainsi que dans le sous-corpus « professionnels » de chacune des langues. C'est ce que nous allons voir maintenant en examinant le contenu global de chacun des sous-corpus.

#### **4.2. Sous-corpus « chercheurs » anglais**

La consultation et l'exploitation des textes du sous-corpus « chercheurs » anglais nous ont permis de relever 444 termes représentant 303 concepts. Parmi ces concepts, 53 sont soumis au phénomène de la variation terminologique, ce qui correspond à 17,5 % des concepts.

---

<sup>58</sup> Rappelons que nous utilisons les petites majuscules pour indiquer les concepts et l'italique pour les termes.

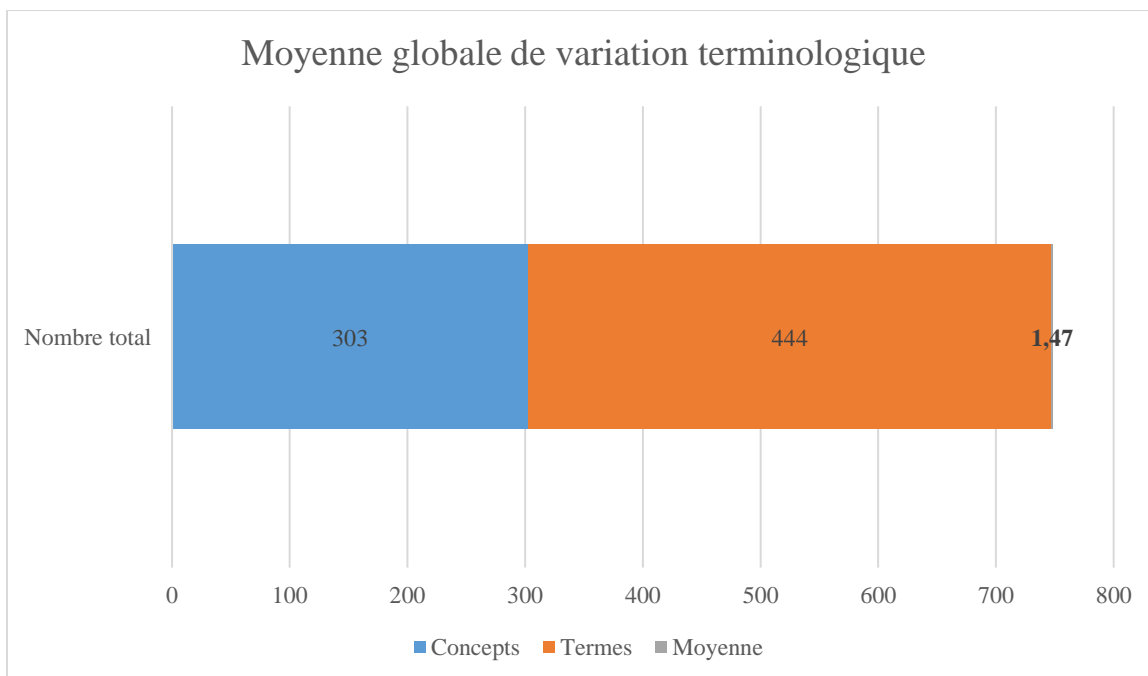
*Tableau 7. Vue d'ensemble du sous-corpus « chercheurs » anglais*

Nombre total de termes	444
Nombre total de concepts	303
Nombre de concepts désignés par un seul terme	250
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	53

Le tableau 7 ci-dessus montre une différence de 141 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique s'élève à 53 (17,5 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 250 (82,5 %).

#### **4.2.1. Moyenne globale de variation terminologique**

La figure ci-dessous permet d'illustrer la moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais. Nous entendons par moyenne globale de variation terminologique le nombre de termes utilisés en moyenne pour désigner un concept dans l'ensemble de ce sous-corpus. Nous la distinguons de la moyenne spécifique qui elle renvoie au nombre de termes utilisés en moyenne pour désigner chaque concept soumis au phénomène de variation terminologique. La moyenne globale correspond donc au nombre total de termes divisé par le nombre total de concepts.



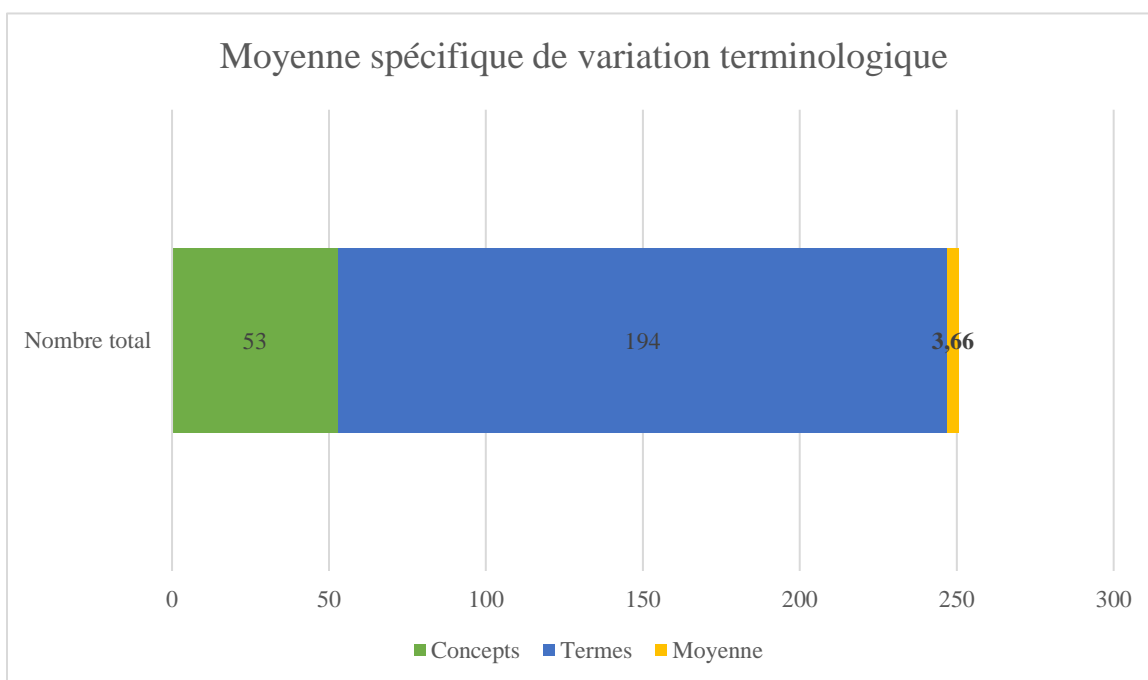
**Figure 20. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais**

Pour le sous-corpus « chercheurs » anglais (figure 20 ci-dessus), le résultat est de 1,47, soit 444 divisé par 303. S’il est vrai que la majorité des concepts ne sont pas soumis à la variation terminologique (250 sur 303, soit 82,5 %), la moyenne globale ci-dessus révèle que le phénomène est tout de même observable dans ce sous-corpus (comme dans les autres). Comme exemples de concepts exempts de variation terminologique, nous pouvons citer ceux qui sont dénommés par les termes suivants : *add-on subtitles*, *artifice of dubbing*, *enriched subtitles*, *in-time*, *open subtitling*, *opera surtitling*, *out-time*, *screenplay translation*, *subtitlese*, *suspension of disbelief*, *timecode generator*. Comme exemples de variantes terminologiques, nous avons : *respeaker – parrot* ; *one-line subtitle – one-liner – single line subtitle* ; *live subtitler – stenographer – velotypist – respeaker* ; *audiovisual translator – film translator – screen translator – translator of audiovisual texts* ; *closed captions – subtitling for the deaf and hard-of-hearing – closed subtitles*. Passons à la moyenne spécifique de variation terminologique.

#### **4.2.2. Moyenne spécifique de variation terminologique**

Comme nous l’avons mentionné au point précédent, il s’agit du nombre de termes employés en moyenne pour désigner un concept soumis à la variation terminologique. La figure 21 ci-

dessous montre que la moyenne spécifique de variation pour le sous-corpus « chercheurs » anglais est de 3,66.



**Figure 21. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais**

La moyenne spécifique est plus élevée que la moyenne globale. Autrement dit, les concepts soumis à la variation sont désignés par 3,66 termes. Voici d'autres exemples de variantes terminologiques dans ce sous-corpus : *time code – time-code – timecode* ; *audiodescription – audio description – audio-description* ; *accessibility – inclusion* ; *audiovisual translator – adaptor* ; *voice-over – half-dubbing* ; *cinema subtitling – cinema subtitles* ; *lip synchrony – lip synchronicity – lip synchronization*.

Il convient de mentionner que la moyenne spécifique est une approximation. En effet, il y a des concepts dénommés par seulement deux variantes tandis que d'autres en ont trois, quatre et plus. Le concept comptant le plus de dénominations est FORM OF AUDIOVISUAL TRANSLATION. En effet, 17 termes sont utilisés dans ce sous-corpus pour désigner ce concept : *AVT mode, AVT modality, AVT method, form of audiovisual translation, mode of language transfer, mode of transfer, mode of screen translation, mode of film translation, translation technique, audiovisual translation modality, form of audiovisual transfer, method of*



*audiovisual translation, method of AVT, method of film translation, method of language conversion, method of conversion et screen translation approach.*

Intéressons-nous maintenant au sous-corpus « professionnels » anglais. Bien que sa densité terminologique soit inférieure à celle du sous-corpus « chercheurs », la variation terminologique y est également observable.

### **4.3. Sous-corpus « professionnels » anglais**

La consultation et l'exploitation des textes du sous-corpus « professionnels » anglais nous ont permis de relever 205 termes représentant 157 concepts. Parmi ces concepts, 23 sont soumis au phénomène de variation terminologique dans leur désignation, ce qui correspond à 14,6 % des concepts.

*Tableau 8. Vue d'ensemble du sous-corpus « professionnels » anglais*

Nombre total de termes	205
Nombre total de concepts	157
Nombre de concepts désignés par un seul terme	134
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	23

Le tableau 8 ci-dessus montre une différence de 48 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique dans leur dénomination s'élève à 23 (14,6 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 134 (85,4 %).

#### **4.3.1. Moyenne globale de variation terminologique**

La figure 22 ci-dessous montre que la moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » anglais est de 1,31. Ce chiffre n'est pas très éloigné de la valeur correspondante pour le sous-corpus « chercheurs » dans la même langue (1,47).

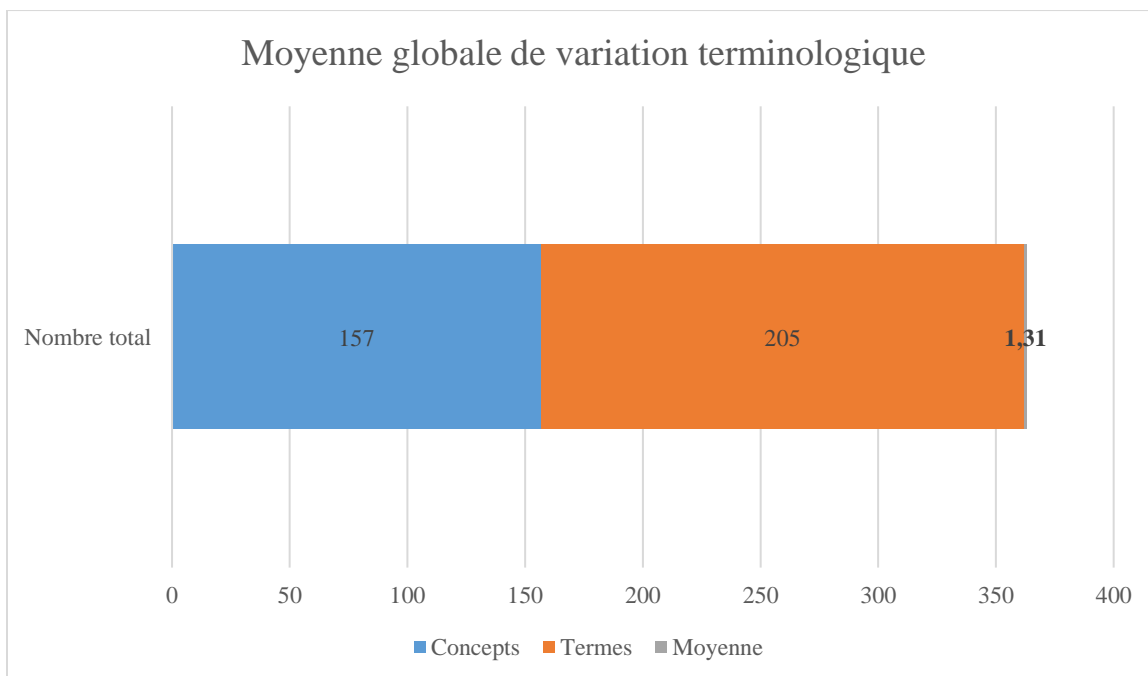
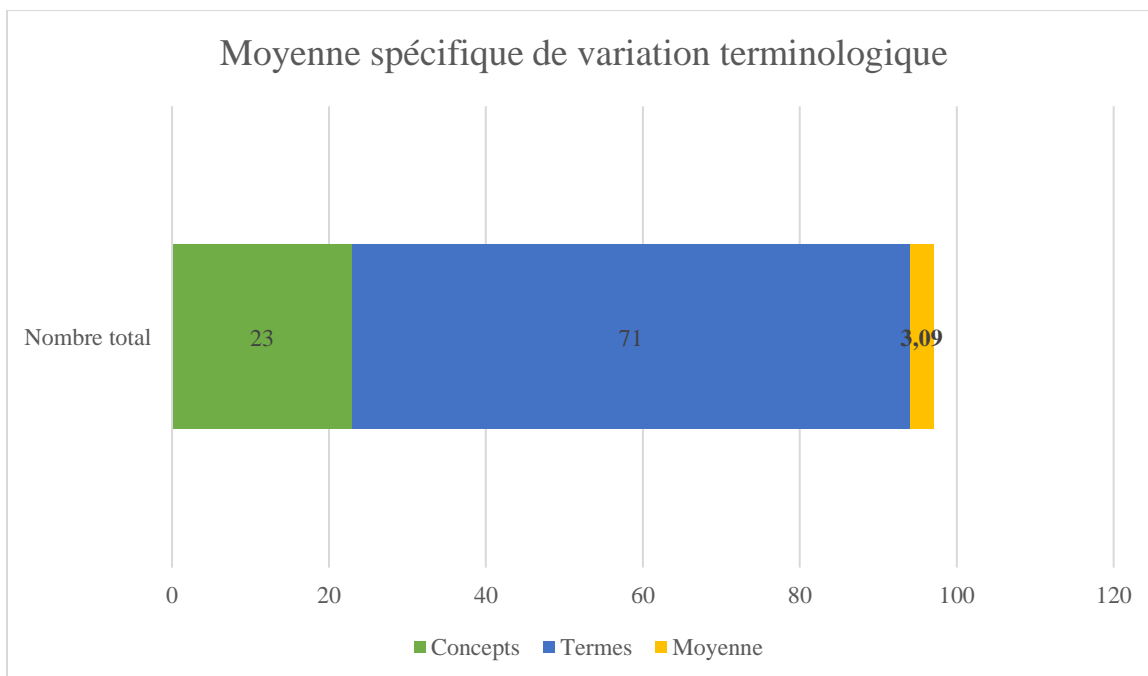


Figure 22. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » anglais

La majorité des concepts (134 sur 157, soit 85,4 %) ne sont pas soumis à la variation. À titre d'exemples, nous avons : *amateur dubbing*, *bilingual subtitles*, *live respeaking*, *multimedia translation*, *offline captioning*, *parallel subtitles*, *pre-recorded subtitling*, *surtitling*, *suspension of disbelief*, *voice casting*. Il faut noter que certains concepts sont soumis à la variation dans le sous-corpus « chercheurs » et ne le sont pas dans le sous-corpus « professionnels ». Par ailleurs, comme pour le sous-corpus « chercheurs » anglais, la moyenne globale de variation pour le sous-corpus « professionnels » dans la même langue est inférieure à la moyenne spécifique de variation.

#### 4.3.2. Moyenne spécifique de variation terminologique

La figure 23 ci-dessous montre que la moyenne spécifique de variation terminologique pour le sous-corpus « professionnels » anglais est de 3,09. Elle est donc inférieure à celle du sous-corpus « chercheurs » dans la même langue (3,66).



**Figure 23. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » anglais**

Voici quelques exemples de variation dans ce sous-corpus : *audio description – AD ; dubbing – lip-sync dubbing ; fansubbing – fan subbing – fan-subbing ; audiovisual translation – screen translation*. Le concept ACTEUR VOIX est celui qui compte le plus de désignations. En effet, neuf termes sont utilisés pour le désigner : *voice-over artist, voice-over talent, voice-over performer, voice-over, voice talent, voice actor, narrator, voice artist, announcer*.

Après cette vision globale du contenu terminologique des sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais, examinons la moyenne globale de variation et la moyenne spécifique de variation de la terminologie anglaise de la TAV. Pour ce faire, nous avons procédé à une fusion des résultats des deux sous-corpus susmentionnés afin d’obtenir un nombre total de concepts et un nombre total de termes pour cette langue.

#### **4.4. Terminologie de la TAV en anglais**

Après la fusion des résultats de l’exploitation et de la consultation des textes des sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais, nous obtenons un total de 548 termes représentant 380 concepts. Parmi ces concepts, 59 sont soumis au phénomène de variation terminologique , ce qui correspond à 15,5 % des concepts.

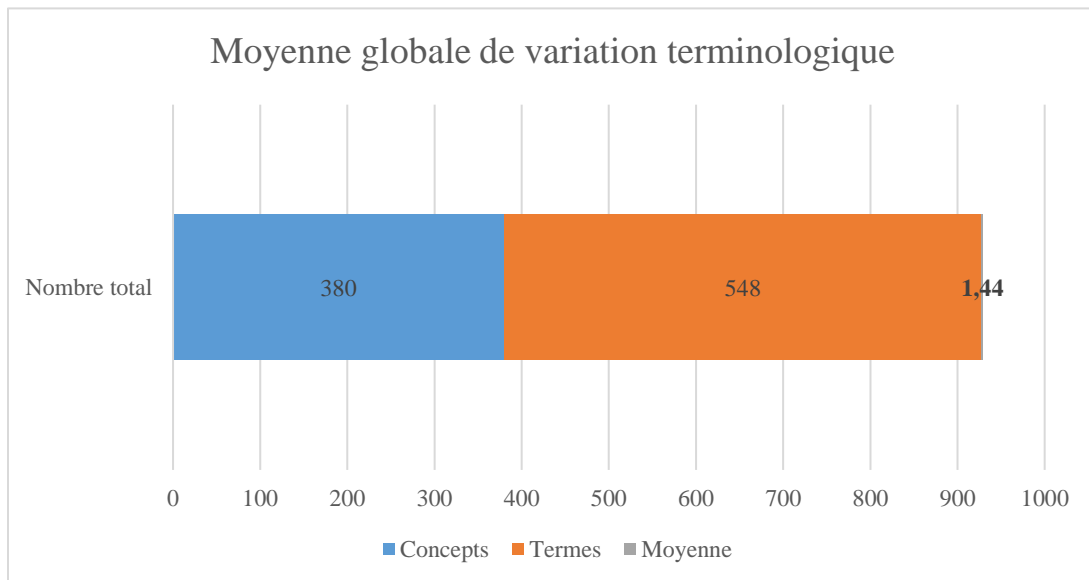
*Tableau 9. Vue d'ensemble de la terminologie de la TAV en anglais*

Nombre total de termes	548
Nombre total de concepts	380
Nombre de concepts désignés par un seul terme	321
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	59

Le tableau 9 ci-dessus montre une différence de 168 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts qu'ils désignent. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique dans leur dénomination s'élève à 59 (15,5 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 321 (84,5 %).

#### **4.4.1. Moyenne globale de variation terminologique**

La figure 24 ci-dessous montre que la moyenne globale de variation terminologique pour l'anglais est de 1,44.



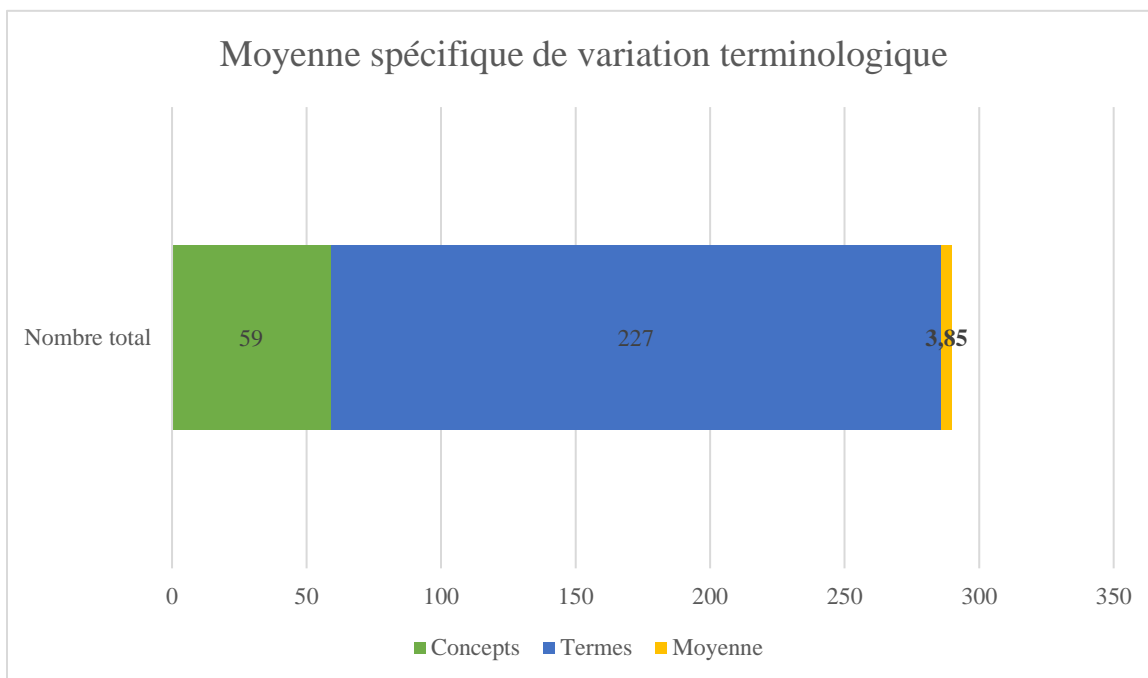
*Figure 24. Moyenne globale de variation terminologique pour l'anglais*

Cette moyenne n'est pas très éloignée de celle du sous-corpus « chercheurs » dans cette langue (1,47). Il faut préciser que la majorité des concepts soumis à la variation relevés dans le sous-corpus « professionnels » se trouvent également dans le sous-corpus « chercheurs ».

Ce dernier semble donc assez représentatif de la terminologie de la TAV et plus précisément de la variation terminologique dans ce domaine.

#### 4.4.2. Moyenne spécifique de variation terminologique

La figure 25 indique une moyenne spécifique de variation terminologique de 3,85 pour la langue anglaise.



*Figure 25. Moyenne spécifique de variation terminologique pour l'anglais*

Comme pour les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais, cette moyenne est supérieure à 3 (3,85). Elle est relativement supérieure à celle du sous-corpus « chercheurs » (3,66) et à celle du sous-corpus « professionnels » (3,09). On peut donc déduire de ces chiffres que la terminologie de la TAV employée par les chercheurs est légèrement moins stable que celle utilisée par les professionnels. De plus, la variation terminologique est bien présente en TAV en anglais. Penchons-nous à présent sur les données de l'analyse terminologique en français.

#### 4.5. Sous-corpus « chercheurs » français

La consultation et l'exploitation des textes du sous-corpus « chercheurs » français nous ont permis de relever 405 termes représentant 295 concepts. Parmi ces concepts, 49 sont soumis

au phénomène de variation terminologique ; ce sont donc 16,6 % des concepts qui sont désignés par plus d'un terme.

*Tableau 10. Vue d'ensemble du sous-corpus « chercheurs » français*

Nombre total de termes	405
Nombre total de concepts	295
Nombre de concepts désignés par un seul terme	246
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	49

Le tableau 10 ci-dessus montre une différence de 110 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique s'élève à 49 (16,6 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 246 (83,4 %). Il est important de noter la présence dans ce sous-corpus de deux homonymes<sup>59</sup>. Nous avons mentionné l'un d'eux au point 4.1.5. Les deux homonymes présents dans ce sous-corpus sont *doubleur* et *sous-titreuse*. Des contextes riches en connaissances provenant de ce sous-corpus ont révélé que le terme *doubleur* désigne trois concepts différents : celui de la personne responsable du doublage (lors de l'enregistrement ou de la post-synchronisation), celui de la personne chargée de traduire les répliques/le script du film et celui d'un acteur qui prête sa voix à l'un des personnages de la version originale du film. Le terme *doubleur* peut donc renvoyer à :

- *directeur artistique* aussi appelé *directeur du doublage*, *chargé du doublage*, *directeur de plateau*, ou à la *société de post-synchronisation*
- *traducteur audiovisuel* aussi appelé *adaptateur* ou *auteur* (lorsqu'il est affilié à un syndicat/une organisation qui représente les professionnels de ce corps de métier)
- *acteur de doublage* aussi appelé *acteur doubleur*, *comédien de doublage*, *artiste doubleur*, etc.

---

<sup>59</sup> Nous entendons par *homonyme* « chacun des termes d'une langue donnée qui ont la même forme graphique (homographe) ou phonique (homophone), mais qui désignent des notions différentes » (Boutin-Quesnel *et coll.*, 1985, p. 21). Notons que le terme *notion* employé par Boutin-Quesnel et coll. désigne ce que nous appelons surtout *concept*. Notons également que notre conception de l'homonymie s'inscrit dans une optique terminologique « traditionnelle », c'est-à-dire celle qui prévaut dans les grandes banques de terminologie, où chaque concept fait l'objet d'une fiche distincte. Si l'optique adoptée était lexico-sémantique ou lexicographique, nous parlerions alors de polysémie, puisque nous considérerions être en présence d'un seul et même terme possédant plusieurs sens.

Le deuxième homonyme est *sous-titreuse*. Ce terme, qui est le féminin de *sous-titreur*, désigne d'une part la traductrice qui effectue des sous-titrages et d'autre part, une machine qui était autrefois utilisée pour produire des sous-titres.

Nous avons comptabilisé les homonymes à plusieurs reprises, en fonction du nombre de concepts qu'ils désignent. Dans le cas de *doubleur* [DOUBLEUR], il désigne trois concepts dans le sous-corpus « chercheurs » français et deux concepts dans le sous-corpus « professionnels » français. Nous avons pris en considération l'homonyme *sous-titreuse* (SOUS-TITREUSE) sous deux angles : en tant que féminin du terme *sous-titreur* (il a été comptabilisé avec ce terme, car, tel que précisé au chapitre 2 dans la section relative à la variation orthographique, nous considérons un terme et ses variantes flexionnelles comme un seul terme) et en tant que machine employée autrefois pour produire des sous-titres (il a été comptabilisé une seconde fois).

#### 4.5.1. Moyenne globale de variation terminologique

La figure 26 ci-dessous montre que la moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français est de 1,37.

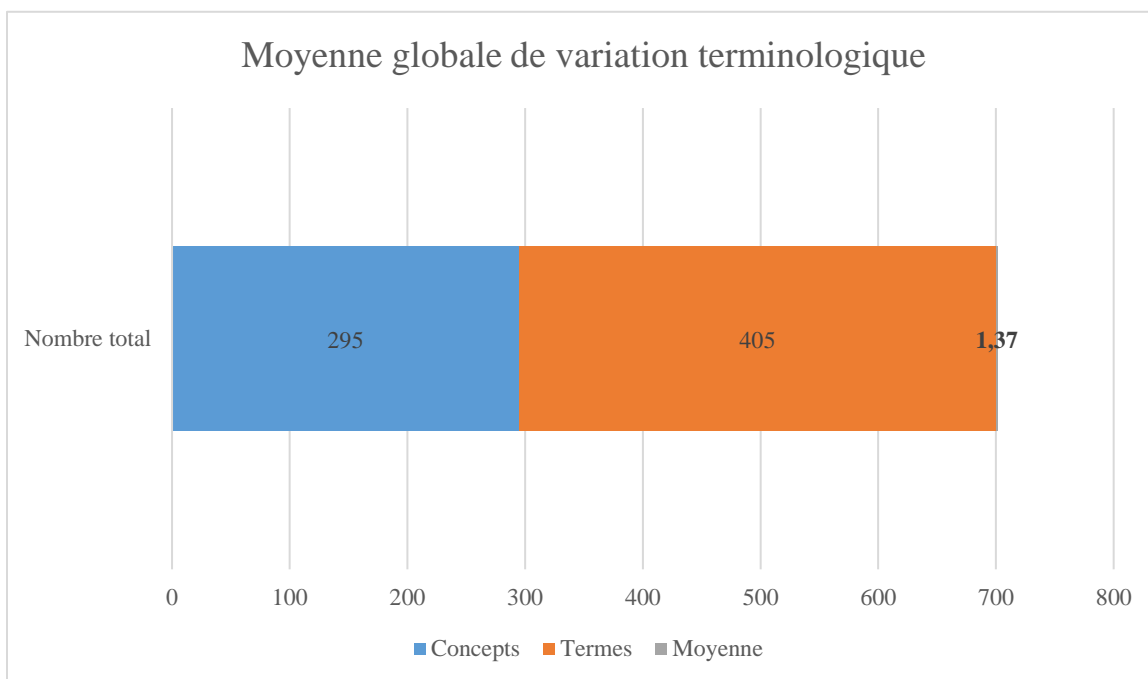


Figure 26. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français

La majorité des concepts de ce sous-corpus ne sont pas soumis à la variation. À titre d'exemples, nous pouvons citer ceux qui sont désignés par les termes suivants : *bande de sous-titres, bande mère, détecteur, doublage à la bande, doublage à papa, intertitres, liste de repérage, régie de sous-titrage, traduction de scénarios, version producteur.*

#### 4.5.2. Moyenne spécifique de variation terminologique

En regardant la figure 27, on note que la moyenne spécifique de variation terminologique pour le sous-corpus « chercheurs » français s'élève à 3,24.

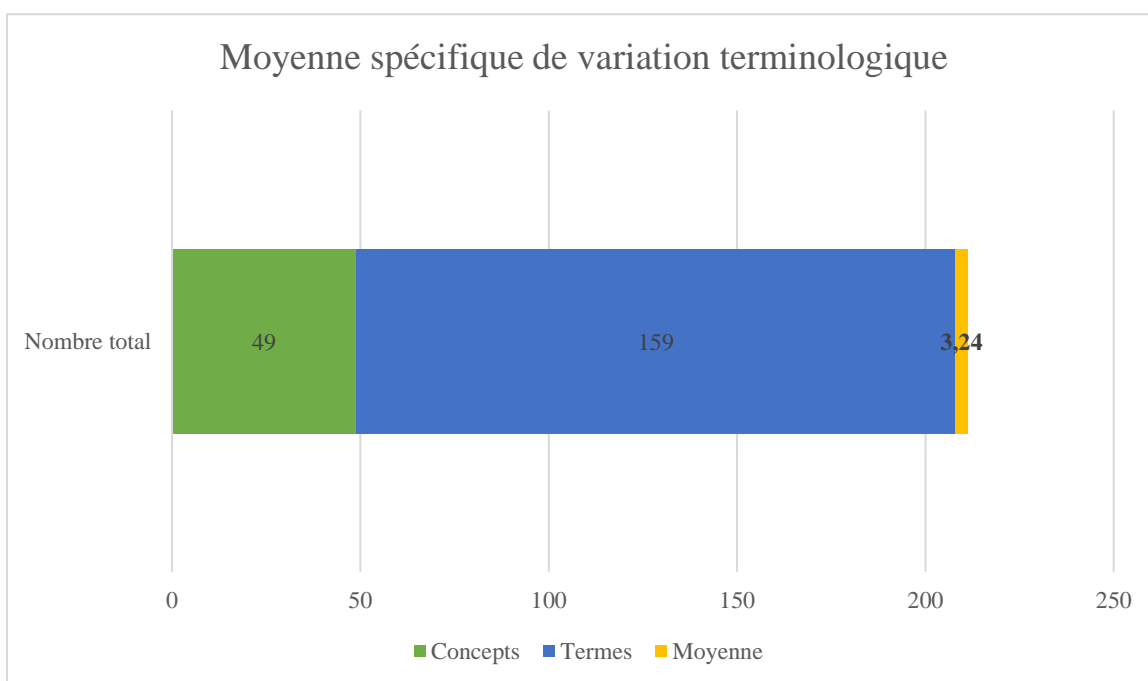


Figure 27. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français

Nous fournissons ci-dessous quelques exemples de variation terminologique dans ce sous-corpus : *audiodescription – audio-vision ; doublage – doubling ; synchronisme – synchronisation – synchronie ; double version – double tournage ; synchronien – dubbese.* Bien que la moyenne spécifique de variation soit de 3,24, certains concepts sont désignés par deux termes tandis que d'autres comptent au moins cinq dénominations. Le maximum revient à la VOIX HORS CHAMP qui en a 11 : *voix hors champ, voice-over, voice over, doublage voix off, voix superposée, voix-over, voix over, voix off, voix-off, doublage synchrone et demi-doublage.*



Intéressons-nous au sous-corpus « professionnels » français. Sa densité terminologique est inférieure à celle du sous-corpus « chercheurs » dans la même langue. Cependant, l'écart qui existe entre les deux sous-corpus est moins marqué qu'en anglais. En effet, le sous-corpus « chercheurs » anglais (444 termes) compte 239 termes de plus que le sous-corpus « professionnels » anglais (205 termes). Tandis qu'en français, la différence entre les deux sous-corpus est de 142 soit 405 termes pour le sous-corpus « chercheurs » français et 263 termes pour le sous-corpus « professionnels » français.

#### **4.6. Sous-corpus « professionnels » français**

La consultation et l'exploitation des textes du sous-corpus « professionnels » français nous ont permis de relever 263 termes représentant 199 concepts. Parmi ces concepts, 28 sont soumis au phénomène de variation terminologique dans leur désignation ; ce sont donc 14 % des concepts qui sont désignés par plus d'un terme dans ce sous-corpus.

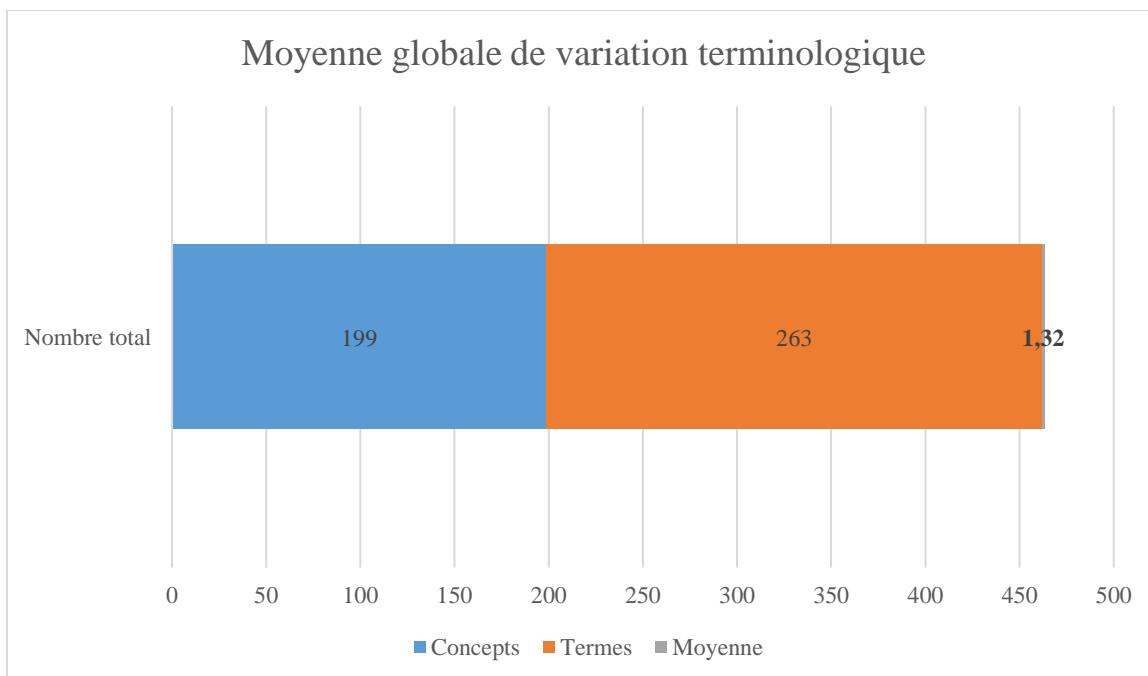
*Tableau 11. Vue d'ensemble du sous-corpus « professionnels » français*

Nombre total de termes	263
Nombre total de concepts	199
Nombre de concepts désignés par un seul terme	171
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	28

Le tableau 11 ci-dessus montre une différence de 64 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique s'élève à 28 (14 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 171 (86 %). L'homonyme *doubleur* est également présent dans ce sous-corpus où il désigne 2 des 3 concepts identifiés précédemment : personne responsable du doublage (lors de l'enregistrement ou de la post-synchronisation) et acteur qui prête sa voix à l'un des personnages de la version originale du film.

##### **4.6.1. Moyenne globale de variation terminologique**

La figure 28 montre que la moyenne globale de variation terminologique pour le sous-corpus « professionnels » français est de 1,32. Ce chiffre est semblable à la moyenne équivalente pour le sous-corpus « chercheurs » dans la même langue (1,37).

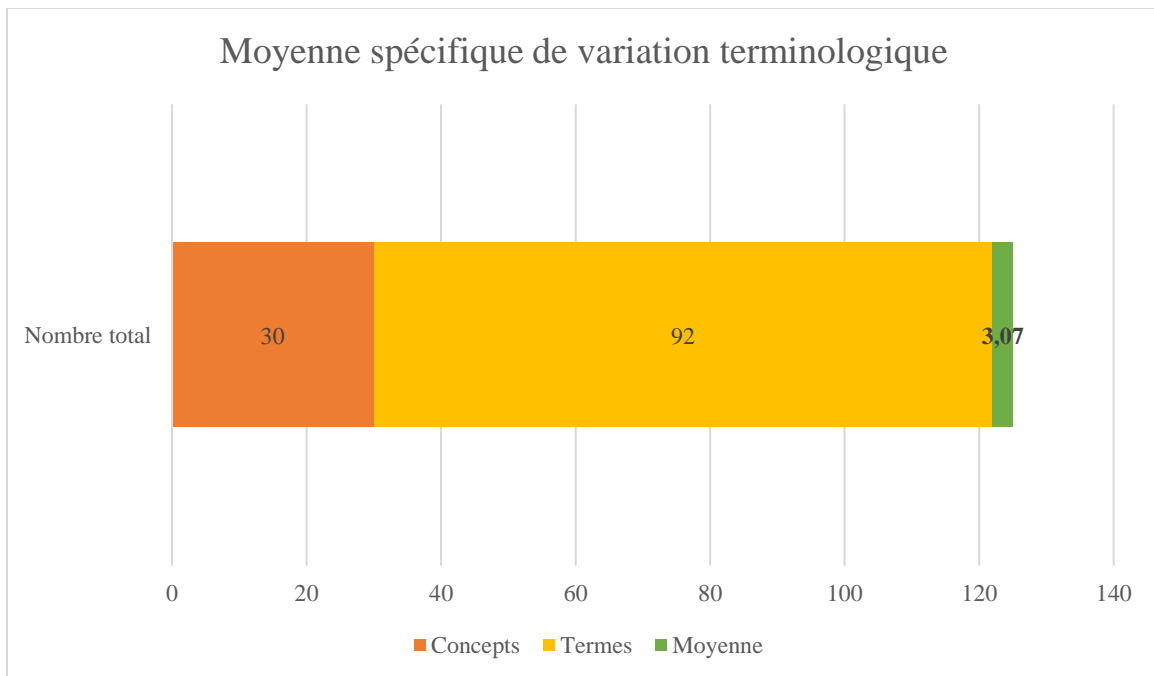


**Figure 28. Moyenne globale de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » français**

Comme nous l’avons déjà relevé pour les sous-corpus précédents, ici également, la majorité des concepts ne sont pas soumis à la variation. À titre d’exemples, nous pouvons citer ceux qui sont désignés par les termes suivants : *anti-doublage, bible, codes sténographiques, croisé, écran de surtitrage, lisibilité, panneau de surtitrage, piétage, surtitrage.*

#### **4.6.2. Moyenne spécifique de variation terminologique**

En observant la figure 29 ci-dessous, on note que la moyenne spécifique de variation terminologique pour le sous-corpus « professionnels » français s’élève à 3,07. Cette moyenne est légèrement éloignée de la moyenne équivalente pour le sous-corpus « chercheurs » dans la même langue (3,24).



*Figure 29. Moyenne spécifique de variation terminologique dans le sous-corpus « professionnels » français*

Voici quelques exemples de variation terminologique tirés de ce sous-corpus : *adaptateur dialoguiste – dialoguiste de doublage – dialoguiste – traducteur dialoguiste ; code temporel – temps codé ; audiodescription – vidéodescription ; voice-over – surimpression vocale ; traducteur audiovisuel – adaptateur ; fansubber – sous-titreur sauvage*. Après cette analyse globale du contenu terminologique des sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » français, examinons les données obtenues en fusionnant les résultats pour les deux sous-corpus.

#### **4.7. Terminologie de la TAV en français**

Après la fusion des résultats de l'exploitation et de la consultation des textes des sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » français, nous obtenons un total de 557 termes représentant 410 concepts. Parmi ces concepts, 53 sont soumis au phénomène de variation terminologique, soit 13 %.

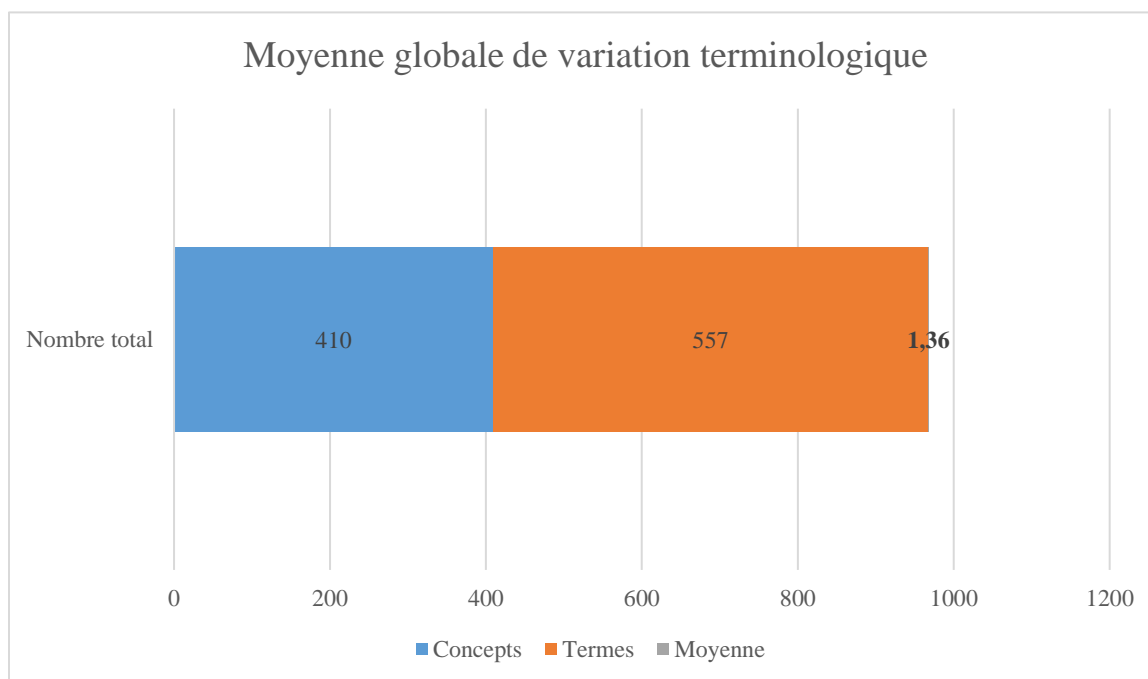
*Tableau 12. Vue d'ensemble de la terminologie de la TAV en français*

Nombre total de termes	557
Nombre total de concepts	410
Nombre de concepts désignés par un seul terme	357
Nombre de concepts soumis au phénomène de variation terminologique	53

Le tableau 12 ci-dessus montre une différence de 147 entre le nombre total de termes et le nombre total de concepts. De plus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique dans leur dénomination s'élève à 53 (13 %), tandis que le nombre de concepts désignés par un seul terme est de 357 (87 %).

#### **4.7.1. Moyenne globale de variation terminologique**

La figure 30 ci-dessous montre que la moyenne globale de variation terminologique pour le français est de 1,36.



*Figure 30. Moyenne globale de variation terminologique pour le français*

Cette moyenne (1,36) est proche de la même valeur pour l'anglais (1,44). Elle est aussi similaire à la moyenne globale de variation terminologique pour le sous-corpus « chercheurs » français (1,37) et le sous-corpus « professionnels » dans la même langue

(1,32). Ces deux sous-corpus sont assez dense au niveau terminologique. Bon nombre des termes du sous-corpus « chercheurs » désignent des concepts absents du sous-corpus « professionnels » et vice-versa.

#### 4.7.2. Moyenne spécifique de variation terminologique

La figure 31 indique une moyenne spécifique de variation terminologique de 3,77 pour la langue française. Ce chiffre est similaire à la moyenne pour l'anglais (3,85).

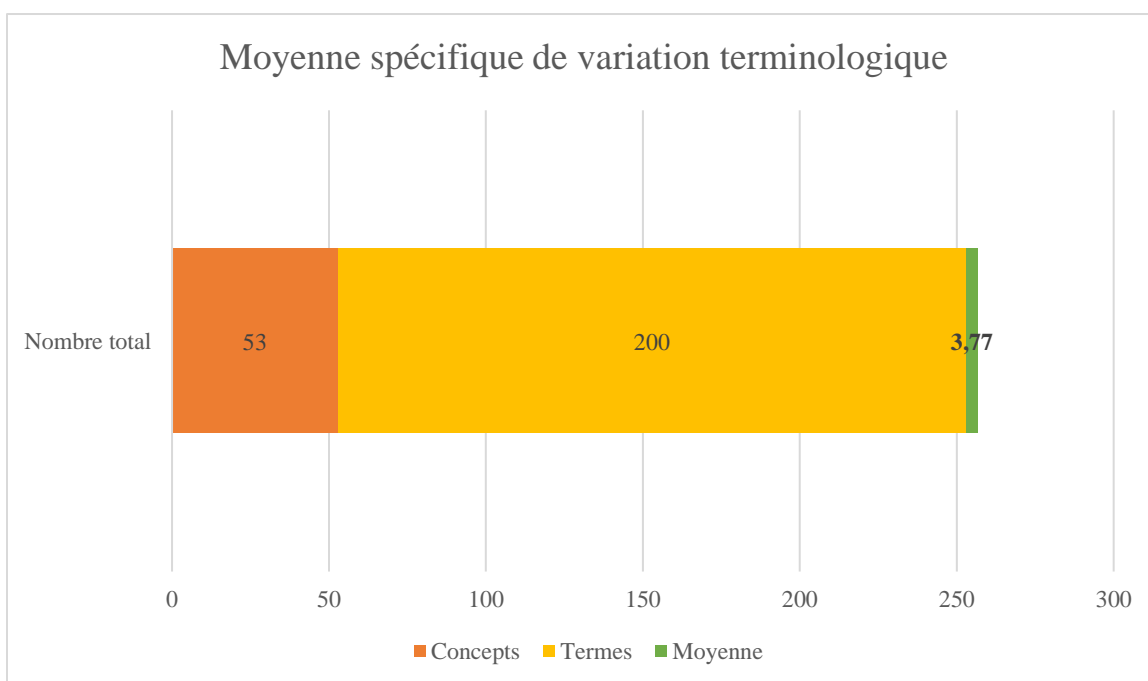


Figure 31. Moyenne spécifique de variation terminologique pour le français

#### 4.8. Récapitulatif

Dans le tableau ci-dessous, nous fournissons un récapitulatif des principales données terminologiques présentées dans ce chapitre. Les abréviations *Mg VT* et *Ms VT* correspondent respectivement à la moyenne globale de variation terminologique et à la moyenne spécifique de variation terminologique.

*Tableau 13. Récapitulatif des données de l'analyse terminologique*

total	chercheurs EN	Pro EN	EN	chercheurs FR	Pro FR	FR
concepts	303	157	380	295	199	410
termes	444	205	548	405	263	557
Mg VT	1,47	1,31	1,44	1,37	1,32	1,36
Ms VT	3,66	3,09	3,85	3,24	3,07	3,77
pourcentage de variation	17,5%	14,6%	15,5%	16,6%	14%	13%

Ce tableau permet de constater qu'en matière de variation terminologique, il existe bon nombre de similitudes au niveau des chiffres et pourcentage dans les sous-corpus et les langues analysés. En effet, la moyenne globale de variation terminologique pour le sous-corpus « chercheurs » anglais s'élève à 1,47 soit 0,10 de plus que celle du sous-corpus « chercheurs » français, 0,16 de plus que la moyenne pour le sous-corpus « professionnels » anglais et 0,15 de plus que la moyenne pour le sous-corpus « professionnels » français, 0,03 de plus que la moyenne pour l'anglais et 0,11 de plus que celle pour le français. Les chiffres sont véritablement rapprochés et oscillent entre 1,31 et 1,47. C'est le sous-corpus « chercheurs » anglais qui a donc la moyenne globale de variation terminologique la plus élevée. Par ailleurs, la moyenne globale de variation pour le sous-corpus « professionnels » anglais (1,31) est similaire à celle du sous-corpus « professionnels » français (1,32). Autrement dit, en observant la terminologie de la TAV, en anglais et en français, dans son ensemble, on note un degré quasi similaire de variation terminologique à travers les deux sous-corpus avec une légère supériorité pour le sous-corpus « chercheurs » anglais (17,5 %) suivi du sous-corpus « chercheurs » français (16,6 %), de la langue anglaise (15,5 %), du sous-corpus « professionnels » anglais (14,6 %), du sous-corpus « professionnels » français (14 %) et de la langue française (13 %). Le sous-corpus « professionnels » français est donc celui dont la terminologie est, globalement, la plus stable, car même lorsque nous examinons les données de manière spécifique, nous nous rendons compte que c'est le sous-corpus « professionnels » français qui a la moyenne la moins élevée (3,07).

Sur le plan spécifique, en tenant compte des sous-corpus uniquement, et pas des langues, on constate que les chiffres sont assez similaires à l'exception du sous-corpus « chercheurs » anglais qui se détache des autres avec une moyenne spécifique de variation supérieure à 3,50 (3,66) tandis que les autres oscillent entre 3,24 (sous-corpus « chercheurs »

FR) et 3,07 (sous-corpus « professionnels » FR). La moyenne spécifique pour le sous-corpus « chercheurs » FR (3,24) est un peu éloignée de celle du sous-corpus « professionnels » dans la même langue. Il est intéressant de noter que, malgré cette différence (sous-corpus « chercheurs » EN par rapport aux autres), au niveau des langues, la moyenne spécifique de variation terminologique n'est pas si éloignée soit 3,85 pour l'anglais et 3,77 pour le français. Par conséquent, la variation terminologique relativement élevée du sous-corpus « chercheurs » anglais semble compenser par la variation terminologique relativement basse du sous-corpus « professionnels » dans la même langue.

La figure 32 ci-dessous permet de voir qu'en matière de moyennes de variation terminologique en TAV en anglais et en français, les similitudes restent plus nombreuses que les différences, surtout quand on compare les sous-corpus de la même catégorie (« chercheurs » d'un côté et « professionnels » de l'autre) et la langue dans son ensemble (l'anglais d'une part et le français de l'autre).

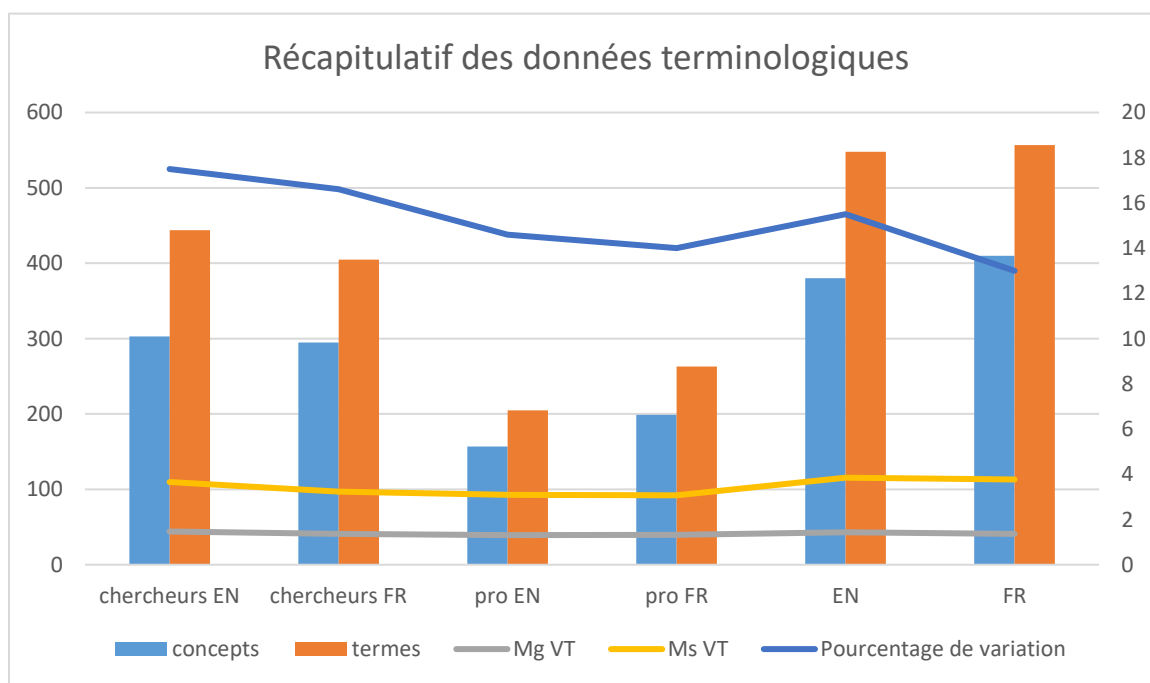


Figure 32. Récapitulatif des données terminologiques

Comme susmentionné, la figure 32 met surtout en évidence les similitudes qui existent entre les deux sous-corpus et les deux langues même si on y voit également les différences. En effet, le sous-corpus « chercheurs » anglais et le sous-corpus « chercheurs » français sont

assez similaires quant au nombre de concepts (303 pour 295). Ils sont légèrement différents quant au nombre total de termes (444 et 405). Leurs moyennes de variation terminologique sont plutôt similaires au niveau global *Mg VT* (1,47 et 1,37), mais un peu éloignées au niveau spécifique *Ms VT* (3,66 et 3,24).

Pour le sous-corpus « professionnels » anglais et le sous-corpus « professionnels » français, la différence est plus grande que pour le sous-corpus « chercheurs » dans les deux langues. Cette différence est visible aussi bien au niveau du nombre de concepts (157 pour 199) qu'au niveau du nombre de termes (205 pour 263). Dans la première catégorie de sous-corpus, le nombre de concepts représentés diffère de seulement 8 tandis que pour la seconde catégorie, la différence s'élève à 42. Plus précisément, tandis que pour le sous-corpus « chercheurs », l'anglais compte seulement 8 concepts représentés de plus qu'en français, pour le sous-corpus « professionnels », le français compte 42 concepts représentés de plus que l'anglais. En sachant que nos corpus sont équilibrés (comme nous l'avons démontré au chapitre précédent.), cette différence constitue un phénomène intéressant. En ce qui concerne les moyennes de variation terminologique du sous-corpus « professionnels », elles sont assez similaires. De fait, la *Mg VT* s'élève à 1,31 pour l'anglais et à 1,32 pour le français. Et la *Ms VT* est de 3,09 pour l'anglais et de 3,07 pour le français.

Au niveau des langues, les chiffres sont plutôt semblables sauf pour le nombre total de concepts. De fait, ce nombre diffère de 30 (le nombre de concepts en français étant supérieur à celui en anglais), leurs *Mg VT* et leurs *Ms VT* diffèrent de seulement 0,08 (les moyennes pour l'anglais étant supérieures).

Au vu de ces chiffres et des pourcentages, nous pouvons dire que le phénomène de variation terminologique est relativement important en TAV, surtout dans les sous-corpus « chercheurs » anglais et français. De fait, 17,5 % de la terminologie de la TAV employée en anglais par les chercheurs et 16,6 % de la terminologie française employée par les chercheurs est soumise à la variation. La terminologie employée par les professionnels dans les deux langues est donc plus stable.



## **Conclusion du chapitre**

Dans ce chapitre, nous avons examiné les résultats de l'analyse préliminaire de nos corpus d'étude. Plus précisément, nous avons décrit les critères qui nous ont permis de reconnaître les termes lors du dépouillement manuel et de statuer sur les candidats-termes. Nous avons ensuite présenté la méthode utilisée pour l'exploration des corpus à l'aide d'AntConc. Puis, nous avons présenté de manière globale le nombre de concepts et de termes relevés dans chaque sous-corpus (« chercheurs » et « professionnels ») et dans chaque langue (anglais et français). Nous avons exposé brièvement le phénomène de variation terminologique dans chaque sous-corpus à travers des exemples et les figures sur la moyenne globale de variation et la moyenne spécifique de variation. Enfin, nous avons regroupé les principales données de l'analyse terminologique dans un tableau récapitulatif. L'observation des chiffres de ce tableau a permis de conclure que la variation terminologique est relativement importante en TAV. Nous avons constaté que le sous-corpus « chercheurs » anglais est celui dans lequel on note le plus de variation tandis que le sous-corpus « professionnels » français est celui dans lequel on en note le moins. Les chiffres du tableau 13 et la figure 32 qui l'accompagne nous ont aussi permis de constater que les données sont très similaires lorsqu'on considère la variation terminologique en TAV sur le plan des deux catégories de sous-corpus et des deux langues.

## **Chapitre 5 : La variation terminologique**

Dans le chapitre 4, nous avons exposé les résultats de l'analyse préliminaire des corpus d'étude. Nous avons abordé brièvement la variation terminologique à travers des exemples extraits des sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais et français. Nous avons surtout fourni des données chiffrées sur le nombre de termes et de concepts que compte chacun des sous-corpus, le nombre de concepts soumis à la variation terminologique ainsi que la moyenne globale de variation terminologique et la moyenne spécifique de variation terminologique pour chacun des sous-corpus et pour chacune des langues. Dans le présent chapitre, il est question des types de variation terminologique relevés dans nos corpus.

Mentionnons ici que l'ensemble des termes analysés dans ce chapitre se trouvent dans le tableau en annexe B. Après un rappel schématique de la typologie de la variation terminologique exposée au chapitre 2, nous traitons d'un type de variation absent de cette typologie, mais présent dans nos corpus. Ensuite, nous fournissons au début de chaque section un tableau de la répartition des types de variation observés dans le sous-corpus en question. Il a fallu comptabiliser bon nombre de concepts à plusieurs reprises, car plusieurs sont soumis à plus d'un type de variation. C'est le cas, par exemple, du concept *EMPLACEMENT DE L'ÉCRAN DE SURTITRAGE* (dans le sous-corpus « chercheurs » anglais), dont les dénominations illustrent la variation discursive et la variation morphologique, et du concept *SURTITRAGE* (dans le sous-corpus « chercheurs » français), dont les dénominations illustrent la variation géographique et la variation orthographique. Des exemples illustrant les différents types de variation dans chacun des sous-corpus sont donnés, et, à la suite de ceux-ci, nous traitons des causes possibles de la variation observée dans les cas précis qui sont examinés. Après chaque section portant sur la variation sur le plan de la langue, nous abordons la variation sociale. Enfin, nous dressons un tableau récapitulatif des types de variation relevés dans nos corpus et résumons leurs causes potentielles. Avant de conclure le chapitre, nous avons un point sur la variation fonctionnelle.

### **5.1. Typologie de la variation terminologique : rappel et ajout d'une catégorie**

Au chapitre 2, nous avons présenté les différents types de variation terminologique décrits dans la littérature du domaine et les avons exposés en nous appuyant sur les explications des auteurs qui abordent ces types de variation dans leurs textes. En guise de rappel, huit types

de variation terminologique ont été décrits : la variation géographique, la variation diachronique, la variation sociale, la variation fonctionnelle, la variation discursive, la variation orthographique, la variation interlinguistique et la variation cognitive. Nous les présentons brièvement ci-dessous, dans la figure 33.



Figure 33. Rappel des différents types de variation décrits au chapitre 2

### 5.1.1. La variation morphologique

Nous avons mentionné au chapitre précédent que la parenté morphologique des termes du domaine de la TAV est source de variation. Or, il s'agit là d'un type de variation qui n'est pas décrit par les auteurs dont nous citons les travaux au chapitre 2, d'où le fait qu'il ne soit pas représenté dans la figure 33 ci-dessus. Nous en traiterons toutefois dans le présent chapitre, puisque nous avons observé des cas de variation morphologique dans nos corpus.

La parenté morphologique concerne la dérivation et la formation des unités lexicales composées<sup>60</sup> (termes et mots). Cette parenté morphologique s'accompagne d'une parenté sémantique, car les dérivés sont constitués à partir de la même racine, et le sens de cette dernière émerge dans ses dérivés. En TAV, cette parenté sémantique est source de variation, car des termes apparentés, de la même famille, qui renvoient à des concepts connexes mais différents, sont employés pour désigner le même concept.

La variation morphologique est observable dans le sous-corpus « chercheurs » anglais et français, et dans le sous-corpus « professionnels » français. Des exemples seront donc fournis dans les sections qui suivent.

### 5.2. Précisions concernant la présentation des données

Avant de commencer la description des types de variation observés dans nos corpus, il importe de préciser certains points de détail relativement à la présentation adoptée. D'abord, notons que les concepts seront écrits en petites majuscules et que les termes qui désignent les concepts seront en italique. Ensuite, la présentation des données se fera séparément pour chacune des langues, en commençant par l'anglais. Des contextes<sup>61</sup>, c'est-à-dire des extraits provenant de textes des corpus, seront cités pour illustrer l'utilisation des termes examinés. Ces contextes sont numérotés (1), (2), (3), etc. Les causes potentielles de la variation seront mentionnées à la suite de chaque cas examiné. Par ailleurs, comme nous l'avons souligné dans l'introduction du présent chapitre, certains concepts sont soumis à plusieurs types de

---

<sup>60</sup> Nous entendons par *unité lexicale composée* un mot ou un terme qui est constitué de plus d'un lexème. Un lexème est une « [u]nité minimale de signification appartenant au lexique » (CNRTL, 2012). *Chant, dos, front* et *lait* sont des exemples de lexèmes. Il ne faut pas confondre terme composé et terme complexe. En effet, un terme complexe, tel que défini aux chapitres 2 et 4 en reprenant L'Homme (2004, p. 59), est un terme constitué de plusieurs entités graphiques séparées par une espace ou un diacritique comme l'apostrophe ou le trait d'union. Ainsi, tous les termes complexes sont des termes composés, mais tous les termes composés ne sont pas des termes complexes (par exemple *audiodescription, timecode, intertitles*, etc.).

<sup>61</sup> Selon Boutin-Quesnel et coll. (1985, p. 27), le contexte est un « [é]noncé dans lequel figure le terme étudié ».

variation, ce qui signifie que certains concepts sont comptés et décrits dans plus d'une section.

### 5.3. Le sous-corpus « chercheurs » anglais

Six types de variation s'observent dans ce sous-corpus : géographique, diachronique, discursive, orthographique, cognitive et morphologique.

*Tableau 14. Types de variation observés dans le sous-corpus « chercheurs » anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géographique	diachronique	discursive	orthographique	cognitive	morphologique
4	5	42	20	14	10

Le tableau 14 montre que le type de variation auquel est soumis le plus grand nombre de concepts est la variation discursive tandis que la variation géographique est le type auquel est soumis le moins grand nombre. Les quatre autres types se classent comme suit, en ordre décroissant : orthographique, cognitive, morphologique et diachronique.

#### a. La variation géographique

Ce type de variation est le moins important (du point de vue des concepts représentés dans le sous-corpus en question). Nous avons noté quatre concepts soumis à la variation géographique dans ce sous-corpus : SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS<sup>62</sup>, SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS, SURTITRAGE et VOIX HORS CHAMP.

Les contextes qui attestent les dénominations des concepts SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS et SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS se suivent ci-dessous, car les mêmes appellations sont parfois employées pour désigner ces deux concepts.

Le concept SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS est désigné par deux termes : *subtitles for the deaf and hard-of-hearing* et *captions*. Le concept SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS est pour sa part désigné par dix termes : *subtitling for the deaf and hard-of-hearing*, *closed captioning*, *SDH*, *closed subtitles*, *closed subtitling*, *subtitling for the deaf or hard of hearing*, *subtitling for the D/ deaf and hard-of-hearing*, *closed captions*, *close captions*, *captioning*. En Europe, les termes employés sont

<sup>62</sup> À la différence du chapitre 4, où il n'y avait que quelques exemples de concepts, dans le présent chapitre, nous assurons la fluidité du propos en utilisant des étiquettes en français pour tous les concepts.

principalement ceux qui contiennent *subtitling* tandis qu'en Amérique du Nord et en Australie, les termes en usage sont *captioning* et *captions* ou les termes complexes qui contiennent ces deux unités. Outre les pays auxquels nous pouvions rattacher les auteurs des textes d'où proviennent ces termes, nous avons pu déterminer qu'il s'agit d'un cas de variation géographique grâce aux contextes (1) et (6) :

- (1) The terminological quibble between Europe (which speaks of **subtitling for the deaf and hard-of-hearing**<sup>63</sup>) and the USA, Canada and Australia (which speak of '**captioning**' for this target group, and use 'subtitling' only for interlingual translation), has not really been resolved [...]. This is because the issue is not a purely terminological one: in Australia, the USA and Canada **captioning** is verbatim and this kind of intralingual subtitling allows for greater flexibility in the application of, for instance, speech-to-text technology than edited SDH, since there is little need for rewriting or text reduction which constitutes additional processing. (Remael, Reviers et Vanderdekerckhove, 2016, p. 250-251)
- (2) The use of subtitling in deaf education is not new. In fact, relevant studies in the US, in the 1970 and 1980s, report the use of **Captioning (CC)** in deaf students' language learning (cf. Romero-Fresco, 2018, p. 201-203). What has not often been addressed is the way in which a lesson plan may be hinged on specifically designed subtitles for language learning. (Hassan et Neves, 2019, p. 11)
- (3) This is an important aspect because, notwithstanding all the variations in the ways in which **subtitles for the deaf and hard-of-hearing** or **captions** are produced at present, it is clear that this translation mode is here to stay. (Remael, Reviers et Vanderdekerckhove, 2016, p. 251)
- (4) News, current affairs and documentary programmes frequently contain **captions** or inserts. These are texts added to the film after shooting. They may be names of people taking part, or names of places visited or shown. As **captions** often appear at the bottom of the screen, there is the risk that they may collide with the subtitles, a situation that should obviously be avoided. (Tveit, 2009, p. 91)
- (5) Digitalization and empowerment merge in a new type of subtitling, the so-called creative subtitling (both inter and intralingual), which attributes new functions to subtitles over and above the simply communicative one, which characterizes interlingual subtitling. Subtitles as footnotes, **captions** placed anywhere on the screen, subtitles as creative titles, emerging from coffee machines or chimneys, **captions** placed next to the onscreen characters' mouths [...]. (Chaume, 2018a, p. 48)
- (6) Linguistically, two main types of subtitling can be distinguished: 1) *Intralingual* subtitling (translation within one cultural language). 1a) Subtitling of domestic programs for the deaf and hard of hearing. (In countries with very little interlingual subtitling this variant - sometimes called **captioning** - is what people associate with the notion of subtitling.) (Gottlieb, 1992, p. 163)

---

<sup>63</sup> La mise en gras est de nous et elle vise à attirer l'attention sur les termes analysés.

Nous supposons qu'il y a trois causes à ces cas de variation géographique. La première cause est diachronique et pourrait résulter de l'emprunt massif de la terminologie du cinéma et de l'absence de néologie en TAV. En effet, les contextes (4) et (5) suggèrent que le terme *captions* peut renvoyer aux légendes. Nous supposons qu'il s'agit du premier concept que cette appellation a désigné probablement dans le domaine du cinéma. Ensuite, elle a été empruntée en TAV et employée pour désigner les sous-titres intralinguistiques quand ceux-ci ont vu le jour dans des pays ayant un faible taux de sous-titrage interlinguistique (comme les États-Unis), voir contexte (6), car l'usage des légendes s'apparentait déjà à du sous-titrage intralinguistique (les informations que fournissent les légendes sont rédigées dans la même langue que celle du produit audiovisuel). Puis, quand les techniques de sous-titrage intralinguistique ont commencé à être utilisées pour effectuer du sous-titrage pour sourds et malentendants, le terme *captions* a de nouveau servi pour désigner un concept différent des deux premiers : les SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS.

La deuxième cause de cette variation géographique que nous déduisons du contexte (1) est la diversité des pratiques dans les sphères géographiques susmentionnées. Cette diversité des pratiques s'accompagne d'une variation cognitive (plus précisément la motivation) qui est la troisième cause de ces cas de variation géographique. De fait, dire qu'on offre des services de *captioning* (terme originaire de l'Australie, du Canada et des États-Unis) supposerait que le travail effectué requiert moins de révision et permet plus de flexibilité, de liberté (utilisation de la reconnaissance vocale) que le *subtitling*, qui serait davantage employé lorsqu'il s'agit de sous-titrage interlinguistique et non de sous-titrage intralinguistique comme c'est souvent le cas, mais pas toujours, en matière de sous-titrage pour sourds et malentendants. Il apparaît que l'emploi en anglais des termes *captioning/captions* pour désigner des concepts différents peut créer de la confusion, surtout que le sous-titrage intralinguistique et le sous-titrage pour sourds et malentendants ne sont pas les seules formes de TAV concernées vu qu'ils font également partie des appellations pour le SOUS-TITRAGE EN DIRECT.

Le concept SURTITRAGE a cinq dénominations dans ce sous-corpus : *surtitling*, *surtitles*, *supertitles*, *supratitles* et *overtitles*.

(1) Since it was impossible to patent the solution or procedure, they managed to register the brand name – **SURTITLES**<sup>TM</sup>. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 92)



- (2) **Surtitling** was gradually introduced to other opera houses across North America and Europe. Since the name was a registered trade mark, opera companies arrived at other versions, the most common being “**supertitles**” or “**supratitles**”. In Europe, however, it seems that the name “**surtitling**” and “**surtitles**” is in frequent use. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 92)
- (3) At one point referred to as a “challenging type” of AVT (Gambier, 2003, p. 176; cf. Gambier, 2012), **surtitling** is basically defined by particularly academics or practitioners. Most often it may be read that **surtitles**, often and preferably in the USA and Canada referred to as **supertitles** (or even **overtitles** [...]), are a translation projected above the stage during the performance in opera houses or theatres [...]. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 97)

Le contexte (1) révèle que l’appellation *surtitles* est créée comme marque déposée, et c’est probablement la cause de la variation géographique qui entoure ce concept. En Amérique du Nord, où cette forme de TAV a vu le jour (nous l’avons relevé au chapitre 1 à la section B sur le surtitrage), les responsables de théâtre qui ne voulaient sans doute pas se rendre coupables d’infraction à la propriété intellectuelle devaient se montrer créatifs en trouvant d’autres dénominations au concept SURTITRAGE. Pour garder l’idée d’affichage au-dessus de la scène, les préfixes *over-* (*overtitles*), *super-* (*supertitles*) et *supra-* (*supratitles*) sont utilisés (voir contexte [3]). D’après le contexte (2), les termes *surtitling* et *surtitles* se sont imposés en Europe.

Mentionnons que le concept SURTITRAGE est aussi soumis à la variation morphologique, qui serait causée par le fait que le concept SURTITRES (*surtitles*), qui est le résultat, aurait été créé et dénommé avant le concept SURTITRAGE (*surtitling*), qui est le processus. Donc, le terme *surtitles* était, et est encore, employé pour désigner aussi bien la forme de TAV que le résultat du processus. C’est ce que reflète le livre de Rędzioch-Korkuz (2016) ; l’auteure emploie souvent les désignations *surtitles* et *surtitling* de manière interchangeable.

Dans ce sous-corpus, VOIX HORS CHAMP est désigné par quatre termes : *voice-over*, *voice over*, *voiceover* et *half-dubbing*.

- (1) When such linguistic transplantation takes place, it is not only authenticity that is sacrificed but, in addition, credibility, which may be particularly problematic in news and current-affairs programmes when **voice-over** is used. (Tveit, 2009, p. 92)
- (2) Revoicing is the term which is used to denote audiovisual methods of translation with the aim of complete or partial cover of the text of the original product by the new text of the target language. Thus, revoicing can be subdivided into the following types: **voice-over** or **half-dubbing**, narration, audio description, free commentary and dubbing. (Matkivska, 2014, p. 39)

À la différence du concept SURTITRAGE, pour lequel la variation géographique est explicite dans certains des contextes observés, ici, les contextes nous servent simplement à attester trois des quatre désignations de VOIX HORS CHAMP dans ce sous-corpus (pour la quatrième désignation, *voiceover*, voir le point suivant sur la variation diachronique). Ce qui nous permet de dire que le concept VOIX HORS CHAMP est soumis à la variation géographique, nous l'avons souligné au chapitre 1. En effet, nous avons alors mentionné que la dispersion géographique de la voix hors champ comme forme de traduction audiovisuelle entraîne une diversité des pratiques qui est également la cause de la variation géographique qui entoure ce concept. De fait, *voice-over* et *voice over* pourraient être employés dans des zones géographiques (en Europe de l'Ouest notamment) où cette forme de TAV est utilisée principalement pour la traduction des genres non fictifs (documentaires, entrevues, journaux télévisés, etc.) tandis que *half-dubbing* serait un terme en usage dans des sphères géographiques (Europe de l'Est et Europe centrale notamment) où cette forme est utilisée pour la traduction de genres fictifs (films).

Cette diversité des pratiques implique des différences qui, même légères, nous poussent à dire que dans le cas du concept VOIX HORS CHAMP, la variation terminologique s'accompagne peut-être d'une variation conceptuelle. En effet, Pérez-González (2014, p. 20) déclare : « [t]he geographical dispersion of voice-over practices has resulted in a certain degree of variation as to the way in which this audiovisual transfer method is executed in each market ». Plus d'une décennie avant lui, Ieva Grigaravičiūtė et Henrik Gottlieb (1999, p. 44), qui s'intéressent à la voix hors champ en Lituanie, déclarent : « this narration-like type of voice-over, henceforth termed *third person voice-over*, is well-known in the West, the former type, *first-person voice-over*<sup>64</sup>, is the predominant type in Eastern Europe. » Dans un cas (l'Europe de l'Ouest), cette forme de TAV semble apparentée à la narration et s'effectue à la troisième personne, mais dans l'autre (l'Europe de l'Est), elle s'effectue davantage à la première personne. Ces différences de pratiques et la variation qui entoure le concept VOIX HORS CHAMP, y compris dans les sous-corpus « professionnels » anglais et français, suggèrent une nécessité de préciser les contours du concept ou des concepts en présence en matière de voix hors champ comme forme de TAV.

---

<sup>64</sup> En italique dans le texte.

## b. La variation diachronique

Il s'agit du deuxième type de variation le moins important de ce sous-corpus. Il y a tout de même un concept de plus qui y est soumis (cinq) comparativement à la variation géographique (quatre). Ces cinq concepts sont : COMMENTAIRE, NARRATEUR, FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE, TRADUCTEUR AUDIOVISUEL et TRADUCTION AUDIOVISUELLE. Nous abordons d'une part les concepts COMMENTAIRE et NARRATEUR. D'autre part, nous nous appuyons sur le concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE sur lequel les contextes portent directement, car ainsi nous pouvons justifier pourquoi nous supposons que les concepts FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE et TRADUCTEUR AUDIOVISUEL sont soumis à la variation diachronique.

Trois termes sont employés pour désigner le concept NARRATEUR (*narrator*, *voice-over narrator* et *commentator*). Le concept COMMENTAIRE est désigné par cinq termes : *commentary*, *free commentary*, *free-commentary*, *voice-over commentary*, *voice-over narration*. Seuls deux de ces termes relèvent de la variation diachronique : *voice-over commentary* et *voice-over narration*.

- (1) '**Voice-over commentary**' is a term that came to replace '**voice-over narration**' in the vocabulary of the documentary film, apparently because of a functional distinction felt by scholars in Film Studies between the uses of the unseen **narrator**'s voice in factual vs. fictional programmes. According to Stam, Burgoyne and Flitterman-Lewis (1992, p. 97), the use of the **voice-over narrator** dates from documentaries and war films of the 1940s and is characterized by not being visualized, by being "disembodied **voiceover**". (Franco, 2001, p. 290)
- (2) In fact, the other meaning of **voice-over** pointed out by Mailhac—"the voice of an unseen **commentator** heard during a film, a television programme or a video"—is not so much related to (English) language usage of the term as to a narrative technique adopted by filmmakers long before audiovisual translation scholars picked it up and provided it with a meaning which encompasses the translating activity—"a voice giving a translation [that] is heard simultaneously on top of the original voice". Thus, the confusion seems to have arisen from the fact that terms adopted by Audiovisual Translation Studies, such as **voice-over** and others common to factual translation (e.g. **commentary**), have all been borrowed from Film Studies, whose concepts do not imply any translating activity. (Franco, 2001, p. 293)

Les contextes (1) et (2) permettent de constater que les concepts NARRATEUR, COMMENTAIRE et VOIX HORS CHAMP sont liés. Pour rester sur la variation diachronique qui nous intéresse à cette étape de notre analyse, il apparaît qu'elle serait causée par un désir de distanciation conceptuelle, ce qui rejoint l'une des causes présentées par Freixa (2006, p. 55), qui souligne

que la variation diachronique est souvent liée à la variation conceptuelle. En effet, dans le contexte (1), il est mentionné que les chercheurs du domaine cinématographique voulaient distancier le NARRATEUR tel qu'il est perçu dans les genres fictifs du NARRATEUR dans les genres non fictifs. C'est de cette volonté que serait née l'appellation *voice-over commentary* en remplacement, dans les genres non fictifs, du *voice-over narrator*, et par conséquent du *commentator* en remplacement du *narrator*.

Le contexte (2) fait référence à la variation terminologique qui s'observe en TAV. En effet, Franco (2001) précise que l'importation de la terminologie du cinéma en TAV est l'une des causes de cette variation, car les concepts et les désignations du domaine d'origine n'incluaient pas d'aspect traductif. La confusion est particulièrement notable quand il s'agit de reformulation orale (voix hors champ, commentaire et narration notamment). Passons au concept suivant.

TRADUCTION AUDIOVISUELLE est un concept central, car il s'agit du domaine qui nous intéresse. De plus, la variation diachronique à laquelle est soumis ce concept se répercute sur les dénominations des concepts FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE et TRADUCTEUR AUDIOVISUEL. Dans ce sous-corpus, TRADUCTION AUDIOVISUELLE est désigné par dix termes : *audiovisual translation*, *audio-visual translation*, *AVT*, *film translation*, *screen translation*, *multimedia translation*, *cinema translation*, *transadaptation*, *multidimensional translation*, *TV translation*. Neuf de ces termes, en comptant l'abréviation *AVT*, sont des variantes diachroniques. Il s'agit de *film translation*, *screen translation*, *multimedia translation*, *TV translation*, *cinema translation*, *transadaptation* et *audiovisual translation/audio-visual translation*. Les contextes (1), (2), (3) et (4) ci-dessous permettent d'attester sept désignations dans ce sous-corpus. Le contexte (5), tiré de Gambier (2003), présente sept termes employés pour désigner le concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE, parmi lesquels cinq des neufs désignations susmentionnées : *film translation*, *screen translation*, *multimedia translation*, *audiovisual translation* et *AVT*. Les trois autres variantes mentionnées par Gambier sont absentes de notre corpus, car l'article de Gambier n'en fait pas partie pour les raisons évoquées au chapitre 3, à savoir le fait que cet auteur publie principalement en français et le risque de surreprésentation. Par ailleurs, le contexte (5) contient les causes potentielles de la variation diachronique à laquelle est soumise la TRADUCTION AUDIOVISUELLE, et c'est aussi pour cette raison que nous le reproduisons ici.

- (1) **Film translation**, also known as **screen translation**, **audio-visual translation**, or **multimedia translation**, began in China as early as 1949, and played an important part in different historical periods. At present, hundreds of films in English are imported into China and most of them are subtitled. (Haikuo, 2013, p. 55)
- (2) There is a one-year postgraduate course in **film** and **TV translation** at the University of Lille, France. Professional organizations of film translators such as the French Association Cinema Traduction are gaining in importance. (Delabastita, 1990, p. 105)
- (3) [...] some scholars prefer other terms such as ‘**film translation**’ or ‘**cinema translation**’, but as the field of study spreads to other types of programmes – e.g. sitcoms, documentaries, cartoons, etc. – these concepts also become somewhat restricting. (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 12)
- (4) Audiences seem to be more closely identified, and not considered en bloc. For instance, this may be the origin of intralingual subtitling for L2 learners, as they compose a new audience group with particular needs. This may lead to a shift of concept in the coming years from **AVT** to ‘**transadaptation**’, where audience design studies would be extremely important, and the limits between oral and written AVT types may be blurred (Gambier, 2003, p. 178). (Bartolomé et Cabrera, 2005, p. 90)
- (5) The first studies in the field referred mainly to **film translation**. But that was before TV and video became popular. The term **language transfer** was then introduced, focusing on ‘language’, even though the verbal content is supplemented by other elements such as pictures and sounds. Hence the introduction of the term **audiovisual translation (AVT)**. This calque from French signified to many English-speaking people at one time a particular teaching method known in the 1960s. However ‘audiovisual’ – meaning film, radio, television and video media – is now used, bringing to the forefront the multisemiotic dimension of all broadcast programmes. It has to be said that within the profession versioning is sometimes preferred as a term that encompasses subtitling, dubbing, etc. Another term in frequent use today in the field is **screen translation**, covering all products distributed via a screen (television, cinema or computer screen). Another expression that is gaining ground is **multimedia translation**, but this leads to a certain element of confusion since sometimes it implies theatre, comics, films and at other times TV, cinema, video and on-line and off-line products and services (such as web pages, CD-Roms, computer games) [...]. (Gambier 2003, p. 171-172)

D’après le contexte (5), les premiers chercheurs du domaine de la TAV employaient le terme *film translation*. Avant 1995, année charnière, les études portent surtout sur le cinéma, qui fête justement ses 100 ans en 1995, d’où l’usage du mot *film* dans le terme *film translation*. Il convient de noter que cette variante est visible, dans ce sous-corpus, dans la désignation du concept TRADUCTEUR AUDIOVISUEL (*film translator*). Après l’avènement de la télévision, le terme *language transfer* fait son apparition. Cette variante diachronique mentionnée par

Gambier (2003) est visible dans la désignation du concept FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE dans ce sous-corpus (certains auteurs comme Kilborn [1993, p. 642] et Franco [2001, p. 299] utilisent *modes of language transfer*). *Versioning* est un autre terme relevé par Gambier (2003). Il est suivi de *screen translation*, qui aurait été adopté par les chercheurs en raison de sa nature englobante (cinéma, télévision et informatique) et qui est visible dans une autre dénomination du concept TRADUCTEUR AUDIOVISUEL (*screen translator* [Tveit, 2009, p. 88]). Vient ensuite le terme *multimedia translation* qui est source de confusion, d'ambiguïté, car il implique parfois des produits et des services qui ne sont pas couverts par la traduction audiovisuelle proprement dite. Dans le GDT, le substantif et l'adjectif *multimédia*<sup>65</sup> sont rattachés au domaine de l'informatique, domaine qui, bien que relié au domaine de la TAV, peut aussi nous en éloigner. De fait, avant, le terme *multimédia* semblait relié à *audiovisual* comme le précisent les remarques de la fiche du GDT, mais aujourd'hui, le concept désigné par *multimedia* a évolué et employer le terme *multimedia translation* pour désigner le concept de TRADUCTION AUDIOVISUELLE pourrait prêter à confusion, car le concept TRADUCTION MULTIMÉDIA est différent.

En ce qui concerne les trois autres variantes diachroniques de *audiovisual translation* évoquées précédemment, à savoir *TV translation*, *cinema translation* et *transadaptation*, elles trouvent leur origine dans cette évolution que nous venons de décrire à la suite de Gambier (2003). Le contexte (2) extrait de Delabastita (1990) permet de constater que les termes *film translation* et *TV translation* ont pu cohabiter à une certaine période puis être associés pour désigner le concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE. Le contexte (3) tiré de Díaz Cintas et Remael (2007) montre que certaines variantes diachroniques dont fait partie *cinema translation* ont eu du mal à continuer à faire concurrence à *audiovisual translation* à mesure que le domaine grandissait et que les genres fictifs (en particulier les films, le cinéma) n'étaient plus les seuls à être étudiés en TAV. Pour ce qui est de *transadaptation*, il semble

---

<sup>65</sup> La fiche du GDT sur le substantif *multimédia* contient la définition suivante : « [t]echnologie de l'information permettant l'utilisation simultanée de plusieurs types de données numériques (textuelles, visuelles et sonores) à l'intérieur d'une même application ou d'un même support, et cela, en y intégrant l'interactivité apportée par l'informatique ». De plus, on y trouve les remarques suivantes : « [l]e multimédia, c'est la rencontre de l'audiovisuel, de l'informatique et des télécommunications. L'interactivité constitue un élément clé du multimédia. [...] D'abord associé au domaine de l'audiovisuel, pour lequel l'exploitation des informations enregistrées sous forme analogique nécessitait l'utilisation de plusieurs appareils différents, le terme *multimédia* s'applique désormais à la synchronisation de fichiers numériques de nature différente. »

ajouter au concept de TRADUCTION AUDIOVISUELLE une dimension absente des autres termes. En effet, au Royaume-Uni, *audiovisual* faisait penser, et c'est peut-être encore le cas aujourd'hui, aux méthodes d'apprentissage de l'anglais, car le rôle du sous-titrage intralinguistique dans l'apprentissage de l'anglais y est reconnu (Gambier, 2003, p. 184). En utilisant *transadaptation*, le but était d'adopter un terme qui suggère la prise en compte de publics cibles divers et pas uniquement les apprenants de l'anglais langue seconde (Gambier, 2003, p. 178).

Après avoir examiné ces contextes, nous pouvons dire que les causes de la variation diachronique à laquelle est soumis le concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE correspondent à celles qui ont été identifiées par Freixa (2006). Selon elle, la principale cause de variation diachronique est l'évolution de la discipline ou du domaine (Freixa, 2006, p. 55). Freixa (2006, p. 56) présente aussi la nouveauté d'un concept et l'instabilité du lexique comme des causes de variation. Il s'agit de trois causes qui pourraient s'appliquer au concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE. En effet, le domaine de la TAV est en constante évolution, et cette évolution s'est accompagnée d'une variation terminologique comme on a pu le voir à partir du contexte (5). De plus, la TAV est liée, voire assujettie, aux développements technologiques et continuera donc d'évoluer, ce qui pourrait impliquer une certaine instabilité de sa terminologie : « [t]he list of audiovisual translation modes is by no means closed, and indeed it is bound to grow and change as new audiovisual formats, technological advances and audience tastes evolve and change » (Chaume, 2013, p. 120).

### **c. La variation discursive**

Il s'agit du type de variation le plus important dans le sous-corpus « chercheurs » ainsi que dans le sous-corpus « professionnels ». Quarante-deux concepts y sont soumis dans le sous-corpus « chercheurs » anglais. Pour les fins de la discussion, nous allons en examiner huit : EFFET DE RÉTROACTION, SOUS-TITREUR, ASYNCHRONISME, DOUBLAGE, SYNCHRONIEN, VERSION MULTILINGUE, AUDIODESCRIPTION INTÉGRÉE et FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE.

Selon Freixa (2006, p. 60-62), la variation discursive serait due au désir du spécialiste d'éviter la répétition, de mettre en exergue, d'être créatif et expressif. Freixa cite plusieurs types de variantes employées par les spécialistes pour éviter la répétition : synonymes, acronymes, anaphores, alternances morphosyntaxiques. Il faut préciser que nous ne nous

sommes pas penchée sur les emplois anaphoriques, car notre but était de recenser des variantes terminologiques, c'est-à-dire des termes différents.

Le concept EFFET DE RÉTROACTION a deux dénominations : *gossiping effect* et *feedback effect*.

- (1) While a translated novel or poem, or a dubbed programme, often obscures the original linguistic material, subtitles find themselves in the difficult position of being constantly accompanied by the film dialogue, giving rise to what in the professional world is known as the '**gossiping effect**' [...] or '**feedback effect**'. (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 55)

En ce qui concerne ce concept et ses désignations attestées par le contexte (1), nous ne pensons pas que l'une des causes principales évoquées par Freixa (2006) soit à l'origine de la variation discursive. En effet, Díaz Cintas et Remael (2007) pourraient employer les deux termes *gossiping effect* et *feedback effect* de façon rapprochée dans le but simplement d'informer le lecteur : ils décrivent le concept EFFET DE RÉTROACTION puis fournissent les deux termes qui sont utilisés pour le désigner.

Quatre termes servent à nommer le concept SOUS-TITREUR : *subtitler*, *audiovisual translator*, *screen translator* et *translator*.

- (1) Normally, however, the **subtitler** does not have room for wordy formulations or complex structures: in order to enhance readability, brevity is the essence. And if the subtitles are to remain on the screen long enough for audiences to read them, contraction is a must, which in turn can result in a regrettable loss of lexical meaning. (Tveit, 2009, p. 86)
- (2) Interesting as these results may appear, they do not seem to have had too much of an impact on subtitling territory in the Netherlands and the Scandinavian countries and the great majority of Norwegian **screen translators** still favour two-line subtitles. (Tveit, 2009, p. 90)
- (3) The **audiovisual translator / subtitler** does not have to waste precious time while searching or replaying slowly and inaccurately the starting and finishing points of a source utterance using his video buttons [...]. (Karamitroglou, 1999, n. p.)
- (4) So, after preparing the rough translation of movie transcripts in a given target language, **subtitlers (translators)** with the help of the TCR, spot the beginning and the end of the titles "virtually" and type them in a format which is an approximation of the subtitling program. (Sharif et Sohrabi, 2015, p. 79)

Tveit (2009), dans les contextes (1) et (2), emploie *screen translator* à trois reprises, de toute évidence pour éviter de répéter le terme *subtitler*, qui apparaît au total six fois dans son texte. Quant à Karamitroglou (1999), dans le contexte (3), sa phrase laisse penser que *audiovisual translator* et *subtitler* pourraient s'utiliser de manière interchangeable. Ce sont les seules



occurrences de ces deux termes dans son texte. *Subtitler* est un hyponyme de *screen translator* et de *audiovisual translator*. La cause de cette variation discursive chez Karamitroglou (1999) pourrait être simplement le désir d'informer le lecteur de l'existence de cet hyperonyme (*audiovisual translator*) vu que l'article date de 1999 et que ce terme pourrait avoir à ce moment-là fait une apparition récente dans la littérature (en tenant compte de la chronologie décrite au point précédent sur la variation diachronique). En ce qui concerne Sharif et Sohrabi (2015), voir contexte (4), leur emploi de *subtitler* (cinq occurrences) pourrait être causé par un désir d'éviter de répéter *translator* (onze occurrences). Cette prédilection pour *translator* pourrait aussi être le résultat d'une variation cognitive, une volonté de mettre de l'avant le fait que le sous-titreur est avant tout un traducteur ou est aussi un traducteur.

ASYNCHRONISME est désigné par deux termes : *dischrony* et *lack of synchrony*.

- (1) Yet there is a tacit agreement between the sender and the receiver: the audience knows perfectly well that it is watching a film, and as such, there will always be a certain amount of **dischrony** (Fodor, 1976) or **lack of synchrony** in numerous aspects (lip-sync, kinetic synchronization, isochrony). (Chaume, 2007, p. 74)

Ce cas de variation discursive est probablement causé par la volonté de Chaume (2007) d'apporter un éclaircissement. En effet, *dischrony* apparaît trois fois dans son texte et, dans deux occurrences sur trois, les termes *dischrony* et *lack of synchrony* se suivent. Nous pouvons en déduire qu'il veut être clair et pourrait craindre que le lecteur ne comprenne pas le terme *dischrony* s'il est employé seul.

Le concept DOUBLAGE a deux appellations : *dubbing* et *post-synchronization*.

- (1) The second option, **dubbing**, sometimes called **post-synchronization**, is the prevailing form of AVT especially among larger language communities. (Sharif et Sohrabi, 2015, p. 76)

Dans l'extrait cité en (1), Sharif et Sohrabi (2015) informent le lecteur de l'existence d'une autre appellation (*post-synchronization*) pour désigner le DOUBLAGE, *dubbing* étant probablement la dénomination la plus connue pour ce concept. Leur texte contient treize occurrences de *dubbing* et seulement deux de *post-synchronization*, et, dans les deux occurrences, *post-synchronization* suit directement *dubbing*.

Deux termes sont utilisés pour désigner le concept SYNCHRONIEN : *dubbese* et *language of dubbing*.

- (1) Apart from preliminary research on the invasion of the English language in the subtitled and dubbed versions produced in other countries, [...], there have been two other major linguistic issues that have attracted scholarly attention: the **language of dubbing**, or **dubbese**, and multilingualism in all AVT modes. (Chaume, 2018a, p. 44)
- (2) Initially, research on calques was based solely on the comparison between ST and TT, but luckily the focus has shifted, and studies on **dubbese** and multilingualism now compare the TT to the ST [...]. (Chaume, 2018a, p. 44)
- (3) The **language of dubbing**, also known as **dubbese** (doppiaggese, synchronien, doblatgés, in other languages), is one of the most successful research fields which fall under the corpus umbrella. (Chaume, 2018a, p. 45)

La variation discursive observable dans les contextes (1), (2) et (3) est probablement causée par une volonté de mettre en relief et d’apporter un éclaircissement. En effet, tout comme pour le concept ASYNCHRONISME, il n’est pas anodin de constater que Chaume (2018a) juxtapose dans deux occurrences sur trois les termes *language of dubbing* et *dubbese*. Nous pouvons en déduire qu’en plus de mettre l’accent sur le concept dénommé par ces appellations, il veut être clair et pourrait craindre que le lecteur ne comprenne pas le terme *dubbese* s’il est employé seul. Même si le concept SYNCHRONIEN semble répandu et aurait été décrit et nommé dans diverses langues, comme on peut le voir dans le contexte (3), les études qui l’abordent semblent limitées. Chaume (2018a) veut donc s’assurer que le lecteur comprenne de quoi il s’agit.

Le concept VERSION MULTILINGUE est dénommé par quatre termes : *multilinguals*, *foreign language versions*, *multilingual films* et *heterolingual films*. Seuls les deux derniers termes sont employés de manière discursive; ce sont donc eux qui sont attestés par le contexte ci-dessous.

- (1) That said, [...] it is important to clarify what we mean by “**heterolingual**” or “**multilingual films**” (and/or TV series) and the function that regional varieties, dialects and foreign languages may have therein. De Bonis (2015<sup>66</sup>) defines **multilingual films** as those films that feature “an intercultural encounter, in which at least two different languages are spoken,” thus playing “a relevant role in the story and in the discourse” (De Bonis, 2015, p. 52). (Dore, 2019, p. 54)

Dans le contexte (1), Dore (2019) informe le lecteur de l’existence de deux dénominations pour le concept VERSION MULTILINGUE : *heterolingual films* et *multilingual films*.

---

<sup>66</sup> Dans la bibliographie, cette référence est datée de 2014, car c’est l’année que nous avons trouvé lors de nos vérifications.

Fryer (2018) emploie les termes *integrated audio description*, *integrated AD* et *IAD* pour désigner le concept AUDIODESCRIPTION INTÉGRÉE.

- (1) In an era of accessible filmmaking (AFM) and **integrated audio description (IAD)**, is the role of an independent access interpreter outdated? (Fryer, 2018, p. 171)
- (2) **Integrated AD (IAD)** comprises the opposite characteristics [...] having evolved in response to the perceived deficits of TAD outline above. It is conceived from the start of the creative process with the full support and involvement of the artistic team [...]. (Fryer, 2018, p. 173)

Fryer (2018) viserait surtout la concision et l'allègement de son texte, car elle utilise deux abréviations de *integrated audio description*. Cet emploi peut aussi dénoter un désir d'insister, surtout qu'elle utilise l'italique pour *integrated AD* quand elle s'apprête à décrire les caractéristiques de cette forme d'audiodescription. Passons maintenant au dernier concept de ce point sur la variation discursive.

Comme nous l'avons indiqué au chapitre précédent, dix-sept termes sont employés dans ce sous-corpus pour désigner le concept FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE. Parmi ceux-ci, six relèvent de la variation discursive : *mode of transfer*, *mode of language transfer*, *mode of film translation*, *translation technique*, *method of audiovisual translation* et *method of AVT*. Cette variation discursive (et aussi diachronique comme nous l'avons vu précédemment pour le terme *mode of language transfer*) est illustrée par les contextes suivants :

- (1) Defining narration as a **mode of transfer** and placing it alongside subtitling, dubbing and voice-over seems very problematic, to say the least. (Franco, 2001, p. 295)
- (2) For voice-over, one of their typical **modes of language transfer**, the Bibliography has eleven entries. (Franco, 2001, p. 299)
- (3) It is my present intention to deepen further this rather forgotten area of knowledge, by giving a contrastive account of two of the major **translation techniques** used in cinema, dubbing and subtitling, and by exploring the cultural and sociolinguistic implications involved in these two discrepant **modes of film translation**. (Díaz Cintas, 1999, p. 32)
- (4) In order to define surtitling as a **method of AVT** certain ideas or concepts related to translation studies in general should be revisited. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 97)
- (5) [...] opera surtitling may be loosely defined as a **method of audiovisual translation** facilitating operatic communication, with intralingual or interlingual captions projected live during the performance either on a surtitle screen located above the stage or other types of screens incorporated into the set [...] (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 101)

L'emploi des termes *mode of transfer* et *modes of language transfer* par Franco (2001) dans les contextes (1) et (2) pour désigner le concept FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE est probablement motivé par un désir d'éviter la répétition et d'insister. En effet, l'auteure veut sans doute s'assurer que le lecteur sache qu'il s'agit bien de traduction audiovisuelle, et *language transfer* est l'un des termes employés auparavant pour désigner ce concept en anglais. Díaz Cintas (1999), contexte (3), en utilisant *translation techniques* et *modes of film translation*, évite certes la répétition du même terme dans une phrase, mais semble vouloir attirer l'attention sur un aspect des formes de traduction audiovisuelle. Pour lui, elles sont aussi des techniques. Autrement dit, il se montre plus expressif, plus descriptif. Quant à Rędzioch-Korkuz (2016), contextes (4) et (5), elle présente les formes de TAV comme des méthodes, et l'emploi de l'acronyme AVT lui permet d'éviter la répétition de *audiovisual translation*. Intéressons-nous à la variation orthographique dans le sous-corpus « chercheurs » anglais.

#### d. La variation orthographique

Il s'agit du deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (vingt concepts y sont soumis). Quatre concepts vont nous permettre de l'illustrer : SOUS-TITRES AMATEURS, COMMENTAIRE, AUDIODESCRIPTION et TRADUCTION AUDIOVISUELLE. Notons que tous les cas de variation orthographique relevés dans ce sous-corpus concernent l'ajout ou le retrait d'un diacritique (trait d'union) ou d'une espace. Nous allons nous concentrer sur les dénominations qui relèvent de la variation orthographique.

Les contextes suivants portent sur les appellations des SOUS-TITRES AMATEURS qui nous intéressent ici : *fansubs* et *fan subs*.

- (1) The increasing use of *free-commentaries* has flooded the web, both in the form of funsubs and fundubs (not to be confused with **fansubs** and fandubs), that is, humoristic subtitles and dubbings made for fun, thus intentionally unfaithful to the original text. (Chaume, 2018a, p. 48)
- (2) **Fan subs** (subtitles made by fans) experiment with subtitle font, colours, positions, number of lines, notes at the top of the screen, glosses in the body of the subtitles, extra information regarding fansubbers [...]. (Romero-Fresco, 2019, p. 129)

L'une des causes de variation orthographique en anglais est la variation régionale (Royaume-Uni, États-Unis, Canada). Seulement, nous ne pensons pas que ce soit la cause de la variation orthographique observable en TAV, car les auteurs qui écrivent certains termes de la même

manière (avec ou sans trait d'union, avec ou sans espace) peuvent être rattachés à des aires géographiques différentes. Par conséquent, nous supposons que cette variation orthographique est causée par la flexibilité de la morphologie anglaise qui permet d'écrire les unités lexicales composées de différentes manières qui sont toutes grammaticalement correctes. C'est le cas avec *fansubs* et *fan subs*, car les deux graphies sont correctes.

Les contextes suivants portent sur les termes *free-commentary* et *free commentary*, qui désignent le concept COMMENTAIRE.

- (1) Karamitroglou classifies film translation in four categories: subtitling, lip-sync dubbing, narration (including voiceover), and **free-commentary**. (Haikuo, 2013, p. 56)
- (2) The increasing use of **free-commentaries** has flooded the web, both in the form of funsubs and fundubs (not to be confused with fansubs and fandubs), that is, humoristic subtitles and dubbings made for fun, thus intentionally unfaithful to the original text. (Chaume, 2018a, p. 48)
- (3) Synchrony plays a key role in all AVT modes, but its priorities change from one type to another. For instance, synchrony for dubbing is quite complex, whereas synchrony for **free commentary** is far less strict. (Bartolomé et Cabrera, 2005, p. 93)

Comme pour le concept SOUS-TITRES AMATEURS, nous supposons que la variation orthographique à laquelle est soumise le COMMENTAIRE est attribuable à la flexibilité de la morphologie anglaise.

AUDIODESCRIPTION est un concept dénommé par trois termes : *audiodescription*, *audio-description* et *audio description*.

- (1) In a society which relies increasingly on audiovisual content as a source of information, entertainment and education, visually impaired people are at risk of being excluded from socially and culturally important discourses. **Audiodescription** (AD), a growing arts and media access service for blind and partially sighted people, tries to reduce this risk. (Braun, 2008, p. 14)
- (2) In Spain, for example, there has been a huge proliferation in the number of universities teaching AVT in Translation and Interpreting studies, mainly dealing with aspects like: [...] Subtitling for the deaf and hard of hearing and **audio-description**. (Rica-Peromingo, Martín et Riaza, 2014, p. 309)
- (3) **Audio-descriptions** consist of an additional soundtrack especially recorded for the use of blind and visually impaired people to help them enjoy audiovisual products. (Chiaro, 2013, p. 5)

- (4) In the case of **audio description**, the estimated average cost per hour is around 800€, plus the cost of the transmission bandwidth for an audio channel. (Utray, Pereira et Orero, 2009, 254)

La cause de la variation est la même que pour les concepts précédents.

Deux des dénominations du concept TRADUCTION AUDIOVISUELLE sont *audiovisual translation* et *audio-visual translation*.

- (1) Nowadays, **audiovisual translation** is studied from many different perspectives. Interest in this area is still growing considerably and **audiovisual translation** has become an established academic field across the globe. (Rica-Peromingo, Martín et Riaza, 2014, p. 303)
- (2) **Audio-visual translation** (AVT) has been a latecomer when it comes to academically acknowledged subject areas and research on it has therefore been, until quite recently, a rare academic commodity. (Zojer, 2011, p. 394)

La cause de la variation orthographique illustrée par les contextes (1) et (2) ci-dessus qui se rapporte à la TRADUCTION AUDIOVISUELLE est la même que pour les concepts précédents, à savoir la flexibilité de la morphologie anglaise qui permet des graphies différentes pour les unités lexicales composées. Passons à la variation cognitive.

#### e. La variation cognitive

Il s'agit du troisième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (quatorze concepts y sont soumis) après la variation discursive et la variation orthographique. Les concepts que nous utilisons pour illustrer la variation cognitive sont REPÉRAGE, SOUS-TITREUR EN DIRECT et ADAPTATEUR.

Les termes employés en anglais pour désigner le REPÉRAGE sont *spotting*, *timing* et *cueing*.

- (1) The **spotting** (also known as '**timing**' or '**cueing**') consists of dividing the original dialogue into units to be subtitled and indicates the time when a subtitle should appear and disappear. (Rica-Peromingo, Martín et Riaza, 2014, p. 308)
- (2) The parameters and models used by Carroll and Ivarsson (1998), Robert and Remael (forthcoming) [...] provide useful insights for developing a model of assessment for interlingual live subtitles [...]. However, these models have been designed for pre-recorded subtitling and therefore cover aspects that are not so relevant to interlingual live subtitling (such as **spotting** or segmentation). (Romero-Fresco et Pöchhacker, 2017, p. 156)

Le contexte (3) ne contient pas d'occurrences des termes susmentionnés ; nous le reproduisons néanmoins, car il est utile pour la suite de notre propos.

- (3) The European Broadcasting Union (EBU) Report on Access Services differentiates three methods of creating subtitles: prepared subtitling, semi-live subtitling (also known as as-live subtitling), and live subtitling. It is crucial here to make clear especially the differences between the last two methods. According to the report, semi-live subtitling, the usual way to subtitle live opera, theatre, TV news, etc., is used for live programmes which are heavily scripted and have pre-recorded inserts. The subtitler creates a list of subtitles, without time-codes, and during transmission **cues** these manually in sync with the programme. (Orero, 2006b, p. 2)

Les causes de variation cognitive mentionnées dans la littérature sont la variation de points de vue (motivation et évocation), l'imprécision conceptuelle et la distance idéologique. En ce qui concerne le concept REPÉRAGE, nous pouvons dire que l'utilisation de *cueing* plutôt que *spotting* ou *timing* serait due à une variation de points de vue (motivation et évocation). En effet, si un auteur emploie *cueing* dans son texte plutôt que l'un des deux autres termes, il est probable que son choix soit motivé par le type de sous-titrage dont il traite. Dans le cas du sous-titrage semi-direct, en tenant compte des contextes qui précèdent, en particulier celui de Orero (2006b) et de Romero-Fresco et Pöchhacker (2017), il emploiera *cueing*, car ce terme évoque un côté manuel absent du sous-titrage pré-enregistré pour lequel les deux autres termes conviennent, car les sous-titres y sont repérés par un code temporel assigné et se succèdent automatiquement selon le repère qui leur a été attribué.

Le concept SOUS-TITREUR EN DIRECT a quant à lui cinq dénominations : *live subtitler*, *real-time subtitler*, *stenographer*, *velotypist* et *respeaker*.

- (1) There are three kinds of **live subtitler**: a **stenographer** who writes phonetic shorthand at a special keyboard, a **velotypist** who types words at a special keyboard, and a **respeaker** who uses speech recognition to generate subtitles [...]. (Orero, 2006b, p. 2)
- (2) However, much research is still needed, especially on the skills and competences needed to produce high-quality real-time subtitles for the deaf and the hard-of-hearing, and on the training of **real-time subtitlers** coming from different professional backgrounds (stenographing, pre-recorded subtitling, simultaneous interpreting). (Eugeni et Mack, 2006, p. 1)

Orero (2006b), dans le contexte (1), informe le lecteur des différents termes employés pour désigner ce concept. En examinant les deux contextes, *live subtitler/real-time subtitler* apparaît comme un hyperonyme de *stenographer*, *velotypist*, *respeaker* et *simultaneous interpreter*. L'auteur qui choisit l'un de ces termes plutôt qu'un autre pourrait être motivé

par la volonté de mettre de l'avant l'outil employé. Le nom donné au professionnel serait donc le résultat de l'outil utilisé lors du sous-titrage en direct.

Le troisième concept qui nous sert d'exemple ici est ADAPTATEUR. Certains auteurs comme John Milton (2010) considèrent l'adaptation presque comme un domaine (Milton l'appelle « area »). Mais comme il le précise, la terminologie qui entoure le concept ADAPTATION est diffuse et elle prête à confusion (« [i]ndeed, the terminology in the whole area of adaptation is extremely confusing » [Milton, 2010, p. 3]). Toujours selon Milton, l'usage du terme *adaptation* est répandu (« “[a]daptation” is a term widely used in films, television, the theatre, music, dance and other media », *ibid.*). Le concept ADAPTATEUR (*adaptor, drama translator*) qui découle de celui de l'ADAPTATION est un concept clé en TAV aussi bien en anglais qu'en français<sup>67</sup>. Malgré cet usage répandu, le terme *adaptation*, et, par extension le terme *adaptor*, a pour certains auteurs une connotation négative qui les poussent à éviter de l'employer. C'est ce que mentionnent Díaz Cintas et Remael (2007, p. 11) : « If we reject the term 'adaptation', it is because it seems to have taken on a negative connotation, with some academics using it to take away ontological value from this professional practice which they see as inferior to translation. » Dans le sous-corpus « chercheurs » anglais, les termes qui désignent l'ADAPTATEUR sont attestés par le contexte suivant :

- (1) The need for surtitling to be production-specific can be seen as an opportunity: just as other members of the team (such as the lighting specialist or the costume-designer) seek ways to further the overall concept, the surtitler can do so too. In this respect, the task resembles that of a **drama translator/adaptor** devising a new version of a classic play. It is possible, for example, to make one character's words slightly more menacing in the TT than in the ST, or less arrogant, or more ironic. (Low, 2002, p. 106)

L'adaptation et donc le terme *adaptor* impliquent une liberté<sup>68</sup> qui gêne certains chercheurs. Ces derniers, comme le soulignent Díaz Cintas et Remael (2007, p. 11), rejettent ce terme, et donc ce concept, et leur préfèrent celui de TRADUCTION (*translator*). La connotation négative, l'évocation rattachée au terme *adaptor* explique peut-être pourquoi certains auteurs ne l'emploient pas ou ne l'emploient pas seul et ressentent le besoin de le faire suivre ou de le faire précéder du terme *translator*. C'est ce que reflète le contexte (1) ci-dessus. Cet ajout

---

<sup>67</sup> Le terme *adaptateur* est employé dans plus d'une dizaine de termes complexes en TAV.

<sup>68</sup> Voir Gambier (1992, p. 3).



viendrait en quelque sorte diluer cette connotation et rappeler que *l'adaptateur* n'est pas moins *traducteur*<sup>69</sup>.

#### f. La variation morphologique

Il s'agit du quatrième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (dix concepts y sont soumis). Pour illustrer la variation morphologique, nous allons étudier les trois concepts suivants : EMBLEMES DE L'ÉCRAN DE SURTITRAGE, SYNCHRONISME et SYNCHRONISME LABIAL.

Dans le cas du premier concept, il s'agit également de variation discursive, car c'est la même auteure, Rędzioch-Korkuz (2016), qui emploie quatre termes pour le désigner : *location of the surtitle screen*, *localisation of the surtitle screen*, *location of the surtitling screen*, *localisation of the surtitling screen*.

- (1) Nevertheless, the **location of the surtitle screen** has certain repercussions, especially as regards cognitive features of the addressee. In the case of subtitling, both the image and captions are integrated within the framework of a screen, be it a cinema or TV screen. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 110)
- (2) The questions were grouped into two categories, relating either to technical issues or the reception of the performance. The spectators were to evaluate the **localisation of the surtitle screen**, surtitle legibility, cueing, the length of the lines and time of exposure [...]. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 176)
- (3) In addition, the patrons recognised too little spacing between the characters and lines, which had made the surtitles even more illegible. It was also related to the **location of the surtitling screen**, which forty per cent of the participant [sic] evaluated as inappropriate. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 178)
- (4) It seems reasonable to assume the same fact for the operatic audience, with an additional difficulty stemming from rather technical issues, such as the **localisation of the surtitling screen** and the architecture of the building. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 209-210)

Analysons la parenté morphologique des termes en présence. La variation morphologique ici est double. En effet, Rędzioch-Korkuz (2016) utilise d'une part *location* et *localisation* et, d'autre part, *surtitle* et *surtitling* de façon interchangeable. Cet amalgame entre processus (surtitrage) et résultat (surtitres) dont nous avons déjà parlé sous la variation géographique (dans le cas du SURTITRAGE) est également visible dans les dénominations du concept SOUS-TITRAGE PAR LES FANS (*fansubbing* et *fansubs*) dans ce sous-corpus.

---

<sup>69</sup> Les exemples de cette juxtaposition sont nombreux en français dans nos corpus d'étude.

Afin de comprendre les causes de la variation morphologique illustrée dans les quatre contextes ci-dessus, nous allons prendre des définitions du *Oxford English Dictionary* en ligne. Trois définitions sont fournies pour *localization* ou *localisation*. La deuxième étant liée au domaine médical, nous l'excluons de l'analyse. Les deux autres définitions sont :

- (i) The action or fact of establishing or organizing something on a local level. Also: the action or fact of making something local in character, or of adapting something for a local audience or market.
- (ii) The action of associating something with a particular place or location; the action of determining the location of something or someone; an instance of this.

La définition (i)<sup>70</sup> correspond au sens de *localisation* en tant que domaine connexe à la traduction et à la traduction audiovisuelle. Quant à la définition (ii), elle mentionne *location*. À partir de cette dernière, on comprend que les deux unités lexicales sont liées. L'article de *location* contient bon nombre de définitions réparties en huit catégories. Nous reproduisons ici les définitions 1a, 1c et 3a de cet article :

- (i) The action of situating something; (also) the fact or condition of being placed; settlement in a place.
- (ii) The action of finding or determining the exact position of a person or thing.
- (iii) The particular place or position occupied by a person or thing; precise situation.

En examinant la définition (iii) de *localisation* et les définitions (i) et (ii) de *location*, il apparaît que les deux unités lexicales pourraient être utilisées de manière interchangeable. Ce constat pourrait expliquer pourquoi Rędzioch-Korkuz (2016) les emploie ainsi.

Le concept SYNCHRONISME est lui aussi désigné par quatre termes : *synchrony*, *synchronicity*, *synchronisation* et *synchronization*. Nous n'analysons pas les contextes pour les désignations du concept SYNCHRONISME avant de fournir ceux pour les dénominations du concept SYNCHRONISME LABIAL, car la variation morphologique à laquelle sont soumis ces deux concepts porte sur les mêmes termes, à savoir : *synchrony*, *synchronicity*, *synchronisation* et *synchronization*. L'analyse suit donc les contextes relevant du SYNCHRONISME LABIAL.

---

<sup>70</sup> Il s'agit de numéros que nous avons attribués aux définitions (afin d'assurer la fluidité de notre propos) et non de ceux qui leur sont associés dans les articles du dictionnaire d'où elles sont extraites.

- (1) The temporal restrictions mostly derive from the amount of text to be translated, the average reading speed of the viewers, the constant minimum interval between subtitles and the need for **synchronicity**. (Zojer, 2011, p. 399)
- (2) **Synchrony**<sup>71</sup> is also an element to be taken into consideration when translating for voice-over. (Orero, 2004b, p. 82)
- (3) In attempting to establish a possible correlation between audience response and the standards of **synchronization**, it is worth drawing attention to the fact that where dubbing has been most regularly practised extremely high standards of lip synchronization have been attained and a thriving dubbing industry has been established [...]. (Kilborn, 1993, p. 644)
- (4) After exploring the reasons why one of these techniques may be favoured I will finish with an evaluation of the pros and cons of both linguistic transfer methods that will enable me to propose the idea that we should do away with the aprioristic negativism surrounding **synchronisation** and accept that both approaches should have their place in the world of translation. (Díaz Cintas, 1999, p. 31)

Le concept SYNCHRONISME LABIAL est dénommé par onze termes dans ce sous-corpus : *lip synchrony*, *lip-synchronicity*, *lip-synchronicity*, *lip synchrony*, *dubbing*, *lip-synchronisation*, *lip synchronisation*, *lip synchronization*, *lip-synchronization*, *lip-sync*, *lip-synch*. Comme on peut le constater, il y a plusieurs variantes orthographiques. Pour le type de variation illustrée ici, la variation morphologique, nous allons nous attarder à quatre termes : *lip synchrony*, *lip synchronicity*, *lip-synchronisation* et *lip-synchronization*.

- (1) While it is true that voice-over does not need to respect **lip synchrony**, a different type of synchrony has to be respected. (Orero, 2004b, p. 82)
- (2) It is the **lip synchronicity** between speech itself and visual information which is one of the biggest difficulties of the audiovisual translation. The term “**lip synchronicity**” is rather understood as possibly exact imitation of the lip movements of the original actors in a way that audience does not notice eye-catching violations at all. (Matkivska, 2014, p. 39)
- (3) In this sense, a film that has been dubbed may be successful in conveying to the target audience what Mason (1989, p. 13) refers to as *cinematic illusion*. Provided the final product respects the conditions *sine qua non* of the **lip-synchronisation**, the public will be led to believe that the characters in the screen are fluently expressing themselves in the target language. (Díaz Cintas, 1999, p. 34)
- (4) As far as the lip-sync is concerned, the attitudes in different European countries vary, with countries such as Spain, the United Kingdom, France and Germany where the perfection of **lip-synchronization** is of paramount importance in order to avoid stigmatizing the film as a dubbed version, and countries like Italy, where they would sacrifice the meticulousness of

---

<sup>71</sup> En gras dans le texte

sync to a greater degree of faithfulness towards the source language script and the original performances. (Díaz Cintas, 1999, p. 33)

Examinons à présent la parenté morphologique entre *synchronicity*, *synchrony*, *synchronisation* et *synchronization*. Le *Oxford English Dictionary* donne les définitions suivantes :

- (i) *Synchronicity* : The name given by the Swiss psychologist, C. G. Jung (1875–1961), to the phenomenon of events which coincide in time and appear meaningfully related but have no discoverable causal connection.
- (ii) Pour *synchrony*, en guise de définition 1, l'article redirige vers *synchronism*, qui est défini comme suit : The quality of being synchronous; coincidence or agreement in point of time; concurrence of two or more events in time; contemporary existence or occurrence.
- (iii) Quand on cherche *synchronisation*, le dictionnaire donne comme résultat *synchronization* à l'intérieur de l'article pour *synchronize* à la section « Derivatives ». *Synchronization* y est défini comme suit : the action of synchronizing, *spec.* in *Electrical Engineering* and in other technical uses. La définition 1a de *synchronize* est : To occur at the same time; to coincide in point of time; to be contemporary or simultaneous.

La relation morphologique et sémantique entre ces unités lexicales est évidente. *Synchronicity* semble être employé pour désigner un concept spécifique renvoyant à des événements qui surviennent au même moment, qui sont reliés, mais sans lien de causalité apparente. Cette idée de la causalité est absente des définitions de *synchrony* et de *synchronization*, mais la coïncidence est commune aux définitions des trois unités lexicales.

Tout comme pour le concept EMPLACEMENT DE L'ÉCRAN DE SURTITRAGE pour lequel l'analyse des définitions nous a laissé supposer que la parenté entre *location* et *localisation* qui se reflète dans leurs définitions est probablement la cause de la variation morphologique, pour SYNCHRONISME et SYNCHRONISME LABIAL, nous supposons aussi que c'est la proximité morphologique et sémantique entre *synchronicity*, *synchrony* et *synchronisation/synchronization* qui est la cause de la variation morphologique.

Avec la variation morphologique, nous avons fait le tour des types de variation présents dans le sous-corpus « chercheurs » anglais. Penchons-nous à présent sur le sous-corpus « professionnels » dans la même langue.

#### 5.4. Le sous-corpus « professionnels » anglais

Le sous-corpus « professionnels » anglais étant terminologiquement moins dense que le sous-corpus « chercheurs » dans la même langue, les cas de variation y sont moins nombreux. Néanmoins, on y note cinq types de variation : géographique, diachronique, discursive, orthographique et cognitive.

*Tableau 15. Types de variation observés dans le sous-corpus « professionnels » anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géographique	diachronique	discursive	orthographique	cognitive
6	2	18	8	8

Le tableau 15 montre que le type de variation auquel est soumis le plus grand nombre de concepts est la variation discursive tandis que la variation diachronique est le type auquel est soumis le moins grand nombre. Les trois autres types se classent comme suit, en ordre décroissant : orthographique et cognitive (*ex aequo*), et géographique.

##### a. La variation géographique

Il s'agit du deuxième type de variation le moins important de ce sous-corpus. Il se classe devant la variation diachronique, à laquelle seulement deux concepts sont soumis. Six concepts sont soumis à la variation géographique. Nous allons en analyser cinq : SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE, SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES, SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS, SOUS-TITRAGE VOCAL et SOUS-TITREUR VOCAL. Nous abordons le SOUS-TITRAGE EN DIRECT (le sixième concept) sous la variation discursive. Nous n'avons pas jugé nécessaire de le traiter ici, car les termes qui illustrent la variation géographique (soit *subtitling/subtitles* et *captioning/captions*) sont les mêmes pour les désignations de SOUS-TITRAGE EN DIRECT, SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE, SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES et SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS. Les répétitions étaient donc inévitables, mais nous avons essayé de les limiter autant que possible.

Les dénominations du concept SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE sont *intralingual subtitling* et *captioning*. Les appellations du concept SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES sont *intralingual subtitles* et *captions*. Il s'agit de variation discursive également, car Georgakopoulou mentionne ces désignations dans le même texte.

- (1) On the **intralingual subtitling** front, or ‘**captioning**’ as it is called in the States, our American colleagues have led the way. Captioning started in the States back in the 70s. There are many different types of **intralingual subtitles** or **captions**, the main difference being their method of transmission, i.e. whether they are pre-recorded, semi-live or live. (Georgakopoulou, 2012, p. 82)
- (2) Language translation (or interlingual) subtitling had been in use since the 1930s, but it was not until the 1970s that the possibility of being able to provide subtitles for the deaf and hard-of-hearing viewers was taken seriously. These subtitles would be intralingual (i.e. in the same language as the programme), but supplemented by texts conveying not just dialogue but sound effects as well. (Lambourne, 2006, n. p.)

Comme nous l’avons noté dans l’analyse consacrée au sous-corpus « chercheurs », la variation géographique réside dans l’emploi d’un côté de *captioning* (utilisé par les pays majoritairement ou exclusivement anglo-saxons notamment les États-Unis, le Canada et l’Australie) et de l’autre de *intralingual subtitling* (employé en Europe notamment). La cause de cette variation est possiblement diachronique (importation du vocabulaire du cinéma et absence de néologie). En effet, nous supposons que *captions* était déjà en usage pour désigner les légendes et quand les sous-titres intralinguistiques ont vu le jour, ils s’apparentaient aux légendes et le terme *captions* a été employé pour les désigner. Cette variation géographique pourrait également être causée par un désir de distanciation conceptuelle ; c’est ce que laisse supposer le contexte (2) ci-dessus. En effet, Lambourne (2006) déclare que les origines du sous-titrage interlinguistique (possiblement sous l’appellation *interlingual subtitling*) remontent aux années 1930 et il aurait fallu environ quarante ans avant qu’on ne songe à se servir des techniques utilisées pour cette catégorie de sous-titrage pour effectuer le sous-titrage pour sourds et malentendants. Nous supposons que dans des pays comme les États-Unis ayant un faible taux de sous-titrage interlinguistique, il y avait un désir de se distinguer des pays où le terme *subtitling* était déjà en usage, et c’est ainsi que la dénomination *captions* qui devait déjà exister pour désigner les légendes et les sous-titres intralinguistiques a ensuite servi comme appellation des sous-titres pour sourds et malentendants.

Le concept SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS est dénommé par les termes *closed captions*, *subtitling for the deaf and hard-of-hearing*, *intralingual hard-of-hearing subtitling* (ce terme est utilisé par Georgakopoulou [2012, p. 80] et repris par Vandenberg [2017, p. 35]), *SDH* et *closed caption subtitles*. Ce concept est aussi soumis à la variation discursive.

- (1) At university level, AVT was not recognised as an official translation genre until very recently, with research and a comprehensive theoretical framework being set up towards the end of the 20<sup>th</sup> century. [...] We now have many universities offering modules and courses on subtitling and audiovisual translation in general, but also specialised courses for particular subtitling types, such as **intralingual hard-of-hearing subtitling (SDH)**, as well as audio description (AD) or video game localisation. (Georgakopoulou, 2012, p. 80)
- (2) “At university level, AVT was not recognised as an official translation genre until very recently, [...]” **Subtitling** and **closed captioning** are similar, and often thought of as interchangeable — and in fact, as in the quote, **closed captioning** is sometimes referred to as “**hard-of-hearing subtitling**.” Normally, however, there is a distinct difference. Both display text on a television, video screen or other visual display to provide information. **Subtitling** is for those who do not speak the source language of the audiovisual content, **closed captioning** is for those who cannot hear the audio. **Subtitles** usually appear on the bottom third of a video frame. **Subtitles** can be white or yellow and do not have background; the script is placed directly over the video. **Closed captions** can indicate background sounds, such as “[horn honking]” or “[laughs],” or indicate who is speaking. Unlike **subtitles**, **captions** aren’t limited to placement at the bottom third of the screen; they can be placed anywhere they are needed. In front of the person speaking, for example. Another difference from **subtitles**: **captions** usually appear as white script on a black background. (Vandenberg, 2017, p. 35)
- (3) On the intralingual subtitling front, or ‘captioning’ as it is called in the States, our American colleagues have led the way. Captioning started in the States back in the 70s. There are many different types of intralingual subtitles or captions [...]. (Georgakopoulou, 2012, p. 82)
- (4) It should also be mentioned that many broadcasters nowadays allow viewers to watch programs via their websites. A portion of recordings are available with subtitles, but these are often re-edited and presented in a different format from those offered on terrestrial television. **Also, subtitles for the deaf and hard of hearing are not always produced as intralingual subtitles.** In some cases, translators are asked to create foreign language subtitles for the deaf and hard of hearing, for example, working out of English into French or Italian. (Kretschmer, 2011, p. 26)

Comme nous l’avons noté pour le sous-corpus « chercheurs », la variation géographique dans la désignation du concept de SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS réside dans le fait qu’en Europe, les termes employés sont principalement ceux qui contiennent *subtitling* tandis qu’en Amérique du Nord et en Australie, ceux en usage sont *captioning/captions* ou contiennent ces deux termes. C’est également ce que reflète le contexte (3). Le contexte (1) extrait de Georgakopoulou (2012) atteste les termes *intralingual hard-of-hearing subtitling* et *SDH*. Le contexte (2) commence par une citation de Georgakopoulou (2012) qui correspond

au contexte (1), et c'est pour cette raison que nous ne l'avons pas reproduite en entier dans le contexte (2). À partir de cette citation, Vandenberg (2017), contexte (2), oppose *intralingual hard-of-hearing* et *closed captioning*.

La variation géographique qui entoure le concept SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS serait-elle la conséquence de différences dans la pratique de cette forme de TAV ? C'est ce que suggère le contexte (2) tiré de Vandenberg (2017), et cela est plausible. En effet, comme nous l'avons vu au sous-corpus « chercheurs » en traitant ce concept, *captioning* provient de pays (États-Unis, Australie, Canada) où le terme est réservé au sous-titrage intralinguistique qui permet plus de flexibilité quant aux outils utilisés (logiciels de reconnaissance vocale, par exemple) et requiert moins d'édition que le sous-titrage interlinguistique. En Europe, *subtitling* fait partie des dénominations aussi bien du SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE que du SOUS-TITRAGE INTERLINGUISTIQUE.

Néanmoins, Vandenberg (2017) semble opposer *subtitling* (et non pas *intralingual hard-of-hearing subtitling* comme dans le contexte [1]) et *closed captioning*, ce qui fait douter de la validité de son explication, car il dit que *hard-of-hearing subtitling* et *closed captioning* sont souvent présentés comme étant interchangeables. Mais, par la suite, il utilise seulement *subtitling* dans sa comparaison. De plus, il emploie *captions* et pas uniquement *closed captions*. Comme nous l'avons vu précédemment, il est probable que *captions* soit employé pour désigner trois concepts différents, à savoir les légendes, les sous-titres intralinguistiques en général et les sous-titres pour sourds et malentendants qui sont souvent intralinguistiques, mais peuvent aussi être interlinguistiques (voir la phrase que nous avons mise en gras dans le contexte [4]).

Par conséquent, Vandenberg (2017) omet la cible du *SDH*, à savoir les personnes sourdes et malentendantes. Donc, *subtitling* et *closed captioning* d'une part, et *subtitles* et *closed captions/captions* d'autre part, semblent ne pas être des variantes géographiques. En revanche, il apparaît que *subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH)* et *closed captioning* d'une part, et *subtitles for the deaf and hard-of-hearing* et *closed captions/captions* d'autre part, sont des variantes géographiques employées pour désigner les mêmes concepts, à savoir SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS et SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS.



En ce qui concerne les concepts SOUS-TITRAGE VOCAL et SOUS-TITREUR VOCAL, ils sont appelés *respeaking* et *voice writing* d'une part, et *respeaker* et *voice writer* d'autre part. Comme ces dénominations apparaissent dans le même texte, nous sommes aussi en présence d'un cas de variation discursive.

- (1) The developments in Automatic Speech Recognition (ASR) technology revolutionised captioning, and mainly live captioning, in the beginning of our century. [...] We now see ASR technology employed in the live subtitling market in Europe as well. The working methodology developed on the basis of ASR technology is known as '**respeaking**' (also known in the States as '**voice writing**'), as it involves, apart from the essential vocabulary building in order to increase the efficiency of the tool, the training of the speech recognition engine by the user ('**respeaker**' or '**voice writer**'), who listens to the audio and subsequently re-speaks it into voice recognition software, while at the same time using specific words to enter punctuation marks and indicate subtitle features specific to a hard-of-hearing audience. (Georgakopoulou, 2012, p. 82-83)

Le contexte (1) tiré de Georgakopoulou (2012) permet de dire que *respeaking* (*respeaker*) est utilisé en Europe tandis qu'aux États-Unis, on emploie aussi *voice writing* (*voice writer*). La cause de cette variation géographique est peut-être cognitive. Nous y reviendrons.

#### **b. La variation diachronique**

Il s'agit du type de variation le moins important dans ce sous-corpus (seulement deux concepts y sont soumis). Comme dans le sous-corpus « chercheurs » anglais, les désignations employées dans ce sous-corpus permettent de constater que les concepts FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE et TRADUCTION AUDIOVISUELLE sont soumis à la variation diachronique. En effet, dans ce sous-corpus, cinq termes sont utilisés pour désigner le concept FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE (*AVT mode*, *AVT type*, *audiovisual translation method*, *form of language transfer* et *form of translation*). Cinq termes sont également employés pour dénommer la TRADUCTION AUDIOVISUELLE (*audiovisual translation*, *audio-visual translation*, *AVT*, *screen translation* et *film translation*). Les termes qui se rapportent à la variation diachronique sont *form of language transfer* pour le premier concept, et *screen translation* et *film translation* pour le second.

- (1) The terms voice actor, narrator, voice artist, and announcer are all similarly used. Regardless of the specific terminology used to describe this technique, voice-over is another **form of language transfer**. (Txabbarriaga et Moro, 2008, p. 24)

- (2) So now that you have a rough idea of what **screen translation** involves, how do you get started? Translators entering this field should begin by finding screenplays in their source and target language(s), many of which are available for free on the Internet. (Kretschmer, 2014, p. 28)
- (3) Everything — from software development to bio-technology to medical record keeping to supply chain management to video gaming — has seen a shift in approach from closed-and-proprietary to open-and-collaborative problem solving. dotSUB is applying these methodologies to **film translation** and cross-cultural communication. (Wagers et Healey, 2006, p. 55-56)

Gambier (2003, p. 171-172) présente les termes *film translation*, *language transfer* et *screen translation* comme faisant partie d'appellations qui auraient fait leur apparition il y a déjà quelques décennies. *Film translation* était employé lorsque les formes de TAV concernaient surtout le cinéma. Il a été suivi par l'appellation *language transfer* qui mettait l'accent sur la langue, le contenu verbal en ignorant quelque peu les composantes non verbales des produits audiovisuels (son et image). Après l'avènement de la télévision puis de l'informatique, *screen translation* aurait été adopté, car il était plus englobant (écrans de cinéma, de télévision, d'ordinateurs). L'article de Kretschmer date de 2014, et le terme *screen translation* y est utilisé. Ce qui laisse supposer que même si l'origine de certaines de ces appellations remonte à quelques décennies, elles pourraient être encore en usage aujourd'hui.

### c. La variation discursive

Il s'agit du type de variation le plus important dans ce sous-corpus (dix-huit concepts y sont soumis). Nous en avons vu quelques-uns sous la variation géographique. Nous allons en aborder trois ici : SOUS-TITRAGE EN DIRECT, ACTEUR DE DOUBLAGE et TRADUCTEUR AUDIOVISUEL.

Lambourne (2006) emploie les termes *live subtitling* et *real time subtitling* pour désigner le SOUS-TITRAGE EN DIRECT. Il faut noter que les graphies *live-subtitling* et *real-time subtitling* ainsi que les termes *simultaneous subtitling* et *live captioning* sont également utilisés pour désigner ce concept en anglais. Nous allons nous concentrer ici sur la variation discursive relevée dans le texte de Lambourne (2006).

- (1) A regular live news subtitling service using Velotype was set up for ITV in 1987: the operators initially relied on a respeaker or 'parrot' who listened to the programme and dictated an edited text to two keyboard operators in tandem (the 'SUBMUX' method), who eventually became quite well able to listen, edit and type themselves. The SysMedia

WinCAPS **live subtitling** system still provides this option today. (Lambourne, 2006, p. 2)

- (2) Further progress is needed in spreading the technique of respeaking across the countries and territories where a commitment is being made to extending **live subtitling** services – and indeed offline subtitling of pre-recorded programmes. (Lambourne, 2006, p. 5)
- (3) At present the main challenges for **real time subtitling**, especially for unscripted speech, are the following: composing adequate subtitle text for unscripted material as it is spoken [...]. (Lambourne, 2006, p. 4)
- (4) For those providing **real time subtitling** services, be they respeakers, Velotypists, or Stenographers, the challenges are very similar; in fact they are similar also to the questions a simultaneous interpreter asks during his or her work [...]. (Lambourne, 2006, p. 4)

La cause de cette variation discursive est probablement le désir d'éviter la répétition de *live subtitling* (sept occurrences) en utilisant *real time subtitling* (quatre occurrences). Les termes *live* et *real time* sont employés de manière interchangeable pour désigner ce concept (ainsi que celui de SOUS-TITREUR EN DIRECT) dans le sous-corpus « chercheurs » anglais.

Dans ce sous-corpus, le concept ACTEUR DE DOUBLAGE compte trois appellations : *dubbing actor*, *dubber* et *voice actor*. Barreau (2011) en utilise deux attestées par les contextes (1) et (2) ci-dessous.

- (1) In countries where the pool of actors is small, voice characterization training is essential in order to guarantee enough diversity from that small pool of voice talent. This is especially critical in regions such as Eastern Europe or Scandinavia where many **dubbing actors** are stage actors. (Barreau, 2011, p. 47)
- (2) A dubbed voice rarely matches the original actor's voice, but for live action, this doesn't really matter. The **voice actor** will speak with his or her own voice and will strive to ensure that the character's attitude comes across and that the delivery is as clean as possible. (Barreau, 2011, p. 45)

Cette variation discursive pourrait être causée par le désir d'éviter d'employer *dubbing actor* à la suite de *dubbed voice*, mais aussi par une volonté de mettre l'accent sur la voix de l'acteur de doublage plus que sur son jeu.

Le concept TRADUCTEUR AUDIOVISUEL a deux dénominations dans ce sous-corpus : *audiovisual translator* et *translator*. Ils sont employés par Kretschmer (2011).

- (1) One of the positive aspects of the availability of broadband Internet has been the ability of many **audiovisual translators** to work from home on a freelancer basis rather than having to work in-house at a company. While 10 or 15 years ago, many **translators** had to watch videos

of the programs to be translated at the offices of the company for which they worked, they are now able to download low-resolution clips from FTP sites. (Kretschmer, 2011, p. 28)

- (2) At the same time, the film industry is facing a number of challenges that have affected its profitability, including piracy and reduced DVD sales. These and other challenges have put pressure on the audiovisual translation industry and have, unfortunately, resulted in lower fees and a demand for faster turnaround. However, despite these challenges, the work of the **audiovisual translator** continues to be varied, enjoyable, and creative. (Kretschmer, 2011, p. 32)
- (3) Ultimately, the best **audiovisual translators** are also good **translators**. Most companies will ask freelancers to take a test in order to determine their suitability. (Kretschmer, 2011, p. 32)
- (4) During film development, for example, **translators** may be asked to translate synopses of the film story, film treatments, step outlines, or any underlying material (e.g., translating the book or play upon which the film is based). (Kretschmer, 2011, p. 24)
- (5) Most subtitling software packages help **translators** locate shot changes in the original film and monitor the reading speed of subtitles as they are being created. (Kretschmer, 2011, p. 25)

Nous supposons que la cause de cette variation discursive est cognitive et que Kretschmer veut mettre de l'avant le fait que le traducteur audiovisuel est un traducteur comme un autre (voir contexte [3]). Les contextes (1), (2) et (3) présentent les trois occurrences du terme *audiovisual translator* dans son texte, tandis que *translator* y est employé trente-trois fois. Le fait que l'auteure utilise le terme *translator* pour désigner des traducteurs qui exercent dans le domaine de la TAV ainsi que ceux qui se spécialisent dans d'autres domaines peut tout de même prêter à confusion.

#### d. La variation orthographique

Il s'agit du deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation cognitive). Huit concepts y sont soumis. Nous en analysons deux ci-dessous :  
CODE TEMPOREL et SOUS-TITRAGE PAR LES FANS.

Les dénominations de CODE TEMPOREL sont *timecode* et *time code*.

- (1) The service will offer users from individual freelancers to multinational companies the ability to upload subtitle files in a number of industry-standard formats, as well as in plain text format, and to download a machine-translated file in the same format, preserving all **time codes** and formatting information where possible. (Georgakopoulou et Bywood, 2014, p. 26)
- (2) In the mid-80s PCs and **timecodes** revolutionised the process of interlingual subtitling and it was possible for a single person to be in charge of spotting the subtitles, writing the text, as well as reviewing them on the screen, altering timings or text as s/he saw fit prior to transmission. (Georgakopoulou, 2012, p. 79-80)

La cause de cette variation orthographique est possiblement la même que celle évoquée au sous-corpus « chercheurs », soit la flexibilité de la morphologie anglaise qui permet d'écrire les termes composés de diverses façons.

SOUS-TITRAGE PAR LES FANS est dénommé *fansubbing*, *fan subbing*, *fan-subbing* et *fan subtitling*.

- (1) **Fansubbing** has achieved a status of its own: it is discussed in academic conferences and is the subject of PhD dissertations, while many databases of fan-made subtitle files are available online (for example at OpenSubs). (Georgakopoulou et Bywood, 2014, p. 25)
- (2) By 2000, **fan subbing** began to take shape and though the activity remains “hi-tech” and “fun” rather than a rigorous professional pursuit the practice nonetheless has contributed to the emergence of an AVT culture among the young in Egypt. (Gamal, 2008, p. 10)
- (3) To date, **fan subtitling** in Egypt has not been examined and the sites now numerous; they offer solutions both technical and linguistic. And though they are mostly childish, if not nerdish, they know what they are doing technically, and readily experiment with mixing Fusha with Ammeyia. (Gamal, 2008, p. 10)
- (4) However, when the oldest and biggest **fan-subbing** site went too far by experimenting and putting sexual language on screen and not observing the unwritten laws of subtitling, the site was closed down. (Gamal, 2008, p. 10-11)

Le terme *fansubbing* (contexte [1]) est le plus courant en anglais pour désigner le concept qui nous intéresse ici. Dans le sous-corpus « chercheurs », les termes *amateur subtitles*, *fansubs*, *fan subs* et *subtitles made by fans* sont aussi utilisés pour dénommer ce concept. Outre le fait qu'il s'agit là de variation morphologique et cognitive (des termes de la même famille renvoyant au résultat [sous-titres] sont employés pour désigner le processus [sous-titrage]), et de variation orthographique (dans le cas de *fansubs* et *fan subs*), le terme *fan subs* nous permet de déduire que les graphies *fan subbing* et *fan subtitling* sont aussi envisageables. Il faut noter que Gamal (2008), contextes (2), (3) et (4), est le seul auteur du sous-corpus « professionnels » à employer *fan subbing*, *fan subtitling* et *fan-subbing*. Comme nous l'avons déjà mentionné au sous-corpus « chercheurs », la flexibilité de la morphologie anglaise semble être la cause de cette variation orthographique observable en TAV. En effet, la morphologie anglaise permet d'écrire les termes composés comme *fansubbing* de différentes manières, et les trois graphies de Gamal (2008) n'ont rien d'incorrect même si *fansubbing* semble s'être imposé en anglais.

Par ailleurs, il convient de préciser que nous sommes ici en présence de variation discursive également, car Gamal (2008) utilise trois termes, probablement pour éviter la répétition, mais peut-être aussi dans le but d'insister, de se montrer créatif et expressif. De fait, il aborde le sous-titrage amateur, une forme de TAV dans laquelle les sous-titres se montrent créatifs, se sentent libres de ne pas utiliser les polices habituelles ni même de suivre les standards généralement respectés dans la profession de sous-titreur et la réalisation de sous-titres. Gamal (2008) fait probablement un clin d'œil à ces sous-titres en s'exprimant avec emphase. Il aurait pu employer d'autres termes de façon anaphorique, surtout pour la deuxième occurrence (par exemple, *this form of AVT* ou *this form of subtitling*, etc.), mais il tient à répéter une dénomination du concept. Il veut donc s'exprimer avec emphase sur le sujet de ce paragraphe, à savoir le SOUS-TITRAGE AMATEUR. Par ailleurs, il se montre créatif en employant trois graphies (aucune n'étant la plus courante : *fansubbing*) dans trois phrases consécutives. C'est un cas de variation discursive qui est particulièrement intéressant, car il a probablement, entre autres causes, la volonté de l'auteur de se montrer créatif.

#### e. La variation cognitive

Huit concepts sont soumis à la variation cognitive dans le sous-corpus « professionnels » anglais. Il s'agit du deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation orthographique). Nous allons revenir ici sur les concepts SOUS-TITRAGE VOCAL et SOUS-TITREUR VOCAL auxquels nous ajoutons le concept ACTEUR VOIX.

Le concept ACTEUR VOIX a neuf appellations : *voice-over artist*, *voice-over talent*, *voice-over*, *voice-over performer*, *voice talent*, *voice actor*, *narrator*, *voice artist*, *announcer*.

- (1) Notice that I refer to the **voice-over artist** as **voice talent**, **voice-over performer**, or **voice actor** – never as “**announcer**”. This is because that’s exactly what you are – a performer (or actor) telling a story to communicate a message to an audience on an emotional level. [...] “**Voice-over**” is the standard phrase used to refer to all areas of performing in which the actor is not seen<sup>72</sup>. This term is, however, somewhat misrepresentative of what the work actually entails. It tends to place the focus on the voice, when the real emphasis needs to be on the performance. *Announcers* read and often focus on the sound of their voice, striving to achieve a certain “magical” resonance. (Alburger, 2007, p. xxii)
- (2) Today, there are roughly 5 times as many people who claim to be **voice-over talent** as there are actors trying to break into TV and movies. (Alburger, 2007, p. 9)

---

<sup>72</sup> N'est pas souligné dans le texte.

- (3) According to *Merriam-Webster OnLine*, the term **voice-over** dates back to the late 1940s, and refers to a production technique where the voice of an unseen speaker is broadcast live or pre-recorded in a variety of media. The **voice-over** may be spoken by someone who also appears on the screen, or it may be performed by a specialist **voice actor**. **Voice-over** is also commonly called “off camera” commentary. **Voice-over** can also refer to the actual **voice actor** who performs the recording. The terms **voice actor**, **narrator**, **voice artist**, and **announcer** are all similarly used. Regardless of the specific terminology used to describe this technique, voice-over is another form of language transfer. (Txabbarriaga et Moro, 2008, p. 24)

À partir des contextes (1), (2) et (3) ci-dessus, on constate que le concept ACTEUR VOIX est également soumis à la variation discursive. De plus, les concepts ACTEUR VOIX et VOIX HORS CHAMP pourraient être soumis à la variation diachronique et cognitive. Le concept ACTEUR VOIX, qui semble propre au milieu professionnel américain, paraît surtout associé à la VOIX HORS CHAMP. L'imprécision conceptuelle est l'une des causes de variation cognitive mentionnée par Freixa (2006). Selon Txabbarriaga et Moro (2008), contexte (3), les origines du terme *voice-over* remontent aux années 1940. Le concept qu'il désigne est-il toujours le même après toutes ces années ? Il est possible que non. Il pourrait avoir évolué dans sa pratique et muté pour donner naissance à plus d'un concept. Il faudrait donc peut-être établir une différence entre le concept VOIX HORS CHAMP tel qu'il se définit dans le domaine de la TAV et le concept VOIX HORS CHAMP dans d'autres domaines qui pourraient ne pas relever directement de la TAV.

Comme susmentionné, le concept ACTEUR VOIX compte neuf désignations : *voice-over artist*, *voice-over talent*, *voice-over performer*, *voice-over*, *voice talent*, *voice actor*, *narrator*, *voice artist*, *announcer*. Lorsqu'un auteur choisit d'utiliser un de ces termes plutôt qu'un autre, c'est probablement en raison de cette imprécision conceptuelle et de l'évocation associée à chacun de ces termes. *Voice-over artist*, *voice artist* et *voice-over performer* font penser à des professionnels qui se définiraient comme des artistes et appartiendraient à une association ou seraient représentés par un syndicat comme l'Union des artistes au Québec. *Voice-over talent* semble souvent employé par les agences de placement d'acteurs voix, notamment aux États-Unis. Quant à *voice-over*, son emploi pourrait être discursif (causé par un désir d'éviter la répétition dans un texte), mais il pourrait aussi être causé par le besoin de montrer l'importance que la voix a dans la pratique de la voix hors champ (ce que Alburger [2007, p. xxii] déplore). Pour certains, avoir une belle voix serait donc si important

que l'acteur, sa voix et le concept de VOIX HORS CHAMP se confondraient. Pour ce qui est de *narrator*, il pourrait être employé dans des documentaires animaliers, par exemple, où une voix décrit et explique ce que font les animaux à l'écran. Enfin, *announcer* serait plus employé pour évoquer des endroits comme les centres commerciaux ou les aéroports, où des voix dans des haut-parleurs font des annonces de toute nature. Comme on peut le constater — et c'est ce que montre la partie de la citation de Alburger (2007, p. xxii), contexte (1), que nous avons soulignée — le concept VOIX HORS CHAMP ratisse large, trop large. Dès qu'une voix émanant d'une personne qu'on ne voit pas est entendue, on déclare qu'il s'agit de VOIX HORS CHAMP, peu importe qu'elle implique ou pas un processus de traduction, intralinguistique ou interlinguistique. Cette imprécision conceptuelle pourrait aussi expliquer la multiplicité de termes employés pour désigner cette forme de TAV et les concepts qui lui sont apparentés, notamment celui d'ACTEUR VOIX.

Pour le sous-titrage vocal et le sous-titreur vocal, nous devons reproduire en partie la citation de Georgakopoulou (2012) qui figure plus haut sous la variation géographique dans ce sous-corpus :

- (1) The working methodology developed on the basis of ASR technology is known as '**respeaking**' (also known in the States as '**voice writing**'), as it involves, apart from the essential vocabulary building in order to increase the efficiency of the tool, the training of the speech recognition engine by the user ('**respeaker**' or '**voice writer**'), who listens to the audio and subsequently re-speaks it into voice recognition software, while at the same time using specific words to enter punctuation marks and indicate subtitle features specific to a hard-of-hearing audience. (Georgakopoulou, 2012, p. 82-83)

Comme mentionné précédemment, *respeaking* – *voice writing* et *respeaker* – *voice writer* sont des cas de variation géographique, mais aussi, probablement, de variation cognitive. Comme nous l'avons déjà vu, la variation de points de vue (évoquant et motivation), l'imprécision conceptuelle et la distance idéologique font partie des causes de variation cognitive citées par Freixa (2006) et Condamines (2010). Pour les concepts qui nous intéressent ici, la variation de points de vue (surtout l'évoquant) pourrait être la cause de la variation cognitive. En effet, dans *respeaking* (qu'on pourrait traduire littéralement par *redite*<sup>73</sup>), l'aspect évoqué par *voice writing* (traduction littérale : écrire avec sa voix) est absent. En revanche, *voice writing* ne laisse pas nécessairement entendre qu'on écrit avec sa

---

<sup>73</sup> C'est l'un des termes employés en français pour désigner cette forme de TAV (voir Rufino Morales, 2019).



voix parce qu'on redit ce qu'une autre personne a énoncé. Chacun de ces termes met l'accent sur un aspect important de cette forme de TAV. Le fait que *voice writing/voice writer* soient aussi employés aux États-Unis pourrait être dû au rôle précurseur que ce pays a joué en matière d'utilisation des technologies de reconnaissance vocale aux fins de sous-titrage en direct. L'utilisation de ces technologies semble y avoir commencé avant de gagner le marché européen :

According to the National Captioning Institute, ASR was only used for about 15% of the live captioning production in the States in 2010, while stenocaptioning is still the predominant method. However, the use of ASR technology is growing rapidly. We now see ASR technology employed in the live subtitling market in Europe as well. (Georgakopoulou, 2012, p. 82)

Par conséquent, en parlant de cette forme de TAV, les Américains qui emploient le terme *voice writing* veulent peut-être mettre de l'avant l'utilisation de ces technologies qui impliquent (comme on peut le voir dans la citation au début de cette section) un certain entraînement des logiciels à reconnaître la voix de l'utilisateur afin de lui permettre de pouvoir écrire aisément avec ces derniers.

Après avoir examiné les types de variation présents dans les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais, penchons-nous sur les concepts qui ne sont soumis à la variation qu'en anglais.

### 5.5. La variation terminologique en anglais

Il y a six types de variation terminologique en anglais dans nos corpus d'étude : géographique, diachronique, discursive, orthographique, cognitive et morphologique.

*Tableau 16. Types de variation observés parmi les concepts soumis à la variation seulement en anglais et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géographique	diachronique	discursive	orthographique	cognitive	morphologique
9	5	45	23	17	10

Comme susmentionné, le sous-corpus « chercheurs » contient davantage de termes que le sous-corpus « professionnels ». Les chiffres du tableau 16 sont donc plus similaires à ceux du tableau 14 qu'à ceux du tableau 15, car c'est dans le sous-corpus « chercheurs » que l'on trouve le plus grand nombre de cas de variation terminologique en anglais. La variation

discursive est la plus importante. Elle est suivie en ordre décroissant par la variation orthographique, cognitive, morphologique, géographique et diachronique.

Dans cette section, nous allons nous intéresser davantage aux concepts qui sont soumis à la variation seulement en anglais. Ceux qui le sont en anglais et en français ont été presque tous traités dans les exemples fournis aux points 5.3 et 5.4. Les seuls qui n'y ont pas été abordés sont SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE et ADAPTATEUR-DIALOGUISTE, car ils ne sont soumis à la variation ni dans le sous-corpus « chercheurs » ni dans le sous-corpus « professionnels », mais un terme différent est employé dans chacun des sous-corpus pour les désigner. Nous les analysons au point 5.6 sur la variation sociale en anglais.

Trente-quatre concepts sont soumis à la variation uniquement dans le sous-corpus « chercheurs », et quatre concepts sont soumis à la variation uniquement dans le sous-corpus « professionnels ». Par ailleurs, nous avons relevé trente et un concepts qui sont soumis à la variation seulement en anglais (ce chiffre prend en compte les concepts inexistantes en français dans nos corpus d'étude). Le tableau 17 ci-dessous regroupe ces concepts repartis selon les quatre catégories que nous avons mentionnées au chapitre 1 lors de la présentation des formes principales de TAV. Ces catégories sont : sous-titrage, surtitrage, formes de reformulation orale et accessibilité. Nous avons ajouté la catégorie « autre », qui réunit les concepts qui s'appliquent à plus d'une des quatre catégories ci-dessus ainsi que des concepts connexes.

Tableau 17. Concepts soumis à la variation seulement en anglais

<b>SOUS-TITRAGE</b>	EFFET DE RÉTROACTION
	INTERTITRES
	REPÉRAGE
	SOUS-TITRAGE AUDIO
	SOUS-TITRAGE INTERLINGUISTIQUE
	SOUS-TITRAGE PRÉ-ENREGISTRÉ
	SOUS-TITRAGE SEMI-DIRECT
	SOUS-TITRE D'UNE LIGNE
	SOUS-TITRE DE DEUX LIGNES
	SOUS-TITRES INTERLINGUISTIQUES
	SOUS-TITREUR EN DIRECT
<b>SURTITRAGE</b>	EMPLACEMENT DE L'ÉCRAN DE SURTITRAGE
<b>FORMES DE REFORMULATION ORALE</b>	ACTEUR VOIX
	DEMI-DOUBLAGE
	DOUBLAGE TÉLÉVISUEL
	ISOCHRONIE
	VERSIONS MULTIPLES
<b>ACCESSIBILITÉ</b>	AUDIODESCRIPTEUR
	AUDIODESCRIPTION CONVENTIONNELLE
	AUDIODESCRIPTION INTÉGRÉE
	FORME DE TAV POUR L'ACCESSIBILITÉ
	PROFESSIONNEL DE L'ACCESSIBILITÉ
	RÉALISATION ACCESSIBLE
	SERVICES D'ACCESSIBILITÉ
	SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS
	SOUS-TITREUR VOCAL
	THÉÂTRE ACCESSIBLE
<b>AUTRES</b>	ADAPTATEUR
	ADAPTATION
	ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES
	TRADUCTION DE SCÉNARIOS

Comme on peut le constater, les catégories sous-tirage (onze concepts) et accessibilité (dix concepts) sont celles qui regroupent le plus grand nombre de concepts soumis à la variation uniquement en anglais. En ce qui concerne l'accessibilité (catégorie relative aux formes de TAV destinées à faciliter l'accessibilité des produits AV aux personnes sourdes et malentendantes, et aux personnes aveugles et malvoyantes), cette variation dénote la richesse terminologique sur le sujet en anglais. Elle est sans doute due au fait que les Anglo-saxons ont une longueur d'avance en matière d'accessibilité :

- (a) Audio-description is as old as sighted people telling visually impaired people about visual events happening in the world around them. Nowadays, cinema and television too are benefiting from audio-description, mainly in the United States, in several European countries and in Japan. [...] The technique was developed in the seventies in the USA. (Benecke, 2004, p. 78)
- (b) On the intralingual subtitling front, or 'captioning' as it is called in the States, our American colleagues have led the way. Captioning started in the States back in the 70s. (Georgakopoulou, 2012, p. 82)
- (c) In the field of audio description, as well as in SDH, English-speaking countries such as the UK, the USA, Canada and Australia seem to be leading the rest of the world. (Díaz Cintas et Anderman, 2009, p. 6)

Cette avance relevée dans les contextes (a), (b) et (c)<sup>74</sup> se traduit par une littérature riche sur le sujet de l'accessibilité et par une terminologie foisonnante qui est loin d'être exempte de variation.

Après cette remarque générale, passons à l'analyse des concepts du tableau 16. Afin d'éviter les répétitions, nous ne reviendrons pas sur ceux qui ont déjà été analysés aux sections 5.3 et 5.4. Ces concepts vus précédemment mis à part, les concepts du tableau 16 qui restent sont soumis à quatre types de variation : discursive, orthographique, cognitive et morphologique. Il faut noter que nous fournissons les termes relevés dans les deux sous-corpus même dans les cas où la variation s'observe dans un seul (souvent le sous-corpus « chercheurs »), comme l'indiquent les chiffres plus haut.

---

<sup>74</sup> Nous les avons identifiés ainsi afin de les distinguer des contextes nécessaires à l'analyse des cas de variation (numérotés [1], [2], etc.) et des définitions extraites de ressources dictionnairiques (numérotées [i], [ii], etc.).

### a. La variation discursive

Il s'agit du type de variation le plus important en anglais, quarante-cinq concepts y sont soumis dont les suivants : SOUS-TITRAGE AUDIO, SOUS-TITRE DE DEUX LIGNES, SOUS-TITRAGE SEMI-DIRECT, ISOCHRONIE, AUDIODESCRIPTION CONVENTIONNELLE, RÉALISATION ACCESSIBLE, ADAPTATION, ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES et TRADUCTION DE SCÉNARIOS. Nous rangeons par défaut les concepts SOUS-TITRE D'UNE LIGNE et DOUBLAGE TÉLÉVISUEL sous ce type de variation.

SOUS-TITRAGE AUDIO est dénommé par trois termes en anglais : *AST*, *audio subtitling* et *audio-subtitling*.

- (1) Related to dubbing is audio description (AD) for the blind (Braun 2008), which translates essential visual information from an AV production into verbal narration between film dialogues, sometimes in combination with **audio-subtitling (AST)**, an adapted aural version of subtitling. (Remael, 2010, p. 13)
- (2) In addition to audio description, some countries offer **audio subtitling** that makes subtitled foreign language programs accessible to blind and partially sighted viewers. The subtitles are spoken and broadcast separately from the general sound track. This service is available in The Netherlands and Sweden, and can be selected on a menu. (Kretschmer, 2011, p. 28)

Remael (2010), contexte (1), fournit l'abréviation *AST*, mais ne l'utilise pas ailleurs dans son texte. On peut en déduire que son désir n'est pas d'éviter la répétition ni l'utilisation de la forme longue (*audio-subtitling*), mais plutôt d'informer le lecteur, de lui permettre de savoir ce à quoi renvoie *AST* dans le domaine de la TAV. Ainsi, s'il se trouve face à l'abréviation ailleurs, dans un texte où la forme longue n'est pas écrite, il saura qu'il s'agit d'une dénomination du concept SOUS-TITRAGE AUDIO. En tenant compte du sous-corpus « professionnels », contexte (2), nous constatons que ce concept est également soumis à la variation orthographique, car il existe deux graphies : *audio subtitling* et *audio-subtitling*.

Le concept SOUS-TITRE DE DEUX LIGNES est désigné par quatre termes : *two-line subtitles*, *two lines*, *two-liner* et *double-line subtitle*.

- (1) With respect to spatial constraints, in the Nordic countries, one- and **two-line subtitles** are used. The length of the line varies, but normally does not exceed 38 characters. (Tveit, 2009, p. 90)
- (2) Sometimes, however, **two lines** occupy too much space and interfere substantially with the visual information and composition of the picture. (Tveit, 2009, p. 90-91)

- (3) When the subtitles follow each other in rapid succession, reading one **two-liner** appears to be less strenuous than reading two one-liners containing the same amount of information. (Tveit, 2009, p. 90).
- (4) As far as television subtitling is concerned, condensation levels vary between countries. If we compare the Scandinavian countries, stricter rules have traditionally applied in Sweden than in Norway and Denmark. In Sweden the duration of a full **double-line subtitle** is supposed to be 6–7 seconds, compared to 5 seconds in Denmark. (Tveit, 2009, p. 86-87).

Tveit (2009) emploie quatre termes sans doute pour éviter la répétition notamment à la page 90 de son article où il fait référence au même concept trois fois. *Double-line subtitles* compte au total trois occurrences et *two-line subtitles* en a deux. Quant à *two-liner* et *two-lines*, ils apparaissent chacun une seule fois dans le texte.

SOUS-TITRAGE SEMI-DIRECT a deux dénominations : *semi-live subtitling* et *as-live subtitling*.

- (1) The European Broadcasting Union (EBU) Report on Access Services differentiates three methods of creating subtitles: prepared subtitling, **semi-live subtitling** (also known as **as-live subtitling**), and live subtitling. (Orero, 2006b, p. 2)

Orero (2006b) emploie *as-live subtitling* probablement à titre informatif, car il y a quatre occurrences de *semi-live subtitling* dans son texte, mais *as-live subtitling* n'a qu'une seule occurrence.

Le concept ISOCHRONIE compte deux appellations : *isochrony* et *gap synchrony*.

- (1) Whitman-Linsen (1992), on the other hand, describes not only the technical procedures but also the professionals involved in the synchronisation process and points to the following types of synchrony: (i) visual/optical synchrony, which includes lip synchrony (phonetic synchrony), syllable articulation synchrony, length of utterance synchrony (**gap synchrony** or **isochrony**) and gestual and facial expression synchrony (kinetic synchrony) [...]. (Matamala, 2010, p. 103)

Comme pour les cas précédents (Remael [2010] et Orero [2006b]), nous pensons que Matamala (2010) veut simplement informer le lecteur qu'il existe une seconde appellation (*gap synchrony*) pour le concept ISOCHRONIE. En effet, avant cette occurrence, elle emploie *isochrony* une fois et après celle-ci deux fois. Donc, elle utilise ce terme quatre fois dans son texte et *gap synchrony* une seule fois.

Fryer (2018) désigne le concept AUDIODESCRIPTION CONVENTIONNELLE par quatre termes : *conventional audio description*, *traditional audio description*, *traditional AD* et *TAD*.

- (1) **Traditional audio description** (AD) is giving way to integrated audio description in which media accessibility is no longer an add-on but built in from the start in collaboration with the artistic team. (Fryer, 2018, p. 170)
- (2) Greco (2016, p. 23) defines *media accessibility* (MA) as “the research area dealing with theories, practices, technologies and instruments that provide access to media products and environments for people who cannot, or cannot properly, access content in its original form.” Issue could be taken with the word “properly” as it carries with it an implication that there is but one normative interpretation. This would seem to lie at the heart of objections to AD as it is currently practiced, which Udo & Fels (2009) call *conventional* but here is termed *traditional AD* (**TAD**). [...] Udo & Fels suggest “A **conventional audio description** would have taken a more objective, less interpretative approach, relaying factual information about the set, costumes, and characters’ actions” [...]. » (Fryer, 2018, p. 171-172)

Fryer (2018) utilise les abréviations *traditional AD* et *TAD*, plutôt que d’écrire *traditional audio description* au complet chaque fois, probablement par souci de concision. Le contexte (2) pourrait aussi illustrer un cas de variation cognitive, car au lieu du terme *conventional audio description* employé par d’autres chercheurs pour désigner le concept AUDIODESCRIPTION CONVENTIONNELLE, Fryer choisit le terme *traditional audio description*. Il s’agit d’un exemple de distanciation idéologique, l’une des causes de variation cognitive que mentionne Condamines (2010). En effet, le choix de Fryer semble suggérer qu’elle recommande une évolution dans la pratique, un passage de l’audiodescription appelée jusque-là *conventionnelle*, mais qu’elle considère comme *traditionnelle* vers une audiodescription plus moderne qui, selon elle, est l’*audiodescription intégrée*.

RÉALISATION ACCESSIBLE a deux appellations : *accessible filmmaking* et *AFM*.

- (1) **Accessible filmmaking** (AFM) aims to integrate AVT and accessibility into the filmmaking process, which requires the collaboration between the translator and the film’s creative team. Put in another way, **AFM** is the consideration of translation and/or accessibility during the production of audiovisual media [...] in order to provide access to content for people who cannot access or who have difficulty accessing it in its original form. (Romero-Fresco, 2019, p. 9-10)

Romero-Fresco (2019) emploie les deux termes (*accessible filmmaking* et *AFM*) tout au long de son livre. Il évite ainsi la répétition de *accessible filmmaking* et allège son texte en utilisant souvent la forme abrégée.

Deux termes désignent le concept THÉÂTRE ACCESSIBLE : *accessible theatre-making* et *integrated access for theatre*.

- (1) An interesting example of **accessible theatre-making** or **integrated access for theatre** is that of *Club der Dickköpfe und Besserwisser*, a play that was made accessible from inception [...]. (Romero-Fresco, 2019, p. 15)

L'un des termes employés en anglais pour le concept ACCESSIBILITÉ est *integrated access*. Romero-Fresco (2019) informe le lecteur du fait que *integrated access for theatre* est une variante de *accessible theatre-making* et que ces deux termes désignent le concept THÉÂTRE ACCESSIBLE. Toutefois, Romero-Fresco (2019) emploie surtout *accessible theatre-making* qui a la même construction que *accessible filmmaking* et correspond plus à la terminologie qu'il associe à ces concepts qu'il semble être le premier à avoir décrits.

ADAPTATION a deux dénominations : *adaptation* et *free translation*.

- (1) Another thing is the word “**adaptation**”. Generally, it may be understood globally as a translation strategy consisting in adapting the source text for the sake of the target audience and producing a **free translation**, which clearly means violating the equivalence principle, due to certain cognitive, cultural, emotional, etc. features of the target audience [...]. (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 99)
- (2) This term is a blend word, *transadaptation*, thus highlighting its potential to encompass all types of translation as well as adaptation, thus allowing translation theory to go beyond the usual translation dichotomies such as literal versus **free translation**, translation versus **adaptation**, etc. (Chaume, 2018b, p. 93)

Rędzioch-Korkuz (2016), contexte (1), associe les termes *adaptation* et *free translation* pour indiquer la connotation que le premier contient pour de nombreux chercheurs. Elle continue en citant Díaz Cintas et Remael (2007) qui déplorent cette connotation négative qui pousse certains chercheurs à rejeter le terme *adaptation* bien qu'il soit approprié quand il s'agit de traduction audiovisuelle, car une équivalence mot-à-mot, une traduction littérale n'y est pas souvent possible. Le terme *transadaptation* a été proposé comme solution, c'est ce que reflète la citation de Chaume (2018b), contexte (2).



Le concept ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES compte cinq désignations : *ADR*, *additional dialogue replacement*, *additional dialogue recording*, *automated dialog replacement* et *looping*.

- (1) Dubbing consists of replacing the original dialogue track of a film (or any other audiovisual text) with another track on which translated dialogue has been recorded in a target language [...]. It is not unlike [sic] **ADR (additional dialogue replacement or additional dialogue recording)**, in which the original actors re-record and synchronise audio segments for the original film. (Romero-Fresco, 2019, p. 42)
- (2) **Dubbing (Looping)** The process of recording or replacing voices for a motion picture, most commonly used in reference to voices recorded which do not belong to the original actors and speak in a different language than the actor is speaking. It can also be used to describe the process of re-recording lines by the actor who originally spoke them. This process is technically known as **Additional Dialog Recording (Automated Dialog Replacement) (ADR)**. (Ameri, 2004, n. p.)

Romero-Fresco (2019), contexte (1), établit une distinction entre les concepts DOUBLAGE et ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES, car il existe une confusion entre les deux. De plus, il fournit trois termes désignant le concept ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES : *ADR*, *additional dialogue replacement* et *additional dialogue recording*. Cette variation discursive a donc pour but de renseigner le lecteur, de l'éclairer sur cet amalgame et de lui indiquer les différents termes auxquels est associée l'abréviation *ADR*. Dans son glossaire, Ameri (2004) (voir contexte [2]) présente les termes *dubbing* et *looping* dans le même article, lui aussi les distingue. Ameri (2004, n. p.) en plus de préciser la différence entre DOUBLAGE et ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES, semble lui aussi fournir les termes *automated dialog replacement*, *ADR* et *looping* dans le but d'informer le lecteur des différentes dénominations qui existent pour ce concept.

Le concept TRADUCTION DE SCÉNARIOS est dénommé *script translation* et *scenario translation*.

- (1) Also termed '*scenario translation*', the sole objective of *script translation* is to get financial support for co-productions [...]. (Bartolomé et Cabrera, 2005, p. 99).

Dans le texte de Bartolomé et Cabrera (2005), il y a au total trois occurrences de *script translation* et deux de *scenario translation*. Les deux fois, *scenario translation* apparaît presque immédiatement à côté de *script translation*. Cette variation discursive pourrait donc ne pas être causée par un désir d'éviter la répétition, mais plutôt par une volonté de mettre

l'accent sur le caractère interchangeable des deux termes pour désigner le concept de TRADUCTION DE SCÉNARIOS.

Nous rangeons les concepts SOUS-TITRE D'UNE LIGNE et DOUBLAGE TÉLÉVISUEL sous ce type de variation même s'il ne s'agit pas de cas de variation discursive comme nous avons pu le voir à travers les exemples jusqu'ici. Nous avons pensé que la variation discursive est la plus appropriée vu que *TV* est une abréviation de *television* et que *one-liner* fonctionne comme une forme abrégée de *one-line subtitle*. Quant à *single-line subtitle*, *single* et *one* sont employés de façon interchangeable dans certains contextes.

Les trois appellations suivantes servent à dénommer le concept SOUS-TITRE D'UNE LIGNE : *one-line subtitle*, *one-liner*, *single-line subtitle*.

- (1) This rule states that subtitles having two lines and the maximum number of 32 characters and spaces on every line should be displayed for 6 s. Shorter subtitles are timed proportionally. A **one-line subtitle** is presented at the position of the second line of a two-line subtitle. (d'Ydewalle, Praet, Verfaillie et van Rensbergen, 1991, p. 654)
- (2) When the subtitles follow each other in rapid succession, reading one **two-liner** appears to be less strenuous than reading two **one-liners** containing the same amount of information. (Tveit, 2009, p. 90)
- (3) A maximum of two lines of subtitles should be presented at a time. This would guarantee that no more than 2/12 of the screen image would be covered by subtitles at a time. In the case of a **single-line subtitle**, this should occupy the lower of the two lines, rather than the top line in order to minimise interference with the background image action. (Karamitroglou, 1998, n. p.)

Nous pensons que la cause de cette variation est, comme susmentionné, le caractère interchangeable, dans certains contextes, des mots *one* et *single* ainsi que la flexibilité de la langue anglaise qui permet de créer des formes abrégées comme *one-liner*.

Les termes *television dubbing* et *TV dubbing* désignent le SOUS-TITRAGE TÉLÉVISUEL.

- (1) Potential shortcomings in **television dubbing** are mainly in the following areas: firstly, and quite generally, there is always the danger of some kind of interference from the conventions of the source text and/or the original language. (Zabalbeascoa, 1994, p. 91)
- (2) Immediately following CCTV, STV too started **TV dubbing** in 1981. CCTV has its own translators, dubbing directors, dubbing actors and actresses. (Qian, 2004, p. 55)

Nous pensons que la cause de cette variation réside dans le caractère interchangeable de *television* et de sa forme abrégée *TV*.

## b. La variation orthographique

Les concepts suivants comptent parmi les vingt-trois qui sont soumis à la variation orthographique en anglais : INTERTITRES, SOUS-TITRAGE INTERLINGUISTIQUE, SOUS-TITRES INTERLINGUISTIQUES, VERSIONS MULTIPLES et AUDIODESCRIPTEUR.

Les termes *intertitles* et *inter-titles* désignent le concept INTERTITRES.

- (1) Between 1895 and c.1930, in the ‘silent movies era’, ‘**intertitles**’ were used as a narrative aid cut into the film at strategic points. Subtitles grew out of these ‘**intertitles**’. (Zojer, 2011, p. 396)
- (2) When films were first invented, they were silent. “In order to make the films easier to comprehend, some **inter-titles** (subtitles of the same language) were inserted between the frames. [...]” With the advent of phonofilm or sound film, **inter-titles** began to disappear and the original characters’ sounds were recorded. (Haikuo, 2013, p. 57)

La cause de cette variation orthographique, comme nous l’avons déjà mentionné à quelques reprises dans ce chapitre, est probablement la flexibilité de la morphologie anglaise qui permet d’écrire certains termes composés de différentes manières (avec ou sans espace, avec ou sans trait d’union) qui sont toutes grammaticalement correctes.

Le concept SOUS-TITRAGE INTERLINGUISTIQUE est dénommé *interlingual subtitling* et *inter-lingual subtitling*.

- (1) Digitalization and empowerment merge in a new type of subtitling, the so-called creative subtitling (both inter and intralingual), which attributes new functions to subtitles over and above the simply communicative one, which characterizes **interlingual subtitling**. (Chaume, 2018, p. 48)

Cette variation orthographique est probablement causée par la flexibilité de la morphologie de la langue anglaise.

Trois désignations sont employées pour désigner les SOUS-TITRES INTERLINGUISTIQUES : *interlingual subtitles*, *inter-lingual subtitles* et *diagonal subtitles*.

- (1) While the NER model has therefore been successfully applied and established for intralingual live subtitling, the question is to what extent it can also be employed in assessing the quality of **interlingual subtitles** produced live by way of “respeaking” in another language or other methods. (Romero-Fresco et Pöchhacker, 2017, p. 153)
- (2) Traditionally, there existed two types of subtitles: **inter-lingual subtitles**, which imply transfer from a SL to a TL, and intra-lingual subtitles, for which there is no change of language [...]. According to Sponholz (2003), although **inter-lingual subtitles** are always

perceived as a supplement to a film, they are the most cost-effective audiovisual language transfer mode. (Sharif et Sohrabi, 2015, p. 77)

- (3) “**Inter-lingual subtitles**,” also called “**diagonal subtitles**,” are two-dimensional, from source-language (SL) speech to receptor language (RL), and from oral medium to written. Since this paper discusses film translation, subtitling will refer to the latter. (Haikuo, 2013, p. 56)

La cause de cette variation orthographique (*interlingual subtitles* et *inter-lingual subtitles*) est la même que pour les concepts précédents. *Diagonal subtitles* (voir contexte [3]), quant à lui, n’illustre pas la variation orthographique, mais plutôt la variation discursive. Haikuo (2013) utilise le terme *inter-lingual subtitles* pour ce concept et informe le lecteur de l’existence d’une autre dénomination.

Trois appellations désignent le concept VERSIONS MULTIPLES : *multiple versions*, *multiple-versions* et *multiple-language versions*.

- (1) Yet another, short-lived option was **multiple versions**, films shot using the same locations and crew but actors and directors of different nationalities. (Guardini, 1998, p. 92)
- (2) In the early 20th century, the birth of talking film and the rise of Hollywood led producers to come to terms with the issue of marketing their products in different languages. Initially producers inserted short dialogues in the target language within the English dialogues, but when this proved to be unsatisfactory with audiences, they began producing **multiple-language versions** of the same film. Paramount Pictures, for example, set up a large studio in Joinville, France, dedicated to the production of these **multiple-versions** which, however, turned out to be economically unfeasible. (Chiaro, 2013, p. 3)

Le terme *multiple-language versions*, contexte (2), ne relève pas de la variation orthographique, mais de la variation discursive (Chiaro [2013] utilise aussi *multiple-versions*). *Multiple-language versions* est un terme qui pourrait prêter à confusion, car il pourrait faire penser au concept VERSION MULTILINGUE. En ce qui concerne les graphies *multiple versions* et *multiple-versions*, la cause de cette variation est possiblement la même que dans les cas précédents, à savoir la flexibilité de la morphologie anglaise qui permet d’écrire les termes composés, et il s’agit ici d’un terme complexe, de différentes manières grammaticalement correctes (avec ou sans trait d’union dans ce cas-ci).

Le concept AUDIODESCRIPTEUR est désigné par les trois termes suivants : *audio describer*, *audiodescriber* et *describer*.

- (1) One could argue that the purpose of AD is to provide a ‘substitute’ for the visual and that the **audiodescriber** therefore needs to focus on the meaning of the visual elements in an audiovisual performance. (Braun, 2008, p. 18)
- (2) For example, Graeae’s wheelchair dancing troupe, the Rhinestone Rollers features an able-bodied caller, whose character name is Studley Dudley. [...] He is very much part of the act. He is also an **audio describer** (Willie Elliott) who like many other **describers** turned to description after or in tandem with a career in acting. (Fryer, 2018, p. 173)
- (3) A **describer** has to work with two main media market characteristics: time and money. This means that the future **describer** will have to work at considerable speed and at a very competitive rate, which leads us to believe that the more tasks that can be accomplished by one person the faster – and cheaper – the work will be. (Utray, Pereira et Orero, 2009, p. 255)

Le terme *describer* (contextes [2] et [3]) semble être une forme abrégée de *audiodescriber*. Dans le cas de Fryer (2018), c’est donc de la variation discursive. Cependant, dans le second cas, les auteurs n’utilisent que *describer* dans tout leur texte. Nous supposons que la cause de la variation orthographique pour les termes *audiodescriber* et *audio describer* est la même que pour les cas analysés plus haut.

### c. La variation cognitive

Il s’agit du troisième type de variation le plus important en anglais. Dix-sept concepts y sont soumis parmi lesquels DEMI-DOUBLAGE et FORME DE TAV POUR L’ACCESSIBILITÉ.

Le concept DEMI-DOUBLAGE est dénommé *half dubbing*, *partial dubbing*, *concise synchronisation* et *partial-dubbing*. Il s’agit d’une forme de TAV dont il est très peu question dans la littérature, peut-être en raison de sa ressemblance avec la VOIX HORS CHAMP qui est elle aussi dénommée *half-dubbing*. Dans sa dénomination, DEMI-DOUBLAGE est soumis à la variation orthographique (*partial dubbing/partial-dubbing*), discursive (Bartolomé et Cabrera, 2005) et cognitive. Díaz Cintas et Remael (2007) évoquent l’existence du DEMI-DOUBLAGE, mais Bartolomé et Cabrera (2005) en fournissent une description.

- (1) Dubbing and subtitling are the most popular in the profession and the best known by audiences, but there are others such as voice-over, **partial-dubbing**, narration and interpreting. (Díaz Cintas et Remael, 2007, p. 12)
- (2) **Partial dubbing** is also known as ‘**half dubbing**’ or ‘**concise synchronisation**’. “It would consist in adding a spoken text to the original soundtrack giving the necessary information in the target language without providing a full translation of the dialogue” (Hendrickx, 1984, p. 217). In this case, the film is not interpreted live but pre-recorded. Though cheap, this mode is not widespread, due to its lack of verisimilitude and fidelity as compared to dubbing.

Despite its similarities to voice over, the difference is that **partial dubbing** uses the original silent periods to provide narration. (Bartolomé et Cabrera, 2005, p. 96)

Nous supposons que la variation cognitive que nous associons à ce concept réside dans l'évocation. En effet, l'auteur qui choisit d'utiliser *concise synchronisation* plutôt que *half dubbing* ou *partial dubbing/partial-dubbing* pourrait être convaincu que le lecteur connaît cette forme de TAV et saura qu'il s'agit d'elle. En revanche, si un auteur emploie les autres termes, c'est peut-être parce qu'il pense que cette forme de TAV, peu répandue, décrite par rapport au doublage, plus répandue, sera mieux appréhendée par le lecteur avec des termes contenant *dubbing*. D'autre part, le terme *concise synchronisation* laisse supposer qu'il existe une forme opposée dans laquelle le synchronisme (*synchronisation*) n'est pas concis. Par conséquent, même ce terme, évocateur en raison de l'adjectif *concise*, pourrait avoir été adopté par comparaison au doublage qui est la forme de TAV dans laquelle le synchronisme règne sous des aspects divers et variés.

Le concept FORME DE TAV POUR L'ACCESSIBILITÉ est désigné par six appellations : *accessibility modality*, *media access service*, *access service*, *translation mode*, *assistive service* et *area of accessibility*.

- (1) The following sections will focus on the different AVT/**accessibility modalities**, the implications of choosing one over another and the elements that filmmakers and translators should bear in mind to ensure that the experience of watching the translated accessible film is as similar as possible to that of viewers of the original version. (Romero-Fresco, 2019, p. 41-42)
- (2) Even if AD is gradually becoming a standard **access service** in many European countries and elsewhere, much still remains to be done. (Remael, Reviers et Vandekerckhove, 2016, p. 250)
- (3) The aim of this activity is to gather and reference all subtitled and audio described productions in order to encourage the exchange of materials and to boost the market for subtitling, audio description and other **assistive services**. (Orero, 2006b, p. 8)
- (4) Recent developments in Translation Studies and translation practice have not only led to a profusion of approaches, but also to the development of new text forms and **translation modes**. Media Accessibility, particularly audio description (AD) and subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH), is an example of such a 'new' mode. (Remael, Reviers et Vandekerckhove, 2016, p. 248)
- (5) Audodescription (AD) is a growing arts and **media access service** for visually impaired people. (Braun, 2008, p. 14)

- (6) Another **area of accessibility** that has enjoyed growth in recent years is audio description. Designed to make films accessible to blind and partially sighted viewers, audio description involves the insertion of a narrator's commentary alongside the films [...]. (Kretschmer, 2011, p. 27)

On peut répartir ces six termes en deux groupes : d'un côté, ceux qui sont assez semblables aux termes employés pour désigner les formes de TAV en général (*accessibility modality*, *translation mode* et *area of accessibility*) et de l'autre, ceux qui mettent de l'avant l'aspect d'aide, de service (*media access service*, *assistive service* et *access service*). Le *Oxford English Dictionary* en ligne fournit plus de quarante définitions de *service*. Celle qui nous semble correspondre le mieux à notre contexte est la définition reproduite ci-dessous

- (i) service : [t]he action or fact of helping or benefiting someone or something; action or behaviour that is conducive to the welfare or advantage of another; help, assistance.

Le principal objectif des formes d'accessibilité (sous-titrage pour sourds et malentendants, audiodescription) est de rendre service aux personnes qui ont handicap, de leur permettre d'avoir accès aux contenus audiovisuels, de ne pas se sentir exclues. Donc, le premier dessein de ces formes est de servir des destinataires ayant des besoins particuliers, de leur apporter une aide afin de contribuer à leur bien-être. Ce dessein est si important que certains auteurs optent pour un terme évocateur qui met de l'avant l'aspect d'aide et de service.

Par ailleurs, il pourrait également s'agir de variation diachronique. En effet, le sous-titrage pour sourds et malentendants à la télévision, par exemple, a dès ses débuts été conçu comme un service auquel on accède en tapant un numéro sur sa télécommande (Bouzinac, 2008, p. 4). C'est peut-être cette conception qui explique l'existence de termes qui suggèrent que les formes d'accessibilité sont un service et pas uniquement une forme de traduction audiovisuelle.

#### **d. La variation morphologique**

Dix concepts sont soumis à ce type de variation, qui est le quatrième plus important en anglais. PROFESSIONNEL DE L'ACCESSIBILITÉ et SERVICES D'ACCESSIBILITÉ sont deux concepts dont les désignations illustrent la variation morphologique. Nous fournissons les contextes pour les appellations des deux concepts les uns après les autres, car la variation morphologique est observable, dans les deux cas, à travers l'utilisation de *accessibility* et *access*.

Les deux dénominations du concept PROFESSIONNEL DE L'ACCESSIBILITÉ sont : *audiovisual accessibility professional* et *access professional*.

- (1) There will be collaboration in the definition of training programmes in order to assure that the training of **audiovisual accessibility professionals** is standardised. (Utray, Pereira et Orero, 2009, p. 258)
- (2) Jenny Sealey, who is deaf, is explicit about the desire to regain artistic control over practices that have traditionally been delegated to **access professionals** [...]. (Fryer, 2018, p. 175)

Les quatre termes suivants désignent le concept SERVICES D'ACCESSIBILITÉ : *accessibility services*, *audiovisual accessibility services*, *media accessibility services* et *access services*.

- (1) It would be a great help to promote and advertise **audiovisual accessibility services** (what programmes are accessible and in which modality) in all media (radio, newspapers, television, Internet) so as to generate an accessibility culture among stakeholders and public opinion. (Utray, Pereira et Orero, 2009, p. 257).
- (2) With the aim of informing viewers about the availability of the **accessibility services**, the reception equipment must highlight its existence: pick up the signaling of the transmission flow and present it with one symbol on the browsers and on the Electronic Programming Guides (EPG). (Utray, Pereira et Orero, 2009, p. 259)
- (3) To conclude, this outline illustrates the need for more integrated research approaches that successfully mobilise different disciplines and combine technology-based applied research methods with more basic research, which remains valuable for young disciplines such as AD and SDH. Moreover, it highlights the benefits of close cooperation between industry and academia for all parties, including users of **media accessibility services**. (Remael, Reviers et Vandekerckhove, 2016, p. 257)
- (4) The majority of **access services** that technological developments have spawned, including access services to overcome sensorial and linguistic barriers, have always been added later, during the film or audiovisual post-production process. (Chaume, 2018a, p. 50)

Nous allons nous pencher ici sur les termes *accessibility* et *access* qui sont employés dans les dénominations de ces deux concepts. Avant d'examiner les définitions fournies par le *Oxford English Dictionary* en ligne pour ces deux unités lexicales, notons que le concept SERVICES D'ACCESSIBILITÉ est aussi soumis à la variation discursive. Utray, Pereira et Orero (2009) emploient *accessibility services* probablement pour éviter de répéter *audiovisual accessibility services*. Les deux termes sont utilisés de façon interchangeable dans leur texte.

Le *Oxford English Dictionary* définit *accessibility* comme suit : « [t]he quality or condition of being accessible (in various senses). » L'article renvoie l'utilisateur à *accessibleness* qui, à son tour, le réfère à *accessibility* sans qu'une définition soit fournie.



L'article pour *access* contient onze définitions, mais aucune n'est liée au contexte qui nous intéresse. Par conséquent, nous nous sommes tournée vers un autre dictionnaire : le *New Oxford American Dictionary*.

Le *New Oxford American* présente de nombreuses définitions de *accessibility*. Nous avons retenu la suivante :

- (i) [t]he practice of removing barriers that prevent interaction with, or access to, websites and digital media for people with disabilities such as visual impairment, motor control limitation, or deafness.

Parmi les multiples définitions de *access*, il y en a deux qui ont retenu notre attention :

- (i) (**accessibility**) General availability for use: e.g. the percentage of a given population owning or having access to a communications medium/technology.
- (ii) Ensuring that disabled people can gain entry to buildings and use transport, services, leisure, and other facilities. This is seen as a central issue with regard to the inclusion of disabled people in mainstream activities, rather than their being segregated into activities designed solely for use by them.

Il convient de préciser que, dans ce dictionnaire, les définitions d'*access* sont bien plus nombreuses que celles d'*accessibility*. De plus, bien que *accessibility* et *access* semblent employés pour désigner le même concept, *accessibility* semble plus restreint.

Après avoir passé en revue les types de variation observables dans le sous-corpus « chercheurs », dans le sous-corpus « professionnels » et en anglais en général, intéressons-nous à la variation sociale.

## 5.6. La variation sociale en anglais

La variation sociale porte sur les différences observables dans la terminologie d'un domaine qui sont attribuables notamment aux conditions de production des termes, aux pratiques sociales et à la situation d'énonciation. Notre étude de la variation sociale s'appuie sur la répartition des textes de nos corpus d'étude en deux sous-corpus qui correspondent aux statuts d'emploi des auteurs, soit chercheurs d'une part et professionnels d'autre part. Ces statuts d'emploi pourraient engendrer des différences dans les conditions de production des termes et potentiellement dans le choix de ces derniers. En ce qui concerne le vocabulaire de la TAV, nous nous intéressons ici aux concepts dont une ou plusieurs des dénominations présentent des différences plus ou moins notables d'un sous-corpus à l'autre.

Afin de nous assurer d'examiner tous les concepts soumis à la variation, nous analysons ici les concepts qui ne sont soumis à la variation dans aucun des sous-corpus, mais dont la désignation (une seule par sous-corpus) est différente d'un sous-corpus à l'autre. En anglais, il y en a deux : SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE et ADAPTATEUR-DIALOGUISTE. Nous nous intéressons également aux concepts REPÉRAGE et VERSION DOUBLÉE.

### 5.6.1. Les contextes

Le terme *cinema subtitling* est utilisé dans le sous-corpus « chercheurs », et le terme *film subtitling* est employé dans le sous-corpus « professionnels » pour désigner le SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE.

- (1) In most cases of **cinema subtitling**, the target text coupled with the other elements of the filmic message is aimed at pleasing the audience, regardless of whether the immediate feeling is amusement (comedy), fear (horror) or anything else. (Bogucki, 2004, p. 80)
- (2) Simply put, AVT is concerned with translation on screen. From **film subtitling** to television broadcasts, mobile phone applications to ATM screens, the number of AVT translation projects is on the rise as technology continues to expand the scope of applications. (Gamal, 2008, n. p.)

Les termes attestés par les contextes (1) et (2), bien que provenant de sous-corpus différents, n'illustrent probablement pas une variation sociale. En effet, *cinema* et *film* sont des termes du même champ lexical (comme on peut le voir dans *filmic* au contexte [1]) et ils pourraient être employés de manière interchangeable dans la dénomination du concept SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE. Par conséquent, si nous devons absolument ranger ce concept sous un type de variation, nous le classerions par défaut sous la variation discursive.

Dans le sous-corpus « chercheurs », les appellations suivantes sont employées pour désigner le concept REPÉRAGE : *spotting*, *timing* et *cueing*. Dans le sous-corpus « professionnels », ce concept est dénommé par les termes suivants : *spotting*, *coding* et *shot frame detection*. Comme nous l'avons souligné dans l'analyse portant sur le sous-corpus « chercheurs » anglais, les appellations *spotting*, *timing* et *cueing* pourraient illustrer la variation cognitive à laquelle ce concept semble soumis. Nous allons donc ici nous pencher sur les deux appellations du sous-corpus « professionnels » qui diffèrent de celles employées dans le sous-corpus « chercheurs » ; il s'agit de *coding* et *shot frame detection*.

- (1) Despite the important technological developments in management and manipulation of subtitle files, the use of highly developed software for reading speed calculation, **shot frame**

**detection** and automation of many of the technical elements in the process, as well as the relatively easy repurposing of pre-existing subtitle files, the translation side is still done manually. (Georgakopoulou, 2012, p. 89)

- (2) The time code at which a subtitle begins and ends. **Coding** or Spotting: Capturing of TC-in and TC-out for all subtitles. (Sánchez, 2004, p. 9)

Avant de déterminer le type de variation illustré ici, mentionnons que le repérage est au sous-titrage ce que la détection est au doublage. En effet, il s'agit dans les deux cas de l'une des étapes préliminaires. C'est lors du repérage que les codes temporels (d'entrée et de sortie ou d'apparition et de disparition) de chaque sous-titre sont indiqués. Quant à la détection, elle permet d'indiquer entre autres les différents angles de prises de vue notamment les gros plans sur lesquels les lèvres des acteurs sont visibles ainsi que leurs réactions de même que les bruits (bruits et ambiances sonores par exemple klaxons, rires, coup de tonnerre, etc.).

Cela étant dit, on comprend pourquoi Sánchez emploie *coding*. Il pourrait dans ce cas aussi (comme pour les autres désignations du concept REPÉRAGE) s'agir de variation cognitive (plus précisément d'une volonté d'évocation). *Coding* évoque le résultat de cette étape qui est l'indication des codes temporels. Ce terme pourrait être plus évocateur que les autres pour décrire ce concept, mais il pourrait aussi prêter à confusion. En effet, l'emploi de *coding* pourrait faire penser que c'est le repéreur qui *code* le produit audiovisuel, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas. Les codes temporels sont assignés à chaque image par le logiciel utilisé pour enregistrer/filmer le produit audiovisuel. Le repéreur ne fait donc pas de l'encodage, mais plutôt du décodage, en ce sens qu'il permet au sous-titreur de connaître la durée d'affichage de chaque sous-titre afin de rédiger les sous-titres en conséquence en vue de respecter l'isochronie (l'écart entre chaque image), entre autres. Quant à l'appellation utilisée par Georgakopoulou (2012), elle est plus longue et descriptive que les autres. Elle pourrait dénoter de la variation discursive, une volonté de préciser ce qui est fait à cette étape. Toutefois, ce terme met l'accent sur les angles de prise de vue, un aspect qui a certes son importance pour le sous-titrage, mais qui l'est davantage pour le doublage. Quoiqu'il en soit, nous ne pensons pas qu'il s'agisse de variation sociale.

Le concept ADAPTATEUR-DIALOGUISTE est désigné par la dénomination *dialogist* dans le sous-corpus « chercheurs » et par *dialogue adaptor* dans le sous-corpus « professionnels ».

- (1) “Dubbing team” here is used to include all the professionals who are likely to contribute to the final TT, i.e. translator, **dialogist**, dubbing director and dubbing actors. (Dore, 2019, p. 54)
- (2) The recording is made by a team comprised of at least one voice-over artist, a sound engineer, and usually a dubbing director. Having said this, there are some software packages available that allow the translator and/or **dialogue adaptor** to prepare dubbing scripts for recording, such as VoiceQ DUB. (Kretschmer, 2011, p. 27)

Comme pour les concepts précédents, le type de variation ici ne semble pas être la variation sociale. Il s’agit peut-être de variation cognitive (variation de points de vue, motivation et évocation). En effet, la décision d’employer *dialogist* plutôt que *dialogue adaptor* pourrait être motivée par le désir d’exprimer une certaine « égalité » entre le dialoguiste qui a écrit les dialogues de la version originale du film et l’adaptateur-dialoguiste qui les a traduits en vue du doublage. Il y a probablement un parallèle à établir avec le statut d’auteur que détiennent certains professionnels de la TAV affiliés à des organisations chargées de défendre leurs droits. Pour la personne qui emploie *dialogist*, l’adaptateur-dialoguiste n’est donc plus simplement un traducteur, mais bien un auteur au même titre que le dialoguiste de la version originale du film.

Le terme *dubbed version* est employé dans les deux sous-corpus pour désigner le concept VERSION DOUBLÉE. Dans le sous-corpus « professionnels », une autre appellation est aussi utilisée : *dub*.

- (1) The **dubbed version** for Tele 5, one of the privately owned Spanish television channels, was based on a completely different script with new jokes and showing no attempt whatever to achieve equivalence at the level of information content; also, there was absolutely no regard for lip synchronization. (Zabalbeascoa, 1996, p. 246)
- (2) Now, I am not belittling the talent of voice actors. Most of them are really quite good. But some movies have been terribly miscast and the **dubbed versions** don’t even come close to originals. (Bannon, 2010, p. xvii)
- (3) Like its neighbors in France, Italy and Germany, local versions are created in Spain for most TV programs and films. This is in part due to an order from the dictator Francisco Franco saying: “*It is forbidden to project films in any language that is not Spanish.*” His reason was obviously political but without acknowledging it, he forced the Spanish to create **dubs** that were really adapted to the Spanish culture instead of just translating American movies (and ideas) in Spanish. (Barreau, 2013, p. 30)

L’appellation *dub* est celle qui se détache vu que *dubbed version* est employée dans les deux sous-corpus. Le terme *dub* pourrait illustrer la variation sociale, car ce terme que Barreau

(2013) est le seul à employer pour désigner la version doublée semble presque familier. Il pourrait s'agir d'une forme abrégée de *dubbed version* qui s'utilise à l'oral aux États-Unis dans le milieu professionnel de la TAV.

### **5.6.2. L'absence de variation sociale en anglais**

L'analyse ci-dessus porte sur les concepts dont les appellations diffèrent de manière plus ou moins notable d'un sous-corpus à l'autre. L'analyse de ces cas révèle qu'il n'y a pas véritablement de variation sociale dans la terminologie anglaise de la TAV recensée dans nos corpus d'étude (à une seule exception près, *dub*, désignation du concept VERSION DOUBLÉE). Nous supposons que cette absence pourrait avoir deux causes :

- Le chevauchement entre chercheurs et professionnels : bon nombre d'auteurs du sous-corpus « chercheurs » qui font sans aucun doute partie des plus connus dans le domaine de la TAV ont aussi été ou sont encore des professionnels de ce domaine. De la même manière, plusieurs auteurs du sous-corpus « professionnels », comme Panatoya Georgakopoulou (voir Annexe A), possèdent un doctorat en TAV ou dans un domaine connexe. Ils ont donc une formation et des connaissances en recherche, même si leur principale occupation semble être la traduction. Ce chevauchement pourrait expliquer l'absence de variation sociale, en ceci que si les deux statuts d'emploi s'entremêlent, la terminologie employée elle aussi se jumelle, car que l'auteur soit dans une posture ou dans l'autre, il reste une seule et même personne.
- Le moyen de production : on n'écrit pas comme on parle, c'est un fait. Par conséquent, l'absence de variation sociale observée après notre analyse pourrait être causée par le moyen de production des textes de nos corpus d'études, à savoir l'écrit. Une étude menée à partir d'un corpus oral ou mixte pourrait peut-être révéler de la variation sociale.

Après ces observations portant sur les causes potentielles de l'absence de variation sociale en anglais dans nos corpus d'étude, passons à l'analyse des cas en français.

### **5.7. Le sous-corpus « chercheurs » français**

Sept types de variation s'observent dans ce sous-corpus : géographique, diachronique, discursive, orthographique, interlinguistique, cognitive et morphologique.

*Tableau 18. Types de variation observés dans le sous-corpus « chercheurs » français et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géogr. <sup>75</sup>	diachr.	discursive	orthogr.	interling.	cognitive	morpho.
5	5	32	7	9	9	2

Le tableau 18 ci-dessus montre que la variation discursive est la plus importante dans ce sous-corpus. Elle est suivie par la variation interlinguistique et la variation cognitive (*ex aequo*), la variation orthographique, la variation géographique et la variation diachronique (*ex aequo*), et la variation morphologique.

#### **a. La variation géographique**

Il s'agit de l'un des types de variation les moins importants dans ce sous-corpus. Cinq concepts y sont soumis : SURTITRAGE, DOUBLEUR (acteur de doublage), DOUBLEUR (société de postsynchronisation/directeur artistique), DOUBLEUR (traducteur audiovisuel) et VOIX HORS CHAMP.

Deux termes sont employés pour désigner le concept SURTITRAGE : *surtitrage* et *surtitrage*. Il s'agit donc également d'un cas de variation orthographique.

- (1) La typologie qui suit est un essai pour sérier les modes de conversion linguistique — à la télévision, au cinéma, avec la vidéo, etc. : [...] *le sur-titrage*, pratiqué dans certains opéras et théâtres : le texte traduit est projeté ou défile sur un écran, au-dessus de la scène. (Gambier, 1996, p. 9-10)
- (2) Au Canada, la pratique du **surtitrage** joue un rôle qui mérite une attention particulière. [...] De Vancouver à Toronto, quatre théâtres professionnels francophones qui se trouvent en contexte minoritaire intègrent des surtitres anglais à leurs représentations de façon régulière afin d'élargir leur public et de satisfaire les besoins de familles exogames. (Pridmore-Franz, 2015, p. 57)

Examinons les causes potentielles de cette variation géographique. La graphie *sur-titrage* serait un mimétisme de *sous-titrage*. L'article de Gambier (1996), contexte (1), date déjà de quelques décennies, mais des textes comme *Le Guide du sur-titrage* (2016), disponible sur le site Internet du Ministère de la Culture de France ou encore l'article de Denise Laroutis (2017), intitulé « Le sur-titrage ? Encore un effort ! », montrent que cette graphie est encore

---

<sup>75</sup> Pour des raisons d'espace, nous avons abrégé géographique, diachronique, orthographique, interlinguistique et morphologique.

en usage en France tandis qu'au Canada francophone, nous n'avons trouvé dans les textes que la graphie *surtitrage* (voir contexte [2]).

En France, *doubleur* désigne le responsable du doublage (la société de postsynchronisation, le directeur artistique) et le traducteur audiovisuel tandis qu'au Québec, il désigne l'acteur de doublage.

- (1) « **Doubleur** » désigne ici le **responsable final du doublage, directeur artistique** ou **société de post-synchronisation**. (Brisset, 2017, p. 34)
- (2) En me basant sur une approche contrastive détaillée de la version originale du film et deux de ses versions sous-titrée et doublée en français, je me propose donc de mettre en évidence les répercussions des choix respectifs faits par le sous-titreur et le **doubleur** sur ces deux questions – c'est-à-dire, d'une part, les questions de transferts culturels et, d'autre part, la présentation des personnages et de leurs relations. (Ramière, 2004, p. 104)
- (3) Tout compte fait, le bonimenteur était dans une position plus aisée que le **doubleur** : il se trouvait devant un public qu'il connaissait, il n'avait pas à synchroniser ses lèvres avec celles des personnages, et sa performance physique pouvait sans problème s'accorder avec son élocution. Presque complètement délié verbalement du film, il créait en quelque sorte une bande sonore improvisée. Son successeur, le **doubleur**, aura une tâche bien différente : verbalisant un texte écrit par un traducteur, il doit jouer en synchronie avec le corps du comédien du film, et la physicalité de ce jeu ne peut se manifester que par son élocution. (Lacasse, Sabino et Scheppeler, 2013, p. 34)

L'homonyme *doubleur* est probablement une conséquence de variation diachronique comme nous allons le voir au prochain point. En effet, *doubleur* (directeur artistique et donc personne responsable du doublage) est une appellation qui existe déjà depuis longtemps. Au fil du temps, le terme a été employé pour désigner les concepts ACTEUR DE DOUBLAGE et TRADUCTEUR AUDIOVISUEL. Néanmoins, le premier concept dénommé en France avec cette désignation semble être celui de personne responsable du doublage. Le fait qu'au Québec, *doubleur* désigne l'ACTEUR DE DOUBLAGE est peut-être causé par la proximité avec les États-Unis où *dubber* semble dénommer exclusivement l'ACTEUR DE DOUBLAGE.

Le concept VOIX HORS CHAMP est désigné par dix termes : *voix hors champ*, *voice-over*, *voice over*, *doublage voix off*, *voix superposée*, *voix-over*, *voix over*, *voix off*, *doublage synchrone* et *demi-doublage*. Nous allons nous pencher ici sur les dénominations qui illustrent la variation géographique. *Voix hors champ* est utilisé au Québec tandis qu'en France (et en Europe), on emploie surtout *voice-over*, *voice over*, *voix-over*, *voix over*, *voix off* et *voix-off*. Kauffman (1998, 2008) mentionne que les termes *doublage synchrone* et

*doublage voix off* sont aussi employés pour désigner le concept VOIX HORS CHAMP (elle donne également une traduction littérale de *voice-over* [*voix superposée*]).

- (1) Par la suite, la traductrice s'est adressée au public pour commenter les propos d'un autre personnage. [...] Le surtitre a alors transmis la **voix hors champ** de la traductrice, qui s'est superposée aux dialogues de la pièce jouée sur scène. (Ladouceur, 2015, p. 248)
- (2) L'habitude qui prévaut dans certains pays de traduire oralement en *voice-over* (**doublage synchrone**) les interviews et les commentaires dits partiellement en **voix hors champ** (*voix off*) est pratiquement inexistante en Israël. Si l'on a longtemps accepté le *voice-over* pour les commentaires, l'on assiste à une régression et à son remplacement progressif par des sous-titres [...] (Kauffman, 2004, p. 135)
- (3) Le narrateur (qui peut être le réalisateur lui-même) apparaît à **l'image**, même si au montage une partie de son intervention peut être illustrée et utilisée en **voix hors champ** ou **voix off**. Si la narration est entièrement off, on parlera plutôt de **commentaire**. (Kauffman, 2008, p. 72)
- (4) Dans les documentaires, on note cependant une préférence pour le sous-titrage, soit pour le **doublage voix off**, communément appelé en France : **voice-over**. Sans doute parce qu'ils laissent entendre le dialogue original, ce qui accentue l'impression d'authenticité. Mais dans le **voice over** (littéralement : **voix superposée**), les voix des protagonistes sont partiellement masquées par la traduction enregistrée par des acteurs, censés mimer leurs intonations. (Kauffman, 2008, p. 73)

Certains de ces termes comme *voice-over* illustrent la variation géographique et la variation interlinguistique, type de variation assez courant en France comparativement au Québec, où l'attitude face aux emprunts à l'anglais n'est pas la même. Les Québécois, et les francophones en général, sont minoritaires au Canada et, entre les autres provinces majoritairement anglophones et les États-Unis voisins, le risque de recul du français est bien réel. Par conséquent, l'utilisation d'emprunts intégraux à l'anglais y est moins appréciée (Vincent, 2016 ; Corbeil et de Villers, 2017 ; Dutrisac, 2017).

Par ailleurs, la diversité de termes (dont certains incluent *doublage*) révèle l'imprécision conceptuelle qui entoure le concept VOIX HORS CHAMP. Nous pensons, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'il serait nécessaire de circonscrire davantage le concept VOIX HORS CHAMP, de le décrire avec plus de précision, voire, pour la TAV, de le désigner par une autre appellation que *voix hors champ*. Il faudrait employer des termes qui s'excluent mutuellement et qui ne laissent pas planer de doute sur ce dont on parle qu'il s'agisse de VOIX HORS CHAMP ou de concepts apparentés.



## b. La variation diachronique

Il s'agit de l'un des types de variation les moins importants dans ce sous-corpus. Il se classe en quatrième position (*ex aequo* avec la variation géographique). Cinq concepts sont soumis à la variation diachronique : SOUS-TITRAGE EN DIRECT, ACTEUR DE DOUBLAGE, DIRECTEUR ARTISTIQUE, DOUBLAGE et AUDIODESCRIPTION. Nous allons nous attarder aux termes qui relèvent directement de la variation diachronique.

Les deux dénominations du concept SOUS-TITRAGE EN DIRECT dans ce sous-corpus sont *sous-titrage en direct* et *sous-titrage simultané*.

- (1) Nous présentons les premiers résultats d'une étude visant à explorer les facteurs pouvant permettre un couplage adéquat entre le **sous-titrage en direct** et différents degrés de mouvement dans l'image. (Chapdelaine, Beaulieu et Gagnon, 2006, n. p.)
- (2) La typologie qui suit est un essai pour sérier les modes de conversion linguistique — à la télévision, au cinéma, avec la vidéo, etc. : *le sous-titrage* de films, feuilletons... (les sous-titres étant parfois bilingues) *le sous-titrage simultané*, en temps réel, pour des interviews en direct... (Gambier, 1996, p. 9)

Gambier (1996), contexte (2), désigne le concept SOUS-TITRAGE EN DIRECT par l'appellation *sous-titrage simultané*. Nous supposons que cette appellation s'inspire du domaine de l'interprétation et mime le terme *interprétation simultanée*. Il pourrait s'agir de variation diachronique, car l'article de Gambier date de 1996 et à la moitié des années 1990, le domaine de la TAV ne jouit pas encore du niveau de description qu'il a aujourd'hui. À ce moment-là, comparativement à aujourd'hui, les dénominations adoptées en français étaient peut-être inspirées davantage de domaines connexes à la traduction audiovisuelle (le cinéma et la télévision par exemple) et à la traduction en général (en l'occurrence l'interprétation).

Le concept ACTEUR DE DOUBLAGE est dénommé par dix termes : *acteur de doublage*, *acteur doubleur*, *acteur-doubleur*, *comédien de doublage*, *comédien doubleur*, *comédien*, *artiste doubleur*, *doubleur de films*, *interprète de doublage* et *doubleur*. Les dénominations qui illustrent la variation diachronique sont le terme *doubleur* et celles qui contiennent ce même terme, à savoir *acteur doubleur*, *acteur-doubleur*, *comédien doubleur*, *artiste doubleur* et *doubleur de films*. Nous abordons les causes potentielles de cette variation après les contextes pour le concept suivant, qui est DIRECTEUR ARTISTIQUE.

- (1) L'aisance derrière un micro demande aussi des qualités qui ne sont pas nécessairement les mêmes que devant un public ou une caméra. « Les ingénieurs du son se plaignent toujours que les **acteurs de doublage** parlaient trop fort ou ne parlaient jamais comme les acteurs qui

étaient sur l'écran », se souvient Jacques Lévy pour lequel le naturel d'un **acteur de doublage** est, avant tout, une question d'oreille et de sensibilité. (Maiello, 2007, p. 194)

- (2) Si le jeu de l'**acteur doubleur** paraît faux, c'est que « ça ne vient pas de l'intérieur. La voix est en surface, ça se passe dans le cerveau, il n'y a absolument aucune sensibilité. Même s'il y a une impression de sensibilité, c'est très superficiel ». (Maiello, 2007, p. 194)
- (3) L'**acteur-doubleur** qui fait la voix d'Homer Simpson se trouve à faire aussi celles de Mel Gibson et de Nick Nolte. (Plourde, 2003, n. p.)
- (4) Selon l'évaluation de cette même étude qu'on appelle généralement le rapport Lampron, du nom du président de la SODEC, le chiffre d'affaires global annuel des entreprises de doublage en France serait de plus de 100 M\$. De plus, on établit à plus ou moins 2000 le nombre de **comédiens doubleurs** en France. (Paquin, 2000, p. 128)
- (5) Était en train de naître un nouveau type d'acteur, le **comédien de doublage**, qu'au fil des améliorations l'on qualifia de plus en plus fréquemment d'« **artiste doubleur** », en particulier à partir de 1934. La reconnaissance devint totale en 1935 lorsque, dans les revues professionnelles, les noms des « **doubleurs** » furent clairement et régulièrement associés à ceux des acteurs auxquels ils prêtaient leur voix. (Cornu, 2014, p. 169)
- (6) L'ancêtre du **doubleur de films**, au Québec comme presque partout ailleurs, est le bonimenteur du cinéma muet. Malgré les grandes déclarations vantant le cinéma muet comme un « langage universel », les films muets furent commentés en langue locale dans tous les pays du monde. Une des fonctions de cette instance présente dans la salle était de traduire verbalement les intertitres, ce qui l'apparente au **doubleur** autant qu'au traducteur. (Lacasse, Sabino et Schepler, 2013, p. 33)

Les contextes (1), (2), (5) et (6) révèlent que le concept ACTEUR DE DOUBLAGE est également soumis à la variation discursive.

Le concept DIRECTEUR ARTISTIQUE est désigné par huit termes : *directeur artistique, directeur de doublage, directeur du doublage, metteur en scène, directeur de plateau, chargé du doublage, auteur du doublage et doubleur.*

- (1) Pourtant, dès les toutes premières expériences de doublage, aux États-Unis comme en Europe, il existe le plus souvent une personne chargée de recruter des acteurs pour leur voix, de coordonner leur travail et celui des techniciens pendant et après l'enregistrement. Par analogie avec la tâche de **metteur en scène** du film original, on désigne cette fonction par ce même titre. Pendant les premières années, cohabitent avec cette appellation celles de « **chargé du doublage** », ou encore de « **directeur du doublage** » et, parfois de « **doubleur** ». On trouve aussi fréquemment la simple mention « doublage de ... » suivie d'un nom, mention confuse puisqu'elle peut se rapporter à l'auteur des dialogues doublés. Le « **directeur du doublage** » deviendra peu à peu « **directeur de plateau** » et « **directeur artistique** », termes qui se sont finalement imposés. (Cornu, 2017, p. 151)

Les causes de la variation diachronique qui s'observe dans les dénominations des concepts DIRECTEUR ARTISTIQUE et ACTEUR DE DOUBLAGE semblent être la nouveauté et la cohabitation de plusieurs termes. En effet, au début des années 1930, le doublage est nouveau et la terminologie qui s'y rapporte est instable. L'instabilité causée par la nouveauté du concept et des concepts apparentés a mené dans les cas qui nous intéressent à une cohabitation de différents termes, ce qu'illustrent le contexte (1) pour le concept DIRECTEUR ARTISTIQUE et le contexte (5) pour le concept ACTEUR DE DOUBLAGE. Par ailleurs, nous pensons que le cumul de fonctions a peut-être entraîné l'homonymie dans le cas de *doublleur*. De fait, comme c'est encore le cas aujourd'hui, des adaptateurs-dialoguistes (et donc auteurs des dialogues doublés) sont parfois directeurs artistiques, voire acteurs de doublage. Ce cumul a pu entraîner une fusion de concepts apparentés sous la même appellation *doublleur* ainsi que de la confusion chez le public (« [l]es rôles du traducteur-adaptateur et des comédiens se confondent d'ailleurs fréquemment dans l'esprit du grand public » [Cornu, 2017, p. 11]).

Le concept DOUBLAGE est dénommé par huit termes : *doublage*, *doublage cinématographique*, *doublage de films*, *doublage synchrone*, *doublage labial*, *doublage filmique*, *doubling* et *dubbing*. Les termes qui relèvent de la variation diachronique et qui sont attestés par les contextes ci-après sont *doublage*, *dubbing* et *doubling*.

- (1) On a développé en France des techniques de pointe pour effectuer le **dubbing**, notamment la bande rythmo, une bande défilant au-dessus ou au-dessous de l'écran où figure les transcriptions des dialogues, que les acteurs-doublieurs lisent à voix haute. (Plourde, 2003, n. p.)
- (2) La stabilisation du vocabulaire en français est d'abord incertaine [...] voire polémique : « **Dubbing** désigne donc une chose précise. **Doubling**, ou sa traduction française "**doublage**", n'a pas encore acquis le même sens technique. Les esprits hostiles à l'introduction de mots étrangers dans le langage du métier parviendront-ils à imposer "**doublage**" ? ». Ils y parviendront, en effet, à partir de 1932-1933, quand *doublage* et *films doublés* finiront par s'imposer progressivement, après que *dubbing* et *doublage* auront été utilisés simultanément pendant environ deux ans. (Cornu, 2017, p. 93)

Le contexte (2) ci-dessus montre que *dubbing* et *doublage* ont cohabité pendant un moment. Freixa (2006) présente la cohabitation de plusieurs désignations (l'une étant plus ancienne que l'autre ou les autres) comme une cause de variation diachronique. Le fait que Plourde

(2003), contexte (1), emploie *dubbing* pourrait suggérer que cette appellation n'a pas été totalement supplantée par *doublage*.

Le concept AUDIODESCRIPTION compte trois appellations dans ce sous-corpus : *audiodescription*, *audio-description* et *audio-vision*. Les deux premières illustrent la variation orthographique. C'est le terme *audio-vision* qui illustre la variation diachronique, qui nous intéresse ici.

- (1) L'**audio-description**, encore appelée **audio-vision**, pour aveugles et mal voyants, n'a pas l'héritage du sous-titrage intralinguistique. » (Gambier, 2006, p. 277)

L'appellation *audio-vision* semble peu courante aujourd'hui. Ce terme pourrait trouver son origine dans le livre du même nom publié par Michel Chion en 1990. En effet, *audio-vision* serait un néologisme de cet auteur qui, dans son livre, n'aborde pas l'AUDIODESCRIPTION comme on l'entend aujourd'hui, mais traite plutôt du rapport entre le son et l'image et de l'illusion créée au cinéma<sup>76</sup>.

### c. La variation discursive

Il s'agit du type de variation le plus important dans ce sous-corpus, trente-deux concepts y sont soumis. Nous allons en examiner six : SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE, SOUS-TITRAGE EN DIRECT, SOUS-TITRES AMATEURS, ADAPTATEUR-DIALOGUISTE, DOUBLE VERSION et VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE.

Les termes suivants désignent le SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE : *sous-titrage cinématographique*, *sous-titrage de films* et *sous-titrage filmique*. Nous rangeons ce concept par défaut dans la variation discursive bien que les termes qui le désignent ne soient pas employés dans le même texte ; ces termes appartiennent au même champ lexical et auraient pu être utilisés par le même auteur pour désigner ce concept.

- (1) Ce volume présente les différents domaines de recherche que notre étude du **sous-titrage filmique** a essayé de prendre en compte ; il vise à offrir un aperçu de ses problématiques ainsi que des pistes à suivre pour répondre à notre question de départ. (Franzelli, 2013, p. 15)

---

<sup>76</sup> « L'*Audio-vision* : par ce titre, qui dans la première édition de cet ouvrage, en 1990, était un néologisme, et dont nous sommes fier qu'il se soit répandu à travers de nombreuses traductions et rééditions, nous voulions signifier qu'il s'agissait d'une perception en soi, et que dès lors, étudier indépendamment les sons et les images d'un film n'a pas de sens. » (Colin, 2021, p. 5)

- (2) En tout cas étudier le doublage et le **sous-titrage de films**, c'est faire une histoire du cinéma par l'analyse des pratiques « signifiantes » (le passage d'une langue à une autre au cinéma est un processus éminemment signifiant) [...]. (Maiello, 2007, p. 186)
- (3) Il doit surtout vérifier que la version localisée offre le même niveau de fonctionnalité que la version internationale. Car, la traduction dans ce contexte est à certains égards comparable au doublage et au **sous-titrage cinématographiques** où ce n'est pas seulement la viabilité linguistique des traductions qui doit en être tenue compte. (Chukwu, 1996, p. 141)

Compte tenu du fait qu'il ne s'agit pas de variation discursive proprement dite, la cause potentielle de l'existence de ces différents termes n'est pas un désir d'éviter la répétition ou d'insister, par exemple, mais peut-être l'appartenance de *film* et *cinéma* au même champ lexical et le caractère interchangeable de ces deux termes dans certaines situations.

Le concept SOUS-TITRES AMATEURS est désigné par quatre termes : *sous-titres amateurs*, *fansubs*, *traductions des fans* et *traductions des amateurs*.

- (1) Si les sous-titres des festivals sont essentiellement éphémères, il y en a d'autres qui sont tout à fait « abusifs » : ce sont les **traductions des amateurs** ou des **fans** d'un genre filmique spécifique, à savoir de films d'animation japonais (*anime*). Le phénomène des *fansubs* a débuté dans les années 80 avec la VHS [...]. (Franzelli, 2013, p. 58)
- (2) Certains fans se chargent donc de réaliser, le plus rapidement possible (là aussi parfois en moins de 24 heures), des **sous-titres « amateurs »**, qui sont mis à disposition sur les réseaux P2P ou sur des forums de discussion. (Dagiral et Tessier, 2008, p. 110)
- (3) Ainsi par exemple cette mention à l'écran au début d'un épisode de « 24 heures chrono » : « suggestions critiques et insultes : 24subs@(...) », placé au dessus de l'adresse du forum de **fansubs**. (Dagiral et Tessier, 2008, p. 112)

Dagiral et Tessier (2008), contextes (2) et (3), utilisent surtout le terme *fansubbing* (huit occurrences) et n'emploient le terme *fansubs* qu'une seule fois. L'emploi de *sous-titres amateurs* et *fansubs* (surtout dans le cas du second terme) dénote peut-être l'importance de la variation interlinguistique, *fansubs* étant plus répandu que les autres appellations de ce concept en français. Franzelli (2013) emploie aussi la désignation *fansubs*. Elle dénomme le SOUS-TITRAGE PAR LES FANS *sous-titrage abusif*, un exemple de variation cognitive sur lequel nous revenons plus loin.

Le concept ADAPTATEUR-DIALOGUISTE a neuf dénominations : *adaptateur-dialoguiste*, *traducteur-adaptateur*, *adaptateur*, *traducteur-dialoguiste*, *traducteur audiovisuel*, *dialoguiste de doublage*, *dialoguiste*, *adaptateur de doublage* et *adaptateur professionnel*.

- (1) Le terme **adaptateur** désigne dans cette étude le **traducteur audiovisuel**, également nommé **traducteur-dialoguiste** ou **dialoguiste de doublage** dans la tradition française. (Brisset, 2018, p. 23)
- (2) La démarcation, vague, de l'auteurité entre original et versions étrangères l'est encore de nos jours : les répliques entendues en VD sont la production de deux auteurs au minimum, le scénariste-dialoguiste et l'**adaptateur de doublage**. Ce dernier est d'ailleurs, de plus en plus, nommé **traducteur-dialoguiste** ou **dialoguiste de doublage**, collocations qui l'officialisent comme coauteur. (Brisset, 2018, p. 28)
- (3) Ces paramètres vont jusqu'à des détails insignifiants pour le profane : Arson, **adaptateur professionnel** expérimenté, explique ainsi combien barbes et moustaches facilitent son travail sur la synchronisation labiale [...] les dialogues prononcés par Tom Hanks dans *Da Vinci Code* [...] sont ainsi signalés par Arson comme plus aisément traduisibles, du fait de « sa bouche à peine entrouverte » [...]. (Brisset, 2018, p. 33).
- (4) Loin des pratiques protectionnistes citées plus haut, certains effets de discours favorisés par les **dialoguistes** en fonction de leur impact présumé sur le public cible doivent être transférés dans le dialogue doublé, afin de maintenir leur efficacité originelle et réduire « l'espace » . La tâche des **adaptateurs-dialoguistes** se révèle d'autant plus ardue si la VO est déjà très efficace. (Brisset, 2017, p. 40)
- (5) Les **dialoguistes** italiens peuvent essayer de rendre des traits typiques du français populaire à travers des traits de l'italien populaire [...]. (Elefante, 2004, p. 204)
- (6) À la fin de cette étude sur la transposition des variations diastratiques, diatopiques<sup>77</sup> et parfois diatopiques [sic] des dialogues d'un corpus de sept films français en italien, on peut dire que ces variations constituent l'une des difficultés pour le **traducteur-dialoguiste**, notamment à cause de leur interaction constante en français [...]. (Elefante, 2004, p. 205)

Brisset (2017 et 2018) (contextes [1], [2], [3] d'une part et [4] d'autre part) et Elefante (2004) (contextes [5] et [6]) évitent de répéter *traducteur-dialoguiste* et *adaptateur-dialoguiste* en employant notamment *dialoguiste* et *adaptateur* (des termes plus courts) pour désigner l'ADAPTATEUR-DIALOGUISTE.

*Double version* et *double tournage* sont les dénominations du concept DOUBLE VERSION.

- (1) Produire une **double version** (aussi nommée **double tournage**, et *double shoot* ou *double shooting* en anglais) signifie recréer le message audiovisuel pour la culture cible à partir de l'adaptation du scénario du produit original. Bref, au lieu de doubler ou de sous-titrer le document audiovisuel original, il s'agit d'en traduire et d'en adapter le scénario pour ensuite tourner une version propre au nouveau public cible, avec des acteurs qui en maîtrisent bien sûr la langue cible et qui appartiennent à la même culture. (Vandal-Sirois, 2014, p. 60)

---

<sup>77</sup> Le reste de l'article suggère que l'auteure voulait dire « diaphasiques ».

Vandal-Sirois (2014) informe le lecteur de l'existence d'un terme autre que *double version* pour désigner la DOUBLE VERSION à savoir *double tournage*. Il y a au total trente-quatre occurrences de *double version* dans son texte et seulement une occurrence de *double tournage*. La cause de la mention de ce second terme n'est donc pas le besoin d'éviter la répétition.

Le terme *version originale sous-titrée* et sa forme abrégée *VOST* désignent la VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE.

- (1) Le cinéma russe diffusé en France est en réalité traditionnellement destiné à une audience restreinte, composée de cinéphiles d'art et essai. Il est par conséquent prioritairement traduit en **version originale sous-titrée (VOST)**. (Jacq, 2007, p. 189)

Jasmine Jacq (2007) utilise *version originale sous-titrée* une seule fois dans son article, mais *VOST* y est employé à trois reprises. La cause de cette variation discursive serait donc un souci de concision.

#### **d. La variation orthographique**

La variation orthographique occupe la troisième place dans le classement des sept types de variation observables dans ce sous-corpus. Sept concepts y sont soumis; nous allons en traiter cinq : SURTITRAGE, AUDIODESCRIPTION, ACTEUR DE DOUBLAGE, DIRECTEUR ARTISTIQUE et TRADUCTEUR AUDIOVISUEL. Les deux concepts que nous n'examinons pas ici sont POSTSYNCHRONISATION et VOIX HORS CHAMP.

Le concept SURTITRAGE est dénommé *surtitrage* et *sur-titrage*.

- (1) La typologie qui suit est un essai pour sérier les modes de conversion linguistique — à la télévision, au cinéma, avec la vidéo, etc. : [...] *le sur-titrage*, pratiqué dans certains opéras et théâtres : le texte traduit est projeté ou défile sur un écran, au-dessus de la scène. (Gambier, 1996, p. 9-10)
- (2) Tout d'abord, signalons que nous avons circonscrit l'objet de notre étude au **surtitrage** « interlinguistique », c'est-à-dire à la technique consistant à projeter, lors des représentations, la traduction d'un texte joué ou chanté en langue étrangère. Le **surtitrage** peut également être « intralinguistique », et devenir le moyen de rendre les spectacles accessibles au public sourd et malentendant. (Péran, 2011, p. 157)

Les causes de la variation orthographique ne sont pas aisément identifiables. Un article de la *Banque de dépannage linguistique* en mentionne trois<sup>78</sup> : les consonnes simples ou doubles qui n'entraînent pas toujours une différence dans la prononciation (exemple : *baluchon* ou *balluchon*), le trait d'union ou soudure (leur emploi est le signe d'une lexicalisation<sup>79</sup> avancée ; c'est l'une des sources principales de variation orthographique en TAV) et les graphies rectifiées (exemples : août/aout, eczéma/exéma, porte-monnaie/portemonnaie). Dans le cas des appellations *sur-titrage* et *surtitrage*, c'est la possibilité d'écrire certains termes composés de manière soudée ou pas, en employant le trait d'union ou pas, qui pourrait être la cause de cette variation. En effet, la flexibilité de la morphologie française permet différentes graphies toutes grammaticalement correctes. Comme susmentionné, l'emploi du trait d'union et de la soudure pourrait révéler une lexicalisation avancée.

*Audiodescription* et *audio-description* sont des désignations de l'AUDIODESCRIPTION.

- (1) L'**audio-description** (intra ou interlinguistique). Ce concept, lancé au début des années 1980, permet de décrire pour des aveugles et malvoyants, des actions, des expressions faciales, des gestes, des mouvements corporels, des couleurs... (Gambier, 2004, p. 3)
- (2) Le traducteur audiovisuel s'installe alors dans un processus complexe, pour permettre à l'auteur original d'exprimer sa voix, mais aussi pour confier son texte aux voix de comédiens, en charge de l'actualisation du verbal par le vocal afin de l'inscrire dans le texte filmique (on se limite ici au doublage de longs-métrages de fiction, car la traduction audiovisuelle englobe un large champ de réalisations – courts-métrages, documentaires [sic], séries télévisées ou en ligne – et de techniques – sous-titrage, **audiodescription**, voice-over, par exemple). (Brisset, 2018, p. 24)

Comme pour le concept précédent, la cause de cette variation orthographique est la flexibilité de la morphologie française qui permet d'écrire les termes composés de différentes manières (avec un trait d'union et avec la soudure). Comme susmentionné, ces graphies sont un signe de lexicalisation avancée.

Les contextes suivants attestent cinq dénominations du concept ACTEUR DE DOUBLAGE : *acteur de doublage*, *acteur-doubleur*, *acteur doubleur*, *comédien de doublage* et *comédien doubleur*.

---

<sup>78</sup> Variantes orthographiques : [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?TI=variantes+orthographiques&btn\\_chercher=CHERCHER&id=4659](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?TI=variantes+orthographiques&btn_chercher=CHERCHER&id=4659).

<sup>79</sup> Processus par lequel un lexème acquiert le statut d'unité lexicale d'une langue.



- (1) Dans les deux cas, l'interprétation gestuelle et orale des acteurs est fondamentale pour susciter une bonne partie du comique de la situation, même si le talent des **acteurs de doublage** n'est pas toujours à la hauteur de celui des acteurs d'origine. (Huerta, 2010, p. 77)
- (2) On a développé en France des techniques de pointe pour effectuer le *dubbing*, notamment la bande rythmo, une bande défilant au-dessus ou au-dessous de l'écran où figure les transcriptions des dialogues, que les **acteurs-doubleurs** lisent à voix haute. (Plourde, 2003, n. p.)
- (3) Si le jeu de l'**acteur doubleur** paraît faux, c'est que « ça ne vient pas de l'intérieur. La voix est en surface, ça se passe dans le cerveau, il n'y a absolument aucune sensibilité. Même s'il y a une impression de sensibilité, c'est très superficiel ». (Maiello, 2007, p. 194)
- (4) Les mêmes particularités peuvent aussi orienter le rapport au texte cible, car la TAV est une médiation entre deux incarnants, acteur vu à l'écran et acteur entendu sur la bande son, *alter ego* réciproques ; Dutter explique ainsi comment le fait de connaître le **comédien de doublage** auquel était destiné son travail influençait ses choix. (Brisset, 2018, p. 33)
- (5) Ce problème semble avoir été contourné (sinon réglé) par un perfectionnement du travail du traducteur et du **comédien doubleur** qui ont lentement appris à accorder leur prestation à celle des comédiens du film. (Lacasse, Sabino et Scheppler, 2013, p. 34)

La variation orthographique observable dans les contextes (2) et (3) est similaire à celle des précédents concepts. Dans ce cas-ci, *acteur doubleur* et *acteur-doubleur* révèlent la possibilité d'écrire les termes complexes de différentes manières (avec ou sans trait d'union, l'emploi du trait d'union étant considéré, répétons-le, comme un signe de lexicalisation avancée). Les contextes (1), (4) et (5) quant à eux permettent d'illustrer la variation morphosyntaxique. Les variantes morphosyntaxiques font alterner les parties du discours (L'Homme, 2004, p. 75). Freixa (2006) range la variation morphosyntaxique sous la variation discursive. En effet, les cinq contextes ci-dessus montrent le passage du groupe prépositionnel *de doublage* (contexte [1] et [4]) à l'adjectif *doubleur* (contexte [2], [3] et [5]). Comme il ne s'agit pas véritablement de variation discursive et que certaines appellations du concept ACTEUR DE DOUBLAGE illustrent la variation orthographique, nous avons décidé de traiter ces cas de variation morphosyntaxique sous la variation orthographique.

Les appellations du concept DIRECTEUR ARTISTIQUE qui illustrent la variation orthographique sont *directeur de doublage* et *directeur du doublage*.

- (1) La recherche de la synchronisation des mouvements articulatoires entre les deux langues font [sic] dans de nombreux cas que le traducteur ou le **directeur de doublage** décident de privilégier cette synchronisation même s'il existe dans la LS des termes, des structures linguistiques usuelles et bien différenciées qui correspondent à la même dénomination. (Huerta, 2011, p. 14)

- (2) *Chacun cherche son chat* (1996). Réalisation : Cédric Klapisch ; scénario Cédric Klapisch. Dialogues italiens de Paola Piccinato et Ilaria Carbonali ; **directeur du doublage** Daniela Nobili. (Elefante, 2004, p. 207)

Le choix d'une préposition plutôt qu'une autre semble aléatoire. Dans le cas de *directeur du doublage*, on pourrait penser que la préposition *du* est utilisée par Elefante (2004) du fait que le contexte (2) est un extrait de la filmographie présentée à la fin de son article et qu'elle veut préciser que chaque directeur artistique nommé est le directeur du doublage du film cité au début de la phrase.

Les appellations du concept TRADUCTEUR AUDIOVISUEL qui illustrent la variation orthographique sont *traducteur de film* et *traducteur de films*.

- (1) Faire œuvre de création c'est penser en termes de construction ou de reconstruction de l'image, en termes de rythme de montage, en termes de jeu d'acteur. Faire une traduction de qualité, c'est créer un nouveau texte. Le **traducteur de film** est à la croisée de ces deux actes de création. (Decognier, 2005, p. 8<sup>80</sup>)
- (2) Cet ouvrage vise à décrire avec précision la réalité des pratiques de doublage et de sous-titrage et d'en évoquer les aspects techniques et artistiques. Il est le résultat d'une démarche associant mon expérience de **traducteur de films** et la méthode de chercheur, fondée sur l'investigation et la réflexion. (Cornu, 2017, p. 11)

Comme pour le concept précédent, le choix semble aléatoire ici aussi. Il ne s'agit pas du choix de la préposition dans ce cas, mais du choix du singulier ou du pluriel après la préposition *de*. On s'attendrait à ce que *film* soit au pluriel et nous ignorons pourquoi Decognier (2005), contexte (1), l'écrit au singulier. Il convient de préciser que ce choix n'est pas fautif du point de vue de la grammaire bien que ce soit généralement le pluriel qui suive la préposition *de* dans les termes complexes.

#### e. La variation interlinguistique

Il s'agit du deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation cognitive). Au total, neuf concepts y sont soumis. Nous allons en analyser cinq : CODE TEMPOREL, DOUBLAGE, NARRATEUR, SYNCHRONIEN et SOUS-TITRAGE VOCAL.

Les contextes suivants attestent les quatre désignations du concept CODE TEMPOREL dans ce sous-corpus : *timecode*, *code temporel*, *time code* et *time-code*.

---

<sup>80</sup> Il s'agit du numéro de page du fichier PDF téléchargeable en ligne à l'adresse <https://journals.openedition.org/entrelacs/141?lang=fr>, car nous n'avons pas accès à une copie papier du 5<sup>e</sup> numéro de la revue *Entrelacs* (2005) dans lequel l'article de Decognier s'étend de la page 92 à la page 96.

- (1) Le nombre maximum de caractères utilisables pour un sous-titre en particulier, accompagné de ses **timecodes** d'entrée et de sortie ainsi que de sa durée en secondes et images, leur permet d'adapter leur traduction afin de faciliter au maximum la lisibilité et le confort des spectateurs. (Marignan, 2019, n. p.)
- (2) Sinon, il prendra note du **code temporel** (*time code*) d'entrée et de sortie de la séquence retenue, code incrusté sur la copie de travail. S'il le souhaite, il demandera une traduction écrite de ces passages en prévision du montage. (Kauffman, 2008, p. 76)
- (3) « Dans tous les cas, vous devez d'abord vérifier la conformité du texte par rapport à la cassette, et s'il y a lieu, le compléter, le modifier en conséquence. De même rétablir, s'il y a lieu, le **time-code** exact ». (Kauffman, 2008, p. 76)

Intéressons-nous à la cause potentielle de cette variation interlinguistique. Selon Freixa (2006), le choix d'une variante plutôt qu'une autre peut être causé par un désir de communiquer efficacement en utilisant la variante la plus stable, soit celle de la langue dans laquelle le concept a été décrit en premier (dans ce cas l'anglais *timecode* et ses variantes orthographiques). En effet, le terme *code temporel* semble ne pas s'être encore suffisamment imposé pour être employé exclusivement pour désigner le concept CODE TEMPOREL. Ceci pourrait expliquer pourquoi Kauffman (2008), contexte (2), indique immédiatement *time code* entre parenthèses après *code temporel* et que Arte (dans cet extrait des directives à l'attention des sous-titreur cité par Kauffman [2008]), contexte (3), utilise *time-code*. La conception des logiciels pourrait, dans ce cas-ci, être une autre cause potentielle de cette variation interlinguistique. De fait, la majorité des logiciels utilisés dans le domaine (y compris les systèmes d'enregistrement de films, documentaires, etc., sur CD, DVD, cassettes, etc.) semblent conçus en anglais ; le code temporel y apparaît donc en anglais sous l'appellation *time code* et l'abréviation *TC* pourrait être conservée même lorsque le logiciel est traduit.

Les appellations du concept DOUBLAGE qui nous intéressent sous ce type de variation sont *dubbing* et *doubling*.

- (1) La stabilisation du vocabulaire en français est d'abord incertaine [...] voire polémique : « **Dubbing** désigne donc une chose précise. **Doubling**, ou sa traduction française "**doublage**", n'a pas encore acquis le même sens technique. Les esprits hostiles à l'introduction de mots étrangers dans le langage du métier parviendront-ils à imposer "**doublage**" ? ». Ils y parviendront, en effet, à partir de 1932-1933, quand *doublage* et *films doublés* finiront par s'imposer progressivement, après que *dubbing* et *doublage* auront été utilisés simultanément pendant environ deux ans. (Cornu, 2017, p. 93)

La cause de ce cas de variation interlinguistique est probablement la même que pour le concept précédent, à savoir le désir de communiquer efficacement en utilisant la variante la plus stable, soit celle de la langue dans laquelle le concept a été décrit en premier (dans ce cas, l'anglais *dubbing*). Comme on peut le voir, la citation de Cornu (2017) en contient une autre qui date de 1931. Cette citation d'un auteur anonyme (Cornu [2017, p. 93] en mentionne la source, mais pas l'auteur) dénote cette volonté d'assurer une communication efficace et permet de déceler une certaine désapprobation de « l'obstination » de certains à vouloir faire adopter la variante française (*doublage*).

Le concept NARRATEUR a trois dénominations : *narrateur*, *commentateur invisible* et *commentateur over*.

- (1) En effet, il arrive encore souvent que le traducteur se retrouve tout au bout de la chaîne et qu'il doive travailler avec ce type de document (notamment dans le cas de documentaires et de reportages, où le spectateur n'entend qu'une voix hors champ, comme celle d'un **narrateur**). (Vandal-Sirois, 2014, p. 57-58)
- (2) Le *voice over* ou demi-doublage<sup>81</sup> est, en français, la surimposition de la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ ; en anglais, la notion correspond à la seule voix du **commentateur invisible** (équivalent à la voix off). (Gambier, 2004, p. 3)
- (3) Or, même lorsque le **commentateur over** occupe manifestement une position de retrait par rapport aux images, ce « on » du cinéma parlant n'a pas d'équivalent dans le cinéma bonimenté [...]. (Boillat, 2007, p. 61)

L'utilisation du terme *commentateur over* et particulièrement de l'anglais *over* par Boillat (2007) est peut-être causée par un vide terminologique. Peut-être qu'en son sens, il n'existe pas de dénomination en français pour le concept désigné par *over*.

Le concept SYNCHRONIEN est désigné par trois termes : *synchronien*, *ton doublage* et *dubbese*.

- (1) Les doubleurs québécois et français appellent **synchronien** leurs langues parlées respectives pour le doublage (v. von Flotow, 2009, p. 84). Toutefois, le **synchronien** français paraît être plus proche de l'usage commun des Français que ne l'est celui du doublage québécois en regard de l'usage commun des Québécois. (Reinke et Ostiguy, 2012, p. 44)

---

<sup>81</sup> *Voice over* et *demi-doublage* sont en gras dans le texte d'origine. Nous avons enlevé le gras afin d'attirer l'attention uniquement sur le terme qui nous intéresse dans ce contexte, à savoir *commentateur invisible*.

- (2) Cette anomalie répétée a pu générer moins une langue de troisième type, située entre la langue source et la langue cible, qu'un *ton doublage* qui puise son origine dans les fondements et les effets du synchronisme. (Yvane, 1996, p. 139)
- (3) Le doublage crée ainsi une langue-tampon, entre langues de départ et d'arrivée, communément dénommée « *dubbese* », territoire linguistique intermédiaire mal défini. (Brisset, 2017, p. 40)

Le contexte (1) atteste l'emploi de *synchronien* dans le sous-corpus « chercheurs » français. Comme l'article de Yvane (1996), contexte (2), date de quelques décennies, le terme *ton doublage* pourrait être une variante diachronique. Quant à la variante interlinguistique *dubbese*, elle résulte probablement du fait qu'en France la variation interlinguistique semble plus courante qu'au Québec, par exemple. Une autre cause de cette variation pourrait être la volonté de Brisset (2017), contexte (3), de fournir une dénomination du concept au lecteur. Ainsi après avoir décrit le synchronien comme une langue-tampon, elle fournit une appellation qu'elle considère probablement comme répandue dans les textes sur la TAV : *dubbese*.

Le concept SOUS-TITRAGE VOCAL est désigné par deux termes : *sous-titrage en direct pour les personnes sourdes et malentendantes*, et *respeaking*.

- (1) Le **sous-titrage en direct pour les personnes sourdes et malentendantes** nécessite une production dynamique qui laisse peu de place à une bonne coordination entre l'information de l'image et celle donnée par le sous-titrage. Cette coordination est d'autant plus critique lorsque l'image contient beaucoup de mouvement donc plus d'informations et que le sous-titrage doit refléter un haut débit de parole. (Chapdelaine, Beaulieu et Gagnon, 2006, n. p.)
- (2) Depuis, les modes de traduction se sont diversifiés (en 2004 on pouvait compter douze modes) : ils s'adressent à un public de plus en plus ciblé — ainsi par exemple, le sous-titrage intralinguistique et le **respeaking** visant les sourds et les malentendants, l'audio-description destinée aux aveugles et aux malvoyants [...]. (Franzelli, 2013, p. 16)

La cause de la variation interlinguistique illustrée par le contexte (2) est probablement la même que pour le concept DOUBLAGE, soit le désir de communiquer efficacement. *Respeaking* est peut-être le terme le plus connu pour désigner le SOUS-TITRAGE VOCAL. Ce concept a probablement été décrit pour la première fois en anglais, d'où la relative stabilité que pourrait avoir la dénomination *respeaking*.

## f. La variation cognitive

Il s'agit du deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation interlinguistique). Neuf concepts sont soumis à la variation cognitive ; nous allons en analyser deux : SOUS-TITRAGE BILINGUE et SOUS-TITRAGE PAR LES FANS.

Les dénominations du concept SOUS-TITRAGE BILINGUE sont *sous-titrage bilingue* et *double sous-titrage*.

- (1) De rigueur dans les régions alémanique et romande, le **sous-titrage bilingue** allemand-français est réalisé exclusivement en Suisse car tous les sous-titres doivent comporter deux lignes, une par langue. Il est donc impossible de reprendre les sous-titrages effectués en France, dont le découpage n'est pas contraint par le bilinguisme. Quant au doublage, il n'est jamais réalisé en Suisse où sont exploitées des versions doublées en France, en Allemagne et en Italie. (Cornu, 2013a, p. 105)
- (2) Il s'agit d'une traduction préparée [...], mais ajoutée au cours des projections. Elle peut être produite à partir d'autres sous-titres en une langue pivot (souvent l'anglais) et aussi se présenter sur deux lignes, chacune en une langue différente (**double sous-titrage**). (Franzelli, 2013, p. 58)

La cause de cette variation cognitive chez Franzelli (2013), contexte (2), est probablement l'évocation. En effet, plutôt que d'employer le terme *sous-titrage bilingue* comme d'autres auteurs avant elle, notamment Kauffman (1998) et Gambier (2004, 2006), Franzelli (2013) opte pour l'appellation *double sous-titrage*, qui est plus évocatrice que *sous-titrage bilingue* de la façon dont cette forme de sous-titrage est réalisée et de la manière dont elle se présente. *Sous-titrage bilingue* laisse supposer qu'il y a deux langues en présence tandis qu'il y en a en réalité trois : la langue source et chacune des langues cibles dont le sous-titre occupe une des deux lignes. Donc, la tâche est double, car la traduction s'effectue dans chacune des langues cibles.

Le concept SOUS-TITRAGE PAR LES FANS est dénommé par trois termes : *sous-titrage amateur*, *fansubbing* et *sous-titrage abusif*.

- (1) En particulier, le partage illégal de vidéos sur Internet provoque un phénomène nouveau : le « **fansubbing** » ou **sous-titrage amateur** effectué par des fans qui traduisent bénévolement leur série préférée. Les laboratoires de sous-titrage, pour faire face à cette concurrence déloyale, font peser des contraintes de plus en plus fortes sur leurs employés qui doivent travailler en des temps record. (Dumas, 2014, p. 134-135)
- (2) Des diverses pratiques que nous venons de présenter, nous pouvons souligner l'importance de plusieurs *facteurs* discriminants [...] à savoir : [...] les *dimensions technologique et*

*commerciale*, rendant possibles ou facilitant certaines pratiques spécifiques (comme le *respeaking* [...] ou comme le **sous-titrage abusif**) [...]. (Franzelli, 2013, p. 59-60)

Franzelli (2013), en utilisant le terme *sous-titrage abusif*, prend clairement position et se distance des auteurs qui nomment le concept en question par les termes *fansubbing* ou *sous-titrage amateur*. La variation cognitive réside ici dans la motivation, la variation de points de vue et la distanciation idéologique. Avec l'adjectif *abusif*, l'auteure exprime avec fermeté sa désapprobation de cette forme de sous-titrage. Selon Dumas (2014), les fans qui traduisent leurs séries préférées représentent une concurrence déloyale pour les « laboratoires de sous-titrage »<sup>82</sup>. Même si le point de vue de Dumas semble tendre vers celui de Franzelli (2013), elle utilise des termes courants et moins péjoratifs pour dépeindre le concept. Franzelli (2013), en employant des termes péjoratifs, non édulcorés, est peut-être motivée par un désir de se démarquer du point de vue général qui semble louer ou qui condamne, mais pas assez fermement, le sous-titrage par les fans.

#### **g. La variation morphologique**

Il s'agit du type de variation le moins important de ce sous-corpus. Seulement deux concepts y sont soumis : SYNCHRONISME et SYNCHRONISME LABIAL. Nous présentons les contextes pour les dénominations des deux concepts les uns à la suite des autres, car ce sont les mêmes termes (*synchronisme*, *synchronie* et *synchronisation*) qui sont source de variation dans les deux cas.

Les dénominations suivantes sont utilisées pour désigner le concept SYNCHRONISME : *synchronisme*, *synchronisation*, *synchronie*.

- (1) Paquin insiste, lui, sur le nécessaire **synchronisme**, phonétique, mais aussi sémantique et dramatique (lié au rapport avec l'image et l'action) et conclut radicalement : « Translation for dubbing really requires adaptation. It's not just a question of translating dialogues, they have to be rewritten. » (Brisset, 2017, p. 37)
- (2) Ainsi, lors de sa première apparition [...], au lieu de traduire plus ou moins littéralement : « *Hey, Stella, what did you do, fall asleep in there ?* », comme le sous-titreur a choisi de le faire (« Tu dors là-dedans ou quoi ? »), le doubleur fait dire : « Eh, Stella, qu'est-ce que tu fous, bon dieu ? T'es tombée d'dans ou quoi ? », alors que Stanley n'est pas visible à l'écran à ce moment-là — la contrainte de la **synchronisation** ne peut donc être évoquée ici. (Ramière, 2004, p. 110)

---

<sup>82</sup> En Europe, le terme *laboratoires de sous-titrage* semble employé pour désigner les agences de traduction qui offrent des services de sous-titrage.

- (3) Ce double sens est bien difficile à rendre dans une autre langue par un seul mot ou une seule expression en respectant les limites de temps et la **synchronie**. (Huerta, 2010, p. 78)

Le concept SYNCHRONISME LABIAL est désigné par les termes suivants : *synchronisme*, *synchronisme labial*, *synchronie labiale*, *synchronisation avec les lèvres*, *synchronisation des lèvres*, *synchronisation du mouvement des lèvres* et *synchronisation labiale*.

- (1) Le *DIALOGUE* : à partir d'une traduction, le traducteur/adaptateur établit les dialogues dans la langue cible qu'il reporte sur la bande mère en s'aidant, pour le **synchronisme**, des symboles buccaux mentionnés par le détecteur. (Yvane, 1996, p. 136)
- (2) L'objectif à atteindre pour entretenir l'illusion tient beaucoup plus dans le synchronisme des dialogues avec l'attitude générale du personnage que dans un **synchronisme labial** strict et paralysant. (Maiello, 2007, p. 192)
- (3) Comment le traduire avec un seul mot, une seule expression en respectant les limitations et la synchronie temporelle ? La VD espagnole utilise le mot *besar*, (qui permet une **synchronie labiale** parfaite), avec le premier signifié du mot *baiser*. (Huerta, 2011, p. 15)
- (4) Les dialogues eux-mêmes sont souvent répétitifs, la **synchronisation avec les lèvres** est parfois aléatoire, les expressions figées : le monde virtuel où prend place l'avatar est très différent de celui devant lequel se place le spectateur de cinéma. (Lacasse, Sabino et Scheppler, 2013, p. 40-41)
- (5) D'après Mayoral et al. (1988, p. 364), qui ont élargi la notion de Titford, le sous-titrage en connaît trois ou quatre, le doublage quatre ou cinq. Une étude antérieure [...] a montré que ces contraintes se font plus sentir dans la traduction des termes d'adresse nominaux que dans celle des pronoms d'adresse : dans les sous-titres, les appellatifs nominaux ont parfois été omis à cause du manque d'espace, tandis qu'ils ont été conservés dans le doublage pour faciliter la **synchronisation des lèvres**. (Havu et Sutinen, 2007, p. 173)
- (6) Quelques semaines plus tard, le public peut juger sur pièces de la réussite du premier doublage MGM *made in France* : « Non seulement la **synchronisation du mouvement des lèvres** et les intonations des voix françaises sont très bonnes, mais le dialogue est naturel. » (Cornu, 2017, p. 66)
- (7) Ainsi, la traduction des dialogues en vue de leur doublage doit d'une part être la plus littérale possible (afin de correspondre au volume des paroles énoncées), et d'autre part se prêter à reproduire au plus près le mouvement des lèvres des acteurs (**synchronisation labiale**). (Jacq, 2007, p. 189)

Afin de cerner les causes de la variation morphologique illustrée dans ces contextes, nous allons examiner des définitions de *synchronisme*, *synchronisation*, *synchronie* et *synchroniser* du dictionnaire *Le Petit Robert* en ligne. Trois définitions de *synchronisme* sont fournies dans cet ouvrage ; nous en reproduisons deux ci-dessous (la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup>), car la 1<sup>re</sup> a trait aux évènements historiques :



- (i) Caractère de ce qui est synchrone ; fait de se produire en même temps, à la même vitesse (de phénomènes périodiques).
- (ii) Caractère de ce qui est synchronisé.

Le mot *synchronisation* est défini de deux manières ; nous reproduisons la première définition, qui correspond davantage à notre contexte que la seconde :

- (i) Opération qui consiste à synchroniser ; le fait de synchroniser.

L'article portant sur *synchronie* contient lui aussi deux définitions ; la première, peut-être la plus répandue, rattache le concept à la linguistique. Nous reproduisons les deux définitions ici :

- (i) Ensemble des faits linguistiques considérés comme formant un système fonctionnel, à un moment déterminé de l'évolution d'une langue (opposé à diachronie).
- (ii) Ensemble d'évènements considérés comme simultanés, PAR EXT. Comme en accord.

L'article sur *synchroniser* contient une définition et deux sous-définitions (la 1<sup>re</sup> relie le concept au cinéma et la 2<sup>e</sup> au langage courant).

- (i) Rendre synchrones (des phénomènes, des mouvements, des mécanismes).
- (ii) CIN. Mettre en concordance la piste sonore et la bande des images de (un film).
- (iii) COUR. Faire se produire ou s'accomplir simultanément (plusieurs faits, plusieurs actions appartenant à des séries différentes).

Il ressort de ces définitions que la cause de ces cas de variation morphologique étudiés ici est la proximité entre *synchronie*, *synchronisation* et *synchronisme*. Ces termes de la même famille désignent des concepts apparentés, mais distincts. Cette parenté peut être source de confusion comme nous avons pu le constater à travers les différents exemples et les définitions qui mentionnent la coïncidence et la simultanéité (le fait de se produire en même temps). *Synchronisation* diffère tout de même de *synchronie* et *synchronisme* en ceci que sa définition mentionne qu'il s'agit d'une opération. C'est donc un processus tandis que les deux autres seraient des résultats.

Après avoir passé en revue les types de variation terminologique dans le sous-corpus « chercheurs » français, penchons-nous sur le sous-corpus « professionnels » dans la même langue.

## 5.8. Le sous-corpus « professionnels » français

Dans ce sous-corpus, nous avons aussi relevé sept types de variation : géographique, diachronique, discursive, orthographique, interlinguistique, cognitive et morphologique.

*Tableau 19. Types de variation observés dans le sous-corpus « professionnels » français et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géogr.	diachr.	discursive	orthogr.	interling.	cognitive	morpho.
4	2	23	6	8	6	2

Les chiffres du tableau 19 permettent de constater que dans ce sous-corpus également la variation discursive est la plus importante et de loin. Elle est suivie par la variation interlinguistique. Viennent ensuite la variation orthographique et la variation cognitive (*ex aequo*) suivies de la variation géographique. Enfin, la variation morphologique et la variation diachronique (*ex aequo*) sont celles auxquelles le moins de concepts sont soumis.

### a. La variation géographique

Il s'agit de l'un des types de variation les moins importants dans ce sous-corpus. Quatre concepts y sont soumis : DOUBLEUR (entreprise de doublage), DOUBLEUR (comédien de doublage), VOIX HORS CHAMP et AUDIODESCRIPTION.

*Doubleur* est employé comme dénomination de deux concepts dans ce sous-corpus.

- (1) Pour dissiper de façon définitive tout malentendu, il convient également de relever deux barbarismes récurrents (dont la paternité semble revenir aux Belges et aux Québécois) qui touchent la dénomination de ce métier : les **comédiens qui font du doublage** ne sont ni des **doubleurs**, ces derniers étant, répétons-le, des **entreprises de doublage**, ni des doublures, qui sont des figurants ou des cascadeurs. (Le Nouvel, 2007, p. 72)
- (2) Quand arrive finalement le moment crucial de l'enregistrement, la bande rythmo défile en haut de l'écran où est projeté le film en studio. Elle est synchronisée avec l'image de sorte que le **doubleur** n'a plus qu'à jouer ses répliques au moment où le texte franchit une ligne noire qui lui sert de garde-fou. (Gendron, 2006, p. 24)

Comme nous l'avons noté au sous-corpus « chercheurs » plus haut, la variation géographique illustrée par *doubleur* pourrait résulter de la variation diachronique. Il ne s'agirait donc pas d'un barbarisme (voir contexte [1]), car le concept ACTEUR DE DOUBLAGE est le deuxième concept que le terme *doubleur* aurait désigné (après celui de DIRECTEUR ARTISTIQUE). Par conséquent, il se pourrait qu'en France, le terme *doubleur*, tel que le précise le contexte (1),

réfère principalement au responsable final du doublage (directeur artistique, entreprise de doublage, société de postsynchronisation, etc.), premier concept que l'appellation a permis de nommer, tandis qu'au Québec, *doubleur* est surtout employé pour référer à l'acteur de doublage, deuxième concept historiquement désigné par ce terme. Par ailleurs, le fait qu'au Québec, *doubleur* serve de désignation à l'acteur de doublage pourrait être dû à la proximité avec les États-Unis, où *dubber* semble dénommer exclusivement l'acteur de doublage.

Les dénominations du concept AUDIODESCRIPTION sont *audiodescription*, *vidéodescription* et *VD*. En France, on emploie *audiodescription* tandis qu'au Québec, on utilise surtout *vidéodescription* (*VD*).

- (1) L'**audiodescription** [...] Ce procédé, mis au point par l'Université de San Francisco à destination des aveugles et des malvoyants, consiste à incruster entre les dialogues la description audio des images d'un film. (Le Nouvel, 2007, p. 52)
- (2) Autorité de surveillance et de contrôle, le Conseil de la Radiodiffusion et des Télécommunications Canadiennes (CRTC) oblige les télédiffuseurs lors de leur renouvellement de licence, à avoir 100 % de sous-titrage codé et 4 heures par semaine de **vidéodescription** dans leur programmation [...]. (Sibold, 2010b, n. p.)

Ce cas de variation géographique pourrait être dû à l'attitude différente des Québécois et des Français face aux emprunts à l'anglais. En effet, *audiodescription* (voir contexte [1]) est assez similaire au terme utilisé en anglais (*audio description*) pour désigner cette forme de TAV et c'est peut-être pour se démarquer, s'éloigner de ce terme anglais, que *vidéodescription* est largement employé au Québec. Il pourrait également s'agir de variation cognitive, plus précisément de variation de points de vue et d'évocation. Nous y reviendrons.

Le concept VOIX HORS CHAMP compte cinq désignations dans ce sous-corpus : *surimpression vocale*, *voice-over*, *voice over*, *voix off* et *voix superposée*. Les termes utilisés pour dénommer ce concept en France sont *voice-over*, *voice over* et *voix off* alors qu'au Québec, on emploie surtout *surimpression vocale* et *voix superposée*.

- (1) Guylaine Chenier, directrice du service de doublage chez Technicolor à Montréal, témoigne de la capacité des entreprises de doublage du Québec de répondre dans des délais très courts aux demandes des productions américaines. Chaque année, l'entreprise double 70 à 80 longs métrages, 150 à 200 heures de séries télévisées et réalise 300 à 350 heures de **surimpression vocale** [...]. (Sibold, 2010a, n. p.)
- (2) Une fois les adaptateurs reconnus comme créateurs, la SARTEC devait obtenir une accréditation en ce sens. En février 2007, la CRAAAP émettait une décision favorable précisant la juridiction de la SARTEC pour « tous les traducteurs de toute langue vers le

français œuvrant dans le domaine du doublage », y compris la **voix surimposée** et le sous-titrage. (Légaré, 2010, p. 9)

- (3) Pour le grand public ou les étudiants en langue, l'adaptation audiovisuelle (doublage, sous-titrage, *voice-over*) apparaît souvent comme le domaine idéal où exercer le métier de traducteur. (Meininger, 2008, p. 16)
- (4) Les premières maisons de synchronisation s'inventèrent dans la profession du bonimenteur ou bonisseur — forme première de la **voix off** ou du **voix over** — qui avait pour fonction de commenter l'action et d'expliquer l'intrigue du film aux spectateurs. (Le Nouvel, 2007, p. 2)

Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'emploi de *voice-over* en France est une manifestation de variation interlinguistique, type de variation qui y est assez courant comparativement au Québec où l'attitude face aux emprunts à l'anglais n'est pas la même (Vincent, 2016 ; Corbeil et de Villers, 2017 ; Dutrisac, 2017).

### **b. La variation diachronique**

Ce type de variation est le moins important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation morphologique). Seulement deux concepts y sont soumis : DOUBLAGE et CODE TEMPOREL. Nous supposons que l'appellation *code chrono* utilisée par Mathieu Roy-Décarie (1991) pour désigner le concept CODE TEMPOREL relève de la variation diachronique. Seulement, comme nous n'avons pas de contexte qui le précise, ce sont les dénominations du concept DOUBLAGE que nous allons analyser ici.

Quatre termes sont employés pour désigner le DOUBLAGE : *doublage*, *doublage de films*, *dubbing* et *synchronization*.

- (1) Pendant un temps, les versions multiples réalisées par les studios américains dans les années 30 tendent à rendre accessible la nouvelle production dans la langue d'accueil des différents publics. C'est alors le règne du **dubbing** et les débuts de la postsynchronisation. À cette solution coûteuse et transitoire succéderont tour à tour le **doublage** et le sous-titrage, deux procédés qui vont venir consolider l'activité cinématographique en favorisant sa diffusion et sa mise en marché. (Grugeau, 1993a, p. 20)
- (2) Suivant la technique de postsynchronisation inaugurée en 1924 dans les dessins animés de Max Fleischer, puis reprise par Walt Disney dans *Steamboat Willie* en 1928, les Américains développèrent le **dubbing** ou **synchronization**, c'est-à-dire l'enregistrement du son et sa synchronisation postérieurement à l'image réalisée. À cet égard, *Hallelujah* de King Vidor, réalisé en 1929, est considéré comme le premier long métrage entièrement **doublé** [...]. (Le Nouvel, 2007, p. 4)
- (3) S'il est un univers dans le grand monde du cinéma qui soit aussi important que méconnu, c'est sans aucun doute celui du **doublage de films**. Immense travail de précision [...]. Il doit

cependant demeurer dans l'ombre, se faire oublier. Les spectateurs ne vont pas entendre un **doublage**, ils vont voir un film. (Gendron, 2006, p. 17)

L'historique du doublage proposé par Grugeau (1993a) (contexte [1]) et Le Nouvel (2007) (contexte [2]) révèle que les premiers termes utilisés pour désigner cette forme de TAV en français sont des termes anglais (*dubbing* et *synchronization*, entre autres). La cause de cette variation diachronique et interlinguistique est probablement le fait que le concept a d'abord été nommé en anglais. La terminologie anglaise étant la plus stable pendant un moment, les dénominations dans cette langue devaient être employées dans les textes en français dans le but d'assurer une communication efficace. Par la suite, ces termes anglais auraient cohabité avec les termes français et sont encore parfois utilisés, bien qu'une désignation en français bien ancrée dans l'usage (*doublage*) existe. Cet ancrage est attribuable aux premières attestations du terme qui remonteraient aux années 1930. En effet, comme nous l'avons relevé dans la section réservée au sous-corpus «chercheurs» sous la variation interlinguistique, Cornu (2017, p. 93) reprend un extrait d'un article publié en 1931 par un auteur anonyme et cet extrait mentionne déjà l'appellation *doublage*.

### c. La variation discursive

Il s'agit du type de variation le plus important dans ce sous-corpus. Vingt-trois concepts y sont soumis parmi lesquels SOUS-TITREUR AMATEUR, BANDE RYTHMOGRAPHIQUE, FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE et TRADUCTION AUDIOVISUELLE.

Le concept SOUS-TITREUR AMATEUR compte cinq dénominations dans ce sous-corpus : *sous-titreur sauvage*, *producteur amateur de sous-titres*, *producteur de sous-titres amateurs*, *traducteur amateur* et *fansubber*. Toutes figurent dans l'article de Bréan (2014).

- (1) Cela peut paraître quelque peu tardif, mais correspond au moment où le fansubbing commence à se répandre hors de la sphère de l'animation japonaise : « **Les sous-titres sauvages** existent aussi dans l'univers des séries télé », lit-on ainsi dans Libération. (Bréan, 2014, p. 23)
- (2) Un chercheur a proposé une expression qui n'a pas fait florès : amateur subtitle producer, producer being used here in place of "translator" or "subtitler" as the product under discussion does not qualify as fully-fledged subtitling (Bogucki, 2009, p. 49). [...] (Bréan, 2014, p. 23)
- (3) « **Producteur de sous-titres amateurs** » [ou « **producteur amateur de sous-titres** », la construction anglaise est ambiguë], « producteur » étant « utilisé ici à la place de "traducteur" ou de "sous-titreur", puisque le produit dont il est question ne mérite pas le nom de sous-titrage. » [Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article.]. (Bréan, 2014, p. 23)

- (4) Cet aspect n'est généralement pas évacué, même s'il est parfois minimisé (le fansubbing serait « à la limite de la légalité », Skyvington, 2007). Il participe néanmoins de l'aura de romantisme des **fansubbers** auprès des journalistes : par exemple, l'un de ces **traducteurs amateurs**, « champion en sous-titres », est décrit comme « assouvi[ssant] sa passion [...] ». (Bréan, 2014, p. 25)
- (5) Le terme de « **fansubber** » est resté, même s'il concerne maintenant une population plus large que les « fans » que ce soit au niveau des sous-titres ou du public de ces sous-titres. (Bréan, 2014, p. 23)

Bréan (2014) brosse un portrait peu flatteur des sous-titres amateurs et déplore le beau rôle qui leur est souvent attribué dans les articles de journaux et de chercheurs. Il s'agit donc aussi d'un cas de variation cognitive, nous y reviendrons. Le contexte (3) ci-dessus est la traduction d'une partie du contexte (2) qui est un extrait du texte de Bogucki (2009) cité par Bréan (2014). Les appellations *producteur de sous-titres amateurs* et *producteur amateur de sous-titres* sont donc le résultat d'une traduction et Bréan (2014) ne les reprend nulle part ailleurs dans son texte. Les occurrences du contexte (3) sont donc les seules dans cet article. Le terme *sous-titreur sauvage* (voir contexte [1]) résulte de *sous-titrage sauvage*<sup>83</sup>, la dénomination inscrite au *Journal officiel* de la France pour désigner le SOUS-TITRAGE PAR LES FANS. Bréan (2014) emploie surtout le terme *fansubber* qui compte au total trente occurrences (ceci exclut quatre occurrences provenant de citations en anglais). Quant à *traducteur amateur* et *sous-titreur amateur*, le premier apparaît deux fois dans le texte et le second, une seule fois. La cause de la variation discursive illustrée par les contextes ci-dessus n'est donc pas le désir d'éviter la répétition. Le contexte (5) souligne que *fansubber* est, selon l'auteur, la dénomination la plus stable pour le concept SOUS-TITREUR AMATEUR. Les quatre autres dénominations sont probablement fournies à titre informatif et en raison de certaines citations qui figurent dans l'article.

Le concept BANDE RYTHMOGRAPHIQUE est désigné par trois termes : *bande rythmographique*, *bande rythmo* et *rythmo*.

- (1) Une fois remise par l'adaptateur, la bande mère, qui constitue en fait une sorte de copie de travail, s'en va à la calligraphie. La calligraphe superpose sur cette pellicule blanche (qui contient donc et les dialogues principaux et l'adaptation finale) une autre bande — transparente celle-là — appelée **bande rythmographique**. Sur ce nouveau support, elle

---

<sup>83</sup> La fiche de *FranceTerme* date de 2010 (<http://www.culture.fr/franceterme/terme/CULT543>), et le terme *sous-titrage sauvage* y est défini comme suit : « [é]tablissement d'une version sous-titrée d'un film ou d'une série, réalisée sans autorisation par des amateurs, en marge des circuits commerciaux. »

recopie alors très lisiblement à l'encre de Chine noire les noms des personnages et les dialogues adaptés dans la langue d'accueil. C'est cette bande définitive qui servira à l'enregistrement en studio. (Grugeau, 1993b, p. 33)

- (2) Lors de l'enregistrement, la **bande rythmo** défile de droite à gauche au-dessus ou en-dessous de l'image. Le texte calligraphié passe devant une barre verticale située à l'extrémité gauche de l'écran. (Grugeau, 1993b, p. 33)
- (3) En plus de la fenêtre vidéo et de la zone de la **bande rythmo**, le logiciel propose à l'écran trois palettes d'outils qu'on apprend vite à utiliser. On saisit les dialogues (au clavier) dans une fenêtre qui s'ouvre sur demande, puis on les transpose d'un clic à l'endroit choisi sur la **rythmo**. (Verge, 2010, p. 8)

La cause de la variation discursive observée chez Grugeau (1993b) (voir contextes [1] et [2]) et Verge (2010) (voir contexte [3]) semble être le désir d'éviter la répétition et d'alléger le texte. Plutôt que de répéter chaque fois *bande rythmographique* dans sa forme longue, Grugeau (1993b) utilise la forme abrégée *bande rythmo*. Quant à Verge (2010), son texte compte quatre occurrences de *bande rythmo* et une occurrence de *rythmo*.

Deux termes désignent le concept FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE dans ce sous-corpus : *mode de traduction audiovisuelle* et *mode de traduction*.

- (1) La diffusion de ces œuvres hors de leur espace linguistique d'origine impose donc de recourir à des **modes de traduction audiovisuelle** tels que le sous-titrage ou le doublage. (Rosnet, 2012, p. 74)
- (2) L'humour, les proverbes, les allusions à des personnages célèbres, les jeux de mots et autres tournures idiomatiques, sont autant d'éléments d'identité culturelle particulièrement résistants à la traduction qui sollicitent l'imagination et tous les neurones du traducteur. Contrairement à d'autres **modes de traduction**, le sous-titrage ne permet pas de recourir aux notes du traducteur et contraint celui-ci à apporter des solutions concrètes et immédiates. (Rosnet, 2012, p. 76)

La cause de cette variation est probablement le désir de synthèse. En utilisant *mode de traduction*, terme plus bref, Rosnet (2012) évite de reprendre le terme *mode de traduction audiovisuelle* qui est plus long.

Nous avons relevé huit appellations employées dans ce sous-corpus pour désigner le TRADUCTEUR AUDIOVISUEL : *traducteur audiovisuel*, *traducteur*, *adaptateur*, *traducteur/adaptateur*, *traducteur/adaptateur professionnel*, *traducteur/adaptateur de l'audiovisuel*, *traducteur de doublage*, *sous-titreur*. Certaines de ces dénominations, comme *traducteur de doublage* et *sous-titreur*, sont en réalité des hyponymes de *traducteur audiovisuel*.

- (1) Aujourd'hui, les cinq ans d'études nécessaires à l'obtention d'un diplôme de **traducteur audiovisuel** n'offrent aucune garantie quant à la qualité des conditions de travail et au niveau de rémunération. (Meininger, 2008, p. 18)
- (2) Dans les années 1980, le sous-titre à destination de la vidéo était payé 15 francs. Aujourd'hui, 1,50 euro est considéré comme un bon tarif. Mais de plus en plus de **traducteurs** travaillent à 70 centimes ou 50 centimes le sous-titre. (Meininger, 2008, p. 18)
- (3) Conséquence de l'augmentation du volume de travail : les tarifs ont déjà chuté d'environ 30 % en quelques années. De plus, certaines sociétés spécialisées dans ce type de prestations obligent désormais les **adaptateurs** à accepter d'être payés en droits d'auteurs alors que d'après les règles de Sécurité sociale, ils devraient l'être en salaires d'intermittents. (Meininger, 2008, p. 22)
- (4) Un sous-titrage de qualité est effectué par un **traducteur/adaptateur professionnel**, c'est-à-dire une personne le plus souvent diplômée bac + 5 en traduction ou en langues. (Bréan, 2014, p. 26)
- (5) Enfin, c'est un métier qui s'apprend sur le long terme et il faut des années de pratique pour devenir un bon **traducteur/adaptateur**. [...] En lisant les articles sur le fansubbing, on a l'impression que n'importe qui peut traduire, comme si le simple fait de « produire des sous-titres » rendait **traducteur**. Cela contribue à dévaloriser la profession de **traducteur/adaptateur de l'audiovisuel**, aux yeux des donneurs d'ordre comme de l'opinion publique. (Bréan, 2014, p. 26)
- (6) Si, lors des audiences en 2005, les témoins de l'ANDP ont généralement prétendu que le travail du **traducteur de doublage** consistait essentiellement à recopier dans une autre langue une œuvre existante, plusieurs **adaptateurs** ont, au contraire, attesté de la nature créative de leur travail. (Légaré, 2010, p. 9)
- (7) Une fois le travail terminé, l'**adaptateur** dispose d'un relevé numéroté des dialogues à traduire accompagné du piétage du début et de la fin de chaque réplique — le piétage sert à localiser le sous-titre par rapport au début de la pellicule. Les changements de plan sont également mentionnés. Ces renseignements en main, le **sous-titreur** est prêt à entreprendre sa tâche. (Jean-Marie, 1991, p. 2-3)

Meininger (2008), contextes (1) à (3), emploie *adaptateur* une fois et *traducteur audiovisuel* deux fois dans son texte. Il utilise surtout le terme *traducteur* pour désigner le *traducteur audiovisuel*. Il y a néanmoins six occurrences de *traducteur* qui ne renvoient pas au traducteur audiovisuel. Au total, il emploie le terme *traducteur* vingt fois pour référer au traducteur audiovisuel. En utilisant *adaptateur* et *traducteur audiovisuel*, son but n'est donc pas d'éviter la répétition, mais probablement d'informer le lecteur de l'existence de ces appellations.

Bréan (2014), contextes (4) et (5), évite la répétition en utilisant quatre appellations pour désigner le traducteur audiovisuel : *traducteur/adaptateur professionnel* (une occurrence), *traducteur/adaptateur* (une occurrence), *traducteur/adaptateur de l'audiovisuel* (une



occurrence) et *traducteur* (quatre occurrences). Il faut mentionner que *sous-titreur* est aussi employé par l'auteur cinq fois.

Légaré (2010), contexte (6), évite probablement de répéter le terme *adaptateur* une neuvième fois en utilisant le terme *traducteur de doublage* une fois. Quant à Jean-Marie (1991), elle utilise *adaptateur* (huit occurrences) et *sous-titreur* (six occurrences) de façon interchangeable possiblement pour éviter de répéter la même appellation à chaque fois.

#### **d. La variation orthographique**

Il s'agit du troisième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation cognitive). Six concepts y sont soumis. Nous allons en étudier trois : VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE, AFFICHAGE DE POSITIONNEMENT et AFFICHAGE DÉROULANT. Les trois autres concepts qui sont soumis à ce type de variation sont VERSION ORIGINALE, DIRECTEUR ARTISTIQUE et VOIX HORS CHAMP.

Le concept VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE est désigné par les termes suivants : *version originale sous-titrée*, *VOST*, *VO sous-titrée* et *V.O. sous-titrée*.

- (1) Cette VO peut également se transformer en **VOST (version originale sous-titrée)** lorsqu'on adjoint à la bande sonore originale la traduction de sous-titres en bas de l'image [...]. (Le Nouvel, 2007, p. 14)
- (2) « *Week-end* sortit aux États-Unis en **VO sous-titrée**, et la première scène du film montre l'une des vertus potentielles de cette forme barbare de traduction qu'on appelle le doublage. » (Bréan, 2013b, p. 29)
- (3) On notera qu'à Liège, le cinéma Le Parc [...] présente avec beaucoup de succès tous ses films en **V.O. sous-titrée**, et reprogramme même en V.O. des films (tels *Howards End* ou *Unforgiven*) ayant fait l'objet d'une première exploitation en version doublée dans les salles commerciales. (Horguelin, 1993, p. 31)

Le concept VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE est soumis à la variation orthographique dans l'abréviation de sa désignation *version originale sous-titrée*. Si l'utilisation du point abrégatif n'est pas courante dans les sigles (y compris les acronymes) auxquels s'apparente *VOST*, elle l'est plus dans les autres formes d'abréviations comme *V.O.* Par conséquent, le choix de certains auteurs de ne pas utiliser le point abrégatif, voir contexte (2), est

probablement causé par la flexibilité de la langue française, car même si l'usage veut qu'on l'utilise<sup>84</sup>, son absence est également notable en français.

Le concept AFFICHAGE DE POSITIONNEMENT est désigné par *pop-on* et *pop on*. Le concept AFFICHAGE DÉROULANT est dénommé *roll-up* et *roll up*.

- (1) En ce qui concerne le sous-titrage codé, il existe deux méthodes pour gérer l'apparition des sous-titres : le positionnement ("*pop-on*") et le déroulement ("*roll-up*"). Le pop-on permet de positionner le sous-titre (32 caractères par ligne) sur l'écran, à un endroit choisi par le sous-titreur selon l'emplacement du personnage. (Bouzinac, 2008, p. 7)
- (2) Le sous-titrage des programmes est devenu chose courante. Il se présente sous deux formes, fixe (« **pop on** ») ou déroulant (« **roll up** »). Au Québec, plusieurs sociétés ont développé des technologies dans ce domaine. (Sibold, 2010b, n. p.)

Ces cas de variation interlinguistique et orthographique sont causés par la flexibilité de la morphologie anglaise qui, comme nous l'avons déjà indiqué et c'est aussi le cas en français, permet d'écrire les termes composés de manières différentes sans qu'aucune ne soit considérée comme fautive.

#### e. La variation interlinguistique

Comme nous avons pu le voir jusqu'ici, la variation interlinguistique semble plutôt courante en français dans le domaine de la TAV. C'est le deuxième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (huit concepts y sont soumis). Des concepts qui nous ont permis d'illustrer la variation géographique, diachronique et orthographique sont aussi soumis à de la variation interlinguistique. Nous allons analyser un autre cas ici : CODE TEMPOREL, dénommé *code temporel*, *code chrono*, *temps codé*, *timecode* et *time code*.

- (1) C'est à Morris Jaslowitz, directeur de projet en recherche et développement de l'ONF, que nous devons la première version de Cinétexte. Il s'agissait en fait d'un programme informatique, faisant appel à la technologie d'IBM, qui synchronisait les sous-titres à un **code chrono**. On entend par là un signal enregistré sur les bandes vidéo professionnelles qui permet de compter et d'identifier sans erreur possible chaque image. C'est littéralement un chronomètre, ayant pour unités les heures, les minutes, les secondes et les images. (Roy-Décarie, 1991, p. 9)

---

<sup>84</sup> Voir à ce propos les pages suivantes des *Clefs du français pratique* publié par le Bureau de la traduction : <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=fra&lettr=chapsect6&info0=1.1> (3<sup>e</sup> paragraphe du point 1.1.3) et [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx\\_catlog\\_a&page=9v4uaSCWgI3k.html](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx_catlog_a&page=9v4uaSCWgI3k.html).

- (2) **Time code** : **code temporel** ou **temps codé** de 8 chiffres identifiant chaque image enregistrée sur une bande vidéo en heures, minutes, secondes, images. (Le Nouvel, 2007, p. 82)
- (3) Ainsi, lorsque le documentaire cite en voix off l'essai « Franz Kafka » au **timecode** 00:40:00<sup>3</sup>, c'est en ces termes [...]. (Weidmann, 2018, p. 33)

Le terme *code chrono* (voir contexte [1]) pourrait, comme mentionné précédemment, illustrer la variation diachronique. En effet, l'article de Roy-Décarie (1991) a été publié il y a déjà trois décennies. L'auteur y dresse un historique des différentes techniques de sous-titrage utilisées au Canada au fil des années. Le système Cinétexte semble alors nouveau et, comme nous l'avons déjà fait remarquer aux chapitres précédents, la TAV exporte la terminologie d'autres domaines (le cinéma notamment) afin de décrire des concepts sans doute différents de ceux désignés au départ par ces termes. Cette exportation terminologique est l'une des causes de la variation qui entoure le concept VOIX HORS CHAMP. Pour revenir au terme *code chrono*, le concept étant nouveau, l'auteur utiliserait un terme déjà connu pour le décrire (*chronomètre*). S'il est vrai que le chronomètre est semblable au code temporel dans le format dans lequel s'affichent les chiffres, le code temporel tient compte du numéro de l'image et le chronomètre, des tierces (centièmes). Les domaines d'application sont en outre différents : le chronomètre est utilisé surtout dans le domaine des sports tandis que le code temporel est propre aux produits audiovisuels. S'il s'agit bien de variation diachronique, *code chrono* semble avoir cédé la place à d'autres termes, car l'exportation de la terminologie de domaines, même connexes, n'est pas sans conséquence (flou conceptuel, faible fixité terminologique en sont quelques-unes).

Examinons à présent les illustrations de variation interlinguistique proprement dites. Comme nous l'avons déjà souligné, la variation interlinguistique s'observe davantage en France qu'au Québec dans la terminologie de la TAV. Le Nouvel (2007, p. 82) fournit une définition du concept CODE TEMPOREL dans le « lexique » qui se trouve en annexe de son livre. Il choisit comme vedette *time code*. Ce qui dénote que, pour lui, c'est le terme à utiliser pour désigner ce concept. Il fait peut-être ce choix parce que c'est l'appellation la plus employée dans son pays : la France. Cela semble plausible, car, dans le vocabulaire de la TAV publié en 2014 dans *L'Écran traduit* (revue professionnelle française éditée par l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel [ATAA]) et dont nous avons parlé au chapitre 1, la vedette *timecode* est utilisée pour l'article réservé au code temporel. Aucun autre terme n'y est proposé comme désignation pour le concept CODE TEMPOREL.

Weidmann (2018, p. 33), membre de l'ATAA, utilise elle aussi *timecode*. Par conséquent, la cause de cette variation interlinguistique semble être le désir de communiquer efficacement en choisissant le terme le plus stable, celui de la langue dans laquelle le concept a été décrit en premier. Dans ce cas, c'est l'anglais.

#### f. La variation cognitive

Il s'agit du troisième type de variation le plus important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation orthographique). Six concepts y sont soumis. Nous allons en étudier deux : AUDIODESCRIPTION et SOUS-TITRAGE PAR LES FANS.

Dans ce sous-corpus, le concept AUDIODESCRIPTION est désigné par trois termes : *audiodescription*, *vidéodescription* et *VD*.

- (1) L'**audiodescription** [...] Ce procédé, mis au point par l'Université de San Francisco à destination des aveugles et des malvoyants, consiste à incruster entre les dialogues la description audio des images d'un film. (Le Nouvel, 2007, p. 52)
- (2) Ce département a travaillé en collaboration étroite avec James Turner (professeur à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information), et Anne Jarry (atteinte de déficience visuelle et professeur invité à l'École d'optométrie) de l'Université de Montréal, qui ont recueilli les commentaires des groupes d'écoute des premières **VD (vidéodescription)** produites. (Sibold, 2010b, n. p.)

Avant d'examiner les causes de ce cas potentiel de variation cognitive, mentionnons que *VD*, contexte (2), est aussi l'abréviation de *version doublée*. Le concept d'AUDIODESCRIPTION est soumis à la variation géographique et à la variation cognitive. La cause probable de la seconde est la variation de points de vue et l'évocation. *Audiodescription* peut signifier littéralement deux choses : une description audio (une description qui s'entend) ou une description d'un audio (une description de quelque chose qu'on entend), tandis que *vidéodescription* peut signifier soit une description vidéo (une description qui se voit) soit une description d'une vidéo (une description de quelque chose qu'on voit). Autrement dit, les créateurs de ces termes auraient chacun mis l'accent sur la caractéristique du concept AUDIODESCRIPTION qui leur semblait la plus importante. Dans *audiodescription*, l'emphase est mise sur ce qui s'entend, car, rappelons-le, la première cible de cette forme de TAV est le public des personnes aveugles et malvoyantes. À l'inverse, dans *vidéodescription*, l'accent est mis sur ce qui se voit. En définitive, ces deux termes semblent mettre de l'avant des caractéristiques différentes d'un même concept, l'un évoquant le son et l'autre, l'image.

Le concept SOUS-TITRAGE PAR LES FANS est dénommé par les termes suivants : *sous-titrage amateur*, *fansubbing* et *sous-titrage sauvage*.

- (1) Si le *Journal Officiel* préconise « **sous-titrage sauvage** », on trouve couramment l'appellation de « **sous-titrage amateur** » — ce qui peut mettre l'accent sur le sens prétendument « noble » du mot amateur [...]. Or le phénomène du **fansubbing** présente de nombreux problèmes, trop souvent omis ou sous-évalués tant par les journalistes que par les universitaires. (Bréan, 2014, p. 23)

Les causes de cette variation cognitive pourraient être l'évocation, la motivation, la variation de points de vue et la distanciation idéologique. Bréan (2014) déplore la part belle qui est faite au SOUS-TITRAGE PAR LES FANS par les médias et les chercheurs. À son avis, l'appellation *sous-titrage sauvage* proposée par le *Journal officiel* de la France pour décrire cette forme de sous-titrage convient à cette pratique qu'il condamne avec verve. Le côté « noble » suggéré par la désignation *sous-titrage amateur* que mentionne Bréan (2014, p. 23) est visible dans l'article de Dagiral et Tessier (2008), qui perçoivent le sous-titrage amateur comme une pratique « légitimante » : « [o]n présentera ici plus particulièrement la pratique du “fansubbing”, ou sous-titrage amateur, en tant que pratique de médiation à vocation légitimante. » (Dagiral et Tessier, 2008, p. 107).

Néanmoins, ce ne sont pas tous les chercheurs qui adoptent cette position. La motivation de Bréan (2014), qui emploie lui aussi l'adjectif *abusif* pour décrire les sous-titres produits par les fans, rejoint celle de Franzelli (2013). Leur point de vue, qui varie de celui de la majorité (apparemment), leur désir de se distancer des autres poussent probablement Franzelli (2013) et Bréan (2014) à employer des termes péjoratifs qui sont évocateurs, révélateurs de leur avis face au sous-titrage par les fans.

#### **g. La variation morphologique**

C'est le type de variation le moins important dans ce sous-corpus (*ex aequo* avec la variation diachronique). Deux concepts y sont soumis : SYNCHRONISME (dénommé *synchronisme* et *synchronie*) et SYNCHRONISME VISUEL (dénommé *synchronisme visuel* et *synchronie visuelle*).

- (1) Autrement dit, il s'agit de tendre au public le miroir d'une spécificité culturelle dans laquelle celui-ci se reconnaîtra et de ruser avec un **synchronisme** dont la perfection bien souvent illusoire ne devra jamais être acquise au détriment de la respiration interne du dialogue. (Grugeau, 1993b, p. 33)

- (2) Examinons à présent divers types de **synchronies** que les doublages cherchent généralement à respecter. On peut opposer en premier la **synchronie visuelle** ou optique à la synchronie auditive ou acoustique. (Mather, 1997, p. 10)
- (3) La **synchronie** dans le mouvement des lèvres est plus importante pour les gros plans, et peut varier également en fonction de l'angle, de l'éclairage et du style d'articulation de l'acteur : il chuchote, marmonne ou encore porte la barbe, etc. Enfin, la fluidité et le caractère idiomatique du texte demeure plus important [...] que le parfait **synchronisme visuel**. Sinon, la recherche aveugle (ou sourde !) du parfait **synchronisme** peut occasionner des traductions maladroites du genre « Voir Naples et décéder » pour « See *Naples and die* », plutôt que « Voir Naples et mourir » (désir de conserver la consonne « d »). (Mather, 1997, p. 10)

Mather (1997), dans le contexte (3), semble employer *synchronisme* comme un superlatif de *synchronie*. S'il est vrai qu'en français, certaines unités lexicales forment leur superlatif en « -isme » (des superlatifs vieillis notés comme savants, par exemple *altisme*, *grandisme*, *saintisme*<sup>85</sup>), il n'y a pas de gradation entre *synchronie* et *synchronisme*. Comme mentionné précédemment au sous-corpus « chercheurs » sous le point g (variation morphologique) où nous avons fourni les définitions des termes *synchronisme*, *synchronie* et *synchronisation* du dictionnaire *Le Petit Robert* en ligne, *synchronie* est, en premier lieu, rattaché au domaine de la linguistique. Ensuite, les définitions de *synchronie* et *synchronisme* mentionnent la simultanéité, la coïncidence. La cause des cas de variation morphologique étudiés ici serait donc double : d'une part la proximité morphologique entre *synchronie* et *synchronisme*, et d'autre part, la ressemblance de *synchronisme* avec les superlatifs en français qui se terminent en « -isme » et en « -issime ».

Après cet examen de la variation terminologique dans les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » français, passons en revue les concepts qui ne sont soumis à la variation que dans cette langue.

### 5.9. La variation terminologique en français

Il y a sept types de variation terminologique en français dans nos corpus d'étude : géographique, diachronique, discursive, orthographique, interlinguistique, cognitive et morphologique.

---

<sup>85</sup> Voir Joly (2018, p. 50).

*Tableau 20. Types de variation observés parmi les concepts soumis à la variation seulement en français et nombre de concepts répertoriés pour chacun*

géogr.	diachr.	discursive	orthogr.	interling.	cognitive	morpho.
6	6	36	10	11	11	4

À partir du tableau 20, nous pouvons classer les sept types de variation observables en français dans cet ordre (décroissant) : discursive, interlinguistique et cognitive (*ex aequo*), orthographique, géographique et diachronique (*ex aequo*), et morphologique. Bien que ces chiffres portent sur l'ensemble des concepts soumis à la variation en français dans nos corpus d'étude, nous allons nous intéresser ici davantage aux concepts qui sont soumis à la variation uniquement en français. Ceux qui le sont en français et en anglais ont été presque tous traités dans les exemples fournis aux sections 5.7 et 5.8. Les seuls qui n'y ont pas été abordés sont ACCESSIBILITÉ et ASYNCHRONISME, car ils ne sont soumis à la variation ni dans le sous-corpus « chercheurs » ni dans le sous-corpus « professionnels », mais un terme différent (seule désignation du concept dans le sous-corpus concerné) est employé dans chacun des sous-corpus pour les désigner. Nous les analysons à la section 5.10 sur la variation sociale en français.

Nous avons noté vingt-trois concepts qui ne sont soumis à la variation que dans le sous-corpus « chercheurs » français et quatre qui ne le sont que dans le sous-corpus « professionnels » dans cette même langue. Au total, vingt-trois concepts ne sont soumis à la variation qu'en français (ce chiffre tient compte des concepts inexistant en anglais dans nos corpus d'étude). Nous les avons répertoriés dans le tableau 21 ci-dessous.

Tableau 21. Concepts soumis à la variation seulement en français

<b>SOUS-TITRAGE</b>	AFFICHAGE DE POSITIONNEMENT
	AFFICHAGE DÉROULANT
	AUTEUR DE SOUS-TITRAGE
	INCRUSTATION
	SOUS-TITRAGE BILINGUE
	SOUS-TITREUR AMATEUR
	VERSION ORIGINALE
	VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE
<b>SURTITRAGE</b>	TRADUCTEUR DE THÉÂTRE
<b>FORMES DE REFORMULATION ORALE</b>	BANDE RYTHMOGRAPHIQUE
	BENSHI
	BONIMENTEUR
	DÉTECTION
	DIRECTEUR ARTISTIQUE
	DOUBLE VERSION
	DOUBLEUR (entreprise de postsynchronisation)
	FEUILLE DE MÉTRAGE
	MOUVEMENTS DES LÈVRES
	PLANCHE À CALLIGRAPHIER
	POSTSYNCHRONISATION
	SYNCHRONISATION EN DIRECT
	SYNCHRONISME VISUEL
VERSION INTERNATIONALE	

Certains de ces concepts ont déjà été traités plus haut (aux sections 5.7 et 5.8). Les types de variation auxquels sont soumis ceux qui n'ont pas été abordés jusqu'ici sont la variation discursive, la variation orthographique et la variation interlinguistique.

**a. La variation discursive**

Il s'agit du type de variation le plus important en français. Trente-six concepts y sont soumis. Ceux que nous allons analyser sont les suivants : AUTEUR DE SOUS-TITRAGE, INCRUSTATION, VERSION ORIGINALE, TRADUCTEUR DE THÉÂTRE, BENSHI, BONIMENTEUR, DÉTECTION, FEUILLE



DE MÉTRAGE, MOUVEMENTS DES LÈVRES, PLANCHE À CALLIGRAPHIER, VERSION DOUBLÉE, VERSION INTERNATIONALE.

Le concept AUTEUR DE SOUS-TITRAGE est dénommé par cinq termes : *auteur de sous-titrage*, *traducteur professionnel*, *adaptateur professionnel*, *auteur de sous-titrage professionnel* et *auteur professionnel*.

- (1) En France, les **auteurs de sous-titrages** perçoivent des droits d'auteur que la Sacem ou la Scam sont chargées de recouvrer et de leur reverser. Pour chaque diffusion et rediffusion des contenus audiovisuels sous-titrés, ils touchent donc des appointements. (Marignan, 2019, n. p.)
- (2) En somme, au tournant des années 2010, les conditions de travail des **auteurs de sous-titrage professionnels** et le marché français de la traduction audiovisuelle ont été fortement impactés par le développement et la généralisation des pratiques d'amateurs ainsi que par les nouveaux usages instaurés par de nombreux diffuseurs. (Marignan, 2019, n. p.)
- (3) Comme souligné plus haut, le travail réalisé par les « fansubbers » est un travail d'équipe dont les différentes étapes requièrent généralement l'intervention de plusieurs individus. Dans le cas de sous-titrages réalisés par des **auteurs professionnels**, par souci de cohérence et d'harmonisation, le travail d'adaptation pour un épisode est fait par une seule personne. (Marignan, 2019, n. p.)
- (4) La réglementation française, concernant l'obtention d'un visa d'exploitation pour les versions sous-titrées en français, ne contraignant pas les demandeurs à faire réaliser le travail en France par une société agréée par le CNC, inquiète une grande partie des **adaptateurs professionnels** [...]. Ces différentes pratiques dévalorisent le travail des **traducteurs professionnels**. (Marignan, 2019, n. p.)

Marignan (2019) emploie cinq dénominations pour l'auteur de sous-titrage qui, rappelons-le, est un traducteur audiovisuel affilié à un syndicat ou une organisation qui représentent les professionnels de ce corps de métier. Cette variation discursive a pour cause le désir d'éviter la répétition et d'insister. En effet, quatre des cinq désignations contiennent le terme *professionnel* par opposition au travail des amateurs. Marignan (2019) déplore l'existence du sous-titrage par les fans et de toutes les autres formes de sous-titrage amateur qui, d'après elle, nuisent au travail des professionnels et à la réception des œuvres sous-titrées.

Les termes *incrustation*, *incrustation électronique* et *impression de sous-titres* désignent le concept INCRUSTATION.

- (1) À l'ère du numérique, les étapes principales sont identiques : repérage des dialogues, traduction-adaptation, simulation, **incrustation**. Cette dernière étape remplace celle de la

gravure et consiste en l'**incrustation électronique** des sous-titres dans l'image numérique. (Cornu, 2017, p. 271)

- (2) Schématiquement, le sous-titrage se divise en trois grandes étapes : le repérage, l'adaptation et l'**impression des sous-titres** ou « **incrustation** ». (Jean-Marie, 1991, p. 2)

Cornu (2017), contexte (1), expose la pratique du sous-titrage à l'ère du numérique. En ajoutant l'adjectif *électronique* après *incrustation*, il met l'accent sur ce qui est différent; il ne s'agit plus d'un travail mécanique, mais électronique. Quant à Jean-Marie (1991), elle utilise une première appellation qui nous fait supposer qu'il s'agit de variation cognitive. En effet, *impression* est un terme évocateur qui peut permettre au lecteur d'entrevoir plus aisément ce en quoi consiste l'*incrustation*. Pourtant, ce second terme, qu'elle présente uniquement comme une variante, semble bien être le plus répandu pour désigner l'INCRUSTATION. La variation chez Jean-Marie (1991) est discursive, car elle mentionne deux termes, mais ces termes suggèrent aussi une variation cognitive.

La VERSION ORIGINALE est désignée par trois termes, dont deux abréviations : *version originale*, *V.O.* et *VO*.

- (1) Jusqu'à une période très récente, la série télévisée pouvait être considérée comme un art moyen « typique » : regarder des séries à la télévision était par excellence une pratique culturelle « illégitime » [...]. On la déplaçait au gré des besoins, on la lardait de publicités, on la diffusait en Version Française (VF) et jamais en **Version Originale (VO)** etc. (Dagiral et Tessier, 2008, p. 108)
- (2) Il y a aussi l'attitude « esthétisante » qui valorise la **version originale (V.O.)**, même avec des sous-titres, à la version doublée. (Mather, 1997, p. 10)

Dagiral et Tessier (2008) informent le lecteur que *VO* est également employé pour désigner la VERSION ORIGINALE. Leur texte compte au total quatre occurrences de *version originale*, mais une seule de *VO*. Quant à Mather (1997), il utilise *V.O.* probablement afin de se montrer concis. Au total, dans son article, il emploie *version originale* trois fois et *V.O.* quatre fois.

Deux termes renvoient au traducteur de théâtre : *traducteur de théâtre* et *traducteur de pièces de théâtre*.

- (1) Le discours à traduire n'est pas seulement composé de mots, il porte en lui des gestes, des mouvements, des intentions, que le **traducteur de théâtre** devra savoir transposer dans une langue cible. C'est donc ce que l'on nomme le verbo-corps, c'est-à-dire l'alliance du geste et du mot, que le **traducteur de théâtre** devra appréhender dans le texte source, afin de le restituer dans le texte cible. (Péran, 2011, p. 165)

- (2) Un autre domaine de la traduction audiovisuelle, déjà un peu plus discret en traductologie, est celui de la traduction (et de l'adaptation) théâtrale et du surtitrage, que l'on rencontre principalement à l'opéra et dans les comédies musicales. Bien que le **traducteur de pièces de théâtre** ne doive produire qu'un texte écrit dans la langue cible, il s'agit tout de même de traduction audiovisuelle, car les paroles traduites sortiront de la bouche de personnages dans un environnement donné pendant une performance scénique (à l'exception de rares cas où le texte est traduit uniquement à des fins d'études). (Vandal-Sirois, 2014, p. 54)

Nous avons rangé ce concept sous la variation discursive par défaut. En effet, Péran (2011) emploie *traducteur de théâtre* et Vandal-Sirois utilise *traducteur de pièces de théâtre*. Ce second terme pourrait constituer une forme longue du premier, car les deux auteurs renvoient au même concept, celui du TRADUCTEUR DE THÉÂTRE.

*Benshi* et *setsumeicha* sont les dénominations du concept BENSHI.

- (1) Elle se prolongea plus tard en Corée et au Japon, où les *benshi* ou *setsumeicha* s'en firent une spécialité jusqu'au début des années 1930, au point d'éclipser les vedettes de l'écran par leur célébrité auprès du public local. (Cornu, 2017, p. 25)

Cornu (2017) informe le lecteur de l'existence d'un autre terme moins connu pour désigner le *benshi* : *setsumeicha*.

Le bonimenteur est appelé *bonimenteur*, *bonisseur* et *conférencier*.

- (1) Pour qualifier ce locuteur dont la voix se faisait entendre durant les projections des « premiers temps », j'opterai pour le terme « **bonimenteur** » qui, indépendamment de l'usage spécifique que l'on pouvait en faire à l'époque ou que lui confèrent certains historiens (comparativement au « **conférencier** », au « **bonisseur** », etc.), fera pour moi office d'hyperonyme, son utilisation s'étant désormais généralisée dans la plupart des écrits francophones sur la question. (Boillat, 2007, p. 33)
- (2) Les premières maisons de synchronisation s'inventèrent dans la profession du **bonimenteur** ou **bonisseur** — forme première de la voix off ou du voice over — qui avait pour fonction de commenter l'action et d'expliquer l'intrigue du film aux spectateurs. (Le Nouvel, 2007, p. 2)

Boillat (2007) présente *bonisseur* et *conférencier* comme des hyponymes de *bonimenteur*. À titre informatif, il précise que pour lui, *bonimenteur* (BONIMENTEUR est un concept central dans le livre de Boillat [2007]) est un hyperonyme de *bonisseur* et *conférencier*, et non une variante de ces derniers. Il y a donc aussi variation cognitive, car son point de vue semble différer de celui d'autres auteurs. Il explique en note de bas de page (page 33) pourquoi il estime que le *bonisseur* et le *bonimenteur* ne jouaient pas exactement le même rôle (le premier se trouvait à l'extérieur de la « baraque » et le second à l'intérieur).

*Détection et détection des dialogues* sont les deux termes employés pour nommer le concept DÉTECTION.

- (1) Quelle étape du processus de doublage confierait-on à la France ? En simplifiant, on pourrait dire que le doublage comporte trois étapes : la **détection**, la traduction/adaptation et l'enregistrement des voix. (Paquin, 2000, p. 131)
- (2) En doublage et en sous-titrage, le son primordial est la voix : c'est sur elle que reposent la **détection des dialogues**, indispensable au dialoguiste des futures répliques de la version doublée, et le repérage des répliques, qui aidera l'adaptateur à rédiger les sous-titres. (Cornu, 2017, p. 16)

Nous avons rangé ce concept par défaut sous la variation discursive, car même si ses dénominations n'apparaissent pas dans le même texte, l'une (*détection*) peut être considérée comme une forme brève de l'autre. Par conséquent, elles pourraient être utilisées par un auteur dans le même texte. Cornu (2017), contexte (2), emploie *détection des dialogues* peut-être parce qu'il souhaite indiquer que les dialogues sont le principal élément pris en compte lors de la détection. Rappelons tout de même que, comme nous l'avons mentionné à la section 5.6 sur la variation sociale en anglais, la détection ne concerne pas seulement les dialogues, mais aussi les bruitages.

Le concept FEUILLE DE MÉTRAGE est dénommé par les termes *feuille de métrage* et *feuille métrée*.

- (1) Ensuite, ces données sont reportées par écrit sur la **feuille de métrage, feuille métrée** (liste des sous-titres sous forme d'épreuve photocomposée). (Cornu, 2017, p. 245)

Cornu (2017) fournit deux termes pour désigner la FEUILLE DE MÉTRAGE. Il s'agit de variation discursive, mais aussi de variation morphosyntaxique. Ici, on passe du substantif dans le groupe prépositionnel *de métrage* à la forme verbale *métrée*. Il s'agit d'un type de variation que Freixa (2006) range sous la variation discursive.

Les MOUVEMENTS DES LÈVRES sont désignés par deux termes : *mouvements des lèvres* et *mouvements labiaux*.

- (1) Ce tout premier doublage a été réalisé dans les studios parisiens de Paramount, où « l'on a habilement adapté, par le procédé de doublage employé à l'heure actuelle dans les studios d'Amérique, un dialogue français sur les **mouvements des lèvres** des acteurs yankees ». (Cornu, 2017 p. 42)

- (2) De même qu'on se fait une idée hâtive de la confection des sous-titres, on imagine souvent qu'il suffit d'enregistrer une voix à la place d'une autre, en se souciant tout au plus de quelques **mouvements labiaux** délicats. (Cornu, 2017, p. 11)

Cornu (2017) pourrait utiliser la variante morphosyntaxique *mouvements labiaux* parce qu'elle est plus concise que *mouvements des lèvres* et pour un meilleur enchaînement des éléments de la phrase reproduite dans le contexte (2).

*Planche à calligraphier* et *table de synchro et calligraphie* sont les deux désignations de la PLANCHE À CALLIGRAPHIER.

- (1) La **planche à calligraphier**, ou **table de synchro et calligraphie** sur laquelle la profession exerce son art, ressort plus du bricolage que du bel outil manufacturé. (Le Nouvel, 2007, p. 68)

Le Nouvel (2007) mentionne l'existence de deux termes pour désigner la PLANCHE À CALLIGRAPHIER. Il le fait possiblement à titre indicatif, car il n'aborde ce concept qu'une seule fois dans son livre.

Deux termes servent à nommer la version doublée : *version doublée* et *VD*.

- (1) Ce qu'entend le spectateur à la projection du film en **version doublée (VD)** est une version retravaillée du scénario traduit, qui, même si elle présente de nombreux points communs avec celui-ci, en diverge nettement sur d'autres. (Brisset, 2017, p. 33)

Brisset (2017) utilise *VD* par souci de concision. Son article contient au total quatorze occurrences de *VD* et une seule de *version doublée*.

Les termes *version internationale*, *bande internationale*, *V.I.* et *VI* désignent la version internationale.

- (1) Mise au point en son optique, cette piste connaîtra des perfectionnements dans les années 1950 avec la généralisation de l'enregistrement sur bande magnétique. Cette bande son spéciale sera alors connue sous la dénomination française de « **bande internationale** » ou encore « **version internationale** » (**V. I.**). (Cornu, 2017, p. 130)
- (2) Ainsi, la VO (version originale) d'un film, qui est généralement couplée avec une **VI (version internationale)** où sont reproduites la musique et les ambiances du film, se transforme en *VD (version doublée ou *dubbed version*)* à laquelle est adjointe l'initiale de la langue du pays de diffusion. (Le Nouvel, 2007, p. 14)

Cornu (2017) indique qu'il existe trois appellations (dont une abréviation) pour le concept VERSION INTERNATIONALE. L'une (*bande internationale*), moins connue, est plus descriptive, car à partir de l'explication fournie par l'auteur, on comprend que la VERSION

INTERNATIONALE est une bande-son. Le Nouvel (2007) informe lui aussi le lecteur des désignations existantes pour ce concept.

### **b. La variation orthographique**

Le concept qui va nous servir d'exemple pour ce type de variation est POSTSYNCHRONISATION (*postsynchronisation, post-synchronisation*).

- (1) À la **postsynchronisation** de la version originale, l'ingénieur du son n'a pas cru bon d'enregistrer à nouveau les phrases qui sont perdues au sein des effets. (Hollander, 2001, p. 83)
- (2) Baignés par la **post-synchronisation** de leurs propres films depuis les débuts du parlant, les Italiens préfèrent le doublage. Pour les petits pays au marché national trop étroit prévaut le sous-titrage, le doublage étant rarement rentable. (Renouard, 1999, p. 47)

Cette variation orthographique pourrait être causée par la flexibilité de la morphologie française qui permet d'écrire les termes composés de manières différentes sans qu'aucune ne soit considérée comme fautive.

### **c. La variation interlinguistique**

Un concept va nous permettre d'illustrer la variation interlinguistique : SYNCHRONISATION EN DIRECT (*synchronisation en direct, doublage live*).

- (1) En effet, aux États-Unis, dès le début des années 1900, « les intertitres étaient lus à haute voix et traduits dans une dizaine de langues » pour tous ceux, analphabètes pauvres et récents immigrés, qui ne lisaient pas l'anglais. C'est depuis les côtés de l'écran, parfois même derrière l'écran, que l'on effectuait cette lecture s'apparentant parfois à une sorte de « **synchronisation en direct** ». (Cornu, 2017, p. 24-25)
- (2) D'ailleurs, l'une des premières projections des frères Lumière recourait déjà à ce principe, la bande intitulée *Discussion de M. Janssen et de M. Lagrange* ayant été projetée le 11 juin 1895 alors que les deux intéressés récitaient le dialogue derrière l'écran. Favorisée dans les premières années du cinématographe, cette pratique du **doublage live** s'est ensuite poursuivie, apportant un gain de spectacularité aux séances. (Boillat, 2007, p. 141)

Les contextes dans lesquels les termes *synchronisation en direct* et *doublage live* sont employés suggèrent qu'ils pourraient désigner le même concept, bien que Cornu (2017) y voie une forme de synchronisation et Boillat (2007), une forme de doublage. Il y a peut-être un lien à faire entre le choix de Boillat (2007) et la variante diachronique *synchronization* mentionnée par Le Nouvel (2010, p. 4) comme désignation du DOUBLAGE. Pour revenir à la variation interlinguistique, elle réside ici dans le fait que Boillat (2007) emploie *live* plutôt

que *en direct*. Ce choix est peut-être motivé par la terminologie utilisée dans son pays, la Suisse. On peut supposer que le terme anglais *live* y est plus employé que *en direct*, car l'anglais pourrait y servir de *lingua franca* pour permettre aux différents groupes linguistiques de se comprendre vu que la Suisse est un pays linguistiquement mixte avec quatre langues officielles (italien, allemand, français et romanche).

## **5.10. La variation sociale en français**

Nous avons mentionné à la section 5.6 que les différences observables dans la terminologie d'un domaine qui sont attribuables aux conditions de production des termes et aux pratiques sociales, entre autres, relèvent de la variation sociale. La répartition des textes de nos corpus d'étude en deux sous-corpus (chercheurs et professionnels) s'est fait sur la prémisse qu'une variation entre les appellations employées dans ces sous-corpus pourrait être le signe d'une variation sociale causée par la différence entre ces deux statuts d'emploi. En examinant la variation sociale dans la terminologie anglaise de la TAV, nous nous sommes penchée sur les concepts dont une ou plusieurs des dénominations présentent des différences plus ou moins notables d'un sous-corpus à l'autre. Pour le français, c'est aussi le cas à deux exceptions près : SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE et SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES. En effet, les dénominations de ces deux concepts varient à l'intérieur du même sous-corpus : le sous-corpus « chercheurs ». Cette variation a retenu notre attention, car nous n'avons pas été en mesure de la ranger dans les sept types de variation recensés dans la terminologie française de la TAV dans nos corpus d'étude. Outre ces deux exceptions, nous allons examiner les concepts ACCESSIBILITÉ et ASYNCHRONISME, et revenir sur deux autres qui ont déjà été traités plus haut à savoir INCRUSTATION et AUDIODESCRIPTION, pour lesquels la variation est observable d'un sous-corpus à un autre.

### **5.10.1. Les contextes**

Le concept ACCESSIBILITÉ est désigné par le terme *accessibilité* dans le sous-corpus « chercheurs » et par *accessibilité universelle* dans le sous-corpus « professionnels ».

- (1) La V.M. a pu se répandre grâce aux techniques développées par l'industrie du D.V.D. et pour répondre notamment aux droits des malentendants. En effet, de nombreux pays votent des lois sur l'**accessibilité** qui permettront aux malentendants de pouvoir bientôt suivre les journaux télévisés et les émissions d'actualité sous-titrés en direct. (Kaufmann, 2008, p. 73)

- (2) Porter des appareils auditifs est encore, dans les mentalités, un signe de vieillissement qui amène à négliger le confort d'audition. À ce propos, les membres de l'ADSMQ tentent de sensibiliser les propriétaires de lieux de spectacle à l'**accessibilité universelle**. L'objectif de l'ADSMQ pour 2010 est de convaincre les établissements d'enseignement (polyvalentes, cégeps et universités) de s'équiper. (Sibold, 2010b, n. p.)

Les contextes ci-dessus nous font supposer qu'il ne s'agit pas d'un cas de variation sociale. Sibold (2010b), contexte (2), pourrait employer *accessibilité universelle* (surtout l'adjectif *universel*) non pas parce qu'il s'agit d'un jargon propre aux professionnels du domaine de la TAV, mais plutôt afin d'indiquer qu'il ne s'intéresse pas uniquement à l'accessibilité en TAV (car il aborde la *vidéodescription* dans son article). *Accessibilité* semble néanmoins être le terme qui est le plus souvent employé en TAV pour référer à l'accessibilité des contenus audiovisuels aux personnes sourdes et malentendantes, et aveugles et malvoyantes. Par ailleurs, il faut noter que l'appellation *accessibilité universelle* pourrait prêter à confusion, car au Québec par exemple (aire géographique à laquelle nous avons rattaché Sibold [2010b]), le terme *accessibilité universelle* semble se rapporter davantage aux aménagements des environnements afin de les dépouiller de tout obstacle pour toutes les clientèles notamment les personnes à mobilité réduite, malentendantes et malvoyantes. Si nous devons ranger ce concept sous un type de variation, ce serait la variation cognitive. En effet, le choix terminologique de Sibold (2010b) serait peut-être motivé par une volonté d'attirer l'attention sur des caractéristiques de l'accessibilité des contenus audiovisuels qui rejoindraient l'accessibilité universelle afin que la première soit considérée comme une composante de la seconde et non plus comme une entité distincte.

Le concept ASYNCHRONISME est désigné par le terme *asynchronisme* dans le sous-corpus « chercheurs » et par *asynchronie* dans le sous-corpus « professionnels ».

- (1) Leur présence dans les films, autant que celle des signes dialogiques sonores, est définie par l'enregistrement, qui peut se faire par : [...] *non-synchronisme* ou ***a-synchronisme*** (non-correspondance, totale ou partielle, entre sons et images) [...]. (Franzelli, 2013, p. 41)
- (2) La fidélité indéfectible aux syllabes de la langue larguée tue l'âme du film. S'incarner à cette âme et éviter d'être désigné à la vindicte pour **asynchronie**, voilà les visées de l'adaptateur. Pour le suivre dans cette quête, il faut embouquer les passes mal connues du monde du doublage et de l'adaptation. (Le Blanc, 1991, p. 4)

Dans ce cas aussi, nous supposons qu'il ne s'agit pas de variation sociale. Cependant, la variation observée à travers les deux contextes ci-dessus pourrait être morphologique comme



nous l'avons vu précédemment avec les termes *synchronisme* et *synchronie*. *Le Petit Robert* en ligne ne fournit pas de définitions pour les unités lexicales *asynchronie* et *asynchronisme*. En effet, lorsque nous avons lancé une recherche avec *asynchronie*, l'article qui a été ouvert est celui qui porte sur l'adjectif *asynchrone* avec en guise de définition la proposition : « [q]ui n'est pas synchrone ». Quant à la recherche avec *asynchronisme*, elle a débouché sur l'ouverture de l'article sur *synchronisme*. *Asynchronisme* et *asynchronie* sont les antonymes de *synchronisme* et de *synchronie*. Nous pouvons donc supposer que la parenté morphologique qui serait la cause de la variation morphologique visible à travers les dénominations du concept SYNCHRONISME est également observable dans les désignations du concept ASYNCHRONISME.

Afin d'éviter les répétitions, nous n'allons pas fournir à nouveau des contextes pour les désignations des concepts INCRUSTATION et AUDIODESCRIPTION. Rappelons simplement que le concept INCRUSTATION est dénommé *incrustation* et *incrustation électronique* dans le sous-corpus « chercheurs » tandis qu'il est appelé *incrustation* et *impression des sous-titres* dans le sous-corpus « professionnels ». La dénomination qui se détache des autres est *impression des sous-titres*. Nous supposons, tel que nous l'avons relevé au début de la section 5.9 (sous la variation discursive), qu'il s'agit également d'une illustration de la variation cognitive et que Jean-Marie (1991) pourrait employer un terme plus évocateur (*impression*) et possiblement plus connu que *incrustation* (qu'elle mentionne aussi) en vue de s'assurer que le lecteur comprenne en quoi consiste cette étape du sous-titrage. L'incrustation est l'étape à laquelle les sous-titres sont gravés électroniquement (l'opération semble ne plus être mécanique) sur chaque image du support audiovisuel (DVD, CD, etc.) à laquelle ils correspondent.

En ce qui concerne le concept AUDIODESCRIPTION, il est, rappelons-le, dénommé *audiodescription*, *audio-description* et *audio-vision* dans le sous-corpus « chercheurs », et *audiodescription*, *vidéodescription* et *VD* dans le sous-corpus « professionnels ». *Audio-vision* et *vidéodescription/VD* sont les désignations qui se détachent des deux autres. Nous supposons tel que souligné à la section 5.7 (il s'agit du dernier concept abordé sous la variation diachronique), que *audio-vision* (un néologisme des années 1990) illustrerait la variation diachronique, car ce terme est très peu employé de nos jours pour renvoyer à l'audiodescription. Quant à la dénomination *vidéodescription* et à son abréviation *VD*, ces

termes utilisés au Québec illustrent la variation géographique et la variation cognitive (voir la section 5.8 sous ces deux types de variation), car *vidéodescription* met l'accent sur une caractéristique de l'audiodescription (à savoir l'image) qui est différente de celle sur laquelle le terme *audiodescription* attire l'attention (à savoir le son).

Le concept SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE est désigné par les termes *sous-titrage intralinguistique* et *sous-titrage intralangue*.

- (1) Quoi qu'il en soit, les chaînes du câble et du satellite offrent déjà systématiquement aujourd'hui la possibilité de choisir, pour un même programme, entre plusieurs canaux audio (en V.O. ou en version doublée) et elles donnent également accès à un ou plusieurs sous-titrages pour cette même œuvre, dont deux sortes de **sous-titrage intralinguistique**, réalisées dans la langue dominante parlée dans le film. (Kaufmann, 2008, p. 73)
- (2) Concernant le **sous-titrage intralangue** (même langue pour les dialogues et pour les sous-titres), Danan (2004) indique qu'il pourrait aider à l'acquisition d'une langue en permettant au spectateur d'établir des liens (au niveau des unités lexicales) entre ce qui est dit (dialogues) et ce qui est écrit (sous-titres). (Bairstow et Lavaur, 2017, p. 252)

Les contextes (1) et (2) attestent les désignations employées pour nommer le concept SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE. Ils ne nous permettent pas de savoir pourquoi ce concept est dénommé différemment dans le même sous-corpus.

Deux appellations sont utilisées pour désigner les SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES : *sous-titres intralinguistiques* et *sous-titres intralanges*.

- (1) Certes aucune recherche n'a encore établi de corrélation entre le volume regardé et lu et l'absence d'illettrisme dans une société donnée. Cependant des chaînes et des émissions sur TV5, BBC4, TV4, etc. offrent des **sous-titres (intralinguistiques)** pour leur public qui maîtrise plus ou moins la langue employée. (Gambier, 2006, p. 279)
- (2) Mitterer et McQueen (2009) démontrent également que la présence de **sous-titres intralanges** offre la possibilité au spectateur de voir quels mots sont prononcés dans les dialogues. (Bairstow et Lavaur, 2017, p. 252)

Ces contextes attestent les désignations employées pour nommer le concept SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES et, comme les contextes précédents, ils ne nous renseignent pas sur le type de variation illustré ni même sur les causes de cette variation. Nous pensons que les termes utilisés dans le contexte (2) pour les deux concepts ci-dessus sont le résultat d'une importation en TAV de la terminologie de la didactique des langues, tout particulièrement de l'apprentissage des langues étrangères et secondes. En effet, l'article de Dominique Bairstow

et Jean-Marc Lavaur (2017) duquel proviennent ces contextes (2) porte notamment sur l'apport du sous-titrage dans l'acquisition du vocabulaire.

En didactique des langues, on parle principalement d'interlangue, intralangue serait donc un mimétisme d'interlangue. L'interlangue est ce stade intermédiaire auquel l'apprenant d'une langue étrangère/seconde développe une langue « tampon » qui se situe à mi-chemin entre sa langue maternelle (langue source) et la langue apprise (langue cible). Il apparaît que cette variation ne relève pas de la traduction audiovisuelle et n'est donc pas une manifestation de la variation sociale dans ce domaine.

### **5.10.2. L'absence de variation sociale en français**

Les observations que nous avons faites pour l'anglais valent aussi pour le français. En effet, l'analyse des six cas effectuée ci-dessus révèle qu'il n'y a pas véritablement de variation sociale dans la terminologie française de la TAV extraite de nos corpus. Les causes de cette absence de variation pourraient être les mêmes aussi bien en anglais qu'en français, à savoir :

- Le chevauchement entre chercheurs et professionnels : en TAV, bon nombre de chercheurs ont été ou sont encore des professionnels du domaine. De la même manière, plusieurs professionnels comme Sylvestre Meininger (voir l'annexe A) possèdent un doctorat en TAV ou dans un domaine connexe. Comme nous l'avons souligné au chapitre 3, nous avons appliqué plusieurs critères pour répartir les textes dans un sous-corpus ou dans l'autre. Néanmoins, nous supposons que ces auteurs qui exercent deux emplois écrivent de la même manière, peu importe le support où leurs textes seront publiés.
- Le moyen de production : nous avons travaillé à partir d'un corpus écrit. En sachant qu'il existe des différences entre le discours oral et le discours écrit, nous supposons qu'un corpus oral ou un corpus mixte pourrait révéler la présence de variation sociale dans la terminologie de la TAV.

Après avoir passé en revue les types de variation observables en anglais et en français à travers une analyse de cas illustrant chacun de ces types, récapitulons les chiffres présentés dans les tableaux précédents.

### 5.11. Récapitulatif des types de variation (en chiffres)

Les types de variation observables dans nos corpus d'étude sont la variation géographique, la variation diachronique, la variation discursive, la variation orthographique, la variation interlinguistique (seulement en français), la variation cognitive et la variation morphologique.

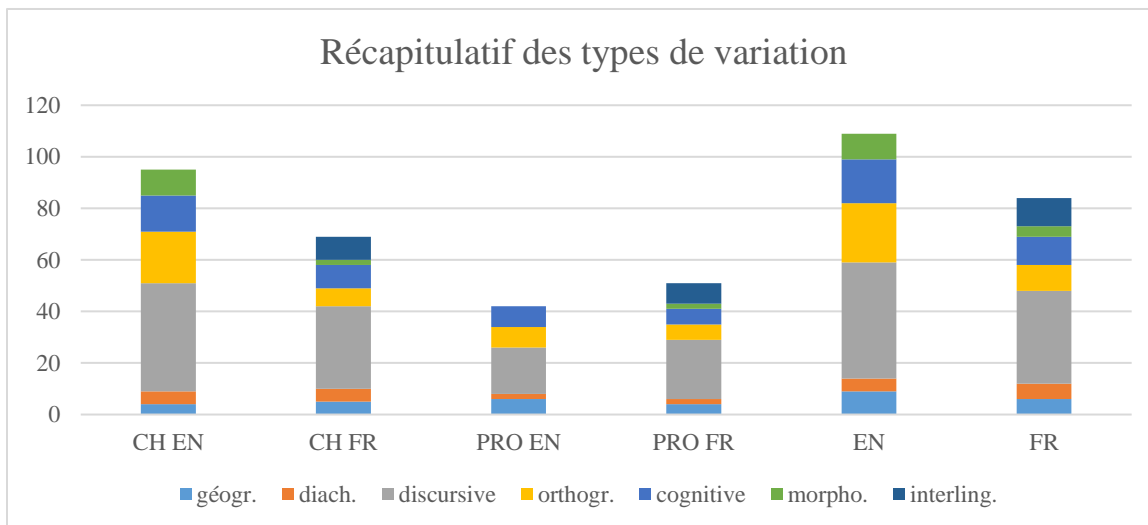
Tableau 22. Récapitulatif des types de variation (en chiffres)

	CH EN	PRO EN	EN	CH FR	PRO FR	FR
géographique	4	6	9	5	4	6
<b>rang</b>	<b>6<sup>e</sup></b>	<b>3<sup>e</sup></b>	<b>5<sup>e</sup></b>	<b>4<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>4<sup>e</sup></b>	<b>4<sup>e</sup> ex aequo</b>
diachronique	5	2	5	5	2	6
<b>rang</b>	<b>5<sup>e</sup></b>	<b>4<sup>e</sup></b>	<b>6<sup>e</sup></b>	<b>4<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>5<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>4<sup>e</sup> ex aequo</b>
discursive	42	18	45	32	23	36
<b>rang</b>	<b>1<sup>er</sup></b>	<b>1<sup>er</sup></b>	<b>1<sup>er</sup></b>	<b>1<sup>er</sup></b>	<b>1<sup>er</sup></b>	<b>1<sup>er</sup></b>
orthographique	20	8	23	7	6	10
<b>rang</b>	<b>2<sup>e</sup></b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>2<sup>e</sup></b>	<b>3<sup>e</sup></b>	<b>3<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>3<sup>e</sup></b>
cognitive	14	8	17	9	6	11
<b>rang</b>	<b>3<sup>e</sup></b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>3<sup>e</sup></b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>3<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>
morphologique	10	x	10	2	2	4
<b>rang</b>	<b>4<sup>e</sup></b>	<b>x</b>	<b>4<sup>e</sup></b>	<b>5<sup>e</sup></b>	<b>5<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>5<sup>e</sup></b>
interlinguistique	x	x	x	9	8	11
<b>rang</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>	<b>2<sup>e</sup></b>	<b>2<sup>e</sup> ex aequo</b>

Le tableau 22 ci-dessus révèle que, outre la variation discursive qui est la plus importante dans les deux sous-corpus et dans les deux langues, plusieurs autres types de variation occupent le même rang dans des catégories différentes (sous-corpus et langues). À titre d'exemple, nous pouvons citer la variation cognitive, qui occupe le troisième rang dans le sous-corpus « chercheurs » anglais, au niveau de la langue anglaise et dans le sous-corpus « professionnels » français (3<sup>e</sup> ex aequo). Elle est aussi 2<sup>e</sup> ex aequo dans le sous-corpus « professionnels » anglais, le sous-corpus « chercheurs » français et au niveau de la langue française. La variation diachronique est un autre exemple. En effet, elle occupe le cinquième rang dans le sous-corpus « chercheurs » anglais et elle se classe 5<sup>e</sup> ex aequo dans le sous-corpus « professionnels » français. Elle est aussi 4<sup>e</sup> dans le sous-corpus « professionnels »

anglais, le sous-corpus « chercheurs » français (4<sup>e</sup> *ex aequo*) et au niveau de la langue française (4<sup>e</sup> *ex aequo*).

Par ailleurs, les données de ce tableau confirment les résultats de l'analyse préliminaire des données que nous avons effectuée au chapitre 4. En effet, au niveau des sous-corpus, le sous-corpus « chercheurs » anglais est celui dans lequel on trouve le plus grand nombre de cas de variation terminologique. Il est suivi par le sous-corpus « chercheurs » français, le sous-corpus « professionnels » français et le sous-corpus « professionnels » anglais. Au niveau des langues, en dehors de la variation interlinguistique observable seulement en français, la terminologie anglaise présente plus de cas que la terminologie française pour presque tous les types de variation, à l'exception de la variation diachronique, où le français compte un cas de plus que l'anglais. Il faut rappeler que nous avons rangé les différents concepts sous un ou plusieurs types de variation en nous basant principalement sur des suppositions appuyées dans certains cas sur des contextes provenant ou pas des textes de nos corpus d'étude. La figure 33 (basée sur les chiffres du tableau 21) ci-dessous met en évidence les similitudes et les différences qui existent entre les deux sous-corpus et les deux langues.



**Figure 34. Récapitulatif des types de variation**

Lorsqu'on regarde cette figure, on constate que les différences sont plus marquées pour certains types de variation que pour d'autres. En effet, la proportion de variation discursive (en gris) semble similaire ou du moins rapprochée d'un sous-corpus à l'autre et d'une langue à l'autre. Il en est de même pour la variation géographique (en bleu clair), pour la variation

diachronique (en orange) et pour la variation cognitive (en bleu ciel). En revanche, en ce qui concerne la variation morphologique (en vert) (nous n'en avons pas relevé de cas dans le sous-corpus « professionnels » anglais), il y a un net décalage entre le sous-corpus « chercheurs » anglais et le sous-corpus « chercheurs » français, et entre l'anglais et le français. Il en est de même pour la variation orthographique (en jaune), pour laquelle la différence est elle aussi prononcée entre les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » ainsi qu'au niveau des langues. La proportion de ces deux derniers types de variation, supérieure en anglais (aussi bien dans les sous-corpus qu'au niveau des langues), fait penser qu'il y aurait, en TAV, nettement plus de variation orthographique et de variation morphologique en anglais qu'en français. Ce qui pourrait signifier que la morphologie anglaise est plus flexible que la morphologie française et que cette flexibilité pourrait être, en anglais, une cause de variation plus importante qu'elle ne l'est en français. Pour ce qui de la variation interlinguistique (observable seulement en français), sa proportion dans le sous-corpus « chercheurs » et dans le sous-corpus « professionnels » est similaire. Après ce récapitulatif des types de variation (en chiffres), résumons les causes probables des cas de variation terminologique relevés dans nos corpus.

### **5.12. Récapitulatif des causes de variation terminologique**

L'analyse des cas de variation terminologique recensés dans nos corpus d'étude nous a permis de supposer qu'ils avaient été engendrés par les causes regroupées dans le tableau 23 qui se trouve à la page suivante.

Tableau 23. Récapitulatif des causes de variation terminologique

type de variation	causes	CH EN	PRO EN	CH FR	PRO FR
géographique	diversité des pratiques	✓	✓	x	x
	désir de flexibilité	✓	x	x	x
	désir de distanciation conceptuelle	x	✓	x	x
	préférence historique	x	✓	x	x
	mimétisme	x	x	✓	x
	variation diachronique	x	x	✓	x
	variation interlinguistique	x	x	✓	✓
	exigences légales	✓	x	x	x
proximité des États-Unis	x	x	✓	✓	
diachronique	évolution du domaine	✓	✓	x	x
	nouveauté du concept	✓	✓	✓	x
	désir de distanciation conceptuelle	✓	x	x	x
	instabilité de la terminologie	✓	✓	✓	x
	mimétisme	x	x	✓	x
	cohabitation de plusieurs termes	x	x	✓	✓
	absence de néologie	✓	✓	x	x
	néologisme	x	x	✓	x
discursive	concision/éviter de la répétition	✓	✓	✓	✓
	mise en relief	✓	✓	✓	x
	expressivité/description	✓	✓	x	✓
	clarification	✓	x	x	x
	information	✓	✓	✓	✓
	créativité	x	✓	x	x
	allègement du texte	✓	x	x	✓
	expression de la connotation	✓	x	x	x
	distinction	✓	x	✓	x
	illustration de l'interchangeabilité	✓	x	x	x
	flexibilité de la langue anglaise	✓	x	x	x
	enchaînement des éléments de la phrase	x	x	✓	x
	variation morphosyntaxique	x	x	✓	x
orthographique	flexibilité de la morphologie anglaise	✓	✓	x	x
	flexibilité de la morphologie française	x	x	✓	✓
	mimétisme	x	x	✓	x
	lexicalisation avancée	x	x	✓	✓
cognitive	variation de points de vue	✓	✓	✓	✓
	motivation	✓	✓	✓	✓
	évoocation	✓	✓	✓	✓
	distanciation idéologique	✓	x	✓	✓
	imprécision conceptuelle	x	✓	x	x
morphologique	parenté morphologique	✓		✓	x
	amalgame entre processus et résultat	✓		✓	x
	résultat dénommé avant le processus	✓	x	x	x
	interchangeabilité	✓		x	x
	flou définitionnel	✓		x	x
	confusion avec le superlatif	x		x	✓
interlinguistique	contexte sociolinguistique			✓	✓
	variation diachronique			✓	x
	choix de la variante la plus stable	x	x	✓	x
	efficacité de la communication			✓	x
	conception des outils informatiques			✓	x
	vide terminologique			✓	x

Le tableau ci-dessus permet de constater que les différents types de variation relevés dans nos corpus ont chacun au moins quatre causes probables (jusqu'à treize pour la variation discursive). Bon nombre de ces causes rejoignent celles évoquées par Freixa (2006) et Condamines (2010) (en ce qui concerne la variation cognitive en particulier).

Au-delà des causes décrites par Freixa (2006), il apparaît qu'en TAV l'importation de la terminologie de domaines connexes comme le cinéma et le caractère bouillonnant du domaine constituent deux des principales causes de variation. En effet, en ce qui concerne l'importation terminologique, l'amalgame qui existe dans la désignation de certains concepts résulte de cette importation. Comme on peut le voir, deux des causes de variation discursive communes aux deux langues sont la distinction et l'information. Des auteurs comme Franco (2001) (avec les concepts COMMENTAIRE et NARRATION) et Romero-Fresco (2019) (avec les concepts DOUBLAGE et ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES) éprouvent le besoin d'établir une distinction entre certains concepts et certaines appellations en raison du flou engendré par cette importation. Quant à l'information, elle pourrait être le reflet de l'effervescence qui entoure la TAV depuis quelques décennies. La TAV est assujettie aux développements technologiques et en proie à une évolution constante. Sa terminologie en serait donc instable, d'où la nécessité pour bon nombre d'auteurs d'informer le lecteur de différentes appellations existantes pour les mêmes concepts. Bien que la variation discursive soit la plus importante, elle n'est pas seule.

Une des causes potentielles de variation géographique commune aux deux sous-corpus en anglais est la diversité des pratiques ; en français, l'une des causes possibles est la proximité des États-Unis. Cette diversité des pratiques d'une des formes de TAV (la voix hors champ) est peut-être à l'origine des désignations diverses employées pour nommer le concept VOIX HORS CHAMP. Quant à la proximité des États-Unis, elle concerne surtout le Québec et se rapporte à l'homonyme *doubleur* qui y renvoie principalement à l'acteur de doublage. La variation diachronique est aussi l'une des causes de l'existence de cet homonyme comme dénomination de trois concepts différents, à savoir le directeur artistique, et par extension le responsable du doublage, l'acteur de doublage et le traducteur audiovisuel. Au Québec, la désignation est surtout employée pour l'acteur de doublage, possiblement par mimétisme avec l'appellation *dubber* aux États-Unis utilisée pour l'acteur de doublage.



La variation interlinguistique observable en français est aussi causée entre autres par la variation diachronique. Les premières recherches recensées en TAV (publiées ou pas) semblent remonter aux années 1930 et étaient rédigées en français. Quand on sait que Joinville (France) est la ville dans laquelle les *majors* (géants de la production aux États-Unis comme Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros, etc.) avaient installé des studios pour le tournage des versions multiples, on peut supposer que ce choix explique en partie l'intérêt, dès les débuts, pour la recherche en TAV en France. Seulement, cette primauté a peu à peu disparu et, à partir des années 1960, c'est surtout en anglais que les résultats de la recherche menée dans le domaine sont publiés. Il faut attendre les années 1990 pour voir des textes en français refaire leur apparition dans la littérature sur le domaine. Nous supposons donc que pendant trois décennies, la TAV a été pensée et écrite principalement en anglais et que, par la suite, quand des auteurs ont recommencé à publier en français, il y a eu un emprunt, pas massif, mais notable, de dénominations ; c'est ce que reflète la variation interlinguistique dans notre corpus français.

Quant à la variation diachronique, elle semble causée notamment par l'évolution constante du domaine qui mène à une cohabitation de termes différents pour dénommer le même concept ainsi qu'à une instabilité de la terminologie de la TAV. Par ailleurs, cette évolution se caractérise par l'émergence de nouveaux concepts. Ces derniers sont soit décrits par rapport aux concepts existants (en utilisant par exemple des termes déjà employés pour désigner des concepts qui existent, ce qui peut engendrer de la confusion) soit décrits en les différenciant des concepts existants (à travers l'emploi de termes différents ayant pour but la distanciation conceptuelle). Si des termes déjà en usage sont employés, cette variation diachronique est donc engendrée par l'absence de néologie comme nous supposons que ce soit le cas pour les concepts suivants : SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE, SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES, SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS et SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS.

En ce qui concerne la variation orthographique, elle est principalement attribuable à la flexibilité de la morphologie anglaise et de la morphologie française qui permettent d'écrire les termes composés de différentes manières qui sont toutes grammaticalement correctes (avec ou sans espace, avec ou sans trait d'union). Nous avons également noté que, en français, le trait d'union ou son absence (soudure) est le résultat du processus de lexicalisation

(reconnaissance du statut d'unité lexicale d'un lexème, son entrée effective dans le lexique d'une langue) et le signe d'une lexicalisation avancée.

La motivation, l'évocation, la variation de points de vue et la distanciation idéologique sont des causes possibles de variation cognitive communes aux deux langues. La multiplicité de termes utilisés pour désigner certains concepts permet aux auteurs d'en choisir un plutôt qu'un autre. Donc, la variation cognitive (causée par la motivation et l'évocation) pourrait être considérée comme résultant du foisonnement des dénominations pour certains concepts en TAV. Par ailleurs, certains auteurs éprouvent parfois le besoin non seulement d'exprimer un point de vue différent de celui d'un autre, mais parfois de se distancer d'une idée qui serait répandue ou acceptée par le plus grand nombre (par exemple avec la traduction par les fans qui serait, selon certains auteurs comme Samuel Bréan, louangée par un nombre trop élevé de chercheurs).

Quant à la variation morphologique, elle découlerait surtout de la confusion possible entre différents termes de la même famille, car la parenté morphologique s'accompagne d'une parenté sémantique. En outre, en consultant des articles de dictionnaires, nous avons constaté, comme c'est le cas avec *localisation* et *location* par exemple, qu'on se croirait en face de la même unité lexicale tant les définitions sont semblables. Par conséquent, cet état de choses pourrait expliquer l'utilisation de ces termes de façon interchangeable.

Enfin, nous avons précisé qu'il n'y avait pas véritablement de variation sociale dans nos corpus d'étude dans les deux langues. La seule exception est la désignation *dub* pour VERSION DOUBLÉE dans le sous-corpus « professionnels » anglais. En définitive, la variation terminologique en traduction audiovisuelle serait surtout due à l'évolution constante du domaine (diachronie), car elle mène à au moins trois types de variation (discursive, géographique et interlinguistique). Cette évolution constante déboucherait elle-même sur une instabilité terminologique. Nous pouvons ainsi supposer que la fixité dénomminative n'est pas imminente en TAV. Par conséquent, des efforts de description constants afin de maintenir à jour les ressources terminologiques portant sur le domaine seraient à encourager.

### **5.13. La variation fonctionnelle**

Nous n'avons pas observé ce type de variation dans nos corpus d'étude. L'absence de variation fonctionnelle est peut-être causée par la forme de nos corpus qui ne prenait pas en compte plusieurs aspects relevant de la variation fonctionnelle. En effet, comme nous l'avons

déjà souligné au chapitre 3, nous avons opté pour des textes écrits plutôt que des textes oraux. Nous ne pouvions donc pas étudier la variation diamésique (causée par le canal) qui est un aspect de la variation fonctionnelle. Par ailleurs, d'autres aspects comme le sujet et le ton n'étaient pas de natures diverses pouvant servir de base à l'observation de ce type de variation. De fait, le sujet est uniquement spécialisé (la traduction audiovisuelle) et les auteurs de nos corpus, aussi bien les chercheurs que les professionnels, sont des spécialistes du domaine de la TAV. Le ton est surtout formel, car il s'agit de livres (publiés par des éditeurs) et d'articles (diffusés dans des revues reconnues).

Bien que nous aurions pu étudier des aspects comme l'objectif ou la fonction des textes et le niveau d'abstraction, soit nous ne l'avons pas fait (pour ce qui est de l'objectif) soit nous supposons qu'ils ne sont pas source de variation fonctionnelle (en ce qui concerne le niveau d'abstraction). En effet, notre supposition se base notamment sur la nature du domaine de la traduction audiovisuelle et sur le ton des textes. Le ton est formel comme nous l'avons déjà mentionné, il ne s'agit pas de textes de vulgarisation par exemple, dans lesquels on s'attendrait à l'emploi d'une terminologie plus accessible au grand public. De plus, la traduction audiovisuelle est un domaine qui nous apparaît relativement simple en ce qui concerne les concepts et les termes employés pour les désigner. Il ne s'agit pas de biologie moléculaire ni d'un domaine à la terminologie complexe qui nécessiterait de la vulgarisation ou des niveaux d'abstraction différents pour l'ouvrir à tous.

Quant à l'objectif/la fonction d'un texte, afin de le connaître, l'idéal serait d'interroger son auteur. À défaut, il faudrait retracer les circonstances dans lesquels il a été écrit et publié. En sachant que les textes de nos corpus ont été rédigés dans certains cas à l'occasion de colloques/événements, parfois dans le cadre de recherches subventionnées, parfois dans le but d'outiller les débutants dans le domaine, dans certains cas à la faveur de numéros spéciaux de revues, etc., il ne nous aurait pas été aisé de répertorier ces objectifs de manière systématique et non disparate.

## Conclusion du chapitre

Nous avons commencé ce chapitre par un rappel des huit types de variation décrits au chapitre 2 (géographique, diachronique, sociale, fonctionnelle, discursive, orthographique, interlinguistique et cognitive). Ensuite, nous avons présenté la variation morphologique, absente des typologies majeures exposées au chapitre 2, mais présente dans nos corpus. Mentionnons ici que nous avons également trouvé des cas de variation morphosyntaxique dans le sous-corpus « chercheurs » français (type de variation que Freixa [2006] range sous la variation discursive). Puis, nous avons donné des exemples des différents types de variation relevés dans les sous-corpus « chercheurs » et « professionnels » anglais et français, en indiquant les causes potentielles. Nous avons souligné que trente et un concepts ne sont soumis à la variation qu'en anglais et que vingt-trois concepts ne le sont qu'en français. Nous nous sommes également penchée sur les différences d'appellations pour certains concepts entre le sous-corpus « chercheurs » et le sous-corpus « professionnels » en vue de déceler une éventuelle variation sociale. Notre analyse a révélé qu'elle était quasi inexistante aussi bien en français qu'en anglais (à une seule exception près à savoir le terme *dub* provenant du sous-corpus « professionnels »). Enfin, nous avons récapitulé les données présentées tout au long du chapitre notamment les types de variation (en chiffres) et leurs causes potentielles. Avant de conclure, nous avons évoqué l'absence de variation fonctionnelle dans nos corpus. Il ressort de ce chapitre qu'il y aurait énormément de variation discursive dans le domaine de la TAV. Il s'agit en effet du type de variation le plus notable dans les corpus examinés. En dehors de la variation discursive, nous avons également noté bon nombre de cas de variation orthographique et morphologique (en anglais) comparativement au français où la proportion est moindre. Les cas de variation géographique, diachronique et cognitive semblent moins nombreux, quoique bien présents dans nos corpus. Quant à la variation interlinguistique (observable seulement en français), la proportion est relativement la même entre le sous-corpus « chercheurs » et le sous-corpus « professionnels ». Les causes de la variation discursive vont du désir d'éviter la répétition ou d'insister, à la volonté d'informer le lecteur de l'existence de variantes employées pour désigner un même concept. En ce qui concerne la variation orthographique, elle semble aléatoire et serait principalement causée par la flexibilité de la morphologie de l'anglais et du français qui permettent d'écrire (en particulier les termes composés) de différentes manières. La variation morphologique serait surtout

attribuable à la parenté morphologique des termes qui entraîne parfois un flou définitoire et une interchangeabilité. Quant aux autres types de variation, leurs causes potentielles sont diverses, mais rejoignent souvent celles avancées notamment par Freixa (2006).

## Conclusion générale

La traduction audiovisuelle est un domaine dont on n'a pas fini d'entendre parler. La littérature florissante depuis les trente dernières années devrait continuer à s'enrichir. L'étude de la terminologie de ce domaine et particulièrement de la variation qui la caractérise a suscité notre intérêt en raison de la relative récurrence de la question dans les textes de chercheurs et de professionnels. Cette récurrence nous a poussée à formuler l'hypothèse selon laquelle il existait un phénomène important de variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Afin de valider cette hypothèse, nous nous étions fixée comme objectif principal d'établir l'importance du phénomène de variation terminologique dans le domaine de la TAV et de tenter d'en déterminer les causes. Nos objectifs secondaires étaient les suivants : observer l'usage des termes dans le domaine de la TAV, valider l'hypothèse de recherche à partir de l'analyse d'un corpus, tenter d'expliquer les causes de la variation terminologique en TAV et contribuer à la stabilisation de la terminologie de la TAV en proposant un vocabulaire bilingue partiel du domaine. Nous avons organisé notre démarche en cinq chapitres ayant chacun un but précis.

Le chapitre 1 a servi à délimiter le domaine et à énoncer la problématique à travers un état de la question. Les efforts taxinomiques fournis au début de ce chapitre nous ont permis de retenir onze formes de TAV : la traduction de scénarios, le sous-titrage interlinguistique, le sous-titrage en direct, le sous-titrage par les fans, le surtitrage, le doublage, la voix hors champ, les nouvelles versions, la double version, le sous-titrage pour sourds et malentendants et l'audiodescription. L'analyse que nous avons effectuée au chapitre 1 sur le traitement de la terminologie de la TAV dans les grandes banques de terminologie révèle que les institutions d'officialisation terminologique ne se sont pas encore penchées sur la question de la variation terminologique en TAV. De plus, la terminologie du domaine est peu représentée dans les grandes banques de terminologie comme *Le grand dictionnaire terminologique* et *FranceTerme*. Cette analyse suggérait également qu'une forme de TAV est particulièrement sujette à la variation terminologique : la voix hors champ.

Le chapitre 2 avait pour but de présenter la théorie qui sous-tend notre étude et les textes qui abordent la variation terminologique ainsi que ses causes. Ces publications ont inspiré bon nombre de nos suppositions concernant les causes des cas de variation relevés

dans notre corpus<sup>86</sup>. Ce chapitre s'ouvre sur un bref exposé de la théorie générale de la terminologie (TGT) à travers ses éléments fondamentaux. Cette mise en lumière était nécessaire afin de justifier notre choix de la socioterminologie, une approche qui se situe quelque peu aux antipodes de la TGT. En effet, tandis que la TGT prône une fixité terminologique par la biunivocité (à un concept doit correspondre un seul terme et un terme [étiquette] doit servir de dénomination à un seul concept), la socioterminologie reconnaît que la frontière entre les domaines n'est pas étanche et que cette porosité favorise une circulation des termes (ceux-ci, loin d'être statiques, évoluent, changent, varient en fonction notamment du type de discours et de la situation sociale). Les huit types de variation décrits à ce chapitre sont la variation géographique, la variation diachronique, la variation sociale, la variation fonctionnelle, la variation discursive, la variation orthographique, la variation interlinguistique et la variation cognitive. Le chapitre 2 se termine par un point sur le marquage des termes. Nous y évoquons les marques géographiques, les marques diachroniques et les marques sociolinguistiques.

Le chapitre 3 portait sur le corpus d'étude. Nous avons traité des différentes étapes qui ont mené à sa constitution. Grâce à notre exploration du domaine de la TAV et à partir des critères énumérés ci-dessous, nous avons choisi dix livres comme corpus témoin. Le corpus témoin se présentait comme suit : cinq livres en anglais (trois rédigés par des chercheurs et deux rédigés par des professionnels) et cinq livres en français (trois rédigés par des chercheurs et deux rédigés par des professionnels) dont le dépouillement manuel a débouché sur une liste de termes dont l'usage a été double : d'une part, pour lancer des recherches dans des bases de données (afin de réunir les textes du corpus d'analyse) et, d'autre part, pour pallier les silences potentiels de l'extraction des termes du corpus d'analyse. Le choix des textes du corpus (aussi bien du corpus témoin que du corpus d'analyse) a été guidé par huit critères : la langue de rédaction, la date de publication, la taille, l'équilibre et la représentativité, la reconnaissance de l'auteur par ses pairs, l'échantillonnage et le moyen de production. En présentant le dernier critère, nous avons justifié notre décision d'opter pour un corpus écrit plutôt qu'un corpus oral ou un corpus mixte par le fait que c'est la pratique courante en terminologie et que ce choix nous donnait plus de flexibilité et de

---

<sup>86</sup> Dans l'introduction générale et la conclusion générale, nous avons opté pour le singulier afin d'alléger le texte. Dans ces deux parties, corpus désigne donc le corpus témoin et le corpus d'analyse.

contrôle que des entrevues, sans oublier le gain de temps qu'il représentait pour nous. Après cette description des éléments entourant la constitution du corpus, nous nous sommes intéressée aux méthodes de consultation utilisées. Il s'agit de TermoStat Web 3.0, un extracteur de termes et d'AntConc 3.5.9, un concordancier. L'extracteur a rapporté pour le sous-corpus « chercheurs » anglais (corpus d'analyse), 3673 candidats-termes ; pour le sous-corpus « professionnels » anglais, 915 candidats-termes ; pour le sous-corpus « chercheurs » français, 3221 candidats-termes ; pour le sous-corpus « professionnels » français, 2463 candidats-termes. La grande majorité de ces candidats-termes étaient des bruits (il ne s'agissait pas de termes ou il s'agissait de termes non liés au domaine de TAV). Le concordancier nous a été d'une grande utilité pour repérer des contextes riches en connaissances qui renseignent sur les concepts et attestent l'utilisation des termes. Ces informations étaient nécessaires à la rédaction des chapitres 4 et 5 ainsi que du vocabulaire partiel présenté à l'annexe C.

Le chapitre 4 a fourni un aperçu des résultats de l'analyse terminologique préliminaire du corpus. Au début de ce chapitre, nous avons indiqué les critères qui nous ont aidée à déterminer le statut terminologique des candidats-termes après l'extraction. Nous en avons appliqué trois : le sens, la parenté morphologique et toute autre relation paradigmatique. Nous avons également expliqué pourquoi des critères comme la fréquence et la répartition n'ont pas guidé notre décision lors de l'épuration des résultats de l'extraction. Après cette épuration, la fusion de la liste des termes obtenue avec celle issue du dépouillement manuel du corpus témoin et l'ajout des silences relevés au fil de l'exploration poussée du corpus, nous avons recensé 444 termes dans le sous-corpus « chercheurs » anglais, 205 termes dans le sous-corpus « professionnels » anglais, 548 termes pour la langue anglaise, 405 termes dans le sous-corpus « chercheurs » français, 263 termes dans le sous-corpus « professionnels » français et 557 termes pour la langue française. Les moyennes globales de variation terminologique oscillent entre 1,31 et 1,47 tandis que les moyennes spécifiques de variation terminologique se situent entre 3,07 et 3,85. Quant aux pourcentages de variation, ils sont tous supérieurs à 10 % (13 % étant le plus bas et 17,5 % le plus haut).

Le chapitre 5 explorait à travers des exemples les différents types de variation observables dans notre corpus d'étude. Au-delà des huit types de variation exposés au chapitre 2 et rappelés au début du chapitre 5, nous avons abordé la variation morphologique.



Ce type de variation, absent des typologies majeures, est illustré par des cas dans notre corpus anglais et français. Parmi les huit types de variation susmentionnés, nous n'avons pas étudié la variation fonctionnelle en raison, entre autres, du moyen de production choisi (l'écrit). Par ailleurs, nous avons constaté que la variation sociale ou diastratique était absente de notre corpus. En effet, à l'exception du terme *dub* (issu du sous-corpus « professionnels » anglais), les cas de variation entre les termes employés dans le sous-corpus « chercheurs » et ceux utilisés dans le sous-corpus « professionnels » étaient attribuables à des types de variation autre que la variation sociale. Les causes probables de la variation discursive, le type de variation le plus important dans les deux sous-corpus et les deux langues, vont du souci de concision au désir d'assurer un enchaînement fluide des éléments de la phrase en passant par l'expression de la connotation. La variation géographique pourrait être causée par la diversité des pratiques, le désir de flexibilité et la variation diachronique, entre autres. Cette dernière est aussi l'une des causes probables de la variation interlinguistique, qui est peut-être engendrée également par le contexte sociolinguistique plus ou moins favorable. Quant aux causes possibles de la variation diachronique, l'évolution du domaine, la nouveauté du concept et la cohabitation de plusieurs termes en sont quelques-unes. La variation orthographique serait attribuable à la flexibilité de la morphologie des langues anglaise et française, au mimétisme et aux manifestations de la lexicalisation avancée (utilisation du trait d'union et de la soudure). En ce qui concerne la variation cognitive, ses causes potentielles sont la variation de points de vue, la motivation, l'évocation, la distanciation idéologique et l'imprécision conceptuelle. Enfin, la variation morphologique serait causée notamment par la parenté morphologique, le flou définitionnel et l'interchangeabilité.

Somme toute, après avoir mené notre étude, nous pouvons formuler les constats suivants : il existe un phénomène relativement important de variation terminologique dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Nous estimons que cette importance n'est pas forte, mais relative, car le pourcentage de variation dans chaque catégorie (sous-corpus et langue) est supérieur à 10 %. Ce pourcentage n'est pas faible, mais il n'est pas non plus aussi élevé que 25 %, par exemple, ce qui impliquerait que le quart de la terminologie employée dans le domaine illustre la variation. Il n'est pas non plus aussi élevé que 33 % soit le tiers de la terminologie du domaine, ce qui rejoindrait l'avis de Jacquemin (2001). Néanmoins, ce pourcentage de variation se situe dans la moyenne avancée par Daille (2005) soit 15 % à

35 % (en ce qui concerne le sous-corpus « chercheurs » anglais, le sous-corpus « chercheurs » français et la langue anglaise).

Le sous-corpus « chercheurs » anglais a le pourcentage de variation le plus élevé (17,5 %), ce qui signifie que la terminologie anglaise employée par les chercheurs serait la moins stable. Il est suivi par le sous-corpus « chercheurs » français (16,6 %), la langue anglaise (15,5 %), le sous-corpus « professionnels » anglais (14,6 %), le sous-corpus « professionnels » français (14 %) et la langue française (13 %). Autrement dit, en observant la terminologie de la TAV du point de vue de la langue représentée, elle serait moins stable en anglais qu'elle ne l'est en français. Au niveau des sous-corpus, la terminologie employée par les chercheurs serait plus sujette à la variation que celle utilisée par les professionnels du domaine. Pour ce qui est des causes, sur le plan global, la variation en TAV pourrait être engendrée par l'importation de la terminologie de domaines connexes comme le cinéma (ce qui rejoint l'un des constats de Franco, Matamala et Orero [2013], qui se penchent sur les termes employés principalement pour la voix hors champ), le caractère florissant du domaine qui est en constante évolution, la diversité des pratiques et la proximité géographique, l'utilisation de termes déjà en usage pour désigner des concepts émergents en raison de leur similitude avec des concepts existants (ce qui revient quelque peu à l'absence de néologie). Ces causes potentielles découlent de notre analyse de l'usage des termes anglais et français par des chercheurs et des professionnels du domaine. Afin de contribuer à la stabilisation de la terminologie de la TAV, nous avons élaboré un vocabulaire partiel du domaine (annexe C). Ce vocabulaire a été conçu dans une approche descriptive (comme le prône la socioterminologie) et non pas selon une volonté prescriptive (comme c'est le cas en TGT). Nous n'y avons pas abordé tous les concepts soumis à la variation dans les deux langues. L'un de ceux qui nous n'avons pas traité est la VOIX HORS CHAMP.

Même si la voix hors champ a fait l'objet de diverses publications dont le livre des auteures susmentionnées, il apparaît que la désignation généralement employée pour dénommer cette forme (*voix hors champ*) ratisse trop large. Résultat d'une importation du domaine cinématographique, ce terme (*hors champ*) fait référence surtout à un angle de prise de vue et n'intègre en aucun cas un aspect traductif. Malgré l'importation du terme en TAV et la description de la manière dont cette forme serait pratiquée dans différents pays, l'absence de l'aspect traductif semble restée accolée à la voix hors champ. De fait, dès qu'une

voix émanant d'une personne qu'on ne voit pas se fait entendre, on parle de voix hors champ. Il se pourrait que la voix hors champ ne soit en réalité qu'une voix, une manière de procéder à la réalisation des formes de TAV que sont la narration et le commentaire. Il se pourrait aussi que ce soit véritablement une forme de TAV à renommer afin que la charge sémantique portée par le terme dans le domaine duquel il a été importé ne pèse plus sur ce concept en traduction audiovisuelle. Ce qui nous amène, en plus de la potentielle absence de néologie mentionnée ci-dessus, à suggérer comme avenue de recherche la mise en place d'un comité de néologie et de veille terminologique du domaine de la TAV dont le but serait de maintenir à jour les ressources terminologiques en renseignant continuellement sur l'usage des termes et en créant, au besoin, des termes pour dénommer les concepts qui émergent. De plus, il serait intéressant d'étudier, dans le cadre d'un même projet multilingue, les pratiques en cours dans les pays où différentes formes de TAV sont utilisées afin de comprendre l'origine de cette diversité, de la décrire et de mesurer son impact sur les dénominations. Un tel projet pourrait également aider à comprendre certains choix, car bon nombre des auteurs qui publient notamment en anglais, *lingua franca*, n'ont pas cette langue pour langue maternelle. Une exploration des dénominations employées dans leur langue maternelle et une comparaison avec celles qu'ils utilisent dans la langue de rédaction (lorsque celle-ci diffère de la langue maternelle) pourraient s'avérer révélatrices. Par ailleurs, l'analyse d'un corpus de textes oraux ou mixtes plutôt qu'écrits comme c'est le cas pour notre corpus pourrait mener à des résultats différents en ce qui a trait à la variation sociale. Un corpus qui diffère aussi bien au niveau du moyen de production qu'au niveau du degré de formalité (par exemple, plutôt que des livres ou des articles publiés dans des revues reconnues, on pourrait se pencher sur des textes informels comme des billets de blogue, des courriels entre collègues, etc.) permettrait également d'étudier la variation fonctionnelle.

En définitive, la variation terminologique en TAV est une question qui mérite une exploration continue. L'effervescence de la TAV, que ce soit dans les publications ou à travers l'émergence de nouvelles formes rendues possibles grâce aux progrès technologiques, peut laisser penser que le phénomène de variation terminologique observable dans ce domaine se poursuivra avec une importance qui pourrait croître. Rappelons que nous ne sommes pas dans une optique prescriptive, mais bien descriptive, et, à ce titre, nous estimons qu'un meilleur traitement de cette terminologie dans les grandes banques (GDT, *Termium*,

*FranceTerme*, IATE, entre autres) s'avère nécessaire afin de rendre compte de cette évolution de l'usage. La mise en place d'un comité consacré à la création, à l'enrichissement et à la mise à jour de ressources terminologiques serait également une bonne manière de maintenir les utilisateurs de cette terminologie à la page quant à l'usage dans les différentes sphères où les formes de TAV sont employées.

## Bibliographie

- Ahmad, K., & Rogers, M. (2001). 8.4.1. Corpus Linguistics and Terminology Extraction. Dans S. Hellen, & G. Budin (Éds.) *Handbook of Terminology Management* (vol 2., pp. 725-760). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Alburger, J. R. (2007). *The Art of Voice Acting. The Craft and Business of Performing for Voice-over* (3<sup>e</sup> édition). New York : Routledge [PRO EN]<sup>87</sup>.
- Ameri, A. (2004). A to Z of Screenplay Translation. *Translation Journal*, 8(4) [CH EN].
- Artaud, A. (1933). Les souffrances du dubbing. Dans *Œuvres complètes* (1978) (pp. 85-87). Paris : Gallimard.
- Assal, A. (1991). La normalisation : pour une approche socioterminographique. *Cahiers de linguistique sociale*, 18, 133-157.
- Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel (2014). Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle. *L'Écran traduit*, 2, Hors-série.
- Auger, P. (1994). Implantabilité et acceptabilité terminologiques : les aspects linguistiques d'une socioterminologie de la langue de travail. *Terminologies nouvelles*, 12, 47-57.
- Auger, P. (2001). Essai d'élaboration d'un modèle terminologique/terminographique variationniste. *TradTerm*, 7, 183-224.
- Auger, P., & Boulanger, J.-C. (1997). *Terminologie et terminographie — TRD-14436, recueil de notes de cours*. Québec : Université Laval.
- Auger, P., & Rousseau, L.-J. (1978). *Méthodologie de la recherche terminologique*. Montréal : Office de la langue française.
- Bairstow, D., & Lavaur, J.-M. (2017). Sous-titrage, compréhension de films et acquisition du vocabulaire. *Psychologie française*, 62, 249-261 [CH FR].
- Baker, M. (2014). Préface du livre *Audiovisual Translation Theories, Methods and Issues* de L. Pérez-González (pp. xiv-xv). Londres et New York : Routledge.
- Bannon, D. (2010). *The Elements of Subtitles. A Practical Guide to the Art of Dialogue, Character, Context, Tone and Style in Subtitling* (2<sup>e</sup> édition). Lulu.com [PRO EN].
- Barreau, J. (2011). New Concepts in Voice Testing for Dubbing. *Multilingual*, 22(2), 45-47 [PRO EN].

---

<sup>87</sup> Cette référence compte parmi les nombreux textes qui apparaissent dans les précédents chapitres et font aussi partie du corpus. Afin d'éviter les doublons, nous ne les reprenons pas sous la section réservée au corpus plus loin dans cette bibliographie. Nous indiquons simplement à l'intérieur des crochets le sous-corpus auquel chacun d'eux appartient : CH EN (« chercheurs » anglais), PRO EN (« professionnels » anglais), CH FR (« chercheurs » français) et PRO FR (« professionnels » français).

- Barreau, J. (2013). Dubbing in Spanish... great, but which Spanish? *Multilingual*, 24(4), 30-33 [PRO EN].
- Bartoll, E. (2008). *Parametres per a una taxonomia de la subtitulacio* [thèse de doctorat]. Barcelone : Universitat Pompeu Fabra.
- Bartolomé, A. I. H., & Cabrera, G. M. (2005). New Trends in Audiovisual Translation: The Latest Challenging Modes. *Miscelánea*, 31, 89-103 [CH EN].
- Béjoint, H. (1989). À propos de la monosémie en terminologie. *Meta : Journal des traducteurs*, 34(3), 405-411.
- Benecke, B. (2004). Audio-description. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 78-80 [PRO EN].
- Bogucki, Ł. (2004). The Constraint of Relevance in Subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 1, 71-88 [CH EN].
- Bogucki, Ł. (2009). Amateur Subtitling on the Internet. Dans J. Días Cintas, & G. Anderman (Éds.) *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen* (pp. 49-57). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Bogucki, Ł. (2013). *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. New York : Peter Lang.
- Bogucki, Ł. (2015). *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research* (2<sup>e</sup> édition révisée). Francfort : Peter Lang GmbH.
- Boillat, A. (2007). *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne : Éditions Antipodes [CH FR].
- Boillat, A., & Cordonier, L. (2013). La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques — Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages*, 23(24), 9-27.
- Borges, J. L. (1945). On Dubbing. Dans E. Cozarinsky (Éd.) *Borges in/and/on Film* [traduit en anglais par G. Waldman, & R. Christ] (1988) (pp. 62-63). New York : Lumen Books.
- Bouffard, P., & Brunette, L. (2004). De l'intégration des facteurs ergonomiques, linguistiques et culturels dans l'évaluation du SITE localisé. Dans D. Gouadec (Éd.) *Mondialisation, localisation, francophonie* (pp. 139-144). Paris : La maison du dictionnaire.
- Boulanger, J.-C. (1981). Compte rendu de Jean-Claude Corbeil, 1980. *Terminogramme*, 7-8, 11-12.
- Boulanger, J.-C. (1991). Une lecture socioculturelle de la terminologie. *Cahiers de linguistique sociale*, 18, 13-30.
- Boulanger, J.-C. (1995). Présentation : images et parcours de la socioterminologie. *Meta : Journal des traducteurs*, 40(2), 194-205.

- Boutin-Quesnel, R., Bélanger, N., Kerpan, N., & Rousseau, L.-J. (1985). *Vocabulaire systématique de la terminologie* (2<sup>e</sup> édition). Cahiers de l'Office de la langue française. Québec : Gouvernement du Québec.
- Bouzinac, A. (2008). Le sous-titrage : l'historique et la technique. *2t*, 30, 3-8 [PRO FR].
- Bowker, L. (1996). Towards a corpus-based approach to terminography. *Terminology*, 3(1), 27-52.
- Bowker, L., & Hawkins, S. (2006). Variation in the organization of medical terms. Exploring some motivations for term choice. *Terminology*, 12(1), 79-110.
- Bowker, L., & Pearson, J. (2002). *Working with Specialized Language. A Practical Guide to Using Corpora*. Londres : Routledge.
- Braun, S. (2007). Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia NS*, 6, 357-369.
- Braun, S. (2008). Audiodescription research: state of the art and beyond. *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14-30 [CH EN].
- Bréan, S. (2013b). Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (2<sup>e</sup> partie). *L'Écran traduit*, 2, 28-41 [PRO FR].
- Bréan, S. (2014). Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing ». *Traduire : Revue française de traduction*, 230, 22-36 [PRO FR].
- Brisset, F. (2017). Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation?. *TranscUltural*, 9(2), 32-46 [CH FR].
- Brisset, F. (2018). L'auteur de doublage, adaptateur du texte filmique : un traducteur-dialoguiste au service de la multimodalité. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(4), 23-45 [CH FR].
- Burton, J. (2009). The Art and Craft of Opera Subtitling. Dans J. Díaz Cintas, & G. Anderman (Éds.) *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen* (pp. 58-70). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Cabré, M. T. C. (1995). On diversity and terminology. *Terminology*, 2(1), 1-16.
- Cabré, M. T. C. (1998). *La terminologie : Théorie, méthode et applications*. Ottawa et Paris : Presses de l'Université d'Ottawa et Armand Colin.
- Cabré, M. T. C. (2000). Terminologie et linguistique : la théorie des portes. *Terminologies nouvelles*, 21, 10-15.
- Cabré, M. T. C. (2003). Theories of Terminology. Their Description, Prescription and Explanation. *Terminology*, 9(2), 163-199.
- Cabré, M. T. C. (2007). Constituer un corpus de textes de spécialité. *Cahiers du CIEL*, 37-56.

- Caillé, P.-F. (1960). Cinéma et traduction : le traducteur devant l'écran. *Babel*, 6(3), 103-109.
- Candel, D. (2004). Wüster par lui-même. *Cahiers du CIEL*, 15-31.
- Cary, E. (1960). La traduction totale. *Babel*, 6(3), 110-115.
- Cattrysse, P., & Gambier, Y. (2008). Screenwriting and translating screenplays. Dans J. Díaz Cintas (Éd.) *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 39-55). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Chapdelaine, C., Beaulieu, M., & Gagnon, L. (2006). Vers une synchronisation du sous-titrage en direct français avec les mouvements de l'image. Dans J.-M. Robert, & D. Bertland (Éds.) *Actes de la 18<sup>e</sup> Conférence Francophone sur l'Interaction Homme-Machine* (pp. 277-280). New York : Association for Computing Machinery [CH FR].
- Chaume, F. V. (2004). Discourse Markers in Audiovisual Translating. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(4), 843-855.
- Chaume, F. V. (2007). Quality standards in dubbing: a proposal. *Tradterm*, 13, 71-89 [CH EN].
- Chaume, F. V. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2, 105-123.
- Chaume, F. V. (2018a). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63 [CH EN].
- Chaume, F. V. (2018b). Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes? *The Journal of Specialised Translation*, 30, 84-104.
- Chiaro, D. (2009). Issues in Audiovisual Translation. Dans J. Munday (Éd.) *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141-165). Londres et New York : Routledge.
- Chiaro, D. (2013). Audiovisual Translation. Dans C. A. Chapelle (Éd.) *The Encyclopedia of Applied Linguistics* (pp. 1-5). Oxford : Blackwell Publishing [CH EN].
- Chion, M. (1990). *L'Audio-vision*. Paris : Nathan.
- Chion, M. (2021). *L'Audio-vision : son et image au cinéma* (5<sup>e</sup> édition revue et augmentée). Paris : Armand Colin.
- Chukwu, U. (1996). La fonction traduction en localisation audiovisuelle. *ASp : la revue du GERAS*, 11-14, 135-146 [CH FR].
- Collin, F. (2013). Two Kinds of Social Epistemology. *Social Epistemology Review and Reply Collective*, 2(8), 79-104.
- Condamines, A. (2003). *Sémantique et corpus spécialisés : Constitution de Bases de Connaissances Terminologiques*. Toulouse : Université Toulouse Le Mirail.



- Cornu, J.-F. (2013a). Le doublage à l'honneur dans la revue *Décadrages*. *L'Écran traduit*, 2, 100-106 [CH FR].
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes [CH FR].
- Dagiral, É., & Tessier, L. (2008). 24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées. Dans F. Gaudez (Éd.) *Les arts moyens aujourd'hui, Tome II* (pp.107-123). Paris : L'Harmattan [CH FR].
- Daille, B. (2005). Variations and application-oriented terminology engineering. *Terminology*, 11(1), 181-197.
- Daille, B. (2017). *Term Variation in Specialised Corpora*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Daille, B., Habert, B., Jacquemin, C., & Royauté, J. (1996). Empirical observation of term variations and principles for their description. *Terminology*, 3(2), 197-257.
- Danan, M. (2004). Captioning and Subtitling : Undervalued Language Learning Strategies. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 67-77.
- De Bonis, G. (2014). Commedia in scompiglio: One, Two, Three. Il multilinguismo come veicolo di umorismo [Comedy in confusion: One, Two, Three. Multilingualism as a vehicle for humour]. Dans G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Éds.) *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 189-214). Bern : Peter Lang.
- De Bortoli, M., & Ortiz-Sotomayor, J. M. (2009). Usability and Website Localisation. Dans J. Días Cintas, & G. Anderman (Éds.) *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen* (pp. 186-193). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- de Linde, Z. (1996). Le sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants. Dans Y. Gambier (Éd.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (pp. 173-183). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- de Saussure, F. (1995). *Cours de Linguistique Générale* (première édition, 1916). Paris : Payot.
- Decognier, C. (2005). La machine, le cinétique, et le supra-segmental. *Entrelacs*, 5, 92-96 [CH FR].
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193-218.
- Delabastita, D. (1990). Translation and the mass media. Dans S. Bassnett, & A. Lefevere (Éds.) *Translation, History and Culture* (pp. 97-109). Londres : Cassell [CH EN].
- Delavigne, V. (2002). Le domaine aujourd'hui. Une notion à repenser. Dans D. Candel (Éd.) *Le traitement des marques de domaine en terminologie*.

- Delisle, J. (2009). Le sous-titrage vocal. *L'Actualité langagière/Language Update*, 6(4), 21-27 ; 34.
- Depecker, L. (1998). [Sans titre], texte proposé par Loïc Depecker et adopté par les membre du Réseau panlatin de terminologie (Realiter) présents à la 7<sup>e</sup> réunion de coordination de Réalité (Rome, 26-27 juin 1998).
- Desmet, I. (2005). Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contextes. Dans D. Blampain, P. Thoiron, & M. Van Campenhoutd (Éds.) *Mots, termes et contextes. Actes des Septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction, Bruxelles, Belgique, 8, 9, 10 septembre 2005* (pp. 235-247). Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Desmet, I. (2007). Terminologie, culture et société. Éléments pour une théorie variationniste de la terminologie et des langues de spécialité. *Cahiers du Rifal*, 26, 3-13.
- Desrochers, A. (2013). Lorsque la traduction sert de frontière entre deux cultures : une analyse traductologique de la voix-over dans la version anglaise de *Léolo*. *TranscUlturAl*, 5(1-2), 181-193.
- Dewolf, L. (2003). La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène. *Recherches théâtrales au Canada*, 24 (1-2), 92-108 [CH FR].
- Díaz Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling : The eternal dilemma. *Perspectives : Studies in Translation Theory and Practice*, 7(1), 31-40 [CH EN].
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Salamanca : Almar.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoria y practica de la subtitulacion. Ingles-espanol*. Barcelona : Ariel Cine.
- Díaz Cintas, J. (Éd.). (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Clevedon : Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J., & Anderman, G. (Éds.). (2009). *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J., & Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37-52 [CH EN].
- Díaz Cintas, J., & Neves, J. (Éds.). (2015). *Audiovisual Translation. Taking Stock*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation : Subtitling*. Manchester : St. Jerome [CH EN].

- Díaz Cintas, J., Matamala, A., & Neves, J. (Éds.). (2010). Media for All : new developments. Dans *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 11-22). Amsterdam : Rodopi.
- Diki-Kidiri, M. (2000). Avant-propos. Terminologie et diversité culturelle. *Terminologies nouvelles*, 21, 5-6.
- Dore, M. (2019). Multilingual Humour in Audiovisual Translation. Modern Family dubbed in Italy. *European Journal of Humour Research*, 7(1), 52-70 [CH EN].
- Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf : The European Institute for the Media.
- Drouin, P. (2003). Term Extraction Using Non-technical Corpora as a Point of Leverage. *Terminology*, 9(1), 99-117.
- Drouin, P. (2017). Should we be looking for the *needle in the haystack* or *in the straw poll*? Dans P. Drouin, A. Francœur, J. Humbley, & A. Picton (Éds.) *Multiple Perspectives on Terminological Variation* (pp. 131-151). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Dubuc, R. (1992). *Manuel pratique de terminologie* (3<sup>e</sup> édition). Brossard : Linguatech éditeur.
- Dufour, F. (2004). Critique du livre *Socioterminologie, une approche sociolinguistique de la terminologie* de François Gaudin. *Cahiers de praxématique*, 42, 208-212.
- Dumas L. (2014). Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction. *ELIS – Revue des jeunes chercheurs en linguistique de Paris-Sorbonne*, 2, 129-144 [CH FR].
- Dury, P. (2013). Que montre l'étude la variation d'une terminologie dans le temps. Quelques pistes de réflexion appliquées au domaine médical. *Debate Terminológico*, 9, 2-10.
- Dury, P., & Lervad, S. (2008). La variation synonymique dans la terminologie de l'énergie : approches synchronique et diachronique, deux études de cas. *LSP and Professional Communication*, 8(2), 66-78.
- Elefante, C. (2004). *Arg. et pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 193-207 [CH FR].
- European Federation of Hard of Hearing People (2011). State of subtitling access in EU – 2011 Report.
- Faulstich, E. (1998). Principes formels et fonctionnels de la variation en terminologie. *Terminology*, 5(1), 93-106.
- Fernández-Silva, S., Freixa, J., & Cabré, M. T. (2011). A Proposed Method for Analysing the Dynamics of Cognition through Term Variation. *Terminology*, 17(1), 49-73.
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing : Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hambourg : Buske.

- Fois, E. (2012). Audiovisual Translation : Theory and Practice. *Between*, 2(4), 1-16.
- Folaron, D. (2006). A Discipline Coming of Age in the Digital Age. Dans K. Dunne (Éd.) *Perspectives in Localization* (pp. 195-222). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Francis, W. N. (1982). Problems of Assembling and Computerizing Large Corpora. Dans S. Johansson (Éd.) *Computer Corpora in English Language Research* (pp. 7-24). Bergen : Norwegian Computing Center for the Humanities.
- Franco, E. P. C. (2001). Voiced-over television documentaries: Terminological and conceptual issues for their research. *Target: International Journal of Translation Studies*, 13(2), 289-304 [CH EN].
- Franco, E., Matamala, A., & Orero, P. (2010). *Voice-Over Translation – An Overview*. Oxford : Peter Lang.
- Franco, E., Matamala, A., & Orero, P. (2013). *Voice-Over Translation – An Overview* (2<sup>e</sup> édition). Oxford : Peter Lang.
- Franzelli, V. (2013). *Traduire sans trahir l'émotion : Orientations pour une recherche en sous-titrage*. Rome : Aracne editrice [CH FR].
- Freixa, J. (2006). Causes of Denominative Variation in Terminology. A Typology Proposal. *Terminology*, 12(1), 51-77.
- Freixa, J., Fernández-Silva, S., & Cabré, M. T. C. (2008). La multiplicité des chemins dénominatifs. *Meta : Journal des traducteurs*, 53(4), 731-747.
- Fryer, L. (2018). The independent audio describer is dead: Long live audio description! *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 170-186 [CH EN].
- Galarneau, A., & Vézina, R. (2004). *Réflexions et pratiques relatives à la variation topolectale en terminologie*. Montréal : Office québécois de la langue française.
- Gamal, M. Y. (2008). Egypt's audiovisual translation scene. *Arab Media and Society*, 5 [PRO EN].
- Gambier, Y. (1987). Problèmes terminologiques des pluies acides : pour une socioterminologie. *Meta : Journal des traducteurs*, 32(3), 314-320.
- Gambier, Y. (1991). Travail et vocabulaire spécialisés : prolégomènes à une socio-terminologie (terminologie spontanée et modèle de circulation terminologique). *Meta : Journal des traducteurs*, 36(1), 8-15.
- Gambier, Y. (1992). Adaptation : une ambiguïté à interroger. *Meta : Journal des traducteurs*, 37(3), 421-425 [CH FR].
- Gambier, Y. (1994). Implications épistémologiques et méthodologiques de la socioterminologie. *ALFA*, 7/8, 99-115.

- Gambier, Y. (1994). Implications épistémologiques et méthodologiques de la socioterminologie. *ALFA*, 7/8, 99-115.
- Gambier, Y. (2001). Socioterminologie : une terminologie remise sur ses pieds. *Terminogramme*, 101-102, 107-118.
- Gambier, Y. (2002). Les censures dans la traduction audiovisuelle. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 15(2), 203-221.
- Gambier, Y. (2003). Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator : Studies in Intercultural Communication*, 1(1), 171-189.
- Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 1-11 [CH FR].
- Gambier, Y. (2006). Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle. *Target*, 18(2), 261-293 [CH FR].
- Gambier, Y. (2007). Translation terminology and its offshoots. *Target*, 19(2), 375-382.
- Gambier, Y. (2008). Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research. Dans D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (Éds.) *Between Text and Image* (pp. 11-33). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Gambier, Y. (2012). The position of audiovisual translation studies. Dans C. Millán, & F. Bartrina (Éds.) *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 45-59) Londres et New York : Routledge.
- Gambier, Y. (2014). Critique du livre *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* de J. Díaz-Cintas, A. Matamala et J. Neves (Éds.). *Target*, 26(2), 280-286.
- Gambier, Y. (Éd.) (1996). Introduction. La traduction audiovisuelle : un genre nouveau? Dans *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (pp. 7-12). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion [CH FR].
- Gambier, Y., & Gottlieb, H. (Éds.). (2001). *(Multi)Media Translation : Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Gaudin, F. (1993a). Pour une socioterminologie. Des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 182.
- Gaudin, F. (1993b). Socioterminologie : du signe au sens, construction d'un champ. *Meta : Journal des traducteurs*, 38(2), 293-301.
- Gaudin, F. (2003). *Socioterminologie, une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles : Duculot De Boeck.
- Gaudin, F. (2005). La socioterminologie. *Langages*, 157, 80-92.
- Gendron, N. (2006). Étapes, gens et défis : à l'ombre d'une voix. *Ciné-Bulles*, 24(3), 17-25 [PRO FR].

- Georgakopoulou, P. (2012). Challenges for the audiovisual industry in the digital age: the everchanging needs of subtitle production. *The Journal of Specialised Translation*, 17, 78-103 [PRO EN].
- Georgakopoulou, P., & Bywood, L. (2014). MT in subtitling and the rising profile of the post-editor. *Multilingual*, 25(1), 24-28 [PRO EN].
- Gottlieb, H. (1992). Subtitling: A new university discipline. Dans C. Dollerup, & A. Loddegaard (Éds.) *Teaching translation and interpreting: Training, talent, and experience* (pp.161-170). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins [CH EN].
- Greco, G. M. (2016). On accessibility as a human right, with an application to media accessibility. Dans P. Orero, & A. Matamala (Éds.) *Researching audio description* (pp. 11-33). Londres : Palgrave Macmillan.
- Grigaravičiūtė, I., & Gottlieb, H. (1999). Danish voices, Lithuanian voice-over : the mechanics of non-synchronous translation. *Perspectives : Studies in Translation Theory and Practice*, 7(1), 41-80.
- Grugeau, G. (1993a). Y a-t-il du français dans la salle? *24 images*, 65, 20-25 [PRO FR].
- Grugeau, G. (1993b). La chaîne du doublage. *24 images*, 65, 32-34 [PRO FR].
- Guardini, P. (1998). Decision-making in subtitling. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 6(1), 91-112 [CH EN].
- Guespin, L. (1991). La circulation terminologique et les rapports entre science, technique, production. *Cahiers de linguistique sociale*, 18, 59-79.
- Guespin, L. (1993). Normaliser ou standardiser? *Le langage et l'homme*, 28(4), 213-222.
- Guilbert, L. (1965). *La formation du vocabulaire de l'aviation. Glossaire de l'aviation de 1861 à 1891*. Paris : Larousse.
- Guilbert, L. (1975). *La créativité lexicale*. Paris : Larousse.
- Haikuo, Y. (2013). English-Chinese Film Translation in China. *Journal of Translation*, 9(2), 55-65 [CH EN].
- Harvey, M. (2002). What's so Special about Legal Translation? *Meta : Journal des traducteurs*, 47(2), 177-185.
- Hassan, R. H., & Neves, J. (2019). Teaching Vocabulary to Deaf Students Through Enriched Subtitling: A Case Study in Qatar. *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*, 8, 10-27 [CH EN].
- Havu, E., & Sutinen, J. (2007). La traduction des termes d'adresse. Dans S. Bastian, & L. Van Vaerenbergh (Éd.) *Multilinguale Kommunikation* (pp.171-193). Berlin : Peter Lang GmbH/Verlag der Wissenschaften [CH FR].

- Heller, M., Bartholomot, J.-P., Lévy, L., & Ostiguy, L. (1982). *Le processus de francisation dans une entreprise montréalaise : une analyse sociolinguistique*. Québec : l'Éditeur officiel.
- Hendrickx, P. (1984). Partial Dubbing. *Meta : Journal des traducteurs*, 29(2), 217–218.
- Hermans, A. (1991). Sociologie des vocabulaires scientifiques et techniques. Quelques réflexions. *Cahiers de linguistique sociale*, 18, 101-110.
- Hesse-Quack, O. (1969). *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen*. Munich : Ernst Reinhardt.
- Hollander, R. (2001). Doublage et sous-titrage. Étude de cas : Natural Born Killers (Tueurs nés). *Revue française d'études américaines*, 2(88), 79-88, 2001 [CH FR].
- Horguelin, T. (1993). Sous-titrage : le cas de la Belgique. *24 images*, 65, 31 [PRO FR].
- Huerta, P. J. M. (2010). Traduire l'humour dans des films français doublés en espagnol. *Meta : Journal des traducteurs*, 55(1), 71-87 [CH FR].
- Huerta, P. J. M. (2011). Problèmes d'équivalence et perte d'information en traduction audiovisuelle. *Synergies*, 3, 9-23 [CH FR].
- Humbley, J. (2004). La réception de l'œuvre d'Eugen Wüster dans les pays de langues française. *Les Cahiers du CIEL*, 33-51.
- Humbley, J. (2007). Vers une réception plurielle de la théorie terminologique de Wüster : une lecture commentée des avant-propos successifs du manuel *Einführung in die allgemeine Terminologielehre*. *Langages*, 4(168), 82-91.
- Humbley, J. (2011). Vers une méthode de terminologie rétrospective. *Langages*, 3(183), 51-62.
- Humbley, J., & Picton, A. (Éds.). (2017). Introduction : Multiple Perspectives on Terminological Variation. Dans P. Drouin, A. Francœur, J. Humbley, & A. Picton (Éds.) *Multiple Perspectives on Terminological Variation* (pp. 1-10). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Hurtado, A. A. (1994). *Estudis sobre la traducció*. Castelló de la Plana : Universitat Jaume I.
- International Organization for Standardization (ISO). (2007). *ISO/R 639 : 1967. Symbols for languages, countries and authorities*.
- International Organization for Standardization (ISO). (2007). *ISO/TR 22134 : 2007. Practical guidelines for socioterminology*.
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the media: A handbook of an art*. Stockholm : TransEdit.
- Ivarsson, J., & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn : TransEdit.

- Jacq, J. (2007). Le sous-titrage des films russes en français : contraintes spécifiques et stratégies paraphrastiques. *Bulletin de linguistique appliquée et générale*, 32, 189-211 [CH FR].
- Jacquemin, C. (2001). *Spotting and Discovering Terms through Natural Language Processing Techniques*. Cambridge : MIT Press.
- Jean-Marie, C. (1991). Le sous-titrage, un art méconnu. *Circuit*, 33, 2-3 [PRO FR].
- Joly, G. (2018). *Précis d'ancien français : morphologie et syntaxe* (3<sup>e</sup> édition). Paris : Armand Colin.
- Kageura, K. (2002). *The Dynamics of Terminology: A Descriptive Theory of Term Formation and Terminological Growth*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Karamitroglou, F. (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal*, 2(2) [CH EN].
- Karamitroglou, F. (1999). Audiovisual Translation at the Dawn of the Digital Age, *Translation Journal*, 3(3) [CH EN].
- Kaufmann, F. (1995). Formation à la traduction et à l'interprétation pour les médias audiovisuels. Dans Y. Gambier (Éd.) *Communication audiovisuelle et Transferts linguistiques/Audiovisual Communication and Language Transfers*. *Translatio*, numéro spécial (pp. 431-442).
- Kaufmann, F. (1998). Aspects de la traduction audiovisuelle en Israël. *Meta : Journal des traducteurs*, 43(1), 130-141 [CH FR].
- Kaufmann, F. (2004). Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire : de l'hébreu des immigrants de « Saint-Jean » au français normatif d'ARTE. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 148-160 [CH FR].
- Kaufmann, F. (2008). Chapitre 6. Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement du texte de départ. Dans J.-M. Lavour, & A. Şerban (Éds.) *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (pp. 69-83). Bruxelles : De Boeck [CH FR].
- Kilborn, R. (1993). 'Speak my language': Current attitudes to television subtitling and dubbing. *Media, Culture and Society*, 15(4), 641-660 [CH EN].
- Kretschmer, C. (2011). Subtitles for the deaf and the hard of hearing on TV. *InTRALinea* [PRO EN].
- Kretschmer, C. (2014). Translating Screenplays. *The ATA Chronicle*, 53(1), 24-28 [PRO EN].
- L'Homme, M.-C. (2004). *La terminologie : principes et techniques*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.



- L'Homme, M.-C. (2005). Sur la notion de « terme ». *Meta : Journal des traducteurs*, 50(4), 1112-1132.
- Lacasse, G., Sabino, H., & Scheppler, G. (2013). Le doublage cinématographique et vidéoludique au Québec : théorie et histoire. *Décadrages*, 23-24, 28-51 [CH FR].
- Ladouceur, L. (2015). De l'emploi des surtitres anglais dans les théâtres franco-canadiens : bénéfique et préjudice. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 28, (1-2), 239-257 [CH FR].
- Laks, S. (1957). *Le sous-titrage de films. Sa technique — son esthétique*. Publié à compte d'auteur et repris par *L'Écran traduit* dans un numéro hors-série en 2013.
- Laliberté, M. (2014). Le surtitrage intralingual au théâtre... ou son absence : une étude de cas des *Belles-Sœurs* à Paris. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 55, 149-168 [CH FR].
- Lambourne, A. (2006). Subtitle respeaking. A new skill for a new age. *InTRALinea* [PRO EN].
- Lapierre, S. (2010). Faire des gammes. *Circuit*, 107, 10.
- Larivière, L.-L. (2011). Appellations d'emploi et variations diatopiques dans la francophonie. *Cahiers de l'AFLS (Association for French Language Studies)*, 16(1), 23-67.
- Laroutis, D. (2017). Le sur-titrage? Encore un effort ! *Equivalences*, 44(1-2), 219-234.
- Lavour, J.-M., & Şerban, A. (Éds.). (2008). *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck.
- Le Blanc, B. (1991). Voix simple, jeu double. *Circuit*, 33, 3-4 [PRO FR].
- Le Floch, V. (2013). L'extraction terminologique à partir d'un corpus de textes techniques. *Traduire*, 228, 81-91.
- Le Nouvel, T. (2007). *Le doublage*. Paris : Eyrolles [PRO FR].
- Ledegen, G., & Léglise, I. (2013). Variations et changements linguistiques. Dans J. Simonin & S. Wharton (Éds.) *Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts* (pp. 315–329). Lyon : ENS Éditions.
- Légaré, Y. (2010). La SARTEC et les adaptateurs. *Circuit*, 107, 9 [PRO FR].
- Low, P. (2002). Surtitles for Opera. A Specialised Translating Task. *Babel*, 48(2), 97-110 [CH EN].
- Luyken, G.-M., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H., & Spinhof, H. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester : The European Institute for the Media.

- Maiello, G. (2007). La traduction à l'ombre du doublage : révolution et évolution. *Testi e linguaggi*, 1, 183-197 [CH FR].
- Mailhac, J-P. (1998). Optimising the linguistic transfer in the case of commercial videos. Dans Y. Gambier (Éd.) *Translating for the media: Papers from the international conference – Berlin 1996* (pp. 207-223). Turku : Centre for Translation and Interpreting.
- Mangiron, C., & O'Hagan, M. (2006). Game Localisation: Unleashing Imagination with “Restricted Translation”. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 10-21.
- Marignan, M. (2019). Du « fansubbing » à « l'ubérisation » du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle. *Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 12 [CH FR].
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta : Journal des traducteurs*, 27(3), 271-285.
- Marshman, E. (2013). Objectif 13. Traductique. Dans J. Delisle, & M. A. Fiola (Éds.) *La traduction raisonnée* (3<sup>e</sup> édition, pp. 151-165). Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Mason, I. (1989). Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating. Dans R. Kölmel, & J. Payne (Éds.) *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers between Nations* (pp. 13-24). Aberdeen : Aberdeen University Press.
- Matamala, A. (2009). Translating Documentaries: From Neanderthals to the Supernanny. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17(2), 93–107.
- Matamala, A. (2010). Translations for dubbing as dynamic texts. Strategies in film synchronization. *Babel*, 56(2), 101-118 [CH EN].
- Mateo, M. (2001). Performing musical texts in a target language: The case of Spain. *Across Languages and Cultures*, 2(1), 31-50.
- Mather, P. (1997). Le doublage : V.O. et V.F. — Raison et sentiments. *Ciné-Bulles*, 15(4), 10-13 [PRO FR].
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied. *Studies about languages*, 25, 38-44 [CH EN].
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation – Non-Linguistic perspective of translation. *Meta : Journal des traducteurs*, 33(3), 356-367.
- Meininger, S. (2008). Adaptation audiovisuelle : les réalités d'un secteur en crise. *Traduire : Revue française de la traduction*, 216, 16-23 [PRO FR].
- Merten, P. (2010). Traduire un jeu n'est pas un jeu d'enfant. *Équivalences*, 36 (1-2), 125-143 [CH FR].

- Meyer, I., & Mackintosh, K. (1996). The Corpus from a Terminographer's Viewpoint. *International Journal of Corpus Linguistics*, 1(2), 257-285.
- Meyer, I., & Mackintosh, K. (2000). When Terms Move into our Everyday Lives: An Overview of De-terminologization. *Terminology*, 6(1), 111-138.
- Milton, J. (2010). Adaptation. Dans Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Éds.) *Handbook of Translation Studies* (vol. 1, pp. 3-6). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Mitterer, H., & McQueen, J. M. (2009). Foreign Subtitles Help but Native-Language Subtitles Harm Foreign Speech Perception. *PLoS ONE*, 4(11), e7785.
- Møller, B. (1998). À la recherche d'une terminochronie. *Meta : Journal des traducteurs*, 18(3), 426-438.
- Myers, L. (1973). The Art of Dubbing. *Filmmakers Newsletter*, 6, 56-58.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing* [thèse de doctorat]. Londres : University of Surrey-Roehampton.
- Neves, J. (2008). Training in subtitling for the d/Deaf and the hard-of-hearing. Dans J. Díaz Cintas (Éd.) *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 171-189). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Neves, J. (2009). Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing. Dans J. Díaz Cintas, & G. Anderman (Éds.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* (pp. 151-169). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- O'Hagan, M., & Mangiron, C. (2013). *Game Localization*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Orero, P. (2004b). The Pretended Easiness of Voice-over Translation of TV Interviews. *The Journal of Specialised Translation*, 2, 76-96 [CH EN].
- Orero, P. (2006a). Voice-over: A Case of Hyperreality. Dans M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast, & S. Nauert (Éds.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios – Copenhagen 1-5 May 2006*. Saarbrücken : MuTra.
- Orero, P. (2006b). Real-time subtitling in Spain. An Overview. *InTRAlinea* [CH EN].
- Orero, P. (Éd.). (2004a). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Paquin, R. (2000). Le doublage au Canada : politiques de la langue des politiques. *Meta : Journal des traducteurs*, 45(1), 127-133 [CH FR].
- Paquin, R. (2010). Le doublage synchrone ou entendre ce qu'on voit. *Circuit*, 107, 6-7.
- Pardo, B. S. (2013). Translation Studies: An Introduction to the History and Development of (Audiovisual) Translation. *Linguax : Revista de Lenguas Aplicadas*, 13(1), 1-25.

- Pavel, S., & Nolet, D. (2001). *Précis de terminologie*. Gatineau : Bureau de la traduction.
- Pearson, J. (1998). *Terms in Context*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- Péran, B. (2011). Le surtitreur et son surtitrage : une activité qui reste à définir. Dans A. Şerban, & J.-M. Lavour (Éds.) *Traduction et médias audiovisuels* (pp. 157-169). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion [CH FR].
- Pérez-González, L. (2007). Fansubbing Anime: Insights into the 'Butterfly Effect' of Globalisation on Audiovisual Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 14(4), 260-277.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation Theories, Methods and Issues*. Londres et New York : Routledge.
- Picton, A. (2009). *Diachronie en langue de spécialité. Définition d'une méthode linguistique outillée pour repérer l'évolution des connaissances en corpus. Un exemple appliqué au domaine spatial* [thèse de doctorat]. Toulouse : Université de Toulouse.
- Picton, A., Condamines, A., & Humbert-Droz, J. (2021). Analyse diachronique du processus de déterminologisation : une réflexion en diachronie courte en physique des particules. *Cahiers de Lexicologie*, 1(118), 193-225.
- Plourde, E. (2003). Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours. *Post-scriptum*, 3 [CH FR].
- Plourde, E. (2010). Le doublage, un anachronisme. *Circuit*, 107, 15-17.
- Pridmore-Franz, M. (2015). La pratique du surtitrage en contexte minoritaire. *Convergences francophones*, 2(2), 57-67 [CH FR].
- Qian, S. (2004). The Present Status of Screen Translation in China. *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 52-58 [CH EN].
- Quérin, S. (2013). Variation terminologique en français médical. *Panace@ : Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, 14(38), 235-239.
- Ramière, N. (2004). Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951). *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 102-114 [CH EN].
- Rędzioch-Korkuz, A. (2016). *Opera Surtitling as a Special Case of Audiovisual Translation: Towards a Semiotic and Translation Based Framework for Opera Surtitling*. Berlin : Peter Lang [CH EN].
- Reid, H. (1978). Subtitling, the intelligent solution. Dans P. A. Horguelin (Éd.) *La traduction, une profession/translating, a profession* (pp. 421-428). Proceedings of the VIII World FIT Congress. Ottawa : CTIC.

- Reinke, K., & Ostiguy, L. (2012). Doublage et sociolinguistique : une étude comparative du doublage québécois et français. *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 32(1), 26-48 [CH FR].
- Remael, A. (2010). Audiovisual Translation. Dans Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Éds.) *Handbook of Translation Studies*, 1 (pp. 12-17). Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins. [CH EN].
- Remael, A., Reviere, N., & Vandekerckhove, R. (2016). From translation studies and audiovisual translation to media accessibility: some research trends. *Target: International Journal of Translation Studies*, 28(2), 248-260 [CH EN].
- Renouard, J.-P. (1999). La fin de Babel. *Vacarme*, 4(10), 47 [CH FR].
- Rey, A. (1992). *La terminologie. Noms et notions* (2 édition corrigée). « Que sais-je », 1780. Paris : Presses universitaires de France.
- Rica-Peromingo, J.-P., Martin, R. A., & Riaza, B. G. (2014). Chapter 14. New Approaches to Audiovisual Translation: The Usefulness of Corpus-Based Studies for the Teaching of Dubbing and Subtitling. Dans E. Bárcena, T. Read, & J. A. Hita (Éds.) *Languages for Specific Purposes in the Digital Era* (pp. 303-322). New York : Springer [CH EN].
- Romero-Fresco, P. (2011). *Subtitling through Speech Recognition : Respeaking*. Londres : Routledge.
- Romero-Fresco, P. (2018). Reception studies in live and pre-recorded subtitles for the deaf and hard of hearing. Dans E. di Giovanni, & Y. Gambier (Éds.) *Reception studies and audiovisual translation* (pp. 199-224). Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins.
- Romero-Fresco, P. (2019). *Accessible filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Londres et New York : Routledge [CH EN].
- Romero-Fresco, P., & Pöchhacker, F. (2017). Quality assessment in interlingual live subtitling. The NTR model. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 16, 149-167 [CH EN].
- Rosnet, P. (2012). L'adaptation pour le sous-titrage. *Cinéma d'Amérique Latine*, 20, 74-81 [PRO FR].
- Rousseau, L.-J. (2008). Technolectes : omniprésence et foisonnement. *Circuit*, 98, 6-7.
- Roy-Décarie, M. (1991). Fantaisie technique en cinq mouvements. *Circuit*, 33, 7-10 [PRO FR].
- Rufino Morales, M. (2019). Le *Respeaking* : Un nouveau métier. *Dire*, 28(3), 9.
- Sager, J. C. (1997). Term formation. Dans S. E. Wrightand, & G. Budin (Éds.) *Handbook of Terminology Management* (vol. 1) (pp. 25-41). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.

- Sánchez, D. (2004). Subtitling methods and team-translation. Dans P. Orero (Éd.) *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 9-18). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins. [PRO EN].
- Savatovsky, D., & Candel, D. (2007). Présentation. *Langages*, 4(168), 3-10.
- Sharif, F. D., & Sohrabi, A. (2015). To What Extend the Strategies that Gottlieb Offered in his Subtitling Typology Are Applicable into the Persian-to-English Subtitling? *ELT Voices – International Journal for Teachers of English*, 5(3), 73-87 [CH EN].
- Sibold, C. (2010a). Sous-titrage et doublage en cinéma et télévision. *Qui fait Quoi*, 296 [PRO FR].
- Sibold, C. (2010b). Déficience auditive ou visuelle et accès au média. *Qui fait Quoi*, 302 [PRO FR].
- Sinclair, J. (1991). Chapter 1 : Corpus Creation. Dans J. Sinclair, & R. Carter (Éds.) *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford : Oxford University Press.
- Slodzian, M. (1995). Comment revisiter la doctrine terminologique aujourd'hui ? *Revue de terminologie française*, 7, 11-18.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation Studies, an integrated approach*. Amsterdam : John Benjamins.
- Sponholz, C. (2003). *Teaching Audiovisual Translation : Theoretical Aspects, Market Requirements, University Training and Curriculum Development* [mémoire de maîtrise]. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics : Structuralism, post-structuralism, and beyond*. Londres : Routledge.
- Szarkowska, A. (2009). The audiovisual landscape in Poland at the dawn of the 21st century. Dans A. Goldstein, & B. Golubović (Éds.) *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling* (pp. 185-201). Hambourg : Verlag Dr. Kovač.
- Thoiron, P., & Béjoint, H. (2010). La terminologie, une question de termes? *Meta : Journal des traducteurs*, 55(1), 105-118.
- Thomas, A. (1904). *Romania*, 33, 289. Dans « sémasiologie », *Trésor de la langue française, Dictionnaire des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*. Paris : CNRS Editions, 1972-1994.
- Tveit, J.-E. (2009). Chapter 7. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. Dans J. Díaz-Cintas, & G. Anderman (Éds.) *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen* (pp. 85-96). Basingstoke : Palgrave Macmillan [CH EN].
- Txabarriaga, R., & Moro, J. M. (2008). Voice-over Fundamentals. *The ATA Chronicle*, 37(6), 24-29 [PRO EN].

- Udo, J. P., & Fels, D. (2010). The rogue poster-children of universal design: closed captioning and audio description. *Journal of Engineering Design*, 21(2-3), 207-221.
- Utray, F., Pereira, A. M., & Orero, P. (2009). The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain. *Meta : Journal des traducteurs*, 54(2), 248-263 [CH EN].
- Vandal-Sirois, H. (2014). Le traducteur en coulisse : traduction de scénarios et productions audiovisuelles multilingues. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 27(2), p. 49-70 [CH FR].
- Vandenberg, R. (2017). Considering tools for audiovisual translation. *Multilingual*, 28(7), 34-36 [PRO EN].
- Verge, P. G. (2010). Des outils du métier : le logiciel Synchronos. *Circuit*, 107, 8 [PRO FR].
- Vincent, N. (2016). Arrêt ou stop ? Retour sur près d'un siècle de débat dans la presse écrite au Québec. *Francophonies d'Amérique*, 42-43, 23-45.
- von Flotow, L. (2009). Frenching the Feature Film Twice : Or *le synchronien au débat*. Dans J. Díaz-Cintas (Éd.) *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 83-98). Clevedon : Multilingual Matters.
- Wagers, L., & Healey, J. (2006). Collaboration as outsourcing: global film subtitling. *Multilingual*, 17(6), 55-58 [PRO EN].
- Weidmann, A.-L. (2013). Critique du livre *Voice-Over Translation — An Overview* de E. Franco, A. Matamala, & P. Orero (2010). *L'Écran traduit*, 1, 117-119.
- Weidmann, A.-L. (2018). Journal de traduction : *Hannah Arendt — Du devoir de la désobéissance civile* (Ada Ushpiz). *L'Écran traduit*, 6, 30-51 [PRO FR].
- Wüster, E. (1968). *The Machine Tool: An Interlingual Dictionary of Basic Concepts*. Oxford : Technical Press.
- Yampolsky, M. (1993). Voice devoured: Artaud and Borges on Dubbing [traduit en anglais par L. P. Joseph]. *October*, 64, 57-77.
- Yvane, J. (1996). Le doublage filmique : fondements et effets dans Y. Gambier (Éd.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (pp. 133-143). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion [CH FR].
- Zabalbeascoa, P. (1994). Factors in dubbing television comedy. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 2(1), 89-99 [CH EN].
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. Dans J. Díaz Cintas (Éd.) *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.

Zojer, H. (2011). Cultural references in subtitles A measuring device for interculturality? *Babel*, 57(4), 394-413 [CH EN].

### Ressources/références électroniques et hyperliens

Aracne editrice. Biographie de Valeria Franzelli [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <http://www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/autori.html?auth-id=266572>.

Association des Sourds du Canada. (2015). Les symboles universels de l'accessibilité [En ligne]. Consultée le 3 septembre 2021 au <http://cad.ca/fr/dossiers-sur-la-surdite/les-symboles-universels-de-laccessibilite/>.

Bataillon, M., Muhleisen, L., & Diez, P.-Y. (2016). Guide du sur-titrage au théâtre [En ligne]. Maison Antoine Vitez. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.maisonantoinevitez.com/telechargements/guide-pdf.pdf>.

Bédéthèque. (2021). Biographie d'Alain Boillat [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.bedetheque.com/auteur-51035-BD-Boillat-Alain.html>.

Bureau de la traduction. (2001). Codage en dur. Dans *Termium Plus* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=codage+en+dur&codom2nd\\_wet=1#resultrecs](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=codage+en+dur&codom2nd_wet=1#resultrecs).

Bureau de la traduction. (2011). Échantillon témoin. Dans *Termium Plus* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=control+sample&codom2nd\\_wet=1#resultrecs](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=control+sample&codom2nd_wet=1#resultrecs).

Bureau de la traduction. (2021). Abréviation/sigle/acronyme (définitions). Dans *Les Clés de la rédaction* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx\\_catlog\\_a&page=9v4uaSCWgI3k.html](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx_catlog_a&page=9v4uaSCWgI3k.html).

Bureau de la traduction. (2021). Les abréviations proprement dites. Dans *Les Clés de la rédaction* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=fra&lettr=chapsect6&info0=1.1>.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). Lexème. Dans *Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue* [Portail lexical] [En ligne]. Consultée le 14 octobre 2021 au <https://www.cnrtl.fr/definition/lex%C3%A8me>.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). Positivismisme. Dans *Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue* [Portail lexical] [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.cnrtl.fr/definition/positivismisme>.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). Positif. Dans *Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue* [Portail lexical] [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.cnrtl.fr/definition/positif>.



- Corbeil, J.-C., & de Villers, M.-E. (2017). Un détournement de la mission de l'OQLF [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/508944/langue-francaise-un-detournement-de-la-mission-de-l-oqlf>.
- Drouin, P. (2010). Manuel TermoStat [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au [http://termostat.ling.umontreal.ca/doc\\_termostat/doc\\_termostat.html](http://termostat.ling.umontreal.ca/doc_termostat/doc_termostat.html).
- Dutrisac, R. (2017). Nouvelle politique linguistique : l'Office québécois de la langue française [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au <https://www.ledevoir.com/opinion/editoriaux/508503/nouvelle-politique-linguistique-l-office-quebecois-de-la-langue-francaise>.
- Éditions Eyrolles. (s. d.). Biographie de Thierry Le Nouvel [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.editions-eyrolles.com/Auteur/77105/thierry-le-nouvel>.
- European Federation of Hard of Hearing People (2015). State of subtitling access in EU – 2015 Report [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://efhoh.org/wp-content/uploads/2017/01/EFHOH-State-of-Subtitling-2015-English.pdf>.
- Froeliger, N. (2014). En plein milieu des confins — Éléments pour la construction d'une réflexion en traduction pragmatique [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00971732/document>.
- Groupe de travail francophone sur le sous-titrage (2012). Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [https://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes\\_universelles.pdf](https://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf).
- International Organization for Standardization (ISO). (2019). ISO 1087 : 2019. Travail terminologique et science de la terminologie [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au <https://www.iso.org/obp/ui/fr/#iso:std:iso:1087:ed-2:v1:fr>.
- Le Robert. (s. d.). Asynchrone. Dans *Le Petit Robert de la langue française* [En ligne]. Consultée le 4 août 2021.
- Le Robert. (s. d.). Synchronie. Dans *Le Petit Robert de la langue française* [En ligne]. Consultée le 4 août 2021.
- Le Robert. (s. d.). Synchronisation. Dans *Le Petit Robert de la langue française* [En ligne]. Consultée le 4 août 2021.
- Le Robert. (s. d.). Synchroniser. Dans *Le Petit Robert de la langue française* [En ligne]. Consultée le 4 août 2021.
- Le Robert. (s. d.). Synchronisme. Dans *Le Petit Robert de la langue française* [En ligne]. Consultée le 4 août 2021.

- Les Singuliers Associés (s. d.). Pictogrammes [En ligne]. Consultée le 3 janvier 2022 au [https://www.dtls2.org/accessibilite\\_picto](https://www.dtls2.org/accessibilite_picto).
- Loubier, C. (2002). L'aménagement linguistique. Fondements de l'aménagement linguistique [En ligne]. Office québécois de la langue française. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/46238>.
- Marshman, E. (2003). Construction et gestion des corpus : Résumé et essai d'uniformisation du processus pour la terminologie [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au <http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/terminotique/corpusentermino.pdf>.
- Media Consulting Group (2011). Étude sur l'utilisation du sous-titrage : Le potentiel du sous-titrage pour encourager l'apprentissage et améliorer la maîtrise des langues [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/e4d5cbf4-a839-4a8a-81d0-7b19a22cc5ce/language-fr/format-PDF/source-233227765>.
- Ministère de la Culture de la France. (2010). Sous-titrage sauvage. Dans *FranceTerme* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <http://www.culture.fr/franceterme/terme/CULT543>.
- Morisset, L., & Gonant, F. (2008). Charte de l'audiodescription. Principes et Orientations [En ligne]. Conseil supérieur de l'audiovisuel. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.csa.fr/Media/Files/Espace-Juridique/Chartes/Charte-de-l-audiodescription>.
- Office québécois de la langue française. (1979). Empirique. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=9492487](http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=9492487).
- Office québécois de la langue française. (2002). Multimédia. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=2075123](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=2075123).
- Office québécois de la langue française. (2004). Code temporel. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8356152](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8356152).
- Office québécois de la langue française. (2004). Radiodiffusion vidéonumérique. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8358014](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8358014).
- Office québécois de la langue française. (2004). Télétexte. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [provenance *FranceTerme*] [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=26534932](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26534932).

- Office québécois de la langue française. (2005). Comédie de situation (sitcom). Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [provenance *FranceTerme*] [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=26534764](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26534764).
- Office québécois de la langue française. (2011). Scène cinématique. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [provenance *FranceTerme*] [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=26539735](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26539735).
- Office québécois de la langue française. (2017). Sous-titrage codé. Dans *Le grand dictionnaire terminologique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=18947313](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=18947313).
- Office québécois de la langue française. (2021). Variantes orthographiques. Dans *Banque de dépannage linguistique* [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4659](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4659).
- Organisation mondiale de la Santé. (2021). Cécité et déficience visuelle [En ligne]. Consultée le 3 septembre 2021 au <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/blindness-and-visual-impairment>.
- Oxford University Press. (2021). Access. Dans A. Stevenson, & C. A. Lindberg (Éds.) *New Oxford American Dictionary* (3<sup>e</sup> édition) [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Accessibility. Dans A. Stevenson, & C. A. Lindberg (Éds.) *New Oxford American Dictionary* (3<sup>e</sup> édition) [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Accessibility. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Accessibleness. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Localisation. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Localization. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Service. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Synchronicity. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Synchronisation. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.
- Oxford University Press. (2021). Synchronization. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.

Oxford University Press. (2021). Synchrony. Dans *Oxford English Dictionary* [En ligne]. Consultée le 20 juillet 2021.

Parlement européen & Conseil de l'Union européenne. (2007). Directive numéro 2007/65/CE [En ligne]. Dans *Journal officiel de l'Union européenne*. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32007L0065&from=SK>.

Radio-Canada (2009). Les sous-titres, ces pédagogues [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/453546/langues-soustitres>.

Roberge, M.-A. (2017). Guides : Surtitres et sous-titres [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://roberge.mus.ulaval.ca/gdrm/09-surti.htm>.

SARTEC & ANDP (2012). Entente collective (Adaptateurs) entre SARTEC et ANDP [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au [http://www.sartec.qc.ca/media/docs/andp\\_sartec\\_1334599405.pdf](http://www.sartec.qc.ca/media/docs/andp_sartec_1334599405.pdf).

Skyvington, E. (2007). Champion en sous-titres [En ligne]. Consultée le 7 octobre 2021 au [https://www.telarama.fr/techno/17379-champion\\_en\\_sous\\_titres.php](https://www.telarama.fr/techno/17379-champion_en_sous_titres.php).

Transmedia Research Group. (2021). Biographie de Aline Remael [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.transmediaresearchgroup.com/member/aline-remael/>.

Transmedia Research Group. (2021). Biographie de Jorge Díaz Cintas [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://www.transmediaresearchgroup.com/member/jorge-diaz-cintas/>.

Universitat Autònoma de Barcelone. Biographie de Pablo Romero-Fresco [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://grupsderecerca.uab.cat/transmedia/content/pablo-romero-fresco>.

Université de Varsovie. (2021). Informations sur Anna Rędziuch-Korkuz [En ligne]. Consultée le 4 octobre 2021 au <https://ia.uw.edu.pl/en/institute/faculty-staff/anna-redziuch-korkuz>.

## Corpus

### Sous-corpus « chercheurs » anglais

Chaume, F. V. (1997). Translating nonverbal information in dubbing. Dans F. Poyatos (Éd.) *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation, and the Media* (pp. 315-326). Amsterdam : John Benjamins.

Chen, S.-J. (2006). Real-time subtitling in Taiwan. *InTRAlinea*.

Chuang, Y.-T. (2006). Studying subtitle translation from a multi-modal approach. *Babel*, 52(4), 372-383.

- d'Ydewalle, G., Praet, C., Verfaillie, K., & van Rensbergen, J. (1991). Watching Subtitled Television: Automatic Reading Behavior. *Communication Research*, 18(5), 650-666.
- de Linde, Z. (1995). 'Read my lips': Subtitling Principles, Practices, and Problems. *Perspectives : Studies in Translation Theory and Practice*, 3(1), 9-20.
- Di Giovanni, E. (2003). Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. *The Translator*, 9(2), 207-223.
- Díaz Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 7(1), 31-40.
- Eugeni, C., & Mack, G. (Éds.) (2006). Proceedings of the First International Seminar on real-time intralingual subtitling, University of Bologna - Forlì Campus. 17th November 2006. *InTRAlinea*.
- Karamitroglou, F. (2000). The subtitler and the cook or don't shoot the subtitler. The status of subtitling profession in Greece.<sup>88</sup>
- Kushalnagar, R., & Kushalnagar, K. (2018). SubtitleFormatter: Making Subtitles Easier to Read for Deaf and Hard of Hearing Viewers on Personal Devices. Dans K. Miesenberger, & G. Kouroupetroglou (Éds.) *Computers Helping People with Special Needs, 16th International Conference, ICCHP 2018, Linz, Autriche, 11-13 juillet 2018, Proceedings, Part II* (pp. 211-219).
- Luyken, G.-M. (1990). Language conversion in the audiovisual media: a growth area with new technical applications and professional qualifications. Dans P. Mayorcas (Éd.) *Translating and the computer, 10: The translation Environment Ten Years on* (pp. 136-147). Londres : Aslib.
- Meinawati, E. (2015). The Audiovisual approach in translation learning. *Translation Journal*, 18(1).
- Orrego-Carmona, D. (2016). A reception study on non-professional subtitling: do audiences notice any difference? *Across Languages and Cultures*, 17(2), 163-181.
- Romero-Fresco, P. (2012). Respeaking in Translator Training Curricula. *The Interpreter and Translator Trainer*, 6(1), 91-112.
- Taylor, C. J. (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator*, 9(2), 192-205.
- Ugochukwu, F. (2013). Nollywood across languages – issues in dubbing and subtitling. *Journal of Intercultural Communication*, 33.

---

<sup>88</sup> Il s'agit d'un article s'apparentant à un billet de blogue qui avait été publié par l'auteur en ligne. La page n'existe plus. La dernière date à laquelle nous y avons accédé est le 2 juin 2019.

Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 2(2), 235-257.

### **Sous-corpus « professionnels » anglais**

de Korte, T. (2006). Live inter-lingual subtitling in the Netherlands. Historical background and current practice. *InTRAlinea*.

Higgs, C. (2006). Subtitles for the deaf and the hard of hearing on TV. *InTRAlinea*.

Marsh, A. (2006). Respeaking for the BBC. *InTRAlinea*.

Martínez, X. (2004). Film dubbing. Its process and translation. Dans P. Orero (Éd.) *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 3-8). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.

Murintsev, A. (2010). Multimedia localization in Russia and Beyond. *Multilingual*, 21(7), 33.

Pedersen, J. (2009). A subtitler's guide to translating culture. *Multilingual*, 20(3), 44-48.

Riggio, F. (2010). Dubbing vs. Subtitling. *Multilingual*, 21(7), 31-32; 34-35.

Verberk, Susanne (2016). More than Words: Interlingual Subtitling in a Bilingual Country – Translating and Subtitling Corporate Videos. *Circuit*, 130.

### **Sous-corpus « chercheurs » français**

Cornu, J.-F. (2013b). De Barcelone aux bords du Rhin : le doublage et le sous-titrage au fil des congrès. *L'Écran traduit*, 2, 107-122.

Dries, J. (1995). Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle. *Communication et langages*, 104, 104-113.

Durand, J.Y. (1997). La Voix de Burt Lancaster. Quelques remarques sur l'oralité, les contacts linguistiques et la traduction dans le monde contemporain. Dans N. Bermont (Éd.) *De la voix au texte, L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit* (pp. 135-150). Paris : CTHS.

Florentin, V. (2016). « Canadian French » et sous-titrages des séries télévisées américaines. *Circuit*, 130.

Gambier, Y. (2000). Profil du traducteur pour écrans. Dans D. Gouadec (Éd.) *Formation des traducteurs*, Actes du colloque international Rennes 2 (pp. 89-94). Paris : La Maison du Dictionnaire.

Grădinaru, A. (2018). La démarche traductologique de la transmission de l'humour et de l'ironie dans le sous-titrage du film « *Bienvenue chez les ch'tis* ». *Studia Universitatis Moldaviae*, 110(10), 49-58.

- Grădinaru, A. (2019). La traduction de la comédie « *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu* » : une traduction sourcière ou cibliste. *Studia Universitatis Moldaviae*, 124(4), 99-107.
- Jaques, P.-E. (2002). Le film et ses multiples. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 37.
- Kaufmann, F. (1993). Interview et interprétation consécutive dans le film *Shoah*, de Claude Lanzmann. *Meta : Journal des traducteurs*, 38(4), 664-673.
- Lambert, J. (1994). Étude descriptive de la traduction. *Équivalences*, 34 (1), 75-92.
- Lever, Y. (1990). Un cinéma bien « acharné » au français. *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 77(289), 149-160.
- Pastor, C. C., & Belmonte, S. (2010). De la localisation à la délocalisation : enjeux professionnels. *Meta : Journal des traducteurs*, 55(5), 661-673.

### **Sous-corpus « professionnels » français**

- Amzallag, Y. (2010). Dans les coulisses de la transparence. *Circuit*, 107, 3.
- Bréan, S. (2013a). Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1<sup>re</sup> partie). *L'Écran traduit*, 1, 54-74.
- Dragnea, A.-M. (2010). *Le surtitrage du dialogue dramatique dans la pratique théâtrale contemporaine*. Lumen.
- Gervais, H. (2010). Des outils du métier : le logiciel DubStudio/DubSynchro. *Circuit*, 107, 8-9.
- Lapierre, S. (2010). Du rôle du doublage : entreprise de séduction. *Circuit*, 107, 5.
- Wörle, E. (2010). Le doublage en Catalogne... un piège? *Circuit*, 107, 11-12.

## Annexe A : Biographie des auteurs des corpus d'étude

### A.1. Sous-corpus « chercheurs »

Ce sous-corpus existe dans chacune des deux langues examinées. Nous allons présenter le contenu de ce sous-corpus pour l'anglais suivi de son contenu pour le français. À chaque fois, nous fournissons la biographie des auteurs du corpus témoin puis la biographie des auteurs du corpus d'analyse.

#### A.1.1. Anglais (corpus témoin)

Les trois titres du corpus témoin pour ce sous-corpus sont :

- *Audiovisual Translation : Subtitling* de Jorge Díaz Cintas et Aline Remael (2007)
- *Opera Subtitling as a Special Case of Audiovisual Translation* de Anna Rędzioch-Korkuz (2016)
- *Accessible filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process* de Pablo Romero-Fresco (2019).

#### ➤ Jorge Díaz Cintas et Aline Remael

Jorge Díaz Cintas et Aline Remael font partie de ces auteurs de la TAV qu'on ne présente plus. Le premier est titulaire d'un doctorat en sous-titrage obtenu à la Universitat de València<sup>89</sup> (Espagne). Il est maître de conférences au Centre for Translation Studies (CenTraS) dont il est également le directeur. Le CenTraS est affilié au University College of London (Royaume-Uni). Il a rédigé de nombreux articles et livres sur la traduction audiovisuelle<sup>90</sup> (Transmedia Research Group, s. d., n. p.).

La seconde est professeure de traduction audiovisuelle au sein du Département de linguistique appliquée/traduction et interprétation de l'Université d'Antwerp (Belgique). Ses recherches portent principalement sur le sous-titrage (intralingual, en direct) et l'audiodescription. Ses publications se comptent par dizaines<sup>91</sup> (Transmedia Research Group, s. d., n. p.). En date du 22 février 2021<sup>92</sup>, leur livre publié en 2007 (réédité en 2014) a été cité 1695 fois (Google Scholar<sup>93</sup>).

---

<sup>89</sup> Les noms d'universités sont dans leur forme originale pour le français, l'anglais et l'espagnol. Pour toutes les autres langues, nous donnons, dans presque tous les cas, les équivalents en français.

<sup>90</sup> Biographie de Jorge Díaz-Cintas : <https://www.transmediaresearchgroup.com/member/jorge-diaz-cintas/>.

<sup>91</sup> Biographie d'Aline Remael : <https://www.transmediaresearchgroup.com/member/aline-remael/>

<sup>92</sup> Cette date correspond au dernier jour où nous avons consulté le nombre de citations et de publications pour tous les auteurs de cette annexe.

<sup>93</sup> Les nombres de citations que nous indiquons proviennent tous de Google Scholar.



➤ **Anna Rędzioch-Korkuz**

Anna Rędzioch-Korkuz est professeure adjointe à l'Université de Varsovie (Pologne). La traduction audiovisuelle est l'un de ses principaux domaines de recherche. Elle s'intéresse particulièrement au surtitrage et à l'audiodescription<sup>94</sup> (Université de Varsovie, s. d., n. p.). Son livre nous est apparu comme une ressource précieuse pour la compréhension du surtitrage, qu'on peut considérer comme l'un des parents pauvres de la TAV. En effet, il se situe à la croisée des chemins, entre traduction littéraire et traduction audiovisuelle. De nombreux auteurs dont les travaux portent sur cette forme l'associent à la traduction littéraire et avoir ce livre qui, dès le titre, range le surtitrage dans la TAV est une exception. Certains articles le présentent ainsi, mais les livres sont très rares.

➤ **Pablo Romero-Fresco**

Pablo Romero-Fresco est un auteur reconnu en matière d'accessibilité de la TAV. Il est maître de conférences et enseigne le doublage, le sous-titrage et la traduction vocale à la University of Roehampton (Royaume-Uni) ainsi qu'à la Universitat Autònoma de Barcelone et à la Universidade de Vigo (Espagne). Également cinéaste, il a fait de l'accessibilité des médias audiovisuels son cheval de bataille. Il est membre du Focus Group on Audiovisual Media Accessibility de l'Union internationale des télécommunications (UIT), une institution de l'Organisation des Nations Unies (ONU)<sup>95</sup> (Transmedia Catalonia, s. d., n. p.). Ce livre fait partie de ses nombreuses publications sur les formes de la TAV qui rendent les contenus audiovisuels accessibles aux personnes sourdes et malentendantes, et aveugles et malvoyantes. Il y propose d'intégrer l'accessibilité dans le processus de production cinématographique.

### **A.1.2. Anglais (corpus d'analyse)**

Nous avons ici cinquante et un articles rédigés par cinquante-sept auteurs. Onze articles ont deux ou plusieurs auteurs, et sept chercheurs sont les auteurs de plus d'un article.

---

<sup>94</sup> Informations sur Anna Rędzioch-Korkuz : <https://ia.uw.edu.pl/en/institute/faculty-staff/anna-redzioch-korkuz>.

<sup>95</sup> Biographie de Pablo Romero-Fresco : <https://grupsderecerca.uab.cat/transmedia/content/pablo-romero-fresco>.

- Alireza Ameri

Il jouit de plus de quinze ans d'expérience dans l'enseignement de la traduction et de l'interprétation. Il est professeur à l'Université islamique Azad (Iran). Il a de nombreuses publications à son actif et ses recherches portent entre autres sur la lexicologie, la poésie, la traduction et le cinéma.

- Ana Isabel Hernández Bartolomé

Elle a enseigné la philologie anglaise à la Universidad de Valladolid (Espagne). Elle a beaucoup publié sur la TAV avec comme coauteur principal Gustavo Mendiluce Cabrera. Ses recherches relèvent des disciplines suivantes : traductologie, sociolinguistique, psycholinguistique, philologie et pragmatique.

- Gustavo Mendiluce Cabrera

Il a enseigné la grammaire anglaise à la Universidad de Valladolid (Espagne). Il jouit d'une solide expérience de plus de vingt ans dans l'enseignement de l'anglais. Ses publications portent principalement sur la traduction audiovisuelle (évolution, sémiotique, traduction de l'humour, etc.).

- Łukasz Bogucki

Il est professeur à l'Université de Lodz (Pologne). Il a plus de quatre-vingt-cinq publications (Google Scholar) dont bon nombre portent sur la traduction audiovisuelle. C'est l'un des piliers en la matière en Europe centrale. Il est l'un des fondateurs du Intermedia Research Group. Il s'agit d'un groupe de recherche créé en 2014 par des professeurs, issus de quatre universités polonaises, spécialisés dans la traduction audiovisuelle et l'accessibilité des médias.

- Sabine Braun

Elle est professeure de traduction et directrice du Centre for Translation Studies (University of Surrey, Royaume-Uni). Ses principaux pôles de recherche sont la TAV, en particulier l'audiodescription, et les technologies de l'interprétation.

- Frederic Chaume Varela

Chaume est l'une des figures de proue de la recherche en traduction audiovisuelle. Il est professeur de TAV à la Universitat Jaume I (Espagne). Il a plus de soixante-dix publications répertoriées sous Google Scholar dont soixante-deux (en anglais et en espagnol) portent sur la TAV. Il a été extrêmement difficile de limiter le nombre d'articles écrits par cet auteur à

inclure dans notre corpus. Nous en avons retenu trois qui apparaissaient souvent dans les références d'autres livres et articles et qui nous semblaient essentiels.

- Jason Sheng-Jie Chen

Il est professeur à l'Université nationale des sciences et des technologies (Taiwan). Titulaire d'un doctorat en interprétation obtenu à The University of Texas at Austin (États-Unis), il s'intéresse principalement au sous-titrage et à l'interprétation. Ses articles portent surtout sur les technologies appliquées à ces formes de traduction.

- Delia Carmela Chiaro

Professeure à l'Université de Bologne (Italie) depuis 2001, elle fait partie des chercheurs en TAV les plus influents en Italie. Ses principaux pôles de recherches sont la traduction audiovisuelle, l'étude de l'humour et la communication interculturelle. Chercheuse depuis au moins 1987, date de ses premières publications, elle écrit sur la TAV depuis 1994. Les articles et chapitres de livre sur la TAV dont elle est l'auteure se compte par dizaines et elle a édité/dirigé bon nombre de livres et de numéros spéciaux.

- Ying-Ting Chuang

Elle est professeure à l'Université nationale des sciences et technologies de Kaohsiung (Taiwan). Elle s'intéresse entre autres à la traduction du texte multimodal et aux enjeux de la mondialisation pour la traduction. Son article de 2006 sur la dimension multimodale du sous-titrage a été cité plus de soixante-dix fois.

- Zoe Claire de Linde

Elle a enseigné à l'Université de Bristol (Royaume-Uni) et elle écrit sur la TAV depuis 1995. Son article sur le sous-titrage publié lors de cette année charnière pour la recherche en traduction audiovisuelle a été cité quatre-vingts fois.

- Dirk Delabastita

Il est professeur à l'Université de Namur (Belgique). Il a publié plus de 200 fois (Google Scholar) et s'intéresse à la TAV depuis 1989. Il fait sans conteste partie des pionniers de la recherche en TAV en Belgique.

- Elena Di Giovanni

Elle enseigne la traduction à l'Université de Macerata (Italie). La TAV et l'accessibilité des médias font partie de ses principaux pôles de recherches et elle jouit de plus de vingt ans

d'expérience dans l'enseignement dans ce domaine. Sa première publication sur la TAV semble remonter à l'année 2000.

- Jorge Díaz Cintas

Nous avons inclus deux articles de cet auteur dans ce sous-corpus. Il est coauteur (avec Muñoz Sánchez) de l'une des deux publications. Pour son profil, voir la section I.1.1.

- Pablo Muñoz Sánchez

Il a étudié la TAV à la Universitat Autònoma de Barcelone (Espagne). Il est l'auteur de plusieurs articles sur la traduction.

- Margherita Dore

Elle est professeure à l'Université de Rome – La Sapienza (Italie). La traductologie, plus précisément la TAV, l'étude de l'humour et la linguistique cognitive font partie de ses principaux champs d'intérêt. Elle écrit sur la TAV depuis 2002, mais a surtout publié sur le domaine ces dix dernières années.

- Géry van Outryve d'Ydewalle

Il est chercheur en psychologie expérimentale à KU Leuven (Belgique). Il a des dizaines de publications à son actif. L'article de 1991 qu'il coécrit avec Praet, Verfaillie et van Rensbergen, est le fruit d'une étude oculométrique (sur la réception des sous-titres, plus précisément, leur lecture). Il a été cité 253 fois.

- Caroline Praet

Elle a mené des recherches au sein du département de psychologie de l'Université de Louvain (Belgique). Au début des années 1990, elle a notamment copublié le résultat d'études oculométriques sur la réception des sous-titres.

- Karl Verfaillie

Il est professeur à la Faculté de psychologie et sciences de l'éducation de KU Leuven (Belgique). Il a plus de 180 publications (articles, chapitres de livre, etc.).

- Johan van Rensbergen

Il est professeur à la Faculté de psychologie et sciences de l'éducation de KU Leuven (Belgique). Il a beaucoup publié aux côtés d'Ydewalle.

- Carlo Eugeni

Il enseigne la TAV à l'Université de Parme, l'Université de Macerata et l'Université pour étrangers de Pérougia (Italie). Il est titulaire d'un doctorat en sous-titrage en direct/sous-titrage

vocal et a fondé une association pour les spécialistes de cette forme de traduction. Il a également créé un symposium consacré au sous-titrage en direct et à l'accessibilité. Depuis 2006, il a publié des dizaines d'études sur le sous-titrage en direct dont celle incluse dans notre corpus, qu'il a coécrite avec Gabriele Dorothe Mack.

- Gabriele Dorothe Mack

Elle est professeure au département d'interprétation et de traduction de l'Université de Bologne — Forlì (Italie). L'interprétation et le sous-titrage en direct font partie de ses principaux champs de recherche, et ses premières publications remontent à 1994.

- Eliana Paes Cardoso Franco

Elle enseigne à l'Université fédérale de Bahia (Brésil). Elle est l'auteure de nombreuses publications sur la TAV (voix hors champ, doublage, sous-titrage, traduction des documentaires, etc.) dont les premières remontent à la fin des années 1990.

- Louise Fryer

Elle est professeure au University College of London (Royaume-Uni). Spécialiste de l'audiodescription et de l'accessibilité des médias audiovisuels, elle a écrit ou coécrit une trentaine de publications (Google Scholar) sur ces aspects de la TAV.

- Henrik Gottlieb

Il est professeur à l'Université de Copenhague (Danemark). Il fait partie des pionniers de la recherche en TAV. Son intérêt pour ce domaine remonte à au moins 1988. Il a abondamment écrit sur le sous-titrage. Ses publications ont été citées des centaines de fois. Celle qui fait partie de notre corpus a été publiée en 1992 et citée 474 fois.

- Paola Guardini

Elle est titulaire d'un doctorat en traduction audiovisuelle obtenu à l'Université de Trieste (Italie) en 1994. Ses articles sur la TAV datent surtout de la fin des années 1990.

- Yu Haikuo

Il enseigne à Xiamen University (Chine). Il s'intéresse à la TAV surtout au sous-titrage et au doublage, et publie sur le domaine depuis 2013.

- Ragia Hamdy Hassan

Elle mène ses recherches sur la TAV à la Hamad bin Khalifa University (Qatar) aux côtés de la prolifique Josélia Neves.

- Josélia Neves

Elle enseigne la TAV à la Hamad bin Khalifa University (Qatar). Elle a beaucoup publié dans le domaine, avec plus de soixante-dix titres et plus de 1000 citations qui lui sont associés. Elle s'intéresse principalement à l'accessibilité des médias audiovisuels et ses premières publications remontent à la fin des années 1990.

- Fotios Karamitroglou

Il est professeur à la Athens University of Economics and Business (Grèce). Il a publié sur la TAV entre la fin des années 1990 et le début des années 2000. Entre 1998 et 2001, il a rédigé au moins sept articles clés sur le domaine. Nous en avons retenu trois.

- Richard Kilborn

Il est professeur honoraire au sein du Département de communication, médias et culture de l'Université de Stirling (Royaume-Uni). Il est l'auteur de nombreuses publications sur la télévision et le cinéma.

- Raja Kushalnagar

Il est le directeur du programme de technologie informatique de la University of Washington — Gallaudet (États-Unis). L'accessibilité de l'informatique est l'un de ses principaux pôles de recherche. Il s'intéresse notamment au sous-titrage automatique visant à rendre le contenu des textes de loi sur la propriété intellectuelle facilement accessibles aux personnes sourdes et malentendantes.

- Kesavan Kushalnagar

Il est chercheur au Rochester Institute of Technology (États-Unis). Il s'intéresse principalement à l'accessibilité de l'informatique.

- Peter Low

La théorie de la traduction et la poésie-chanson française sont ses champs d'intérêt majeurs. Il mène ses recherches au sein de l'école des langues, et des sciences politiques et sociales de la University of Canterbury (Nouvelle-Zélande). Il a publié de nombreux articles sur la traduction du chant lyrique (opéra, poème, etc.) et le surtitrage.

- Georg-Michael Luyken

Il a été directeur adjoint de la défunte European Institute for the Media affiliée à la University of Manchester (Royaume-Uni). Au début des années 1990, il a publié des textes sur la TAV

qui ont été déterminants pour la recherche dans le domaine<sup>96</sup> et qui ont été cités de nombreuses fois.

- Anna Matamala

Elle est professeure de traduction audiovisuelle à la Universitat Autònoma de Barcelone (Espagne). Elle fait partie des auteurs les plus prolifiques du domaine. L'accessibilité des médias audiovisuels, la TAV en général et la linguistique appliquée sont ses principaux champs de recherche. Elle a écrit, coécrit et édité bon nombre d'articles et de livres aux côtés notamment de Jorge Díaz Cintas, Eliana Franco, Josélia Neves et Pilar Orero.

- Nataliia Matkivska

Elle est chercheuse en TAV à la Kyiv National Linguistic University (Ukraine).

- Euis Meinawati

Elle est professeure d'anglais à la Universitas Bina Sarana Informatika (Indonésie). Sa présentation de l'utilisation des formes de TAV dans l'apprentissage de l'anglais est très intéressante.

- Pilar Orero

Elle est professeure de traduction audiovisuelle à la Universitat Autònoma de Barcelone (Espagne) et a publié plus de 250 textes presque tous reliés à la TAV. Considérée comme l'une des chercheuses les plus reconnues dans ce domaine, Orero a été citée des milliers de fois (3627 selon Google Scholar). Elle est l'auteure de trois textes de ce sous-corpus, dont l'un qu'elle a coécrit avec Francisco Utray et Ana María Pereira.

- Francisco Utray

Il est professeur à la Universidad Carlos III de Madrid (Espagne). Il publie sur la TAV depuis au moins 2009.

- Ana María Pereira Rodríguez

Elle enseigne la TAV et la localisation au Département de traduction et linguistique de la Universidade de Vigo (Espagne).

- David Orrego-Carmona

Il est professeur de TAV à la Aston University (Royaume-Uni). Il publie sur le domaine depuis au moins 2008.

---

<sup>96</sup> Selon Gambier (2006, p. 262), l'ouvrage publié par Luyken et coll. en 1991 va donner « un fort signal sur les dimensions et enjeux de la problématique des langues dans les médias AV ».

- Shaochang Qian

« Tout mène à la traduction et la traduction mène à tout » nous répétait souvent Alexandre Ndeffo<sup>97</sup>. Ces paroles résonnent quand on voit le parcours de Qian. Médecin, il a dû se reconvertir en professeur d'anglais à la suite de persécutions durant la Révolution culturelle en Chine. Il a été professeur à l'école de journalisme et communication de la Shanghai International Studies University. Sa passion pour le grand et le petit écran en ont fait un traducteur audiovisuel chevronné (Érudit, s. d., n. p.). Sa recherche publiée en 2004 présente un panorama captivant de la TAV en Chine.

- Aline Remael

Elle fait partie des chercheurs de renom en TAV (voir son profil à la section A.1.1.). Elle est l'auteure de deux publications du corpus électronique, dont l'une qu'elle a coécrite avec Nina Reviere et Reinhild Vandekerckhove.

- Nina Reviere

Professeure à l'Université d'Antwerp (Belgique), elle est spécialisée dans l'audiodescription et l'accessibilité des médias audiovisuels.

- Reinhild Vandekerckhove

Elle est professeure au Département de linguistique de l'Université d'Antwerp (Belgique). La linguistique informatique et la psycholinguistique font partie de ses principaux pôles de recherche.

- Juan-Pedro Rica-Peromingo

Il est professeur au Département de philologie anglaise de la Universidad Complutense Madrid (Espagne). Il publie sur la TAV depuis au moins 2012. Son article de 2014 inclus dans notre corpus, coécrit avec Reyes Albarrán Martín et Blanca García Riaza, porte sur l'utilisation de corpus dans l'enseignement du doublage et du sous-titrage.

- Reyes Albarrán Martín

Il enseigne au Département de traduction et interprétation de la Universidad de Salamanca (Espagne).

- Blanca García Riaza

Elle est professeure au Département d'anglais de la Universidad de Salamanca (Espagne).

---

<sup>97</sup> Alexandre Ndeffo est professeur de traduction à l'École supérieure des traducteurs et interprètes (ASTI) à Buea (Cameroun). Il a été notre directeur de recherche en maîtrise et nous a donné le goût de la recherche.



- Pablo Romero-Fresco

Voir son profil à la section A.1.1. Nous avons choisi deux de ses publications, dont une qu'il a coécrite avec Franz Pöchhacker.

- Franz Pöchhacker

Il enseigne à l'Université de Vienne (Autriche). L'interprétation et le sous-titrage en direct font partie de ses principaux champs de recherche.

- Forouzan Dehbashi Sharif

Elle enseigne à l'Université islamique Azad (Iran). Elle a presque 100 publications à son actif (Google Scholar). Son article sur la TAV publié en 2015 a été coécrit avec Alireza Sohrabi.

- Alireza Sohrabi

Il est professeur au Département d'anglais langue étrangère de l'Université islamique Azad (Iran).

- Christopher John Taylor

Il enseigne à l'Université de Trieste (Italie). Il s'intéresse principalement à la TAV et a énormément publié sur le domaine depuis la fin des années 1990.

- Jan Emil Tveit

Traducteur audiovisuel chevronné et chercheur de renom, Tveit est probablement l'auteur le plus connu en matière de recherche en TAV en Norvège. Il a enseigné à la New York University (États-Unis), à la University of London (Royaume-Uni) et à la Norwegian School of Economics and Business Administration (Norvège).

- Françoise Ugochukwu

Chercheuse de renommée internationale, Ugochukwu semble avoir eu plusieurs vies tant elle a rédigé dans diverses disciplines (284 publications lui sont associées, Google Scholar). Africaniste, elle maîtrise aussi parfaitement l'anglais et le français. Elle a enseigné et mené des recherches au Nigéria, en France et au Royaume-Uni. Elle s'intéresse aujourd'hui à la réception des films nigériens et enseigne à la Open University (Royaume-Uni).

- Patrick Zabalbeascoa

Il est professeur à la Universitat Pompeu Fabra (Espagne). C'est l'un des chercheurs en TAV les plus prolifiques. Il s'y intéresse depuis environ 1994 et pas moins de quarante de ses publications portent sur ce domaine. Nous en avons choisi deux.

- Heidi Zojer

Elle est professeure au Département de langues, culture et linguistique du University College Dublin (Irlande).

### **A.1.3. Français (corpus témoin)**

Les trois titres du corpus témoin pour ce sous-corpus sont :

- *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma* d'Alain Boillat (2007)
- *Traduire sans trahir l'émotion : Orientations pour une recherche en sous-titrage* de Valeria Franzelli (2013)
- *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique* de Jean-François Cornu (2014)

#### ➤ **Alain Boillat**

Alain Boillat est doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (Suisse) où il est également professeur en histoire et esthétique du cinéma. Il est l'auteur de nombreuses publications. Il a également dirigé ou codirigé bon nombre d'ouvrages collectifs (Bedetheque, s. d., n. p.)<sup>98</sup>. Bien que son livre relève du cinéma et non de la traductologie, il nous semblait important de l'inclure dans le corpus de référence, car il pouvait nous permettre de mieux comprendre la variation qui entoure une forme précise de TAV : la voix hors champ (voir la section 1.4 au chapitre 1). Il existe un lien évident entre traduction audiovisuelle et cinéma, et cette relation n'est pas sans conséquence. En effet, la cloison terminologique entre les deux n'est pas étanche, surtout quand on aborde la voix hors champ. Considérée par certains auteurs (Weidmann, 2013, p. 117 ; Bogucki, 2015, p. 19) comme le parent pauvre de la TAV, la voix hors champ en est pourtant l'une des formes principales.

#### ➤ **Valeria Franzelli**

Titulaire d'un doctorat en linguistique française de l'Université de Brescia, en Italie, elle y enseigne la linguistique et la traduction. Ses recherches portent notamment sur le sous-titrage et la traduction automatique (Aracne<sup>99</sup>, s. d., n. p.). Le prologue de son livre est signé par Yves Gambier, qui le présente comme un « ouvrage didactique et novateur sur les paramètres du sous-titrage et les processus à l'œuvre quand il s'agit de rendre les dialogues originaux

---

<sup>98</sup> Biographie d'Alain Boillat : <https://www.bedetheque.com/auteur-51035-BD-Boillat-Alain.html>.

<sup>99</sup> Biographie de Valeria Franzelli : <http://www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/autori.html?auth-id=266572>

dans une autre langue, reçus dans un autre contexte » (p. 13). Le contenu de ce livre est assez riche. Non seulement l’auteure y aborde les stratégies et tactiques de sous-titrage de façon différente, mais elle fournit une définition particulièrement détaillée de cette forme de TAV en fonction du contexte dans lequel elle est utilisée.

➤ **Jean-François Cornu**

Jean-François Cornu a abondamment publié sur la traduction audiovisuelle. Anciennement maître de conférences à l’Université Rennes 2 (France), il est à présent chercheur indépendant. Traducteur chevronné et passionné d’histoire, il a écrit ce livre qui constitue une « véritable plongée dans l’histoire du doublage et du sous-titrage en France, depuis la fin du cinéma muet jusqu’à nos jours » (Lautenbacher, 2016, p. 112). Ce livre de plus de 400 pages revêt un intérêt certain pour quiconque s’intéresse à l’évolution, aux contours et aux métiers du doublage et du sous-titrage. Il est intéressant de noter que l’auteur aborde aussi brièvement la voix hors champ et la distingue de la voix *off*.

#### **A.1.4. Français (corpus d’analyse)**

Nous avons quarante-neuf articles rédigés par quarante-huit auteurs. Sept articles ont deux ou plusieurs auteurs et six chercheurs sont les auteurs de plus d’un article.

- Dominique Bairstow

Il mène ses recherches en TAV au sein du Département de psychologie de l’Université Paul Valéry Montpellier 3 (France). Il est l’auteur de plusieurs articles sur la réception des sous-titres, dont un corédigé, avec Lavaur en 2017.

- Jean-Marc Lavaur

Il enseigne la psychologie cognitive à l’Université Paul Valéry Montpellier 3 (France). Plus de cinquante publications lui sont associées sur Google Scholar. Il est notamment connu pour les deux recueils d’articles sur le sous-titrage qu’il a coédités avec Adriana Șerban en 2008 et en 2011.

- Frédérique Brisset

Elle est professeure à l’Université de Lille (France). La TAV fait partie de ses principaux champs d’intérêt. Entre 2010 et 2019, elle a publié plus de quinze articles (y compris des chapitres de livres) sur la traduction audiovisuelle. Elle rédige en anglais et en français, mais fait partie des auteurs les plus prolifiques pour la seconde langue. Le corpus contient deux de ses articles.

- Claude Chapdelaine

Elle est spécialiste en ergonomie cognitive et chercheure au Centre de recherche informatique de Montréal (CRIM), Canada. L'article qu'elle cosigne en 2006 avec Mario Beaulieu et Langis Gagnon aborde le sous-titrage en direct sous un jour totalement nouveau (synchronisation entre les sous-titres et l'image).

- Mario Beaulieu

Il est spécialiste en télédétection et chercheur au CRIM (Canada) depuis l'an 2000. Il s'intéresse notamment à l'amélioration du positionnement des sous-titres pour les personnes sourdes et malentendantes.

- Langis Gagnon

Spécialiste en télédétection, il fait de la recherche depuis au moins trente ans. Responsable au sein du CRIM (Canada), il a publié plus de 150 textes (Google Scholar) et a été cité plus de 4000 fois.

- Uzoma Chukwu

Il a été chercheur au Centre de Recherche en Terminologie et Traduction de l'Université Lumière Lyon 2 (France). Il a surtout publié pendant les années 1990.

- Jean-François Cornu

Voir son profil à la section A.1.3. Il est l'auteur de deux articles du sous-corpus.

- Éric Dagiral

Il est chercheur à l'Institut Francilien Recherche Innovation Société et maître de conférences en sociologie à l'Université Paris Descartes (France). Il est l'auteur de bon nombre de publications dont l'une coécrite avec Laurent Tessier et publiée en 2008. Cet article aborde la question du sous-titrage par les fans.

- Laurent Tessier

Il est maître de conférences à la Faculté d'éducation de l'Institut universitaire catholique de Paris (France). Il publie depuis au moins 2003.

- Christine Decognier

Elle a été chercheure au sein du Laboratoire de recherche en audiovisuel rattaché à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (France).

- Linda Dewolf

Elle est professeure de linguistique appliquée à la *Vrije Universiteit Brussel* et membre du Brussels Centre for Urban Studies (Belgique).

- Josephine Dries

Elle a été chercheuse à la European Institute for the Media à Düsseldorf (Allemagne). Elle est l'auteure de plusieurs publications clés sur le doublage et le sous-titrage.

- Louise Dumas

Elle est professeure d'allemand. Elle a enseigné et mené des recherches en cinéma et audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (France).

- Jean-Yves Durand

Il a été professeur à l'Université du Minho (Portugal).

- Chiara Elefante

Elle est professeure de traduction à l'Université de Bologne (Italie). La TAV, l'autotraduction et la traduction littéraire font partie de ses principaux domaines de recherche. Elle publie depuis au moins 1994.

- Valérie Florentin

Elle enseigne la traduction et la terminologie au Collège Glendon de l'Université York (Canada). Ses recherches portent surtout sur la traduction audiovisuelle et la traduction littéraire.

- Yves Gambier

Il est professeur émérite à l'Université de Turku (Finlande) et fait de la recherche depuis 1976. Il a signé plus de 200 publications. Depuis 1991, ses publications portent sur la traduction audiovisuelle. Il ne serait pas exagéré de dire que sa voix compte et qu'il donne un peu le ton de la direction, de la tournure que prendront les recherches à venir. À titre d'exemple, à la page 184 de son article paru en 2003<sup>100</sup>, il évoque la nécessité de mener plus de recherche sur la réception des produits de la TAV. La communauté universitaire semble avoir entendu son appel, car les études sur la réception ont explosé par la suite à tel point qu'elles font partie aujourd'hui des plus nombreuses en matière de recherche en TAV. Il n'a donc pas été facile de choisir les articles de Gambier à inclure dans le corpus. Nous en avons

---

<sup>100</sup> Il s'agit de l'article introductif du numéro spécial sur la TAV de la revue *The Translator*. L'article s'intitule *Screen transadpation : Perception and reception*.

finalement retenu cinq de taille variable (entre 2000 et 9000 mots), publiés entre 1992 et 2006.

- Angela Grădinaru

Elle est maître de conférences à l'Université d'État de Moldavie (Moldavie). Elle a plus de quarante publications à son actif (Google Scholar) dont les plus récentes portent sur la TAV. Le corpus contient deux publications de cette auteure.

- Eva Havu

Elle est professeure au Département de langues de l'Université d'Helsinki (Finlande). Elle a publié au moins 177 fois. Son article de 2007 sur la traduction des termes d'adresse dans les films a été coécrit avec Johanna Sutinen.

- Johanna Sutinen Isosävi

Elle enseigne le français à l'Université d'Helsinki (Finlande). Elle a signé plus de quatre-vingts publications.

- Régine Hollander

Elle est maître de conférences à l'Université Panthéon-Assas (France).

- Pedro Joaquin Mogorrón Huerta

Il enseigne au Département de traduction et d'interprétation de la Universitat d'Alacant (Espagne). La TAV, l'analyse contrastive, la lexicologie et la phraséologie font partie de ses principaux champs d'intérêt. Il est l'auteur de plus de 100 publications (Google Scholar). Nous en avons sélectionné deux.

- Jasmine Jacq

Elle est responsable du Département de russe de l'unité de formation et de recherche science du Langage de l'Homme et de la Société, Université de Franche-Comté (France). Elle fait de la recherche depuis au moins 2006.

- Pierre-Emmanuel Jaques

Il est maître d'enseignement et de recherche à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (Suisse). Spécialisé en histoire et esthétique du cinéma, il publie depuis au moins 1996.

- Francine Kaufmann

Elle a enseigné au Département de traducteurs et interprètes de l'Université Bar-Ilan – Ramat Gan, en Israël, pendant 37 ans (1974-2011). Elle a également été professeure dans plusieurs

universités françaises. Chercheure, essayiste et interprète célèbre, elle est l'auteure de dizaines de publications dont les premières remontent aux années 1970. Son nom est bien connu des chercheurs de TAV. Le corpus contient trois articles dont elle est l'auteure.

- Germain Lacasse

Il est professeur au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (Canada). Son article de 2013, coécrit avec Hubert Sabino et Gwenn Scheppler, dresse un panorama du doublage au Québec et établit un lien entre cette forme de TAV et la localisation de jeux vidéo.

- Hubert Sabino-Brunette

Il est chargé de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (Canada).

- Gwenn Scheppler

Il est chargé de cours au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (Canada).

- Louise Ladouceur

La traduction théâtrale est son principal champ de recherche. Elle publie sur ce domaine depuis 1995. Spécialiste du surtitrage, elle est l'auteure de bon nombre d'articles sur cette forme de TAV. Elle est professeure à l'Université de l'Alberta (Canada).

- Michèle Laliberté

Elle enseigne la traduction au Département d'études langagières de l'Université du Québec en Outaouais (Canada). Elle s'intéresse à la traduction théâtrale depuis 1995 et publie sur la TAV (surtitrage et sous-titrage) depuis 2012.

- José Lambert

Il a été professeur de traductologie à KU Leuven, Belgique, de 1972 à 2006. Il a fondé le Centre for Translation Studies de KU Leuven en 1989 et y mène encore des recherches tout en enseignant à l'Université fédérale du Cearà (Brésil). Il est l'auteur de plus de 150 articles.

- Yves Lever (1942-2020)

Il a enseigné l'histoire du cinéma québécois aux collèges Ahuntsic et Brébeuf à Montréal, au Canada, ainsi qu'à l'Université de Montréal et à l'Université Laval (Canada). Critique de film et historien québécois de renom, il est l'auteur d'au moins sept livres. Il est décédé le 7 juillet 2020.

- Gisella Maiello

Elle est professeure au Département des sciences humaines de l'Université de Salerne (Italie). Elle a signé plus de cinquante publications. La lexicologie, la terminologie, la TAV et l'enseignement du français langue étrangère font partie de ses champs de recherche.

- Marylin Marignan

Elle est membre du laboratoire Passages XX-XXI et attachée d'enseignement en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2 (France).

- Pascaline Merten

Professeure à l'École de traduction et interprétation de l'Université libre de Bruxelles (Belgique), elle mène des recherches principalement en TAO, localisation, TAV, et linguistique informatique.

- Robert Paquin

Spécialiste de la traduction audiovisuelle et de la traduction littéraire, il est chercheur au sein de la Faculté des arts et lettres de l'Université de Montréal (Canada).

- Carmelio Cancio Pastor

Il est professeur au Centre de traduction, d'interprétation et de médiation linguistique de l'Université Toulouse-Jean Jaurès (France). Son article publié en 2010 a été coécrit avec Sydney Belmonte.

- Sydney Belmonte

Sydney Belmonte est un pseudonyme utilisé par Nicolas Froeliger<sup>101</sup>. Nicolas Froeliger est professeur de traduction au sein de l'Unité de Formation et de Recherche (UFR) Études interculturelles de Langues Appliquées (EILA) de Paris Diderot (France). Ancien traducteur professionnel, il fait de la recherche depuis au moins 1995. Il est l'auteur de nombreuses publications sur la traduction et la traductologie.

- Bruno Péran

Il est membre du laboratoire Lettres, Langages et Arts à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (France). Spécialiste du surtitrage, il publie sur cette forme de TAV depuis au moins 2011.

---

<sup>101</sup> Nicolas Froeliger a rédigé un document (disponible à l'adresse suivante <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00971732/document>) et à la page vi, il s'identifie comme l'auteur de cet article cosigné avec Carmelio Cancio Pastor et précise qu'il a utilisé le pseudonyme Sydney Belmonte.



- Éric Plourde

Il enseigne la traduction et la révision à l'Université de Montréal (Canada). La TAV (plus précisément le doublage) est l'un de ses champs d'intérêt. C'est aussi le sujet de sa thèse de doctorat.

- Milane Pridmore-Franz

Responsable à l'Uni-Théâtre, Campus Saint Jean, Université de l'Alberta (Canada), elle mène des recherches en surtitrage depuis 2015.

- Nathalie Ramière

Titulaire d'un doctorat en traduction audiovisuelle, elle a enseigné à l'Université de l'Alberta (Canada) ainsi qu'aux Universités Macquarie, de Sydney et de Queensland (Australie).

- Kristin Reinke

Elle est professeure au Département de langues, linguistique et traduction de l'Université Laval. Sociolinguiste et auteure de nombreuses publications, elle s'intéresse notamment au français en usage au Québec (dont celui des doublages réalisés dans la province et celui employé à la télévision québécoise). Son article de 2012 qui fait partie du corpus a été coécrit avec Luc Ostiguy, chercheur avec lequel elle a copublié à plusieurs reprises.

- Luc Ostiguy

Il enseigne au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières (Canada). Le français au Québec, la sociolinguistique et la phonétique sont ses principaux champs d'intérêt.

- Jean-Philippe Renouard

Il a mené des recherches en cinématographie. Entre 1999 et 2003, il a publié au moins quarante articles sur le domaine.

- Hugo Vandal-Sirois

Il a enseigné l'adaptation et la rédaction à l'Université de Montréal (Canada) où il a également obtenu son doctorat. Spécialiste de la production multilingue dans le domaine publicitaire, il a rédigé plusieurs articles sur cette forme de TAV.

- Jean Yvane

Il a été directeur de la Revue internationale *Babel* (Suisse) et a publié plusieurs articles sur la TAV dont le plus ancien remonte à 1991.

## A.2. Sous-corpus « professionnels »

Tout comme le sous-corpus « chercheurs », ce sous-corpus existe dans chacune des deux langues examinées dans notre étude. Nous allons présenter le contenu de ce sous-corpus pour l'anglais suivi de son contenu pour le français. À chaque fois, nous fournissons la biographie des auteurs du corpus témoin puis la biographie des auteurs du corpus d'analyse.

### A.2.1. Anglais (corpus témoin)

Les deux titres du corpus témoin pour ce sous-corpus sont :

- *The Art of Voice Acting. The Craft and Business of Performing for Voice-over* de James R. Alburger (2007). Il s'agit de la troisième édition.
- *The Elements of Subtitles. A Practical Guide to the Art of Dialogue, Character, Context, Tone and Style in Subtitling* de Daniel Bannon (2010). Il s'agit de la deuxième édition.

#### ➤ **James R. Alburger**

Producteur, comédien et directeur artistique, il a remporté de nombreux Emmy Awards grâce à sa voix. Maître dans l'art du jeu (vocal) et considéré par certains comme une légende vivante, celui qui jouit d'une carrière de plus de quarante ans aux États-Unis offre des ateliers de formation aux professionnels à travers les écoles qu'il a créées : VoiceActing.com et The Commercial Clinic. Son livre, réédité cinq fois, a plus de 300 pages, et Alburger y aborde en détail les différents aspects du métier de *comédien (voice actor)*. Des témoignages de professionnels sont également fournis. Il distingue *voice-over* et *voice-acting*, présente les différentes professions de cette industrie, le déroulement des auditions, les techniques, les types de contrat, etc.

#### ➤ **David Bannon**

Traducteur depuis 1987, David Bannon est membre de l'American Translators Association, il a été l'un des panélistes de la conférence annuelle marquant le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'association, événement lors duquel il a également animé un atelier sur le sous-titrage. Son livre fournit des balises pour un sous-titrage de qualité. Rédigé dans un style plutôt littéraire, il y traite des types de dialogues, des personnages, de la compréhension des contextes, du style, du ton, etc.

### **A.2.2. Anglais (corpus d'analyse)**

Il contient vingt et un articles rédigés par vingt et un auteurs. Trois articles ont deux auteurs et trois professionnels sont les auteurs de plus d'un texte.

- Jacques Barreau

Il est vice-président chez Translations.com (États-Unis) et travaille en localisation depuis plus de vingt ans. Il a occupé différents postes de responsabilité chez Warner Bros au sein d'équipes qui assurent l'adaptation de produits AV pour un nombre élevé de marchés dans le monde. Il jouit d'une expérience de coordination de doublage dans vingt-sept langues, de sous-titrage dans quarante langues et de localisation de jeux vidéo dans douze langues. Il est l'auteur de plusieurs publications sur la TAV. Nous en avons sélectionné deux.

- Bernd Benecke

Il est le coordinateur du Département d'audiodescription de Bayerischer Rundfunk (Allemagne). Il s'agit d'un organisme de radio et de télédiffusion publique qui fait partie des principaux producteurs d'audiodescriptions pour le grand et le petit écran, et les DVD. Benecke travaille dans le domaine depuis 1989.

- Thijs de Korte

Il occupe un poste de responsabilité chez Red Bee Media (Pays-Bas). Il a déjà travaillé comme sous-titreur en direct pour Technicolor Hollande (NOB Cross Media Facilities).

- Muhammad Y. Gamal

Il est interprète diplomatique auprès du gouvernement fédéral australien. Il est également titulaire d'un doctorat en traduction audiovisuelle obtenu en 2013 et s'intéresse à la pratique de la TAV en Égypte et dans le monde arabe (technologie de la TAV, politique, autorité responsable, meilleurs films, etc.).

- Panayota Georgakopoulou

Elle est consultante indépendante en localisation. Elle a travaillé pendant sept ans (2011-2018) pour Deluxe Digital Studios/Deluxe Media, Grèce et Royaume-Uni. Titulaire d'un doctorat en traduction audiovisuelle obtenu en 2013, elle est l'auteure d'une trentaine de publications (billets de blogue, articles, affiches, communications de conférence, etc.) couvrant les aspects pratiques de la TAV (sous-titrage, audiodescription, TAV et TAO, TAV et localisation, etc.). Le corpus contient deux de ses articles, dont l'un qu'elle a coécrit avec Lindsay Bywood.

- Lindsay Bywood

Elle est sous-titreuse depuis 1998. Elle occupe un poste de responsabilité chez VSI group, une entreprise basée au Royaume-Uni et spécialisée dans le sous-titrage et le doublage. Elle est membre de la European Association for Studies in Screen Translation et a publié bon nombre d'articles sur la TAV.

- Chris Higgs

Il travaille dans l'industrie des médias et de la télévision depuis plus de dix ans. Il est membre du conseil d'administration de la British Sign Language Broadcasting Trust (Royaume-Uni). Spécialiste du sous-titrage, de l'audiodescription et de l'interprétation en langue des signes, Higgs occupait le poste de directeur général de Deluxe Media Europe jusqu'en 2016.

- Christine Kretschmer

Elle détient une maîtrise en rédaction de scénarios. Elle est traductrice depuis 1985 et a rédigé bon nombre d'articles publiés principalement dans la revue de la *American Translators Association*. Nous en avons sélectionné deux.

- Andrew Lambourne

Il travaille en TAV depuis 1990. Il est spécialiste des technologies employées dans le domaine, particulièrement pour le sous-titrage en direct. Ses expériences professionnelles lui ont permis notamment de participer au développement du premier système (Windows) de création et de gestion du télétexte (BBC Ceefax, ITV teletext entre autres ont fait partie des utilisateurs de ce système).

- Alison Marsh

Elle a travaillé pour Red Bee Media (Royaume-Uni). Il s'agit d'une ancienne filiale de la BBC qui demeure à ce jour le principal fournisseur de sous-titrage en direct pour le radio-télédiffuseur.

- Xènia Martínez Bou

Traductrice depuis 1996, elle s'est spécialisée en TAV (doublage) après sa formation à la University of Reading (Royaume-Uni) puis à la *Universitat Autònoma* de Barcelone (Espagne). Elle a participé à l'adaptation de nombreux films, programmes télévisés et documentaires. Elle fait partie des membres fondateurs de l'association des traducteurs et adaptateurs audiovisuels en Espagne (*Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España*) et de la *Conferencia Internacional de Traducción Audiovisual*.

- Anatoly Murintsev

Il a fait partie de l'équipe de Janus Worldwide, entreprise spécialisée dans la prestation de services en traduction (y compris la TAV : sous-titrage, doublage, voix hors champ) et localisation.

- Jan Pedersen

Il a travaillé comme sous-titreur pendant des années et a été président de la European Association for Studies in Screen Translation. Il dirige aujourd'hui l'Institut d'interprétation et de traduction de l'Université de Stockholm (Suède).

- Francesca Riggio

Elle a occupé des postes de responsabilité au sein des entreprises de traduction et de localisation 1-Stop Translation USA et G3 Translate.

- Diana Sánchez

Traductrice et sous-titreuse depuis 1999, elle a travaillé pour Imaginables Inc, entreprise espagnole offrant des services de TAV. Elle fait à présent partie de l'équipe de Red Bee Media (Royaume-Uni).

- Rocío Txabarriaga

Elle vit aux États-Unis et la voix hors champ fait partie de ses champs d'expertise. Traductrice depuis 1999, elle s'est d'abord spécialisée dans le domaine médical avant de devenir animatrice radio puis actrice (pour la voix hors champ/la narration de spots publicitaires pharmaceutiques, produits audiovisuels pour les enfants, etc.). Son article de 2008 a été coécrit avec Jacopo Moro.

- Jacopo Màdaro Moro

Il a une société de traduction appelée J. Madaro Translations, États-Unis et Italie. La localisation et la voix hors champ font partie des services qu'il offre. Traducteur depuis 1982, il a joint l'American Translators Association en 1983 et a publié dans la revue *ATA Chronicles* de nombreuses fois.

- Rob Vandenberg

Traducteur et expert des logiciels/services informatiques fondés sur l'infonuagique, il associe ces deux compétences pour contribuer au rayonnement de Lingotek (États-Unis), une entreprise dont il a été PDG. Lingotek propose des solutions de TAO et Vandenberg explore les possibilités que la TAO et la traduction automatique offrent pour la TAV.

- Susanne Verberk

Sous-titreuse depuis l'an 2000, elle est propriétaire de l'entreprise Nevero (services de TAV et accessibilité des médias audiovisuels) en Belgique. Depuis 2007, elle fait du sous-titrage pour sourds et malentendants ainsi que de l'audiodescription.

- Laurel Wagers

Elle est spécialiste de la localisation. Elle a été directrice de rédaction de la revue *Multilingual computing and technology* (États-Unis) pour laquelle elle a également rédigé de nombreux articles. Son article de 2006, inclus dans le corpus, a pour coauteur Jim Healey.

- Jim Healey

Il est relecteur-réviseur. Il possède de l'expérience dans la révision de sous-titres et a déjà été relecteur pour la section traduction de la revue *Multilingual computing and technology* (États-Unis).

### **A.2.3. Français (corpus témoin)**

Les deux titres du corpus témoin pour ce sous-corpus sont :

- *Le doublage* de Thierry Le Nouvel (2007)
- *Le surtitrage du dialogue dramatique dans la pratique théâtrale contemporaine* d'Ana-Maria Dragnea (2010)

#### ➤ **Thierry Le Nouvel**

Auteur et traducteur d'ouvrages sur le cinéma, en France, il est également réalisateur de longs métrages et de documentaires (Édition Eyrolles, s. d., n. p.<sup>102</sup>). Son livre nous est apparu comme un guide précieux en matière de pratique du doublage. L'auteur y présente l'histoire de l'industrie du cinéma (doublage et du sous-titrage), les bases techniques et les métiers. Il aborde brièvement la voix hors champ (qu'il appelle *voice over*) et l'audiodescription. Son livre contient également de nombreuses ressources en annexes (liste des écoles et des formations, des studios de doublage, des sites dédiés au cinéma et au doublage, des adresses utiles, etc.). Ce guide, très pratique, se démarque par le caractère précis, mais succinct de chaque section. L'auteur va droit au but, et les illustrations rendent les explications très concrètes.

---

<sup>102</sup> Biographie de Thierry Le Nouvel : <https://www.editions-eyrolles.com/Auteur/77105/thierry-le-nouvel>

➤ **Ana-Maria Dragnea**

Professionnelle du surtitrage en Roumanie, elle est l'auteure de l'un des rares guides qui existent en français sur cette forme de traduction audiovisuelle, bien qu'elle ne l'y associe pas directement. En effet, Ana-Maria Dragnea y présente le surtitrage comme une forme de traduction « au carrefour des disciplines » (p. 40). C'est également le constat que nous faisons (voir profil de Anna Rędzioch-Korkuz à la section A.1.1.). Le livre couvre les aspects pratiques du surtitrage, présenté à la fois comme technique et processus. Des obstacles aux procédés en passant par les limites auxquelles est confronté le surtitreur et les aides dont il dispose pour les contourner, tout semble y être. Il n'est donc guère surprenant que ce titre apparaisse souvent dans les références des articles qui portent sur le surtitrage. L'auteure établit un lien entre surtitrage et sous-titrage dans le but de montrer aussi bien les similitudes que les différences qui existent entre les deux, et de souligner la nécessité d'accorder à chacune de ces formes une place de choix. Elles sont, selon Dragnea (2010, p.47), d'égale importance, et le surtitrage ne doit pas être considéré comme une simple adaptation de son précurseur, le sous-titrage, mais traité avec la même priorité et ne pas être relayé dans l'ombre du sous-titrage.

**A.2.4. Français (corpus d'analyse)**

Il contient vingt-trois articles rédigés par dix-neuf auteurs. Trois professionnels sont les auteurs de plus d'un texte du sous-corpus, et aucun article n'a plus d'un auteur.

- Yolande Amzallag

Elle est traductrice, membre de l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ) et ancienne directrice de rédaction de *Circuit*, le magazine de l'OTTIAQ (Canada).

- Alexis Bouzinac

Il est chef de projet informatique chez Bouygues Telecom. Sourd de naissance, il s'est impliqué auprès de l'Association Française pour l'Information et la Défense des sourds s'Exprimant Oralement (AFIDEO). L'accessibilité des médias audiovisuels est au cœur de son article de 2008 sur l'histoire et la technique du sous-titrage (y compris le sous-titrage pour sourds et malentendants).

- Samuel Bréan

Spécialiste du sous-titrage et de la voix hors champ, il est membre de l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA), en France. Auteur de nombreux articles sur la TAV, il est l'un des professionnels qui dénoncent avec verve le sous-titrage par les fans. Nous avons sélectionné trois articles de Bréan (dont deux, publiés en 2013, constituent un seul texte en deux parties).

- Nicolas Gendron

Il est acteur-comédien spécialisé dans le doublage et membre de l'Union des artistes (UDA), Québec (Canada). Également auteur et metteur en scène, il a participé à la création et à l'adaptation d'une trentaine de productions.

- Huguette Gervais

Elle est comédienne, directrice de plateau et adaptatrice depuis au moins vingt-cinq ans. Membre de la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC) à Québec (Canada), elle a dirigé au moins 217 projets de doublage et prêté sa voix de nombreuses fois à des actrices célèbres.

- Gérard Grugeau

Adaptateur-dialoguiste chez Audio Postproduction SPR, traducteur et rédacteur d'outils promotionnels à l'Office national du film du Canada depuis vingt-cinq ans, il est également critique, membre de l'Association québécoise des critiques de cinéma (AQCC). Il est l'auteur de deux articles de ce sous-corpus.

- Thierry Horguelin

Il a été critique littéraire et de cinéma. Il est à présent éditeur et auteur de recueils de nouvelles et de poèmes. Il vit en Belgique.

- Colette Jean-Marie

Elle est traductrice et terminologue à Québec (Canada).

- Solange Lapierre

Traductrice et spécialiste de la localisation, elle a notamment travaillé pour la réalisatrice de films et documentaires Doïna Harap (propriétaire de Productions Doina Harap Inc.), au Canada.



- Benoît Le Blanc

Traducteur depuis au moins trente ans, il a fondé Versacom, un cabinet de traduction de Montréal (Canada) qui offre de nombreux services linguistiques et technologiques, notamment la localisation.

- Yves Légaré

Historien de formation, il a été écrivain, correcteur et réviseur. Il a dirigé la SARTEC (Canada) pendant vingt-neuf ans avant de prendre sa retraite en 2018.

- Philippe Mather

Passionné de science-fiction, il a travaillé dans l'édition d'essais consacrés à la science-fiction au cinéma. Il s'intéresse également au doublage. Titulaire d'un doctorat, il dispense des cours en études cinématographiques à la University of Regina (Canada).

- Sylvestre Meininger

Membre de l'ATAA, il est spécialisé dans le sous-titrage, le doublage et la simulation depuis 2008. Il a contribué à l'adaptation d'une cinquantaine d'œuvres. Il est également l'auteur d'une thèse sur l'histoire du cinéma soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (France) en 2000.

- Pascaline Aurélie Rosnet

Traductrice audiovisuelle depuis 2006, elle adapte les produits AV pour le cinéma et le DVD. Elle offre également ses services à des festivals en tant que technicienne de sous-titrage.

- Matthieu Roy-Décarie

Il est monteur, réalisateur, directeur de postproduction et sous-titreur. Il travaille dans l'industrie de l'audiovisuel depuis 1978.

- Christian Sibold

Il est producteur et réalisateur. Il est l'auteur de plusieurs articles sur la TAV (doublage, sous-titrage et accessibilité des médias audiovisuels). Nous en avons sélectionné deux.

- Pierre G. Verge

Rédacteur et traducteur-adaptateur, il est membre de l'UDA et de la SARTEC (Canada). Il a travaillé sur des centaines de projets d'adaptation filmique (fiction et documentaire).

- Anne-Lise Weidmann

Elle est traductrice depuis 2003 et membre de l'ATAA (France). Elle est spécialisée en sous-titrage et voix hors champ. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur la TAV.

- Elizabeth Wörle Vidal

Elle est traductrice depuis l'an 2000. Elle est l'auteure de plusieurs articles publiés dans *Circuit* (Canada).

## Annexe B: Tableau des termes examinés dans nos corpus<sup>103</sup>

concept	termes anglais	sous-corpus	termes français	sous-corpus
<b>CONCEPTS RELATIFS AU SOUS-TITRAGE</b>				
AFFICHAGE DE POSITIONNEMENT	pop on	pro	pop on pop-on	pro pro
AFFICHAGE DÉROULANT	roll-up	ch + pro	roll up roll-up	pro pro
AUTEUR DE SOUS-TITRAGE	--		auteur de sous-titrage traducteur professionnel adaptateur professionnel auteur de sous-titrage professionnel auteur professionnel	ch + pro ch ch ch ch
CODE TEMPOREL	time code timecode time-code	ch + pro ch + pro ch	code chrono code temporel temps codé time code timecode time-code	pro ch + pro pro ch + pro ch + pro ch
EFFET DE RÉTROACTION	feedback effect gossiping effect	ch ch	--	--

<sup>103</sup> Les concepts sont répartis dans ce tableau selon les principales formes de TAV classés au chapitre 1 en quatre catégories : sous-titrage, surtitrage, formes de reformulation orale et accessibilité. Nous avons par ailleurs ajouté une catégorie « autre », qui réunit des concepts qui s'appliquent à plus d'une des quatre catégories ainsi que des concepts connexes qui ne peuvent pas être directement rattachés à l'une de quatre catégories.

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
INCRUSTATION	--		impression des sous-titres incrustation incrustation électronique	pro ch + pro ch
INTERTITRES	intertitles inter-titles	ch + pro ch	intertitres	ch + pro
REPÉRAGE	coding cueing shot frame detection spotting timing	pro ch pro ch + pro ch	repérage	ch + pro
SOUS-TITRAGE AUDIO	AST audio subtitling audio-subtitling	ch pro ch	--	--
SOUS-TITRAGE BILINGUE	bilingual subtitling	ch + pro	double sous-titrage sous-titrage bilingue	ch ch + pro
SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE	cinema subtitling film subtitling	ch pro	sous-titrage cinématographique sous-titrage de films sous-titrage filmique	ch ch ch
SOUS-TITRAGE EN DIRECT	live captioning live subtitling live-subtitling real time subtitling real-time subtitling simultaneous subtitling	pro ch + pro ch + pro pro ch ch	sous-titrage en direct sous-titrage simultané	ch + pro ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SOUS-TITRAGE INTERLINGUISTIQUE	interlingual subtitling inter-lingual subtitling	ch + pro ch + pro	sous-titrage interlinguistique	ch + pro
SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE	captioning intralingual subtitling	pro ch + pro	sous-titrage intralangue sous-titrage intralinguistique	ch ch + pro
SOUS-TITRAGE PAR LES FANS	amateur subtitles fan subbing fan subs fan subtitling fansubbing fan-subbing fansubs subtitles made by fans	ch pro ch pro ch + pro pro ch ch	fansubbing sous-titrage abusif sous-titrage amateur sous-titrage sauvage	ch + pro ch ch + pro pro
SOUS-TITRAGE PRÉ-ENREGISTRÉ	pre-recorded subtitles pre-recorded subtitling	ch ch + pro	sous-titrage préparé à l'avance	ch
SOUS-TITRAGE SEMI-DIRECT	as-live subtitling semi-live subtitling	ch ch	--	--
SOUS-TITRE DE DEUX LIGNES	double-line subtitle two line subtitles two-line subtitles two lines two-liner	ch pro ch ch ch	sous-titre de deux lignes	ch
SOUS-TITRE D'UNE LIGNE	one-line subtitle one-liner single-line subtitle	ch ch + pro ch	sous-titre d'une ligne	ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SOUS-TITRES AMATEURS	amateur subtitles fan subs fansubs subtitles made by fans	ch + pro ch ch ch	fansubs sous-titres abusifs sous-titres amateurs traductions des amateurs traductions des fans	ch + pro pro ch ch ch
SOUS-TITRES INTERLINGUISTIQUES	diagonal subtitles interlingual subtitles inter-lingual subtitles	ch ch + pro ch	sous-titres interlinguistiques	ch + pro
SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES	captions intralingual subtitles intra-lingual subtitles vertical subtitles	pro ch + pro ch ch	sous-titres intralanges sous-titres intralinguistiques	ch ch
SOUS-TITREUR	audiovisual translator screen translator subtiter subtitle translator translator	ch ch ch + pro pro ch	sous-titreur traducteur de sous-titres	ch + pro ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SOUS-TITREUR AMATEUR	fansubber	ch	fansubber producteur amateur de sous-titres producteur de sous-titres amateurs sous-titreur amateur sous-titreur sauvage traducteur amateur traducteur de fansubs	ch + pro pro pro  ch pro pro ch
SOUS-TITREUR EN DIRECT	live subtitler real-time subtitler respeaker stenographer velotypist	ch + pro ch ch ch ch	--	--
VERSION ORIGINALE	original version	ch + pro	version originale VO V.O.	ch + pro ch + pro pro
VERSION ORIGINALE SOUS-TITRÉE	subtitled original version	ch	version originale sous-titrée VO sous-titrée V.O. sous-titrée VOST	ch + pro pro pro ch + pro
<b>CONCEPTS RELATIFS AU SURTITRAGE</b>				

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
EMPLACEMENT DE L'ÉCRAN DE SURTITRAGE	localisation of the surtitle screen localisation of the surtitling screen location of the surtitle screen location of the surtitling screen	ch ch ch ch	emplacement des écrans de surtitrage	ch
SURTITRAGE	overtitles supertitles supratitles surtitles surtitling	ch ch ch ch ch + pro	surtitrage sur-titrage	ch + pro ch
TRADUCTEUR DE THÉÂTRE	--	--	traducteur de théâtre traducteur de pièces de théâtre	ch ch
<b>CONCEPTS RELATIFS AUX FORMES DE REFORMULATION ORALE</b>				
ACTEUR DE DOUBLAGE	dubber dubbing actor dubbing professional voice actor	ch + pro ch + pro ch ch + pro	acteur de doublage acteur doubleur acteur-doubleur artiste doubleur comédien comédien de doublage comédien doubleur comédien-doubleur doubleur de films interprète de doublage	ch ch ch ch ch + pro ch + pro ch pro ch ch



<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
ACTEUR VOIX	announcer narrator voice actor voice artist voice talent voice-over voice-over artist voice-over performer voice-over talent	pro pro pro pro pro pro pro pro pro	--	--
ADAPTATEUR-DIALOGUISTE	dialogist dialogue adaptor	ch pro	adaptateur adaptateur de doublage adaptateur professionnel adaptateur-dialoguiste dialoguiste dialoguiste de doublage traducteur-adaptateur traducteur audiovisuel traducteur dialoguiste traducteur-dialoguiste	ch ch ch ch + pro ch + pro ch + pro ch ch pro ch
ASYNCHRONISME	dischrony lack of synchrony	ch ch	asynchronie asynchronisme	pro ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
BANDE RYTHMOGRAPHIQUE	rythmo band	ch	bande rythmographique bande rythmo rythmo rythmo-bande	ch + pro ch + pro pro ch
BENSHI	benshi	ch + pro	benshi setsumeicha	ch ch
BONIMENTEUR	--	--	bonimenteur bonisseur conférencier	ch + pro ch + pro ch
COMMENTAIRE	commentary free commentary free-commentary voice-over commentary voice-over narration	ch ch ch ch	commentaire commentaire libre	ch ch
DEMI-DOUBLAGE	concise synchronisation half dubbing partial dubbing partial-dubbing	ch ch ch ch	demi-doublage	ch
DÉTECTION	detection	ch	détection détection des dialogues	ch + pro ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
DIRECTEUR ARTISTIQUE	dubbing director	ch + pro	auteur du doublage chargé du doublage chef de plateau directeur artistique directeur au doublage directeur de doublage directeur de plateau directeur du doublage doubleur metteur en scène	ch ch pro ch + pro pro ch ch + pro ch + pro ch ch
DOUBLAGE	dubbing lip sync dubbing post-synchronization	ch + pro pro ch	doublage doublage cinématographique doublage de films doublage filmique doublage labial doublage synchrone doubling dubbing synchronization	ch + pro ch ch + pro ch ch ch ch ch + pro pro
DOUBLAGE TÉLÉVISUEL	television dubbing TV dubbing	ch ch	--	--
DOUBLE VERSION	--	--	double tournage double version	ch ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
DOUBLEUR	dubber	ch + pro	doubleur acteur de doublage comédien de doublage	ch + pro ch pro
DOUBLEUR	--	--	directeur artistique doubleur entreprise de doublage société de postsynchronisation	ch ch + pro pro ch
DOUBLEUR	--	--	doubleur traducteur audiovisuel	ch ch
FEUILLE DE MÉTRAGE	--	--	feuille de métrage feuille métrée	ch ch
ISOCHRONIE	gap synchrony isochrony	ch ch	isochronie	ch
MOUVEMENTS DES LÈVRES	lip movements	ch + pro	mouvements des lèvres mouvements labiaux	ch + pro ch
NARRATEUR	commentator mediator narrator voice-over narrator	ch ch ch + pro ch	commentateur invisible commentateur over narrateur	ch ch ch + pro
PLANCHE À CALLIGRAPHIER	--	--	planche à calligraphier table de synchro et calligraphie	pro pro
POSTSYNCHRONISATION	post-synchronization	ch	postsynchronisation post-synchronisation	ch + pro ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SYNCHRONIEN	dubbese language of dubbing	ch ch	dubbese synchronien ton doublage	ch ch ch
SYNCHRONISATION EN DIRECT	--	--	doublage live synchronisation en direct	ch ch
SYNCHRONISME	synchronicity synchronisation synchronization synchroty	ch ch ch ch	synchronie synchronisation synchronisme	ch + pro ch ch + pro
SYNCHRONISME LABIAL	dubbing lip synchronicity lip synchronisation lip-synchronisation lip synchronization lip-synchronization lip-sync lip-synch lip synchrony lip-synchrony lip-synchronicity	ch ch ch + pro ch ch ch + pro ch + pro ch + pro ch ch ch	synchronie labiale synchronisation avec les lèvres synchronisation des lèvres synchronisation du mouvement des lèvres synchronisation labiale synchronisme synchronisme des lèvres synchronisme labial	ch ch ch ch ch ch ch + pro ch + pro
SYNCHRONISME VISUEL	--	--	synchronie visuelle synchronisme visuel	pro pro
VERSION DOUBLÉE	dub dubbed version	pro ch + pro	version doublée VD	ch + pro ch + pro

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
VERSION INTERNATIONALE	international version	ch	bande internationale VI V.I. version internationale	ch pro ch ch + pro
VERSION MULTILINGUE	foreign language versions heterolingual films multilingual films multilinguals	ch ch ch + pro ch	version multilingue V.M.	ch ch
VERSIONS MULTIPLES	multiple versions multiple-versions multiple-language versions	ch + pro ch ch	versions multiples	ch + pro
VOIX HORS CHAMP	voiceover voice over voice-over half-dubbing off camera commentary	ch + pro ch + pro ch + pro ch pro	demi-doublage doublage synchrone doublage voix off surimpression vocale voice over voice-over voix hors champ voix off voix-off voix over voix-over voix superposée voix surimposée	ch ch ch pro ch + pro ch + pro ch ch + pro ch ch ch ch pro

concept	termes anglais	sous-corpus	termes français	sous-corpus
<b>CONCEPTS RELATIFS À L'ACCESSIBILITÉ</b>				
ACCESSIBILITÉ	access accessibility inclusion integrated access media accessibility	ch ch + pro ch ch ch + pro	accessibilité accessibilité universelle	ch pro
AUDIODESCRIPTEUR	audiodescriber audio-describer audio describer describer	ch pro ch ch	narrateur	pro
AUDIODESCRIPTION	AD audio description audio description for the blind and partially sighted audio description for the blind and visually impaired audiodescription audio-description description	ch + pro ch + pro ch pro ch ch + pro pro	audiodescription audio-description audio-vision VD vidéodescription	ch + pro ch ch pro pro
AUDIODESCRIPTION CONVENTIONNELLE	conventional audio description TAD traditional AD traditional audio description	ch ch ch ch	--	--

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
AUDIODESCRIPTION INTÉGRÉE	IAD integrated AD integrated audio description	ch ch ch	--	--
FORME DE TAV POUR L'ACCESSIBILITÉ	access service accessibility modality area of accessibility assistive service media access service translation mode	ch ch pro ch ch ch	--	--
PROFESSIONNEL DE L'ACCESSIBILITÉ	access professional audiovisual accessibility professional	ch ch	--	--
RÉALISATION ACCESSIBLE	accessible filmmaking AFM	ch ch	--	--
SERVICES D'ACCESSIBILITÉ	access services accessibility services audiovisual accessibility services media accessibility services	ch + pro ch ch ch	--	--



<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS	captioning close captions closed caption subtitles closed captioning closed captions closed subtitles closed subtitling intralingual hard-of-hearing subtitling SDH subtitling for the D/ deaf and hard-of-hearing subtitling for the deaf and hard-of-hearing subtitling for the deaf or hard of hearing	ch ch pro ch ch + pro ch ch pro ch + pro ch ch + pro ch	sous-titrage intralinguistique pour sourds et malentendants sous-titrage pour sourds et malentendants	ch ch + pro
SOUS-TITRES POUR SOURDS ET MALENTENDANTS	captions closed captions subtitles for the deaf and hard of hearing subtitles for the deaf and hard-of-hearing	ch + pro pro pro ch	--	--

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
SOUS-TITRAGE VOCAL	respeaking voice writing	ch + pro pro	respeaking sous-titrage en direct sous-titrage en direct pour les personnes sourdes et malentendantes	ch pro ch
SOUS-TITREUR VOCAL	parrot respeaker voice writer	ch + pro ch + pro pro	--	--
THÉÂTRE ACCESSIBLE	accessible theatre-making integrated access for theatre	ch ch	--	--
<b>AUTRES CONCEPTS</b>				
ADAPTATION	adaptation free translation	ch + pro ch	adaptation	ch + pro
ADAPTATEUR	adaptor drama translator	ch + pro ch	adaptateur	ch + pro
ENREGISTREMENT DE RÉPLIQUES SUPPLÉMENTAIRES	additional dialogue recording additional dialogue replacement ADR automated dialog replacement looping	ch ch ch ch ch	--	--

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE	audiovisual translation method	pro	forme de traduction	ch
	audiovisual translation modality	ch	audiovisuelle	
	AVT methods	ch	forme de traduction	ch
	AVT modality	ch	cinématographique	
	AVT mode	ch + pro	mode de conversion linguistique	ch
	AVT type	pro	mode de TAV	ch
	form of audiovisual transfer	ch	mode de traduction	ch + pro
	form of audiovisual translation	ch	mode de traduction audiovisuelle	ch + pro
	form of translation	pro	traduction audiovisuelle	ch
	form of language transfer	pro	type de traduction audiovisuelle	ch
	method of audiovisual translation	ch		
	method of AVT	ch		
	method of film translation	ch		
	methods of language conversion [in the audiovisual field]	ch		
	methods of language conversion [within the mass media]	ch		
	mode of screen translation	ch		
	mode of transfer	ch		
	modes of film translation	ch		
	modes of language transfer	ch		
	screen translation approach	ch		
translation techniques	ch			

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
TRADUCTEUR AUDIOVISUEL	adaptor audiovisual translator audio-visual translator film translator screen translator subtitler translator translator of audiovisual texts	ch ch + pro ch ch ch ch ch + pro ch	adaptateur sous-titreur traducteur traducteur audiovisuel traducteur de doublage traducteur de film traducteur de films traducteur/adaptateur traducteur/adaptateur de l'audiovisuel traducteur/adaptateur professionnel traducteur-adaptateur	ch + pro pro ch + pro ch + pro pro ch ch pro pro pro ch
TRADUCTION AUDIOVISUELLE	audiovisual translation audio-visual translation AVT cinema translation film translation multidimensional translation multimedia translation screen translation transadaptation TV translation	ch + pro ch + pro ch + pro ch ch + pro ch ch ch ch + pro ch ch	adaptation audiovisuelle TAV traduction audiovisuelle traduction cinématographique traduction de film traduction de films traduction de produits audiovisuels traduction de textes audiovisuels traduction filmique traduction multimédia	pro ch ch + pro ch + pro ch ch pro ch ch ch

<b>concept</b>	<b>termes anglais</b>	<b>sous-corpus</b>	<b>termes français</b>	<b>sous-corpus</b>
TRADUCTION DE SCÉNARIOS	scenario translation script translation	ch ch + pro	traduction de scénarios	ch

## Annexe C : Vocabulaire partiel de la traduction audiovisuelle

### C.1. Présentation du contenu

Ce vocabulaire est consacré aux concepts qui sont soumis à la variation terminologique dans les deux langues de nos corpus d'étude : anglais et français. Le tableau suivant est une répartition de ces concepts selon les mêmes catégories qu'à l'annexe B.

*Tableau 24. Concepts soumis à la variation terminologique en anglais et en français*

<b>SOUS-TITRAGE</b>	CODE TEMPOREL
	SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE
	SOUS-TITRAGE EN DIRECT
	SOUS-TITRAGE INTRALINGUISTIQUE
	SOUS-TITRAGE PAR LES FANS
	SOUS-TITRES AMATEURS
	SOUS-TITRES INTRALINGUISTIQUES
	SOUS-TITREUR
<b>SURTITRAGE</b>	SURTITRAGE
<b>FORMES DE REFORMULATION ORALE</b>	ACTEUR DE DOUBLAGE
	ADAPTATEUR-DIALOGUISTE
	ASYNCHRONISME
	COMMENTAIRE
	DOUBLAGE
	NARRATEUR
	SYNCHRONIEN
	SYNCHRONISME
	SYNCHRONISME LABIAL
	VERSION DOUBLÉE
	VERSION MULTILINGUE
VOIX HORS CHAMP	
<b>ACCESSIBILITÉ</b>	ACCESSIBILITÉ
	AUDIODESCRIPTION
	SOUS-TITRAGE POUR SOURDS ET MALENTENDANTS
	SOUS-TITRAGE VOCAL
<b>AUTRES</b>	FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE
	TRADUCTEUR AUDIOVISUEL
	TRADUCTION AUDIOVISUELLE

Il y a au total 28 concepts. Il s'agit de concepts soumis à la variation dans au moins un des deux sous-corpus (« chercheurs » ou « professionnels ») dans chaque langue ; de ceux qui le sont dans les deux sous-corpus dans les deux langues ; et de ceux qui ne le sont dans aucun sous-corpus, mais pour lesquels des termes différents (une seule désignation par sous-corpus) sont employés dans chacun des sous-corpus (c'est le cas de ADAPTATEUR-DIALOGUISTE et SOUS-TITRAGE CINÉMATOGRAPHIQUE en anglais, et d'ACCESSIBILITÉ et ASYNCHRONISME en français). Parmi ces 28 concepts, nous en avons retenu 26 pour faire l'objet de ce vocabulaire partiel.

Les deux concepts que nous avons décidé de ne pas inclure dans ce vocabulaire sont : FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE et VOIX HORS CHAMP. FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE est un concept aux dénominations nombreuses qui varient selon le point de vue des auteurs (ils peuvent voir ces formes comme des techniques, des types, des modes, des modalités, etc.) et l'idée véhiculée dans une section, un paragraphe (d'où l'utilisation de termes parfois complètement différents dans le même texte). Quoiqu'il en soit, nous pensons qu'il est plus simple de considérer le doublage, le sous-titrage, l'audiodescription, le commentaire, etc., comme des formes de TAV. L'emploi par les auteurs d'un autre terme que *forme de traduction audiovisuelle* n'a, à notre avis, qu'une faible incidence sur la compréhension que le lecteur pourrait avoir de ces formes. C'est pour cette raison que nous ne jugeons pas essentiel de consacrer un article à ce concept. Quant à VOIX HORS CHAMP, le concept est trop vaste. En effet, quand on regarde tout ce qui semble couvert par ce concept, on comprend aisément pourquoi Franco, Matamala et Orero (2010) lui ont consacré un livre. Nous estimons donc qu'avant d'essayer de définir VOIX HORS CHAMP et ses dénominations de façon succincte (comme c'est le cas à l'intérieur d'un article de vocabulaire), il serait important de le circonscrire davantage. Ce travail va au-delà des objectifs de la présente thèse.

En ce qui concerne le modèle de présentation des articles de ce vocabulaire partiel, il s'inspire de celui utilisé dans les répertoires terminologiques de l'OQLF. Les vedettes, qui correspondent aux étiquettes retenues pour nommer les concepts, ont été choisies, dans la majorité des cas, en raison de leur fréquence plus élevée dans le corpus. Ce critère ne pouvait s'appliquer à toutes les vedettes, car certaines n'ont pas été extraites par TermoStat (silences).

## Marques d'usage

[vieilli] : variante diachronique

[emprunt] : emprunt

Variantes topolectales

[AUS] : Australie

[CAN] : Canada

[FR] : France

[QC] : Québec

[US] : États-Unis

## Système de notation

Ce vocabulaire partiel porte sur le domaine de la traduction audiovisuelle. Le domaine n'est donc pas mentionné avant chaque définition. Seul le sous-domaine est indiqué entre chevrons (< >) à la suite de la vedette.

---

**accessibilité** <accessibilité> : sous-domaine de la traduction audiovisuelle consacré aux formes et aux services favorisant l'accès des contenus audiovisuels aux personnes qui, pour diverses raisons et principalement à cause d'un handicap, ne peuvent y accéder dans leur format original.

Note : Il ne faut pas confondre l'accessibilité en traduction audiovisuelle avec l'accessibilité multimédia (destinée notamment à faciliter l'accès à des sites Internet aux personnes atteintes d'un handicap qui les empêchent d'y accéder dans leur format original) ni avec l'accessibilité universelle [QC] (qui se rapporte aux aménagements des environnements afin de les dépouiller de tout obstacle pour toutes les clientèles notamment les personnes à mobilité réduite, malentendantes et malvoyantes). En traduction audiovisuelle, l'accessibilité est fortement liée au sous-titrage pour les personnes sourdes ou malentendantes et à l'audiodescription pour les personnes aveugles ou malvoyantes.

Terme : accessibilité, n. f.

Anglais

Termes : access, accessibility, integrated access, media accessibility



**acteur de doublage** <appellation d'emploi> : personne qui prête sa voix à un personnage d'un film doublé joué à l'origine par une autre personne.

Termes : acteur de doublage, n. m. ; actrice de doublage, n. f. ; acteur doubleur, n. m. ; actrice doubleuse, n. f. ; acteur-doubleur, n. m. ; actrice-doubleuse, n. f. ; artiste doubleur, n. m. ; artiste doubleuse, n. f. ; comédien de doublage, n. m. ; comédienne de doublage, n. f. ; comédien doubleur, n. m. ; comédienne doubleuse, n. f. ; comédien-doubleur, n. m. ; comédienne-doubleuse, n. f. ; doubleur [QC], n. m. ; doubleuse [QC], n. f. ; doubleur de films [QC], n. m. ; doubleuse de films [QC], n. f. ; interprète de doublage, n. m, n. f..

Anglais

Termes : dubber, dubbing actor, dubbing professional, voice actor

**adaptateur-dialoguiste** <appellation d'emploi> : traducteur audiovisuel spécialisé dans l'adaptation des dialogues d'un film en vue de son doublage.

Termes : adaptateur-dialoguiste, n. m. ; adaptatrice-dialoguiste, n. f. ; adaptateur de doublage, n. m. ; adaptatrice de doublage, n. f. ; dialoguiste de doublage, n. m., n. f. ; dialoguiste, n. m., n. f. ; doubleur [FR], n. m ; doubleuse [FR], n. f. ; traducteur-adaptateur, n. m. ; traductrice-adaptatrice, n. f. ; traducteur dialoguiste, n. m. ; traductrice dialoguiste, n. f. ; traducteur-dialoguiste, n. m. ; traductrice-dialoguiste, n. f.

Anglais

Termes : dialogist, dialogue adaptor

**asynchronisme** < art de l'audiovisuel > : absence de synchronisme.

Voir *asynchronisme*.

Termes : asynchronisme, n. m.

Note : Il ne faut pas confondre l'asynchronisme, qui est une absence de correspondance partielle entre le son et l'image, et le non-synchronisme, qui est une non-correspondance totale entre le son et l'image.

Anglais

Termes : dischrony, lack of synchrony

**audiodescription** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de traduction audiovisuelle consistant à décrire à voix haute les principaux éléments visuels d'un produit audiovisuel afin d'en permettre l'accès aux personnes aveugles ou malvoyantes qui peuvent ainsi se les représenter mentalement.

Voir *accessibilité*.

Note : L'audiodescription est employée pour divers produits audiovisuels : films, émissions télévisées, etc.

Termes : audiodescription, n. f. ; audio-description, n. f. ; audio-vision [vieilli], n. f. ; vidéodescription [QC], n. f. ; VD [QC], n. f.

Anglais

Termes : AD, audio description, audiodescription, audio-description, audio description for the blind and partially sighted, audio description for the blind and visually impaired, description

**code temporel** <affichage numérique> : série de chiffres représentant l'heure, la minute, la seconde et le numéro propres à chaque image d'une vidéo et permettant de repérer l'enchaînement de celle-ci.

Note : Cette « carte d'identité » de chaque image d'un film (par exemple) est essentielle pour procéder au repérage en vue du sous-titrage de ce dernier.

Termes : code temporel, n. m. ; code chrono [vieilli], n. m. ; temps codé, n. m. ; time code [emprunt] ; timecode [emprunt] ; time-code [emprunt]

Anglais

Termes : time code, timecode, time-code

**commentaire** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de traduction audiovisuelle consistant à adapter un contenu audiovisuel à un nouvel auditoire en se permettant une certaine liberté qui tient tout de même compte, entre autres, des facteurs culturels et des objectifs visés.

Note : Le commentaire et la narration sont considérés par certains comme une seule et même forme de traduction audiovisuelle. Ces deux formes sont très peu décrites dans la littérature du domaine. Néanmoins, elles semblent différentes, car le commentaire suppose l'absence d'une reproduction fidèle du texte source et le ton y est informel. À l'inverse, dans la narration, le narrateur doit suivre un script rédigé à l'avance. Par ailleurs, l'aspect de l'adaptation à un nouvel auditoire est absent de la narration, mais fait partie du commentaire. En Europe, le commentaire est surtout employé pour les émissions sportives et humoristiques.

Termes : commentaire, n. m. ; commentaire libre, n. m.

Anglais

Termes : commentary, free commentary, free-commentary

**doublage** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de traduction audiovisuelle consistant à substituer aux voix des acteurs originaux d'un produit audiovisuel (principalement un film ou une série) des voix d'acteurs s'exprimant dans une autre langue, en respectant le synchronisme.

Termes : doublage, n. m. ; doublage cinématographique, n. m. ; doublage de films, n. m. ; doublage filmique, n. m. ; doublage labial, n. m. ; doublage synchrone, n. m. ; dubbing [emprunt] [vieilli] ; doubling [emprunt] [vieilli] ; synchronization [emprunt] [vieilli]

Anglais

Termes : dubbing, lip sync dubbing, post-synchronization [vieilli]

**narrateur** <appellation d'emploi> : personne dont la voix accompagne le déroulement d'une vidéo traduite dans une autre langue afin d'en présenter le sujet et de marquer les phases de transition en suivant un script.

Note : Il ne faut pas confondre narrateur et commentateur (voir *commentaire*). La personne dont la voix est entendue lors d'une audiodescription est parfois appelée *narrateur*. Afin d'éviter toute confusion, il serait préférable de la nommer *audiodescripteur*.

Note : Le narrateur intervient principalement dans les documentaires.

Termes : narrateur, n. m. ; narratrice n. f. ; audiodescripteur, n. m. ; audiodescriptrice, n. f. ; audio-descripteur, n. m. ; audio-descriptrice, n. f.

Anglais

Termes : narrator

**sous-titrage cinématographique** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de sous-titrage consacrée à la traduction des films.

Note : Le sous-titrage est une forme de traduction audiovisuelle consistant à afficher du texte (traduction condensée) dans une langue différente de celle du contenu sonore (interlinguistique) ou dans la même langue (intralinguistique), généralement en bas de l'écran (même si le sous-titre peut être positionné à un autre endroit) lors de la diffusion d'un produit audiovisuel.

Termes : sous-titrage cinématographique, n. m. ; sous-titrage de films, n. m. ; sous-titrage filmique, n. m.

Anglais

Termes : cinema subtitling, film subtitling

**sous-titrage en direct** <traitement du contenu audiovisuel> : catégorie de sous-titrage consistant à créer des sous-titres qui apparaissent à l'écran en même temps que le contenu traduit est diffusé/énoncé.

Termes : sous-titrage en direct, n. m. ; sous-titrage simultané [vieilli], n. m.

Anglais

Note : Le sous-titrage en direct (*live subtitling*) n'est pas destiné uniquement aux personnes sourdes et malentendantes. Cependant, comme il est principalement intralinguistique, les personnes sourdes et malentendantes en sont l'un des premiers publics cibles (et le premier dans le cas du sous-titrage vocal). Le sous-titrage en direct peut aussi être interlinguistique, et les personnes sourdes et malentendantes ne sont pas l'unique destinataire de cette catégorie de sous-titrage, mais certains semblent la présenter comme étant uniquement destinée à ce public. Cet amalgame peut engendrer une confusion, car le captioning [US, CAN, AUS] (sous-titrage intralinguistique), le live captioning [US, CAN, AUS] (sous-titrage en direct intralinguistique) et le closed captioning (sous-titrage pour sourds et malentendants) semblent ne plus faire qu'un, bien qu'il s'agisse de trois concepts différents, mais apparentés.

Note : Le sous-titrage en direct est utilisé par exemple pour les bulletins d'informations et lors des débats à la Chambre des communes [CAN].

Termes : live subtitling, live-subtitling, real time subtitling, real-time subtitling, live captioning, simultaneous subtitling [vieilli]

**sous-titrage intralinguistique** <traitement du contenu audiovisuel> : catégorie de sous-titrage consistant à créer des sous-titres dans la même langue que celle du produit audiovisuel traduit.

Termes : sous-titrage intralinguistique, n. m. ; sous-titrage intralangue [BEL], n. m.

Anglais

Note : Il ne faut pas confondre les concepts de sous-titrage intralinguistique, de sous-titrage en direct et de sous-titrage pour sourds et malentendants (voir la note sous sous-titrage en direct).

Termes : captioning [US], intralingual subtitling

**sous-titrage par les fans** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de sous-titrage réalisée par les fans d'un produit audiovisuel (surtout des séries) et dont le résultat, diffusé sur Internet, diffère de celui des sous-titres en général (positionnement, police, couleur, etc.).

Note : En vertu de dispositions légales sur le droit d'auteur (statut dont jouissent les traducteurs audiovisuels, notamment les sous-titres faisant partie d'un syndicat ou de toute organisation chargée de défendre leurs droits), le sous-titrage par les fans est considéré comme étant illégal en France, car les fans sous-titres (appelés *sous-titres amateurs*) agissent sans le consentement des auteurs des œuvres qu'ils sous-titrent, à la différence des sous-titres dits professionnels.

Note : Les termes *sous-titrage amateur* et *sous-titre amateur* employés pour dénommer cette forme de sous-titrage désignent en fait des concepts plus larges. À titre d'exemple, les sous-titres inexpérimentés ou peu formés embauchés par certaines maisons de production américaines désireuses de bénéficier de services à faible coût sont considérés par des sous-titres professionnels comme étant des amateurs. Par conséquent, quand le terme *sous-titrage amateur* est utilisé pour évoquer le sous-titrage par les fans, il faut lire/comprendre *sous-titrage réalisé par les amateurs* [les fans] d'un produit audiovisuel et pas *sous-titrage amateur* tout court, car ce terme est plus englobant.

Termes : sous-titrage par les fans, n. m. ; sous-titrage abusif, n. m. ; sous-titrage amateur, n. m. ; sous-titrage sauvage [FR], n. m.

Emprunts à l'anglais : fansubbing

Anglais

Termes : amateur subtitles, fan subbing, fansubbing, fan-subbing, fan subs, fansubs, fan subtitling, subtitles made by fans

**sous-titrage pour sourds et malentendants** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de sous-titrage pré-enregistré destiné aux personnes sourdes et malentendantes et consistant à traduire des produits audiovisuels par des sous-titres codés auxquels on accède en tapant une touche de sa télécommande [CC au Canada ; STT, S-T, SUB, etc. en France].

Termes : sous-titrage pour sourds et malentendants, n. m.

Anglais

Termes : closed captioning, closed captions, close captions, closed subtitling, closed subtitles, closed caption subtitles, subtitling for the deaf and hard-of-hearing, SDH, subtitling for the deaf or hard of hearing, subtitling for the D/ deaf and hard-of-hearing,

**sous-titrage vocal** <traitement du contenu audiovisuel> : forme de sous-titrage en direct (principalement intralinguistique) consistant à créer des sous-titres en temps réel au moyen notamment de logiciels de reconnaissance vocale qui convertissent en texte écrit ce que dit le sous-titreur vocal.

Termes : sous-titrage vocal [CAN], n. m. ; respeaking [emprunt] ; sous-titrage en direct pour les personnes sourdes et malentendantes, n. m. ; redite [QC], n. f.

Anglais

Termes : respeaking, voice writing [US]

**sous-titres amateurs** <traitement du contenu audiovisuel> : sous-titres créés par les fans (voir sous-titrage par les fans) d'un produit audiovisuel.

Termes : sous-titres amateurs, n. m. ; fansubs [emprunt] ; sous-titres abusifs, n. m. ; traductions des amateurs, n. f. ; traductions des fans, n. f.

Anglais

Termes : fansubs, fan subs, subtitles made by fans, amateur subtitles.

**sous-titres intralinguistiques** <traitement du contenu audiovisuel> : catégorie de sous-titres qui fournissent une traduction dans la même langue que celle de la bande sonore d'un produit audiovisuel.

Note : Les sous-titres intralinguistiques sont destinés en majeure partie aux personnes sourdes et malentendantes, et à l'apprentissage des langues étrangères.

Termes : sous-titres intralinguistiques, n. m. ; sous-titres intralanguages, n. m.

Anglais

Termes : captions, intralingual subtitles, intra-lingual subtitles, vertical subtitles

**sous-titreur** <appellation d'emploi> : traducteur audiovisuel spécialisé dans la création de sous-titres.

Note : *Sous-titreuse* désigne la traductrice audiovisuelle, mais aussi une machine utilisée auparavant pour générer des sous-titres.

Termes : sous-titreur, n.m. ; sous-titreuse, n. f. ; traducteur de sous-titres, n. m. ; traductrice de sous-titres, n. f. ;

Anglais

Termes : audiovisual translator, subtitler, subtitle translator, translator

**surtitrage** <traitement du contenu audiovisuel>: forme de traduction audiovisuelle consistant à projeter (sur un écran généralement situé au-dessus de la scène) au cours d'un spectacle vivant la traduction, dans la langue du public, des dialogues que les comédiens récitent ou chantent.

Note : Le surtitrage est souvent interlinguistique, mais il peut aussi être intralinguistique.

Termes : surtitrage, n. m. ; sur-titrage [FR], n. m.

Anglais

Termes : supratitles, supertitles, surtitles, surtitling, overtitles

**synchronien** <registre de langue>: langue artificielle du doublage créée par la volonté d'atteindre un synchronisme (surtout le synchronisme labial) parfait.

Termes : synchronien, n. m., ton doublage, n. m.

Emprunts à l'anglais : dubbese

Anglais



Termes : dubbesse, language of dubbing

**synchronisme** <art de l'audiovisuel> : concordance entre les différents éléments de la bande image originale et de la bande sonore de la traduction, pour certaines formes de reformulation orale, et l'apparition du texte pour les traductions écrites.

Note : Le synchronisme labial, pour le doublage, est le type de synchronisme le plus connu, mais il ne s'agit pas du seul. En matière de sous-titrage, par exemple, le synchronisme temporel (la concordance entre le dialogue original et les sous-titres) est essentiel.

Note : Les termes *synchronie* et *synchronisation* sont parfois employés pour désigner le synchronisme. Seulement, même s'ils sont tous les trois de la même famille, *synchronie* est surtout utilisé en linguistique (par opposition à *diachronie*) et *synchronisation* renvoie à un processus, le synchronisme étant le résultat de ce processus.

Termes : synchronisme, n. m.

Anglais

Note : Le synchronisme (*synchrony*) est parfois désigné par *synchronicity* et *synchronisation/synchronization*. *Synchronisation* est le processus et *synchrony*, le résultat. Quant à *synchronicity*, quoi qu'étant de la même famille que les deux autres termes, il est surtout employé en psychologie pour exprimer la simultanéité d'événements sans lien de causalité apparente.

Termes : synchrony

**synchronisme labial** <art de l'audiovisuel> : concordance entre le mouvement des lèvres des acteurs du produit audiovisuel original et les dialogues joués par les acteurs de la version traduite.

Note : Le synchronisme labial est important en doublage, car il permet d'entretenir l'illusion, de donner l'impression au spectateur que ce qu'il entend (dans sa langue) a été dit par les acteurs qu'il voit à l'écran (bien que le produit audiovisuel ait été enregistré dans une langue source différente). Le synchronisme labial est particulièrement important lorsque le visage

des acteurs est en gros plan et que leurs lèvres sont clairement visibles, surtout lorsqu'ils prononcent des labiales (comme [p], [b], [m], [f], [v], etc., en français, par exemple). Le synchronien (voir synchronien) est le résultat de la volonté d'atteindre le synchronisme.

Termes : synchronisme labial, n. m. ; synchronisme des lèvres, n. m. ; synchronisme du mouvement des lèvres, n. m.

Anglais

Termes : lip synchrony, lip-synchrony, lip-sync, lip-synch

**traducteur audiovisuel** <appellation d'emploi> : personne qui se spécialise dans l'une des formes de traduction audiovisuelle.

Voir *traduction audiovisuelle*.

Termes : traducteur audiovisuel, n. m. ; traductrice audiovisuelle, n. f. ; adaptateur, n. m. ; adaptatrice, n. f. ; traducteur-adaptateur, n. m. ; traductrice-adaptatrice, n. f. ; traducteur de films, n. m. ; traductrice de films, n. f.

Anglais

Termes : adaptor, audiovisual translator, film translator, screen translator [vieilli], translator of audiovisual text

**traduction audiovisuelle** <domaine> : domaine de la traduction consacré au transfert intralinguistique et interlinguistique, oral comme écrit, de produits audiovisuels par l'utilisation de diverses formes (doublage, surtitrage, sous-titrage pour sourds et malentendants, audiodescription en sont quelques-unes).

Note : Il ne faut pas confondre la traduction audiovisuelle et la traduction multimédia. Certains considèrent que la traduction multimédia englobe la traduction audiovisuelle.

Termes : traduction audiovisuelle, n. f. ; TAV, n. f. ; traduction cinématographique [vieilli], n. f. ; traduction des produits audiovisuels, n. f. ; traduction de textes audiovisuels, n. f. ; traduction filmique [hist.], n. f.

Anglais

Termes : audiovisual translation, audio-visual translation, AVT, film translation [vieilli], multidimensional translation, screen translation [vieilli], transadaptation, TV translation [vieilli]

**version doublée** <type de produit audiovisuel> : produit audiovisuel résultant de la traduction par doublage d'une version originale.

Termes : version doublée, n. f. ; V.D., n. f.

Anglais

Termes : dubbed version, dub

**version multilingue** <type de produit audiovisuel> : produit audiovisuel dans lequel plus d'une langue sont parlées.

Note : La gestion des versions multilingues peut poser un problème au traducteur audiovisuel qui doit décider du traitement à accorder à chacune des langues en présence (les traduit-il toutes ; par exemple, dans un film majoritairement en anglais, il y a des dialogues en français et la langue cible du doublage est le français, doit-il garder les extraits en français tels quels, énoncés par les acteurs originaux, ou les faire doubler ?).

Note : Il ne faut pas confondre version multilingue et versions multiples, car les deux termes peuvent être abrégés V. M. Les versions multiples sont des précurseurs du doublage qui consistaient à faire enregistrer le film dans différentes langues par les acteurs originaux. Les maisons de production américaines ont dû y renoncer, car elles n'étaient pas financièrement viables.

Termes : version multilingue, n. f. ; V. M., n. f.

Anglais

Termes : multilingual films, multilinguals, foreign language versions, heterolingual films