DOI: https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.06
CZU: 791.43:81'25(6)
Orcid ID: 0009-0008-3372-7149

Acentrice

LE SOUS-TITRAGE ET LA PROBLÉMATIQUE DE LA RÉCEPTION AU CINÉMA



Dr., conferențiar universitar în semiotică, estetică și receptarea cinematografiei și a audiovizualului, Unitatea de formare și cercetare în Litere, Arte și Comunicare, Universitatea „Joseph KI-ZERBO" din Ouagadougou, Burkina Faso.

Valentine PALM/SANOU

Subtitrarea și problematica receptării în cinematografie

Rezumat. Subtitrarea este rezultatul unei inovații cinematografice, apărute odată cu introducerea sunetului în film. Ea constă în afișarea unei traduceri sincronizate cu dialogul, de regulă în partea inferioară a ecranului, deși uneori poate apărea și lateral. Prin această practică, opera cinematografică devine mai accesibilă publicului, iar subtitrarea funcționează ca un mediator între film și spectator. În consecință, ea favorizează co-crearea sensului operei cinematografice, punând totodată sub semnul întrebării pretinsa universalitate a imaginii și evidențiind dimensiunea culturală a barierei lingvistice.

Studiul de față își propune să analizeze implicațiile apariției filmului sonor prin examinarea practicii subtitrării în contextul cinematografiei africane. Pentru aceasta sunt utilizate concepte precum traducerea, retorica imaginii și teoria receptării, în vederea evidențierii rolului subtitrării ca mediator cultural, prin analiza subtitrărilor din filmul Keita! L'héritage du griot (1995), regizat de Dani Kouyaté [1].

Cuvinte-cheie: cinematografie africană, subtitrare, traducere, retorica imaginii, receptare.

Subtitling and the Issue of Reception in Cinema

Abstract. Subtitling is a result of cinematic innovation; it emerged following the advent of sound in film. It involves displaying a translation synchronized with the dialogue usually at the bottom of the screen, though sometimes along the side. This practice thereby makes the cinematic work more accessible and acts as a mediator between the film and the viewer. Consequently, it fosters the co-creation of the filmic work while simultaneously challenging the universality of the image and highlighting the cultural issue of the language barrier. This study aims to understand the implications of the advent of sound in cinema by examining the practice of subtitling within the context of African cinema. Key concepts translation, the rhetoric of the image, and reception theory will be used to elucidate the role of subtitling as a cultural mediator, specifically through an analysis of the subtitles in Dani Kouyaté's film *Keita! L'héritage du griot* (1995) [1].

Keywords: African cinema, subtitling, translation, rhetoric of the image, reception.

Introduction. L'avènement du cinéma a démarré par un essor technique: celui du besoin de l'homme d'immortaliser une image en mouvement. Ce besoin d'immortalité fait partie des questions existentielles prioritaires de l'homme et dénotera de la place de la technique cinématographique parmi les pratiques sociales au fil des époques. Le destin de cette technique s'est constitué au fur et à mesure et a finalement conduit le cinématographe à recouvrir la dimension d'art. Le processus d'esthétisation de la technique cinématographique porte l'engagement des opérateurs de prise de vues et du monde de la critique d'art d'une part; et de l'autre, des acteurs d'autres domaines artistiques telle que la littérature et spécifiquement le théâtre. En effet, trois grands apports portent le processus du passage de la technique à l'art cinématographique. L'héritage artistique et technique du théâtre à travers la figure emblématique de Georges Méliès porte les prémices de la nature artistique du cinématographe depuis 1896. Ensuite, le pragmatisme de *La naissance d'une nation* (1915) de David Wark Griffith a permis la stabilisation du langage cinématographique et légitimé le cinéma comme expression dotée de code propre [2]. Enfin, Louis Delluc et Ricciotto Canudo ont réussi à inscrire définitivement le cinéma dans le champ des expressions artistiques à travers leurs plumes critiques. L'histoire retient d'ailleurs l'expression «septième art» du *Manifeste des sept arts* de Ricciotto Cando paru en 1923 [3].

À côté de ce processus de transformation de la technique en art, les innovations techniques vont se poursuivre. L'avènement du parlant et plus tard de l'invention de la pellicule panchromatique font parties intégrantes du parcours de l'art cinématographique. Chaque innovation technique bouleverse les habitudes des opérateurs de prises de vue et porte les marques des mutations du septième art. La pratique du sous-titrage rappelle ces mutations. Le sous-titrage consiste à afficher une traduction synchrone avec le dialogue, au bas ou parfois sur le côté de l'écran dans un film donné. Il faut préciser qu'avant l'avènement du son au cinéma, les cartons incrustés dans les films, déjà en 1900, pour accompagner la compréhension de ces films, sont considérés comme les prémices du sous-titrage. Cependant, l'arrivée du sonore crée un véritable concurrent à l'image dans la construction du sens au cinéma. Ce sérieux concurrent nécessite une prise en charge et surtout une reconfiguration des techniques créatives. Désormais, l'image forme avec la parole un couple complémentaire dans la génération du sens au cinéma. L'image partage ainsi son pouvoir expressif avec le son et la langue devient un enjeu pour le cinéma. Le parlant actualise alors la question culturelle de la barrière linguistique et pose quelque peu la problématique de l'accessibilité des œuvres cinématographiques. L'universalité du langage cinématographique avait pourtant été clamée. Le cinéma était un moyen d'expression susceptible de parler à tous. Il a porté l'espoir d'un moyen de communication universel, affranchi de la barrière linguistique.

Pour s'accommoder avec cette nouvelle donne au cinéma, les praticiens ont recourt à la traduction qui se décline sous forme de sous-titres ou de doublage des voix. Dans la pratique de la traduction, plusieurs perspectives vont s'offrir aux cinéastes. Justin T. Ouoro [4, p. 238] précise: «*À l'avènement du cinéma parlant, le sous-titrage était perçu comme une sorte de résumé du dialogue des personnages dans le but de fournir à un public étranger, juste des éléments d'information essentiels à la compréhension de certains aspects du film. On se fiait à l'universalité du langage iconique sensé traduire de façon satisfaisante le contenu filmique.*

De nos jours, la pratique du sous-titrage ne consiste plus en l'inscription des éléments supposés indispensables à la compréhension du film. Elle tend à être une traduction fidèle du dialogue, de sorte à rendre compte des subtilités de la langue.»

Visiblement, cette barrière linguistique pose la question de la diffusion et de la réception des œuvres cinématographiques. Pour avoir un large public, il faut passer par le doublage des voix ou le sous-titrage des dialogues du film et ce, dans toutes les langues du marché escompté. Cela engendre des moyens tech-

niques, humains, financiers… supplémentaires dans le processus de la création de l'œuvre cinématographique. Cette réalité pose également des problématiques liées à la place du traducteur du film dans le processus de la création, du texte transcrit en rapport avec les images et l'ensemble du film et du rapport entre le spectateur et l'œuvre filmique.

Notre réflexion cherche à comprendre la pratique du sous-titrage. Elle s'attardera sur les enjeux du sous-titrage dans le cinéma africain et son impact sur la réception de l'œuvre cinématographique. Qu'est-ce que le texte fait de l'image et de son récepteur? Les concepts opératoires de la traduction, de la rhétorique de l'image et de la théorie de la réception seront déployés sur le sous-titre du film *Keita! L'héritage du griot* (1995) de Dani Kouyaté. Après une approche théorique et méthodologique, nous examinerons les modalités de traduction des dialogues de ce film du jula [5] au français avant de réfléchir les enjeux de la pratique de ce sous-titrage.

1. Approche théorique et méthodologique. Le sous-titrage fait naturellement appel à la traduction. La traduction nécessite une relation entre deux langues ou deux niveaux de langues. Lorsqu'il s'agit de deux langues, chacune constitue un média. La question de l'intermédialité est alors posée. Dans le cadre du sous-titrage, il s'agit d'aller d'une langue parlée vers une autre langue, cette fois-ci, transcrite, ou d'un niveau de langue parlé à un autre niveau écrit, ou simplement, du style oral vers le style écrit, dans la même langue.

Roman Jakobson (1963) conçoit trois modalités de traduction [6]. Il s'agit de la traduction intralinguale ou reformulation qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. De la traduction interlinguale ou traduction proprement dite qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue. Et enfin, de la traduction intersémiotique ou transmutation qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques. Roman Jakobson distingue, dans sa réflexion, l'universellement traduisible et l'intraduisibilité de certaines réalités linguistiques. Dans la tentative de traduction, l'intraduisible est ce qui est soit en deçà des attentes, soit au-delà des attentes. Il s'agit de phénomènes linguistiques qui ne trouvent pas d'équivalences étroites d'une linguistique à une autre. C'est l'exemple des mots qui changent de genres d'une langue à une autre et de sens figurés spécifiques. Ces expériences d'intraduisibilité ont été largement vécues dans la traduction de la Bible où l'on assiste à des niveaux d'interprétation différent et parfois contradictoire.

Dans le cas du sous-titrage au cinéma, il s'agit de la pratique de l'interlinguale. Dans ce sens, les transformations visent l'expression et tente au mieux de conserver le contenu en l'état où l'on va du parler au scriptural entre deux langues et/ou deux styles d'expression. En effet, au-delà de la dimension intermédiale, l'oral et l'écrit n'ont pas les mêmes principes de fonctionnement. Par ailleurs, les langues peuvent avoir des systèmes de fonctionnement différents et par conséquent, des modalités de codage, de décodage et de recodage différentes. De sorte que la forme de l'expression peut changer sans porter atteinte à la substance du contenu en vue de maintenir l'esprit du film dans le sous-titrage. C'est pourquoi le travail de sous-titrage s'attache à l'environnement du récit filmique. Le sous-titrage va ainsi de l'oral à l'écrit. Le rapport entre le discours oral et le discours écrit s'invite. En effet, le style oral est vivant et il porte le sens par l'intonation et les pauses. Lorsqu'il est porté par un corps visible, le regard, les gestes et les mimiques s'ajoutent à ces compétences. Quant au style écrit, il fixe et s'inscrit dans la durée, la concision et la performance de la pensée construite. Le style écrit se distingue du style oral par le registre de langue utilisé. À l'écrit, on privilégie le registre courant et soutenu. À l'oral, c'est davantage le style familier qui est privilégié même s'il existe des textes oraux au style soutenu à l'image des genres de la littérature orale. Le style soutenu est caractérisé par des phrases complexes et

un vocabulaire avancé, contrairement au style familier. Claude Hagège (1985) renvoie justement ce style oral soutenu au concept d'orature et l'oppose à l'écrit qu'il entend par littérature. Pour lui, «*Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle).*» [7, p. 85].

Au-delà des genres littéraires, la langue parlée et la langue écrite sont différentes. C'est ce que nous disent Denis Baril et Jean Guillet (1992) à propos de la langue française [8]. Ils précisent que l'écrit et l'oral sont deux codes et systèmes de communication bien distincts et ayant chacun leur caractère particulier. Cette particularité s'observe dans le choix des mots, dans la façon de ponctuer et tous les artifices propres à chaque expression. Ainsi, passer d'un système à un autre nécessite des adaptations et des réglages. Contrairement à la langue écrite, la communication orale est spontanée, interactive et instantanée. Cela signifie qu'on a peu de temps pour réfléchir. Pour avoir le temps de penser à une réponse, on utilise généralement les tics de langage et/ou le silence qui couvrent les hésitations et le temps de la réflexion pour trouver le mot approprié. À l'oral, le locuteur contracte ou ravale des sons avec la volonté de simplification du propos et parfois de relâchement au niveau des normes grammaticales. Il faut noter qu'au cinéma, le discours oral qu'arborent les acteurs a bien été préparé au préalable dans le scénario. Les acteurs ne sont donc généralement pas soumis au processus complexe de l'improvisation et la stratégie de préparation des réponses ou des réactions comme dans les situations d'interaction sociale naturelle. Cela ne signifie pas que les tics n'existent pas dans les propos des acteurs mais ils sont savamment orchestrés dans le but de tenir l'impression de réalité dans le récit filmique. Ces propos sont accompagnés de jeux: mimiques, gestes, intonations, regard… Le défis du sous-titrage serait de réussir à matérialiser les actions du film et toute la mise en scène dans le texte filmique. Le sous-titrage est donc une forme de traduction qui exige une technique adaptée à la réalité filmique afin de créer, dans le texte adossé au film, l'environnement de ce dernier.

Le sous-titrage devient alors une re-textualisation du discours oral et de l'environnement général et spécifique du film. Les dialogues et les sons sont transcrits et deviennent du texte autour du film. Cette re-textualisation constitue ainsi une paratextualité filmique qui participe à la construction du sens du film. Depuis l'avènement du parlant, le son occupe une place considérable dans les techniques de construction de l'œuvre cinématographique. Les dialogues et les sons sont dans des relations de complémentarité et d'interdépendance avec les images qui constituent le matériau de base au cinéma. Le sous-titrage porte, à ce titre, une part essentielle de la structuration du sens du film. Ainsi, il participe de l'interprétation et de la coopération du lecteur selon Umberto Eco (1990) qui conçoit le texte comme une «machine paresseuse» qui exige la collaboration active du lecteur pour produire son sens caché dans les implicites, les blancs, les non-dits, les codes culturels [9]. Ainsi, il distingue deux types de lecteurs: le lecteur empirique qui correspond au lecteur réel et le lecteur modèle qui est le lecteur idéal défini par l'énonciateur du récit. Umberto Eco met en garde contre les dérives de l'interprétation en distinguant l'interprétation légitime et la surinterprétation. L'interprétation légitime est une interprétation qui respecte la cohérence de la structure du texte. La surinterprétation est une projection arbitraire du sens du texte. Ainsi, le sous-titrage apparait comme une sorte de reprogrammation du lecteur idéal à travers sa capacité de le cadrer et l'accompagner dans la construction du sens du film. Il est même capable de remodeler ce lecteur initialement prévu par l'énonciateur du récit filmique. Le sous-titrage endosse ainsi un rôle important dans la construction de l'œuvre filmique. Il peut, à ce titre, être perçu comme un co-auteur

de l'œuvre. C'est pourquoi, Umberto Eco (1990) pense que la traduction est une négociation qui appelle à des pertes, à des compensations et à des équivalences culturelles [9]. Ainsi, il perçoit la traduction non comme une reproduction mais comme une «interprétation régulée» d'un texte donné. Le sous-titrage applique ainsi une double médiation à la réception du film.

Afin de saisir les modalités déployées dans le film *Keita! L'héritage du griot*, réalisé en jula et sous-titré en français, il s'est agi de comparer les propos tenus par les acteurs aux transcriptions au bas de l'écran. Cet exercice de comparaison a permis de percevoir les éventuels écarts et de comprendre les choix opérés dans le passage du discours oral au discours transcrit. Il a ensuite été question de comprendre le fondement de ces écarts sachant que toute traduction engendre des écarts en fonction des codes de la langue de départ à la langue d'arrivée ou du système de départ au système d'arrivée. Enfin l'impact de ces écarts sur la réceptivité de l'œuvre filmique a été analysé.

2. Des modalités de traduction du sous-titre dans *Keita ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. Les modalités sont des techniques et des choix que l'on opère dans une situation donnée. Dans le cadre de la traduction, cette opération peut se faire au niveau grammatical, orthographique, sémantique, syntaxique et sémiotique.

Dans sa version originale, le film *Keita! L'héritage du griot* alterne le français et le jula. Le projet de sous-titrage porte sur les énoncés en jula traduits en français. La traduction française est à la hauteur du niveau soutenu du jula utilisé par le film. Il s'agit d'une traduction littéraire qui cherche à entrer, à la fois, dans le sens des propos prononcés par les acteurs et dans la forme soutenue de la langue proférée. Cependant, le film n'enregistre pas la traduction-transcription des chansons énoncées en jula. Pourtant, la musique est partie intégrante de la construction de la sémiosphère d'une œuvre filmique. Les paroles de la musique qui accompagne le générique et certaines scènes tout le long du film jouent le rôle d'épigraphe qui renseigne sur la substance du récit filmique. Dans le film *Keita! L'héritage du griot*, ces paroles disent, en somme, que tant que l'homme vit, il sera confronté aux défis existentiels. Il s'agit d'une musique composée par Sotigui Kouyaté, le géniteur du réalisateur qui joue le rôle de Djeliba dans le film. Sotigui Kouyaté est, dans la vie réelle, issu d'une tradition de griots. Sa composition musicale renforce donc l'authenticité du récit filmique inspiré de cet univers traditionnel. Aussi, la stratégie principale du sous-titreur est-il de paraphraser les propos des acteurs. Les interventions du griot dont le style se nourrit de figures de style et de construction stimule la paraphrase. Ainsi, le sous-titrage travaille à retenir la substance des propos. Pour illustration, Djéliba dit à Mabo: «*Je vois que tu veux tout savoir. Cela me plait bien.*» et le sous-titre dit: «*Tu es très curieux. Cela me plait* » (13:00-13:5). Le sous-titre procède également à des transcriptions approximatives, certainement par manque de termes appropriés pour rendre le contenu des propos en jula. Pour illustration, le propos jula «*Je vous poursuivrai*» est remplacé par «*Je vous suivrai*» (33:20) dans le sous-titre. La différence visible entre «poursuivre» et «suivre» n'est pas prise en compte par le travail de sous-titrage. Pourtant le contexte ainsi que le mot jula font appel à la «poursuite» dans le récit filmique où il est question de la course poursuite entre les deux chasseurs et la femme buffle. En plus de ces traductions approximatives, certains propos sont marqués par une absence totale de traduction et de transcription dans le film. Ainsi, lorsque la femme de Boicar propose à Djeliba d'entrer dans la maison, il répond qu'il ne voudrait pas les déranger en ces termes «*Merci. Je ne vais pas vous déranger. Je préfère l'extérieur et l'air.*» (8:28). Cependant, le sous-titrage choisi: «*je préfère l'air frais*». Ce constat s'observe aussi dans le traitement des idiomes. En effet, le sous-titrage fait fi de la traduction et/ou la transcription des idiomes. C'est ce que confirme Youssouf Ouédraogo (2020) qui pense que les idiomes ne sont pas traduits dans le sous-titrage à cause de

la complexité de cette classe de mot hautement culturelle, émotionnelle et propre à une langue donnée [10]. Si les équivalents existent et sont faciles à trouver, ils sont parfois inexistants dans la langue du sous-titrage. Pourtant, ils portent une part culturelle et émotionnelle essentielle du contenu sémantique et sémiotique des films.

Le traducteur/transcripteur des paroles du film se fonde sur le contexte précis de génération des propos dans son entreprise de sous-titrage. Dans l'esprit du scénario, il donne corps écrit aux propos et aux images qui constituent le récit filmique. Il faut signaler que l'art *griotique* est au cœur du film *Keita! L'héritage du griot*, comme la plupart des œuvres filmiques de Dani Kouyaté. Le mot est l'outil fondamental du griot. Le maniement de la langue fait du griot un poète des temps anciens. Les expressions idiomatiques et la répétition sont partie intégrante de la poétique *griotique*. Ils entretiennent le contact avec l'interlocuteur, nourrissent l'ego et tiennent l'inspiration du griot. Cette mise en scène *griotique* est aux antipodes des règles de textualisation dans le processus de transcription. Ces stratégies discursives sont soit ignorées soit mal prises en charge dans le projet de transcription. Ainsi, la théorie de l'intraduisible de Roman Jakobson prend son sens. En effet, dans son entretien avec Boicar, certains termes qui entretiennent le discours et le style *griotique* d'élévation de l'interlocuteur comme la répétition sans cesse du nom de celui-ci ne connaissent pas de traduction dans le film. Le propos oral regorge des expressions idiomatiques et du nom "Keita" dont fait fi le sous-titrage du film.

Il faut noter que malgré ces remarques, le sous-titrage de ce film est de bonne facture. En effet, le texte transcrit ne contient pas de fautes et d'erreurs grammaticales et orthographiques ni de disfonctionnements syntaxiques. Au niveau sémantique et sémiotique, les sous-titres ne présentent pas de traductions paradoxales. Malgré cette performance, le sous-titrage, à l'image de la traduction présente des réalités qui porte des enjeux majeurs.

3. Les enjeux du sous-titrage

3.1. La traduction en question dans le sous-titrage. Le sous-titrage est une forme de traduction d'une langue à une autre ou d'un système oral à un système transcrit. Dans cette perspective, il s'agit d'une forme de comparaison que les théoriciens considèrent comme le premier degré du comparatisme. Dans cet exercice, le traducteur interprète le texte par rapport à lui-même, à sa compétence et à ses connaissances. C'est donc sa version des propos du film qu'il donne au spectateur. Le sous-titrage sera ainsi fonction du niveau et de la compétence lectorale du traducteur du style oral au style écrit ou d'une langue à une autre. La traduction devient une interprétation du texte selon Roman Jakobson (1963) [6]. C'est pourquoi Antoine Barman (1984) voit la traduction telle une expérience [11]. Il s'agit d'une expérience qui crée une médiation, une sorte de pont entre l'objet original et le destinataire final où l'objet final constitue le point de jonction. Et pour Antoine Barman «*… la traduction n'est pas une simple médiation: c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre*» [11, p. 287]. La traduction est donc une entreprise qui tient compte du destinataire et du contexte de réception de l'œuvre traduite. Ainsi, un prêche, une conférence publique, un film à petit budget… ne connaîtra pas la même rigueur de traduction que les saints documents, un ouvrage scientifique, un film à gros budget… Il faut aussi préciser que les langues n'ont pas les mêmes compétences de formulation et de restitution des contenus. Certaines langues nécessitent plus de caractères que d'autres pour matérialiser le même contenu. Le sous-titrage au cinéma obéit aux mêmes logiques. Un film destiné à un grand succès, d'un réalisateur célèbre, à gros budget… ne sera pas nécessairement sous-titré comme un film d'un amateur, à ambition mesurée ou à petit budget… Les expressions et le vocabulaire tiendront compte de certains codes universels de la langue de sous-titrage, de certaines dynamiques contemporaines. Il y a également les lois du marché où l'aisance du spectateur est prioritaire. Le texte doit, sans trahir le pro-

pos oral ou de la langue du film, être juste et bref afin d'éviter de consommer toute l'attention du spectateur et voler la vedette à l'image qui est le matériau de base dans la fabrication de l'œuvre cinématographique. Car il est impossible de porter son attention, à la fois, sur l'image et sur les inscriptions sur l'écran. Il faut donc opérer un choix entre le centre de l'écran qui abrite l'image et la périphérie qui abrite les sous-titres. Autrement dit, il s'agit de partager l'attention entre l'image et le texte. Cette réalité impose une grande vitesse de lecture du texte afin de rattraper l'image inscrite dans le temps qui court. Le film sous-titré impose ainsi une double activité cognitive aux spectateurs. C'est logiquement que le sous-titrage fait appel à certaines techniques de la science de la traduction. Au nombre desquelles figurent en bonne place la dilution, l'équivalence et l'emprunt.

La dilution permettrait de diminuer la suprématie de l'écriture sur l'image et de focaliser l'attention du spectateur sur l'image avec le moins d'inscriptions possible sur l'écran. Cette ambition se renforce avec la technique de l'équivalence. L'équivalence permettrait de réduire les pertes de sens lors de la traduction en cherchant des équivalences culturelles, contextuelles et linguistiques de la langue de tournage du film vers la langue du sous-titrage. Cette technique permet une prise en compte judicieuse des expressions idiomatiques et l'atmosphère psychodramatique du film. Il en est de même pour la technique de l'emprunt qui pose la question de l'intraduisible. Cependant, il permet de préserver le sens originel du film même s'il consiste, en réalité, d'un déplacement de la problématique de la barrière linguistique. Il peut travailler à diluer cette barrière en passant d'une langue à audience très réduite à une langue à plus grande audience et qui offre une alternative de traductibilité de la langue d'origine du film à l'exemple du jula à l'anglais pour un sous-titrage en français.

Le film *Keita! L'héritage du griot* déploie assez bien ces techniques de traduction. Ses limites sont dues à l'environnement socioculturel du récit filmique porté par l'art du griotisme. Cet art se caractérise par le verbe châtié (assez de formules poétiques), l'usage de figures de style et de construction (notamment la métaphore, les proverbes), d'un nombre important d'expressions idiomatiques et se nourrit de répétitions systématiques surtout du nom de l'interlocuteur. Comme quoi, une traduction ne saurait rendre toutes les subtilités d'un contenu d'où le combat de suprématie entre le verbe et l'image dans la construction de l'œuvre filmique depuis l'avènement du parlant.

3.2. Le procès du sous-titrage: l'image face au verbe au cinéma. Contrairement au rôle du verbe dans l'image au quotidien (presse, publicité, bande dessinée…), le verbe au cinéma n'a pas pour fonction de fixer l'image. En effet, la force expressive de l'image cinématographique a permis l'existence du cinéma muet. Cette époque fait partie des plus belles pages du cinéma de sa naissance jusqu'autour de 1926. Cependant, il sied de préciser que cela concerne le verbe oral. Quant au verbe écrit, il a fait très tôt son entrée au cinéma, presque au même moment que l'avènement du septième art à travers l'insertion des cartons dans les films, la présence des manuelles de compréhension des films à travers la description des récits. Ainsi, les cinéastes ont très vite éprouvé le besoin d'accompagner leurs films d'inscriptions et/ou de sons. Ce besoin tire certainement sa pertinence dans cette affirmation de Roland Barthes (1964) qui pense que nous sommes une société de parole [12]. Le verbe – peu importe sa quantité et sa fonction – accompagne naturellement l'image dans toutes les situations d'interaction humaine. L'homme est un être parlant et c'est ce maniement du verbe qui le distingue fondamentalement des autres animaux.

Ainsi, au-delà de la fonction d'ancrage et de relais développée par Roland Barthes (1964) dans le cadre du message iconique, le son au cinéma peut entretenir une autre relation avec l'image. En effet, selon Barthes, le message linguistique fixe et ancre le sens du message iconique d'une part. Le verbe «*constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de prolifé-*

rer soit vers des régions trop individuelles, soit vers des valeurs dysphoriques… l'ancrage peut être idéologique, et c'est même, sans doute, sa fonction principale; le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un dispatching souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance» [12, p. 44]. Pour lui, «*le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image: l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive…*» [12, p. 44-45]

Et de l'autre, le texte et l'image peuvent être dans un rapport de relais où l'on n'a ni besoin du texte pour mieux comprendre l'image, ni de l'image pour mieux comprendre le texte et à la fois des deux pour comprendre l'ensemble signifiant donné. Barthes précise que dans la fonction de relais, «*la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur: celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse... Rare dans l'image fixe, cette parole-relais devient très importante au cinéma, où le dialogue n'a pas une fonction simple d'élucidation mais où elle fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image.*» [12, p. 45].

Ainsi, l'ancrage et le relais rendent compte des rapports de complémentarité et d'interdépendance entre le signe linguistique et le signe iconique. Cependant, au cinéma, le son peut présenter un écart avec l'image. Ils peuvent entretenir une parfaite relation d'opposition en fonction du génie et de l'intention du créateur où le verbe n'illustre pas l'image et l'image n'incarner pas le verbe. Ils entrent dans un contraste qui génère le sens. Le verbe peut être en *in* ou en *off* et porte une part essentielle du suspense et facilite la mise en scène. La musique et le bruit en sont des éléments essentiels, capables d'articuler la tension dramatique. Le verbe et l'image peuvent être dans un rapport d'équivalence ou de domination. En effet, il peut arriver que le verbe et l'image soient au même niveau de responsabilité dans le transport du contenu filmique. Cette situation est rare. C'est la relation de domination qui est la plus fréquente. D'une part, il arrive que l'image porte l'essentiel du message filmique. Dans ce cas, elle domine le verbe et incarne sa puissance et la nature profonde de l'art cinématographique dont elle est le matériau de base. De l'autre, le verbe occupe la grande part du message filmique. L'image perd son pouvoir au profit du verbe. Le film est verbo-centré et l'image devient un vassal du verbe. C'est l'avènement de l'esthétique de l'oralité [13] dans le cinéma. Cette perspective esthétique rapproche le cinéma de la littérature où l'action se trouve dans le verbe et ce verbe est généralement abondant et châtié. Ce rapport entre le verbe et l'image impacte nécessairement la pratique du sous-titrage.

Le sous-titrage est une étape essentielle dans la structuration du sens du film. Il est susceptible de modifier la perception que le spectateur a du jeu des acteurs. Ainsi, il reconfigure les relations entre le film et le spectateur. Il peut à contrario, s'il est fait avec justesse et précision, aider à prévenir la surinterprétation telle que conceptualisée par Umberto Eco (1979 et 1990) [14; 9].

La pratique du sous-titrage devrait, par conséquent, être fonction de ces interactions entre le verbe et l'image dans le fonctionnement de l'œuvre filmique. Lorsque les deux sont dans une relation d'équivalence, le traducteur devrait allez à la juste transcription des sons du film. Dans cette situation, la technique de l'emprunt peut être utilisée dans la traduction. Lorsque l'image l'emporte sur le verbe, la traduction doit s'en tenir à la transcription minimale des sons du film. Dans ce cas, la technique de la dilution est indispensable. Dans la situation inverse où le texte porte l'essentiel du film et occupe un grand espace, la traduction requiert un grand soin et les textes abondent dans le film. L'attention du spectateur est portée sur le texte et l'image se retrouve en périphérie de l'œuvre cinématographique. Le sous-titrage respecte sim-

plement le choix esthétique du réalisateur du film et accorde la suprématie au verbe.

Le sous-titrage offre des opportunités d'accessibilité des œuvres cinématographiques pense-t-on. Cependant, le cinéma a vécu sa plénitude à l'heure du muet, il a su s'épanouir sans le verbe jusqu'à l'avènement du parlant. On est alors tenté de se poser la question de savoir si l'avènement du verbe au cinéma n'est pas un handicap pour le plein épanouissement de cet art, considérant la langue comme une barrière aux interactions interpersonnelles. Ce fut d'ailleurs le ressentiment de certains artistes – comme Charlie Chapelin – à l'avènement du parlant. Le verbe apparait à la fois comme un facilitateur et un ennemi à l'expression du génie créateur de l'artiste. Le verbe semble pouvoir porter le réalisme des images, leur capacité narrative. Ainsi, le montage perd de sa puissance narrative et l'art cinématographique devient plus accessible et aux créateurs et aux spectateurs. Le verbe porte l'image, la démystifie et la rend moins hermétique. Il aide ainsi le cinéma à atteindre une de ses ambitions essentielles qui est celle de postuler des visions pour impacter le monde. La langue devient une stratégie de conquête des spectateurs et élargi l'espace de diffusion du film.

Pour conclure. La difficulté d'aller d'une langue à une autre est indéniable. L'image présente une alternative à cette problématique de l'intraduisible avec sa performance du tout montrable et du tout représentable. Par ailleurs, l'image ouvre des perspectives de la signification et de l'imaginaire. Elle permet de sortir de la fermeture que le mot engendre à travers la stabilisation du sens ou la réduction des possibles du sens. Nommer c'est limiter les opportunités et les perspectives de signification. Car, l'image s'appréhende au-delà de la réalité culturelle contenue dans le mot. N'est-ce pas le sens de l'adage chinois: «*une image vaut mille mots*»?

Malgré sa charge supplémentaire pour le cinéma et son jeu en défaveur du fondement du fait cinématographique, le sous-titrage prend de plus en plus de l'ampleur au cinéma. Les dimensions politico-économique et diplomatique de l'image et particulièrement du cinéma jouent en faveur de cette expansion. Par conséquent, le sous-titrage offre un espace de recadrage de l'image qui est de nature polysémique. Il permet le dialogue des cultures, la diversification des expériences humaines et favorise une performance cognitive. Ainsi, cette pratique cesse d'être un simple exercice de traduction des propos d'un film pour devenir une sorte d'adaptation du film au destinataire envisagé en tenant compte de sa spécificité multidimensionnelle. C'est pourquoi, d'une langue à une autre, le sous-titrage du même film devrait connaître des variations.

Dans le contexte africain de manque de ressources, le sous-titrage prend le dessus sur le doublage qui demande davantage de moyens technique et financier pour sa mise en œuvre; même si le doublage semble plus heureux pour le fait cinématographique car celui-ci ne détourne pas l'attention du spectateur de l'image et rend l'œuvre filmique accessible à tous les auditeurs de la langue du film.

Références bibliographiques:

1. Kouyaté, D. *Keita! L'héritage du griot*, LM, 1995.

2. Griffith, D.W. *La naissance d'une nation*, LM, 1915.

3. Cando R. *Manifeste des sept arts*. Séguier, 1923.

4. Ouoro, T.J. «Français et langues nationales dans les cinémas d'Afrique noire francophone: de l'esthétisation du ressentiment à la liquidation de la blessure». In: National development through language education (Dir) Domwin D. Kuupole and Moses K. Kambou, university Printing Press, Cape Coast, 2012, p. 229-248.

5. Langue parlée au Burkina Faso et dans certains pays de la sous-région ouest-africaine. Il s'agit d'une langue proche du bambara.

6. Jakobson, R. *Essais de linguistique générale I*. Paris: Editions de Minuit, 1966.

7. Hagège, Cl. *L'Homme de paroles*. Paris: Fayard, 1985.

8. Baril, D. Guillet, J. *Techniques de l'expression écrite et orale.* Paris: Editions Sirey, 1992.

9. Eco, U. *I limiti dell'interpretazione.* Milan: Bompiani. Version française (1992), *Les limites de l'interprétation*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1990.

10. Ouédraogo, Y. *La langue dans les films d'Idrissa Ouédraogo: les cas de Yaaba et Tilaï*. In: „Actes

colloque en hommage à Idrissa Ouédraogo: l'homme et ses œuvres". Ouoro Justin et Palm/Sanou Valentine (Dir.), Ouagadougou: CEPRODIF, 2020, p. 24-30.

11. Barman, A. *L'épreuve de l'étranger*, *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* Paris: Gallimard, 1984.

12. Barthes, R. *Rhétorique de l'image*. In: „Communications", 4, 1964. Recherches sémiologiques, 1964, p. 40-51; doi: https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

13. Ouoro, J. *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone.* Ouagadougou: PUO, 2011.

14. Eco, U. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi* narrativi, 1979. Milan: Bompiani. Version française, *Lector in fabula*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

Citation: Palm/Sanou, V. Subtitling and the Issue of Reception in Cinema. Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2026, nr. 2, p. 51-60. https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.06

Publisher's Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).