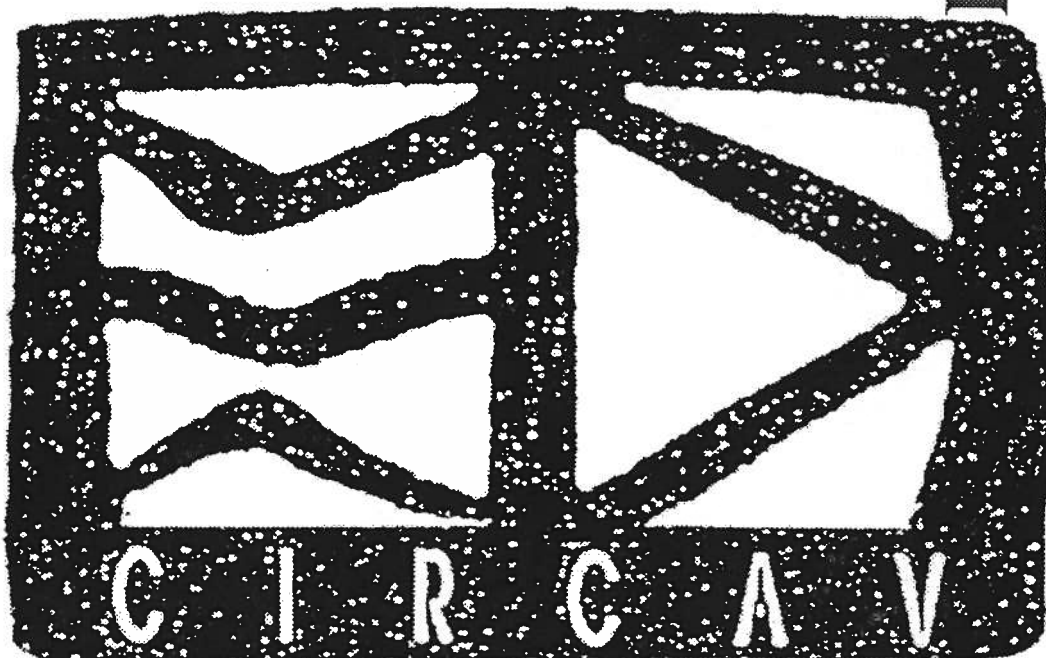


LES CAHIERS

DU



N°2

CINEMA

Centre Interdisciplinaire de Recherche
sur la Communication Audio-Visuelle

Université de Lille 3

**Pour élargir la problématique
de l'intertitre :**

Intertitres et Film

par Claire Dupré la Tour

Depuis longtemps, les images et les textes écrits cohabitent, que ce soit dans l'antiquité, au Moyen-Age, ou plus récemment avec les images d'Épinal et les bandes dessinées. Quant naquit la photographie, on lui accola aussi des textes écrits (ne serait-ce que le nom du photographe), comme les légendes des reportages de presse, et en 1946 des phyllactères dans les romans-photos. Mais seul le cinéma conjuguait le texte écrit et l'image photographique en mouvement.

Depuis sa naissance, le cinéma chercha à se démarquer des autres arts comme la littérature ou le théâtre : il voulut s'affirmer comme nouveau moyen artistique, nouveau langage. Cependant, déjà les premiers films comportaient un titre (souvent aussi un générique) et donc au moins une mention écrite. Puis le cinéma employa les cartons de différentes façons suivant les écoles : à mesure de la complication des histoires et de leur évolution vers le drame psychologique, il devint difficile de se passer des textes qui complétaient l'image filmique en lui joignant des indications précises. Le langage original de la photographie en mouvement dut s'accommoder

d'un code non spécifique du cinéma : le texte écrit.

Il y eut alors, contre ces textes, des prises de position considérant le cinéma comme un art essentiellement iconique, et à l'opposé, des utilisations massives de cartons comme adjuvants esthétiques ou narratifs du discours filmique. Il reste que le montage d'images photographiques en mouvement et de textes écrits pose question tant au point de vue de la restauration des films anciens que de celui de la théorie du cinéma et de l'histoire des représentations. La théorie, l'histoire et la restauration peuvent aujourd'hui envisager un travail de coopération qui pourrait les éclairer dans leurs démarches respectives.

1-Problèmes liés à l'étude des intertitres au cinéma muet

Les difficultés du travail sur les films anciens

Le chercheur qui se penche sur les films muets, que ce soient des films du cinéma des premiers temps ou des films des années 20, se voit confronté à un certain nombre de difficultés.

Il se heurte notamment aux problèmes de conservation des films dont on a du mal à retrouver les versions originales, soit qu'ils aient été conservés sur des supports nitrate qui se sont altérés, soit que l'on dispose de copies très différentes - copies remontées et recoupées au long des projections, les exploitants ayant éliminé les morceaux de film abîmés - soit que l'on ne dispose pas de la documentation nécessaire au remontage pour restituer ce qui serait le plus proche de la version originale. Depuis quelques années, les chercheurs et organismes chargés de la conservation des films anciens se penchent très sérieusement

sur ces problèmes : Services des Archives du Film qui ont restructuré leur organisation pour gérer au mieux la restauration des films nitrates dont les délais de conservation arrivent à leur terme, et satisfaire la demande grandissante des producteurs, ayant droit, chaînes de télévision etc. La Cinémathèque Française fait bien sûr partie du plan de sauvegarde et de valorisation mis en place par le Ministère de la Culture depuis quelques mois. Sans parler du travail de coordination de la FIA. - Fédération Internationale des Archives du Film.

C'est dire l'ampleur du travail à accomplir. Les restaurations font l'objet de telles recherches qu'il est parfois possible de retrouver l'histoire de ces films, de comprendre comment nous nous trouvons aujourd'hui en présence de tant de versions différentes d'un métrage initial.

Les restaurations sont d'ailleurs l'occasion de véritables redécouvertes de films qui n'ont pas été vus depuis longtemps et suscitent l'organisation de projections qui font événement. Les musées parisiens et les festivals de cinéma, entre autres, proposent des séances le plus souvent accompagnées par des musiciens. Le Festival de Bologne a été entièrement consacré en novembre 1990 à ces travaux archéologiques et a baptisé sa XIX^{ème} Mostra Internazionale del Cinema Libero *Il Cinema Ritrovato*, comptant bien continuer à le promouvoir dans ses futurs festivals. Les films anciens retrouvent une nouvelle jeunesse et un public en même temps que les spécialistes des archives du film s'activent pour retrouver des originaux et que la théorie interroge le cinéma des premiers temps.

Il y a donc là des intérêts communs et l'on pourrait envisager une collaboration qui aiderait les uns et les autres à surmonter les problèmes auxquels ils sont confrontés.

Problèmes liés au travail sur les intertitres

Le travail sur les intertitres, tant lié à la théorie qu'à la pratique des restaurations se heurte aux mêmes problèmes. S'il existe des films intacts ou dont on possède le scénario original, il arrive bien souvent que l'on se trouve en présence de copies différentes présentant des intertitres dissemblables, des intertitres en moins, en plus, ou même pas du tout d'intertitres, les boîtes censées accompagner les bobines ayant été perdues. Le problème du modèle original se pose en effet et notamment avec celui de la traduction des cartons. Michel Marie explique que :

*"Les films muets avec cartons en langues étrangères comportent, en plus des intertitres, des sous-titres traduisant le texte de ces cartons. (...) Mais à l'époque du cinéma muet, et c'est encore le cas pour certaines rééditions de classiques allemands, les cartons originaux étaient systématiquement remplacés par des cartons en langue traduite. Ces substitutions altéraient souvent le modèle original (forme graphique des lettres, valeur du fond, simplification des motifs, etc...)"*¹

Pour entreprendre une étude des intertitres, le problème de la traduction se pose, les marques de la langue française diffèrent des marques des autres langues :

"Le problème posé par sa longueur et sa fréquence dans la transcription d'une

¹ M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, thèse de troisième cycle, Université de Paris VIII, 1976, p. 2.

langue à une autre rend relativement complexe sa perception pour le spectateur d'un pays étranger. Sa traduction risque de dévier aussi bien l'efficacité dramatique que le rythme du film et nécessite même parfois un remontage très différent de l'original. Un intertitrage italien est plus long qu'un américain, ce dernier étant plus ramassé que pour un film allemand. La fantaisie mercantile d'un distributeur, d'un éditeur de film comme on disait alors, est davantage encline à établir des effets déviants qu'à restituer par équivalence les subtilités d'une langue dans une autre."²

Ces problèmes de traduction ne sont pas les seuls à freiner le travail. La tâche est vaste donc et les choix sont difficiles pour qui se penche sur ces morceaux de texte, et il reste beaucoup à faire puisqu'ils n'ont fait l'objet d'études approfondies que depuis une quinzaine d'années. Les textes antérieurs témoignent en effet d'un parti-pris qui ne permettait pas l'approche impartiale nécessaire.

2 - Les discours sur les Intertitres

Ainsi a-t-on pu remarquer que nombre de critiques ont considéré l'absence de son comme une incomplétude du cinéma. A l'opposé, on trouve le courant inconditionnel de la mutité pour lequel seul le cinéma muet est du vrai cinéma. Michel Marie note que :

"Le cinéma muet et sa théorie sont

*le lieu d'affrontement de deux conceptions antagonistes de la spécificité cinématographique. La première considère que le seul véritable "art cinématographique" est et reste encore le cinéma muet ; la seconde au contraire, estime que le cinéma commence véritablement avec le parlant et que le langage que l'a précédé n'était qu'un mode d'expression bâtard, infirme et très incomplet sur le plan technique."*³

Comme le dit François Albéra :

*"Les citations seraient infinies qui accréditent l'idée d'une infirmité du cinéma muet (ou par renversement infirmité du spectateur, rendu sourd, comme le dit Desnos)."*⁴

Il est intéressant cependant de remarquer que l'appellation "muet" date de l'apparition du "parlant", cette appellation présupposant un handicap du cinéma jusqu'en 1927. Pourtant, comme l'ont montré notamment Michel Chion et André Gaudreault, le son n'était pas si absent que cela avant l'arrivée du son synchrone à l'image. François Chevassu en parlait il y a vingt ans en ces termes :

"On me permettra aussi de voir un signe dans le fait que l'on n'ait point baptisé ce cinéma "silencieux", mais bien "muet" avec tout ce que cela suppose d'infirmité. Et cette infirmité, le muet en eut toujours conscience. Je n'en veux pour preuve que le fait qu'il ne renonça jamais au son, soit qu'il fit appel à la musique, soit qu'il eut recours aux sous-titres pour transcrire les dialogues déjà présents dans l'image et dont il ne voulait, ou ne pouvait

² "Idéologie du montage ou l'art de la manipulation", *Cinémaction*, p. 51.

³ M. Marie : "Muet", *Lecture du film*, Paris, Albatros, 1975, p. 164.

⁴ F. Albéra : "Écriture et image : note sur les intertitres dans le cinéma muet", *Dialectique*, n°9, été 1975, p. 25.

pas se passer, soit enfin qu'il employa des bonimenteurs et autres bruiteurs pour commenter l'image."⁵

Les adversaires du cinéma muet sentent que l'écriture des intertitres oblitère la réalité de l'image, alors que le son transmettant les voix des personnages de façon analogique participe, avec l'image, à l'impression de réalité qu'a le spectateur. L'idéologie de la transparence ne peut s'accommoder des intertitres qui brisent la continuité des images. C'est ce que remarque Michel Marie :

*"Le "mythe du cinéma total" cher à Bazin, (...), postule le son comme implication nécessaire des prémisses visuelles du cinéma. Le langage "métaphorique" du muet, de ce point de vue, ne peut être compris que comme l'obligation de parler en l'absence de son et non pas comme une finalité interne. Une telle altération de l'impression de réalité, "déformation de la réalité", devient une trahison de la vocation originelle de la caméra". Le cinéma est alors défini comme un "regard sur le monde sensible", et tous les procédés d'intervention qui se superposeraient à ce regard transcendantal sont immédiatement perçus comme trucages, excroissances monstrueuses, et dénoncés comme tels par la plénitude de l'image filmique naturelle."*⁶

L'attitude inverse, qui consiste à penser que seul le cinéma muet est du cinéma, apparaît-elle aussi avec le parlant. Et l'on peut dire aujourd'hui que cette polémique s'est quelque peu estompée avec le temps.

Avant l'arrivée du son au cinéma, il y eut pourtant deux courants d'utilisation des intertitres : l'école impressionniste française essaya d'y avoir recours le moins possible, tandis que l'école suédoise, le Kammerspiel, l'expressionnisme allemand et les cinéastes soviétiques les utilisèrent systématiquement surtout comme fonction structurante. On ne compte par ailleurs, que très peu de films se passant totalement d'intertitres : *La nuit de la saint Sylvestre* de Lupu Pick, *Le dernier des hommes* de Murnau, et *L'horloge* de Marcel Silver en sont de rares exemples. On remarquera au passage que si ces films ne comportent pas d'intertitres, ils utilisent un grand nombre de mentions graphiques appartenant au profilique palliant l'absence d'intertitres.

Il reste qu'en dehors de ces courants esthétiques et de ces prises de position, le problème des intertitres au cinéma muet a été peu abordé par la théorie du cinéma et il n'y a que peu d'études jusqu'à présent à leur sujet. Barthélémy Amengual le déplorait déjà il y a vingt ans :

*"On s'est assez peu penché sur le fonctionnement des intertitres au cinéma muet. On a eu tort, car il ne fait pas de doute que ces titres constituaient avec "leurs" images, des groupes, des "segments" signifiants particulièrement originaux."*⁷

Le pôle enchanteur des débuts du cinéma ayant été l'image photographique en mouvement puis, notamment avec Griffith, l'idée de montage, les textes sur le cinéma muet donnent peu de renseignements sur les textes écrits qui n'ont pas à première

5 F. Chevassu : *"Le cinéma est sonore"*, *Image et son*, n° 215, Paris, mars 1968, p. 2.

6 M. Marie : *"Muet"*, *Lectures du film*, op. cit., p. 172.

7 B. Amengual : *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 170.

vue de spécificité cinématographique. Quelques analyses ont toutefois été amorcées : Barthélémy Amengual⁸ retrace brièvement l'histoire de l'utilisation des textes écrits suivant les différentes écoles ; François Albéra⁹ consacre un article pertinent étudiant les motivations des intertitres ; W. F. Van Wert¹⁰ écrit un texte court sur le problème, les théoriciens y font allusion dans leurs écrits ; mais, mises à part les études sur le générique, la seule étude approfondie sur l'utilisation des textes écrits au sein d'un film est, à notre connaissance, celle de Michel Marie.¹¹ Cette étude porte sur la façon dont sont insérés les textes dans le déroulement des images analogiques :

"Nous aurons à interroger les divers degrés d'intégration de ces mentions écrites dans la bande-image d'Octobre."

A partir de cette interrogation, Michel Marie dégage une étude scriptovisuelle, linguistique (temps, formes des phrases, lexique) et des problèmes d'énonciation dans Octobre en dégageant les différences pertinentes entre les occurrences de textes écrits. Il étudie notamment les configurations spatiales des textes à l'intérieur des cartons :

"L'étude de l'organisation du signifiant a pour objet la ligne du texte et non la phrase (qui elle, fait appel au signifié pour être délimitée)." ¹²

8 B. Amengual : Ibid

9 F. Albéra : "Écriture et image : note sur les intertitres dans le cinéma muet", *Dialectique*, op.cit.

10 W. F. Van Wert : "Intertitles", *Sight and Sound*, op. cit.

11 M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, op. cit.

12 Ibid., p.1 bis.

13 M. Marie : "Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet", *La revue du cinéma*, n° 316, avril 1977.

14 Y. Bédard : *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, Mémoire de Maîtrise (non publié), Québec, Université Laval, 1987.

Il met alors à jour la signification, au sein du système textuel, des organisations pertinentes.

S'y étant donc intéressé de très près, Michel Marie a écrit par ailleurs, de nombreux articles au sujet des intertitres, notamment un article paru dans *La revue du cinéma*¹³ où il explique entre autres d'où vient ce nom d'"intertitre". Plus récemment, Yves Bédard¹⁴ a entrepris une étude diachronique des intertitres dans le cinéma des premiers temps ; son approche est plus particulièrement tournée vers l'arrivée des intertitres au cinéma en relation avec le système de production et d'exploitation de l'époque. Yves Bédard ouvre des perspectives quant aux différentes influences qui ont favorisé l'arrivée des intertitres au cinéma et les incidences provoquées ainsi sur l'élaboration du langage cinématographique.

3 - Nouvelle approche proposée

Mais si le travail sur les mentions graphiques à l'intérieur des images photographiques ainsi que celui sur l'aspect scriptovisuel des cartons est une approche intéressante, il nous apparaît qu'il y a une interrogation à se poser aussi sur l'insertion de ces textes dans la continuité du film, dans son déroulement. L'approche envisa-

gée consiste non pas à faire un travail de type sémiologique mais à essayer de voir comment un message écrit s'insère dans le film en alternance avec des reproductions mécaniques du monde. On peut dire qu'il s'agit de s'attacher plus au système qu'au texte selon la distinction de Christian Metz :

*"Le système n'a pas d'existence matérielle, il n'est rien d'autre qu'une logique, un principe de cohérence ; il est l'intelligibilité du texte : ce qu'il faut supposer pour que le texte soit compréhensible (...). Texte et système s'opposent donc comme déroulement attesté et intelligibilité construite."*¹⁵

Comment donc, à partir d'un déroulement attesté, matériellement hétérogène, il y a tout de même système, intelligibilité construite? C'est à partir du déroulement attesté que le spectateur reconstruit l'intelligibilité du système; c'est justement le spectateur, comme sujet actif percevant, qu'il nous apparaît important de prendre en compte dans ce travail sur les intertitres.

Il ne s'agit pas de faire une étude d'un système clos, mais de faire une approche des intertitres, constatant l'hétérogénéité et la fragmentation de la matière du film et essayant de cerner le rôle du spectateur comme dynamique de réunification. Notre point de vue ne sera pas celui de la réalisation d'un film mais celui de sa perception, de son énonciation perceptive. Puisque ces textes écrits sont hétérogènes quand à leur matière au sein de la chaîne d'images photographiques en mouvement, puisqu'ils fragmentent cette bande

d'images analogiques, oblitérant ainsi l'impression de réalité, il faut bien qu'il y ait des éléments permettant au spectateur de reconstituer la continuité et de passer outre l'oblitération de son impression de réalité.

Si l'on comprend l'importance de l'activité du spectateur rassembleur des morceaux hétérogènes et fragmentés il est alors logique de le considérer comme producteur, tant au niveau de sa dynamique de lecture qu'aux niveaux de son identification. C'est dans ce sens que travaille David Bordwell qui montre comment les principes esthétiques de base de la tradition formaliste peuvent nous aider à étudier le cinéma, avec l'acception fondamentale que l'art est affaire de perception :

*"I shall try to show that the film's primary importance is not thematic but formal and perceptual."*¹⁶

Si les prises de positions concernant le muet ont été fermement affichées au début du parlant, c'est qu'il s'est opéré un décalage perceptif entre les deux ; décalage perceptif qui s'est accru avec le temps et qui fait qu'aujourd'hui, le spectateur ne regarde pas un film muet de la même manière que celui des années vingt. Van Wert remarque le comportement du :

*"(...)modern spectator, who tends to read them (les intertitres) as quickly as possible and then sits impatiently, waiting for the next visual and wondering why the titles last so long on the screen."*¹⁷

Guy Gauthier imagine qu'on aurait pu utiliser cette originalité du cinéma muet

"Le spectateur de l'époque rectifiait par une rapide opération mentale le déca-

15 C. Metz : *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 57.

16 D. Bordwell : *The film of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1981, p. 3.

17 W. F. Van Wert : *"Intertitles"*, *Sight and Sound*, n° 2, spring 1980, p. 98.

lage indispensable ; mais pour nous, aujourd'hui, ce décalage introduit un effet d'étrangeté riche de multiples promesses. Un homme parle, on voit ses lèvres qui remuent, et quelques secondes plus tard, comme dans une expérience de physique, sa voix nous parvient.

*Le cinéma moderne, soucieux de dédramatiser, aurait pu jouer à l'infini sur cette ressource dont le son l'a privé.*¹⁸

L'étude de films muets, antérieurs à 1928, ne doit toutefois pas être envisagée depuis le point de vue de l'état actuel du langage cinématographique ; l'analyste ne peut pas bien sûr, se mettre dans la peau d'un spectateur du début du siècle, pour apprécier sa manière de percevoir le film ; mais il ne faut pas que la gêne du spectateur d'aujourd'hui, occasionnée par la discontinuité matérielle des cartons et des images filmiques, soit prise en compte dans l'analyse de l'oeuvre elle-même ; le film doit être considéré, pour la problématique que nous envisageons, comme une continuité destinée à être lue par un spectateur X.

Il s'agit de voir comment au niveau d'un film des éléments sont donnés au spectateur pour lui permettre d'effectuer l'opération logico-cognitive réduisant le décalage produit par ces cartons. Si les problèmes liés aux différences de perception entre le spectateur d'hier et celui d'aujourd'hui peuvent nous éclairer dans cette recherche et pourraient faire l'objet d'un travail pertinent, ils constituent à eux seuls un vaste programme dont on peut se passer dans un premier temps.

4 - Points de départ de notre approche.

Fragmentation et hétérogénéité

Depuis ses débuts, le cinéma a évolué en se révélant être un langage d'agencements. Nous n'en sommes plus, en effet, aux premières bobines de Méliès qui, sans changements de plans, reproduisaient des actions comme sur des scènes de théâtre. Au long des années, le cinéma s'est enrichi en diversifiant ce qui semblait être sa "nature première" : l'image photographique mouvante, par les moyens du montage, de l'échelle des plans, des mouvements de caméra ou encore de la surimpression, des cadrages, etc.; il s'est enrichi aussi en joignant à la bande image d'autres matières expressives telles que l'écriture et plus tard le son, son phonétique, musical et bruit.

Éléments de reconstitution de la continuité

Le cinéma est devenu ainsi un langage "composite" au sens de Christian Metz.¹⁹

Le travail du film sera d'agencer cette fragmentation d'éléments hétérogènes, d'organiser les éléments filmiques, pour produire un discours et ce selon plusieurs exigences : celles de lisibilité, de cohérence et de cheminement de lecture²⁰. De nombreux travaux l'ont démontré, notamment ceux de la sémiotique textuelle, ceux de la pragmatique avec Roger Odin et ceux de Francesco Casetti et de Michel Colin.

18 G. Gauthier : "Quand le son était muet", *Image et son*, n° 215, Paris, Mars 1968, p. 50

19 C. Metz : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 25.

20 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet : *Esthétique du film*, Paris, Nathan 1983.

Or, si devant l'infinité de morcellements possibles et donc d'agencements possibles, une seule est choisie pour restituer une situation, c'est qu'un choix a été opéré non seulement pour une bonne compréhension du spectateur mais aussi dans le but de tenir un discours.

Au spectateur de catalyser les informations données pour comprendre le discours. Pour la bande image, il devra faire travailler sa mémoire pour enchaîner chaque plan avec ce qui le précède et/ou le suit (une image filmique ne prend son sens qu'en rapport avec les images précédentes et suivantes, son sens spatial et temporel, ses contrastes de lumière, sa mise en scène des personnages etc.). Poudovkine avait dans les années vingt repéré ce rôle du spectateur.

Mais si l'apport du son au cinéma a rendu le montage plus complexe, il l'a rendu aussi plus souple. Les paroles, bruits ou musique sont des moyens qui ont été mis au point par le cinéma classique pour aider le spectateur à la reconstitution d'une continuité discursive et narrative. Même s'il était souvent accompagné par des instruments de musique, le cinéma muet reste en revanche plus rigide avec sa bande image qui comprend la photographie en mouvement et l'écriture. Cette dernière va contribuer à guider le spectateur en soulignant l'interdépendance des plans entre eux. Ainsi, les cartons appuient-ils les effets de montage en les soulignant et rappellent sans cesse le lien que le spectateur doit faire entre les images.

Il reste que la différence majeure

entre les intertitres et les plans photographiques est de l'ordre du code. Nous sommes en présence de deux codes différents matériellement et il s'agit pour nous de comprendre comment ces deux systèmes coexistent et peuvent tisser un texte filmique. Michel Marie ne souligne-t-il pas que : *"Les intertitres valent pour un plan (...), car ils ont, à nos yeux, le même statut textuel et entrent en relation étroite avec le montage des autres plans."*²¹

Ces supports, ces différents codes ont néanmoins des fonctions bien particulières : ils peuvent contenir des dialogues des personnages, motiver un changement de décor ou de temps comme dans bien des films où un carton de narrateur introduit un nouveau "tableau", une nouvelle scène, ou encore commenter l'image. Ces trois catégories repérables immédiatement ne sont néanmoins pas figées et il resterait un travail minutieux à faire si l'on veut classer les intertitres selon leurs occurrences attestées, travail qui nous permettrait certainement de dégager des types de fonctionnement intermédiaires et leurs combinaisons, c'est ce qu'a entrepris de faire Yves Bédard²² pour le cinéma des premiers temps.

5 - Application à une configuration d'intertitre dialogique

Mais si l'on s'attache déjà à étudier le fonctionnement des intertitres dialogiques de près, on s'aperçoit qu'un certain nombre d'éléments permettent au specta-

21 M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, op. cit., p. 10 bis.

22 Y. Bédard : *Images écrites. Etude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, op. cit.

teur de passer outre la discontinuité des codes. Bien sûr une étude de toutes les occurrences de cartons dialogiques au cinéma est utopique, mais ces codes particuliers de rattachement des textes aux images ne sont pas singuliers, ils concernent plusieurs films, plusieurs déroulements attestés et l'on peut à partir d'une observation empirique d'un corpus restreint émettre quelques hypothèses quand à leur fonctionnement à plus grande échelle.

L'accrochage des intertitres aux plans des locuteurs est commun à de nombreux films muets. Ce ne sont pas les seuls cas dans l'histoire des représentations d'association de paroles écrites à l'image de leur locuteur. Michel Butor en parle dans *Les mots dans la peinture*²³, et nous en connaissons de nombreux exemples depuis les idéogrammes de l'Égypte ancienne jusqu'à la bande dessinée en passant par l'art religieux du Moyen-Âge, les images d'Epinal ou plus récemment le roman-photo. Ces combinaisons ont été observées et analysées ; dans le cas du film muet, nous l'avons dit, elles ont aussi été abordées mais si l'on a parlé du rapport texte/image au cinéma, il nous apparaît important pour notre approche d'envisager cette question dans le cadre du déroulement filmique perçu par un spectateur. Il s'agit alors du rapport texte/image dans le film comme enchaînement de plans.

Découpage de la configuration

Nous pouvons déjà nous pencher sur une configuration et voir comment elle fonctionne. On remarque qu'une des occurrences très fréquente de l'intertitre dialogi-

que consiste à l'insérer entre deux mêmes plans d'un locuteur, l'intertitre transcrivant le contenu de ce qu'il dit de sorte que le plan se trouve littéralement coupé en deux, voire en trois si l'occurrence dialogique est répartie sur deux cartons. Le carton opère comme une coupure du plan donnant au niveau du montage un assemblage du type : Plan du locuteur/carton dialogique/plan du locuteur.

Les locuteurs placés avant et après les intertitres articulent des paroles, c'est pourquoi on reconnaît tout de suite que les inscriptions graphiques de l'intertitre correspondent aux paroles articulées par ces personnages. Bien souvent, le plan de l'interlocuteur vient juste après cet assemblage et est lui même suivi d'un intertitre donnant réponse à l'intertitre précédent. Car si les plans de personnages articulant appellent les intertitres, ceux-ci vont à leur tour faire appel à des plans des personnages à qui ils s'adressent et à un nouvel intertitre faisant réponse ou relançant le dialogue ; ce qui donne des blocs rythmés et reconnaissables du type :

plan du locuteur/carton dialogique/plan du locuteur/plan de l'interlocuteur/carton dialogique/plan de l'interlocuteur :

Bloc que nous appellerons :
A/IT/A'/B/IT/B'

De l'oral à l'écrit et vice-versa

L'intertitre dialogique s'oppose d'une part à l'image analogique de par son tracé graphique (arbitraire) et d'autre part à la matière phonique qu'il transcrit de par sa matière visuelle. Ces oppositions relèveront

23 M. Butor : *Les mots dans la peinture*.

de l'activité du spectateur qui, grâce à divers procédés de coréférence et de ponctuation idéographique (guillemets, parenthèses etc...) réussira à interpréter le texte comme étant une parole.

La ponctuation joue en effet un rôle qui est le même que dans l'écriture classique, elle sert de signe mais reste étrangère à l'énoncé oral dont elle signale le caractère de discours rapporté, tente de noter la prosodie, etc. Cette ponctuation sert au montage des intertitres dans la mesure où elle participe à la dynamique de lecture, mais elle ne peut pas restituer tous les traits supra-segmentaux inhérents à la parole. Sont éliminés : la tonalité, l'intensité, les silences et les pauses, le débit, l'accent, etc. Au spectateur d'imaginer et de comprendre tous ces traits en les reformulant lui-même d'après les informations données par ailleurs ; le lecteur d'un livre aura lui aussi un travail de restitution à faire des traits supra-segmentaux manquants aux paroles des personnages. Cependant au cinéma, ce manque se fait d'autant plus cruel qu'il forme un contraste par rapport à l'analogie de l'image en mouvement.

Pour le spectateur d'aujourd'hui, les cartons relèvent d'une oblitération de la réalité par comparaison avec le parlant ; mais au-delà de cette évidence, il faut remarquer que le langage écrit implique une lecture de la part du spectateur et du même coup indique le film comme spectacle. Cette oblitération de la réalité qui nous occupe est en fait le signe pour le spectateur de la présence d'une instance qui manipule le film, ne serait-ce que par leur substance même : il y a bien quelqu'un qui a écrit ces

phrases, ces signes ponctuatifs, retranscrit ce dialogue. Les cartons indiquent la main de l'instance fabricante.

Bien sûr, le choix d'utilisation de chaque code cinématographique, parce qu'il est arbitraire et parce que les codes choisis sont le plus souvent conventionnels, correspond à une oblitération montant le travail du film, mais, certains codes sont très bien intégrés par les spectateurs qui ne les remarqueront que lorsqu'ils auront changé au gré de l'histoire des formes filmiques;

On pourrait presque définir ces intertitres comme des voix off ; c'est à dire restant dans la contiguïté de l'espace profilmique, en devenir, en puissance de voix-in comme parfois il y en a dans les champs/contre champs du parlant.

L'intertitre dialogique est présenté comme appartenant à l'image mais en est exclu matériellement et c'est au spectateur de restituer la parole au personnage, de la remettre dans le monde diégétique par-delà sa forme narrative.

Nomination et discours intérieur, vers une interférence du sens

C'est le spectateur qui, au cours du visionnement du film, va faire correspondre les informations données par les différentes matières et ainsi va reconstituer la continuité du film, de la diégèse, grâce à la formation d'un discours intérieur²⁴ qui relie les différents plans entre eux. Ainsi en va-t-il pour la perception de l'image photographique en mouvement dont le spectateur ne comprendra le signifié qu'en nommant

24 B. Eikenbaum : "Problèmes de la ciné-stylistique", *Cahiers du Cinéma*, n°220-221, Paris, Mai-Juin 1970.

son signifiant, c'est à dire en le découpant véritablement à l'aide de mots. Mais il ne va pas seulement faire correspondre des objets à des mots, il va identifier le processus mis en scène par le film et va par conséquent non pas seulement identifier un personnage (par exemple) en le nommant, mais va aussi essayer de comprendre ce qu'il fait et pour cela fera correspondre à l'image une phrase pour en identifier le procès. Ainsi, les mouvements des lèvres des personnages informent-ils le spectateur que le personnage parle ; le spectateur pourra alors faire correspondre au plan du personnage A articulant des paroles, une phrase du type : "A parle" ou "A dit quelque chose."

Le problème va être de savoir quelle phrase choisir parmi l'infinité de possibilités qu'offre la polysémie de l'image. On verbalise les images en fonction de leur place au sein du déroulement du film et de la diégèse, en fonction du procès dans lequel elle s'inscrit ; il y a bien une logique qui permet au spectateur de nominaliser ce que Michel Colin appelle "*le contenu idéationnel de l'énoncé filmique*", terme provenant de la grammaire de texte de Halliday :

"Comme dans la grammaire de texte de Halliday, une grammaire du texte filmique peut être définie comme constituée de trois composantes : idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. Ces trois composantes désignent ce que Halliday appelle les "macro-fonctions" du langage qui ne sont pas spécifiques aux textes en langue naturelle.

Pour rendre compte de la macro-fonction idéationnelle, il est nécessaire

*d'assigner à l'énoncé filmique une structure sémantique sous-jacente représentant la forme logique de l'énoncé. Cette structure sous-jacente n'a bien entendu pas pour fonction de représenter le sens de l'énoncé filmique ; elle cherche à rendre compte des relations logiques entre participants remplissant des rôles dans le cadre du procès."*²⁵

C'est au niveau du langage intérieur du spectateur que vont se joindre les intertitres qu'il lit et les images analogiques qu'il verbalise. Si l'image est polysémique, le texte l'est aussi et nous savons que le lecteur est créateur d'un monde en faisant correspondre à la langue, un référent selon son imagination, son expérience et sa culture. C'est la rencontre, au niveau du langage intérieur, de la signification de l'image et de la signification du texte qui va, en les superposant l'une sur l'autre, opérer pour le texte une action d'ancrage de la polysémie de l'image et, pour l'image, un rôle de relais du texte. Si Roland Barthes a utilisé ces termes au sujet de l'image fixe c'est qu'il y a bien un cosystème de réduction réciproque du texte et de l'image, cosystème qui n'existe pas seulement au cinéma mais dans tout contexte où se joignent une image et un texte. On note cependant que le terme relais est employé dans son sens entier au cinéma, comme signifiant aussi le passage, le déroulement filmique, une image succédant à une autre, prenant le relais de celle qui la précède. De fait, les images et les intertitres se relaient dans le temps, se remplacent successivement pour continuer la narration.

Pour signifier la simultanéité des textes de dialogues et des images de per-

25 M. Colin : *Langue, film, discours*, Paris, Klincksieck, Esthétique, 1985, P. 224.

sonnages articulant, les films muets adoptent très souvent le montage alterné A/IT/A' qui institue une relation de simultanéité entre le texte écrit littéralement à cheval entre deux plans d'un même personnage ; et si l'image ne prend son sens que dans le montage discursif de la narration, l'intertitre lui aussi ne prend son sens que dans le montage l'intercalant entre les images analogiques.

La coréférence

Il est clair que les plans A et A' ne sont pas des illustrations ni l'intertitre une légende et qu'il n'y a pas redondance totale d'information entre les trois éléments de cette configuration, il y a intersection d'information, intersection que l'on peut appeler coréférence. Coréférence qui s'opère au niveau du langage intérieur du spectateur, c'est à dire au niveau du tissu sémantique, point commun des diverses matières de l'expression.

C'est une véritable chaîne de cinéphrases²⁶ que le spectateur doit mentalement former pour comprendre le montage de façon générale. Dans le cas du montage d'intertitres dialogiques, la chaîne va aussi comporter des éléments de cohésion comme dans les grammaires de textes à savoir entre autres des éléments coréférents.

Il y a moins de liberté quant à la place de la parole au cinéma muet qu'au cinéma parlant. En effet, le film parlant peut montrer autre chose que la source des bruits et des paroles entendues. Le cinéma muet, lui, doit mettre en place, dans le montage, une continuité permettant au spectateur d'identifier l'énonciateur diégé-

tique des intertitres. Si l'énonciateur n'est pas identifiable, il sera interprété comme narrateur extradiégétique.

La forme A/IT/A' est une façon d'insister sur l'appartenance de la parole du carton au personnage et sur la superposition temporelle des trois plans. Plans qui ont chacun des signifiants communs : les images dénotent la parole et le personnage parce que ce dernier articule, le texte dénote le personnage et la parole parce que cette dernière a des marques d'énonciation.

La parole, "hors-champ" de son lieu d'énonciation est donc rattachée à celui-ci grâce aux signifiants dénotés par le spectateur comme coréférents.

Le spectateur nomme les personnages grâce aux rôles qu'ils jouent et interprète l'intertitre dialogique comme acte de parole, grâce à la redondance de l'articulation des personnages avec les marques d'énonciation du texte. L'acte de parole est accentué par les guillemets eux aussi en redondance avec l'articulation et l'acte de parole donné par le texte.

Ces signes que sont les guillemets, véritablement idéographiques²⁷, constituent une transition idéale entre l'image analogique et l'écrit pour les faire entrer en contact; par ailleurs, ils signifient le discours rapporté ce qui permet au spectateur de comprendre qu'il ne s'agit pas du narrateur mais d'un personnage diégétique qui parle.

Si le plan précédant un intertitre est relié à lui par le concept d'acte de parole renforcé par les guillemets, le plan A' suivant l'intertitre lui est rattaché de la même manière. La différence fondamentale entre

26 B. Eikenbaum : "Problèmes de la ciné-stylistique", *Cahiers du Cinéma*, op. cit.

27 E. Buysens : *Les langages et le discours*, Bruxelles, 1943, ed. Office de Publicité.

la dénotation de l'image et celle de l'intertitre, c'est que le spectateur dénotera d'abord le personnage puis l'acte de parole qui lui appartient dans l'image, et qu'il dénotera dans l'intertitre d'abord l'acte de parole (par les guillemets) puis les marques d'énonciation qui lui appartiennent ("je", "tu", etc.). C'est donc surtout la redondance d'acte de parole qui permet de savoir à qui appartient la parole de l'intertitre, les marques d'énonciation viennent après.

Mais il ne faut pas oublier la fonction interlocutoire de l'intertitre. Le contenu idéationnel de l'image sera perçu par le spectateur et dénoté selon le rôle qu'a le personnage au sein des participants, ainsi le fait qu'il articule des paroles indique qu'il rentre en contact avec un ou des personnages. L'intertitre va corroborer cette intuition du spectateur en inscrivant l'acte de parole où sont notées des marques illocutoires : "vous", "tu" etc.

Par le système de coréférence d'acte de parole et d'énonciation, tant au plan de l'allocution qu'au plan de l'illocution, le spectateur superpose les intertitres aux plans des locuteurs par des opérations de prolepse et l'analepse. Prolepse et analepse sont dues aux indices qui permettent au spectateur de prévoir un événement (l'articulation de parole prévoit l'acte de parole qui prévoit à son tour l'articulation de parole et tous ces éléments prévoient chacun un destinataire).

Grâce à ces opérations du spectateur, il lui est possible de comprendre que si dans le film, les intertitres et les images sont étalés dans le temps, dans le référent ils sont simultanés. Pour le spectateur d'aujourd'hui, les plans des locuteurs paraissent

longs puisqu'il manque le contenu du dialogue, ces plans servent à la reconnaissance des personnages mais ils indiquent aussi l'émotion, l'intention qui président à l'énonciation du carton. L'émotion souvent "en gros plan" donne le "ton" au texte qui la suit. L'image ne fait pas que donner un référent énonciatif au carton, elle donne le "ton" au texte.

Il ne s'agit pas au niveau sémantique d'une inclusion totale, l'image et le texte, s'ils ont une zone d'intersection, comportent chacun une zone propre d'information. Il n'y a pas pléonasme mais l'image et l'intertitre sont étalés dans le temps de la projection et chacun va apporter une nouvelle information en plus de celles qu'ils ont en commun. C'est le principe du donné et du nouveau qui régit l'avancée de la diégèse par la narration.

6 Les liaisons logiques et dialogiques

Progression du discours

Pour que l'enchaînement des actions puisse se faire dans un récit, il faut qu'à chaque élément nouveau du récit soit rattaché un élément déjà connu.

Le spectateur confronté à la micro-structure A/IT/A' représentant un acte de parole fait par un personnage verbalise ce bloc par une proposition principale correspondant au plan du personnage et une proposition subordonnée correspondant à l'intertitre. Guy Gauthier ²⁸ remarque que "le cinéma muet avait ainsi réussi à composer de véritables phrases scripto-visuelles pour lesquelles on pourrait mettre au point un système d'analyse logique des proposi-

28 G. Gauthier : "Quand le son était muet" , *Image et son*, n° 215, op. cit, p. 50.

tions principales visuelles et des propositions subordonnées littéraires." Les verbalisations dont nous parlons plus haut correspondent à ces phrases scripto-visuelles. Dans la configuration A/TT/A'/B/TT/B', la chaîne de cause à effet paraît être établie par la progression des dialogues des personnages produisant chez eux des actions et des réactions. En ce sens, on peut dire que les intertitres ont un rôle de progression linéaire du discours filmique ; les images des personnages participent davantage d'une cohésion du discours et les intertitres d'une progression du discours.

Allocution et illocution

Le bloc A/TT/A' représente un acte de parole. Dans ce cadre, l'intertitre ne prend pas la place d'un événement, il participe de l'événement du bloc. La logique de l'acte de parole implique un interlocuteur de la même manière qu'en général quand un personnage parle au cinéma dans un champ, il implique son contre-champ. Ainsi, le spectateur anticipe sur le contre champ et la réplique du bloc suivant en se posant la question du destinataire de la communication et en imaginant une réplique possible à l'intertitre.

La situation d'échanges dialogués mettra en place un plan suivant répondant à la question : "A qui s'adresse cette personne?". L'intertitre exprime l'intention qu'a le locuteur de communiquer avec un destinataire, et le spectateur va imaginer et prévoir les répliques qui suivront ; c'est ce qui lui permettra de faire la suture. C'est le contenu du bloc A/TT/A' qui comme acte de parole va relier le locuteur A à son inter-

locuteur B.

Dynamique de lecture, anticipation et rétrospection

L'isolation du personnage locuteur, très fréquente au cinéma muet et bien souvent en gros plan, prévoit l'isolation du texte qui est d'une certaine manière en gros plan lui aussi.

Outre cette ressemblance, on remarque qu'il y a des points communs entre les activités de lecture d'un texte et d'une image.

L'activité de lecture d'un texte fait entrer en jeu divers procédés mentaux d'anticipation et de rétrospection. Processus d'anticipation liés à la compétence linguistique du lecteur, qui va prévoir des probabilités de suites à un mot d'après ce qu'il connaît déjà du début de la phrase et du contexte : prévision du mot, de sa signification, de sa nature syntaxique (substantif, verbe, adjectif, etc.) ou de son genre.²⁹

Ce phénomène d'anticipation implique un processus rétroactif qui sera de confirmer ou d'infirmer la probabilité anticipée.

Ainsi, la lecture des intertitres fait-elle entrer en jeu une activité probabiliste alliant l'anticipation et la rétrospection au niveau mental du spectateur, faisant de lui l'énonciateur, le producteur du texte.

Dans le cas des intertitres, il assigne au texte des traits supra-segmentaux, il produit donc le texte et ses traits supra-segmentaux. Michel Marie formule cette idée³⁰ : "Chaque spectateur apportait son code énonciatif personnel, l'intertitre ne fournissant que la matrice de l'énoncé à

29 F. Richaudeau : *Linguistique Pragmatique*, Paris, Retz, 1981, p.42.

30 Michel Marie : "Muet", *Lecture du film*, op. cit., p. 170.

produire."

En reconstituant l'énoncé, le spectateur l'énonce lui-même. Pour la reconstitution des traits supra-segmentaux, il doit recourir notamment à sa mémoire immédiate du plan de personnage précédant l'intertitre. Il y a processus rétrospectif un peu comme dans le processus de lecture. Cependant, le processus de mémoire, mis en action pour la restitution des traits sonores au texte, n'est pas le seul rétroactif ; en lisant le texte, le spectateur le rend en quelque sorte à l'image le précédant. Il comprend alors pleinement sa signification de même qu'un lecteur ne comprend pleinement la signification d'une proposition qu'un fois celle-ci terminée.

Il existe donc pour le spectateur, une mémoire sous forme de feed-back depuis le simple décodage des mots jusqu'à la phrase et enfin l'intertitre dont le rattachement aux images se fait sous forme de feed-back aussi.

Corrélativement à l'activité de feed-back, le spectateur du film se trouve dans une situation où il anticipe sans cesse. Il anticipe en lisant le texte des intertitres et aussi en prévoyant la suite des actions et donc des plans. (Le schéma dialogique aide l'anticipation en adoptant une structure se renouvelant.) De même que pour l'anticipation dans la lecture d'un texte, l'anticipation prévoyant la suite de plans est de nature probabiliste.

De par la mimique du personnage, le spectateur va anticiper sur le fait qu'il va parler mais aussi sur le contenu de son dia-

logue. L'intertitre constitue une probabilité de suite d'un plan de personnage articulante mais, il n'est pas l'unique possibilité de suite.

Cette activité d'anticipation probabiliste dans le discours cinématographique est clairement expliquée par Roland Barthes³¹:

"Une "bonne histoire", c'est en effet, en termes structuraux, une série réussie de dispatching syntagmatiques : étant donné telle situation (tel signe), de quoi peut-elle être suivie? Il y a un certain nombre de possibilités, mais ces possibilités sont en nombre fini (c'est cette finitude, cette clôture des possibles qui fonde l'analyse structurale), et c'est en cela que le choix que le metteur en scène fait du "signe" suivant est signifiant ; le sens est en effet une liberté, mais une liberté surveillée (par le fini des possibles); chaque signe (chaque "moment" du récit, du film) ne peut être suivi que de certains autres signes, de certains autres moments ; cette opération qui consiste à prolonger, dans le discours, dans le syntagme, un signe par un autre signe (selon un nombre fini, et parfois très restreint, de possibilités) s'appelle une catalyse ; dans la parole, par exemple, on ne peut catalyser le signe chien que par un petit nombre d'autres signes (aboie, dort, mange, mord, court, etc., mais non pas coud, vole, balaie, etc.); le récit, le syntagme cinématographique est soumis lui aussi à des règles de catalyse, que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste

31 R. Barthes : *"Sur le cinéma", Le grain de la voix*, propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette (paru dans *Les cahiers du cinéma*, n°147, sept. 1963), Paris, Seuil, 1981, p. 23.

devrait essayer de retrouver."

Roland Barthes souligne bien là la ressemblance entre le récit, la langue et les suites d'images.

Si nous considérons le schéma A/IT/A', le schéma d'anticipation lui correspondant sera le suivant :

A :

Le spectateur prête des sentiments au personnage en lisant sa mimique.

Cette mimique associée à un acte de parole fait deviner ce qui est dit et l'intonation de la parole.

IT :

Une des probabilités d'acte de parole est actualisée parmi celles imaginées par le spectateur en A.

Rétrospectivement, il y a restitution des mots au plan A et ancrage de la mimique du personnage.

A' :

Reprise du gros plan du personnage de A et donc rétroaction par la re-connaissance de l'image.

Ce plan est lu en sachant ce qui est dit, après une confortation par étapes de ce qu'imagine le spectateur ; il y a une complète re-connaissance. Le spectateur en A' est totalement satisfait grâce à la rétrospection qu'il opère avec IT et A.

L'attente logique des intertitres est, selon Michel Marie, la condition d'acceptabilité de l'intertitre dialogique : le champ prévoit le contre champ, la question prévoit la réponse.

Michel Colin parle lui aussi de cette

attente du spectateur face à un plan : pour lui, elle est conditionnée par la structuration de l'image en thème, transition, rhème par laquelle le spectateur connaissant le thème sera amené à attendre le thème lui correspondant :

"Dans le cadrage à gauche, le message photographique tend à être interprété comme correspondant à quelque chose comme "le visage est dirigé vers quelque chose" du fait que le message qui, apparemment, ne possède pas de rhème, est interprété comme en ayant un, paraphrasé par "quelqu'un", ce qui amène d'ailleurs le spectateur, dans le cas où cette photographie n'est pas fixe, mais un plan, à attendre un second plan où sera explicité ce rhème."³²

En somme, l'anticipation et la rétrospection du spectateur sont, semble-t-il, dues à plusieurs facteurs dont la finitude des probabilités de suites syntagmatiques, l'aspect dialogique de la situation ou encore la structure propositionnelle de l'image.

A ces facteurs s'ajoutent les savoirs préalables donnés par le titre du film, les lois du genre, la critique, etc...

Sans doute, le désir qu'a le spectateur, qui a payé sa place pour qu'on lui raconte une histoire, participe de l'anticipation. L'anticipation, à tous les niveaux (de l'intertitre, du montage, de la verbalisation ou de la diégèse) est due à ce désir. C'est ce qu'explique Marc Vernet³³:

"Il nous semble que le désir de savoir est en quelque sorte interne à la fic-

32 M. Colin : *Langue, film, discours*, op. cit., p. 176.

33 M. Vernet : *"Spectateur", lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 215.

tion, qu'il est créé par elle : il s'agit d'en savoir plus sur ce qui se passe dans le film. Et il ne s'agirait pas tant de savoir à nouveau, pas tant de connaître que de reconnaître à la fin ce qui était au début."

La fiction semble bien utiliser l'anticipation (par le désir) et la rétrospection (par la reconnaissance).

7 Intertitres et identification

Identification au discours

La construction perspective de l'image cinématographique copie la vision de l'oeil humain. L'occultation du dispositif reproducteur de l'image (la caméra, le projecteur) place le spectateur comme si c'était lui qui 'voyait', qui 'était' le sujet de la vision.

C'est l'identification à la caméra qui place le spectateur comme "sujet-oeil". D'une part, la présence d'un texte écrit indique la présence virtuelle d'un lecteur dont le spectateur prend la place de même qu'il prend celle de la vision monoculaire ; et d'autre part, de même qu'il fait sienne la vision de la caméra, le spectateur produit le texte en le lisant.

On comprend alors pourquoi il n'y a pas de décalage au niveau de l'identification du spectateur au sujet de la vision quand il passe de la perception d'une image à celle d'un intertitre.

L'impression de réalité subsiste donc malgré l'apparente oblitération due aux intertitres ; ceci parce que, grâce à la place qui lui est assignée, le spectateur s'identifie avec ce qui met en scène le spectacle, avec le discours ordonnant les éléments. Marc

Vernet note d'ailleurs que :

"La restauration de l'individu-sujet est liée au mode de représentation qui use du système perspectif italien (système qui organise la représentation en fonction de la place du spectateur, comme si celle-là était le centre) et d'une certaine banalisation des codes qui fait que celui qui regarde a l'impression de maîtriser tout ce qui se produit à l'écran (c'est le phénomène en particulier de nomination iconique selon lequel le spectateur doit pouvoir nommer dans sa langue maternelle l'objet représenté par l'image)."

L'identification au discours du film par l'activité de réunification des fragments est, au long de la représentation, confirmée par la re-connaissance de codes imposés au spectateur.

Au niveau de l'intertitre, la possibilité d'anticiper les mots à la lecture d'une phrase procure une certaine jouissance au spectateur. L'anticipation au niveau du montage a le même effet : le spectateur va voir ses prévisions confirmées d'où son plaisir combiné à l'impression d'être le maître du spectacle, de l'agencer.

La banalisation des codes, donnant lieu à la possibilité de nomination iconique³⁴ est alors très importante si l'on songe au travail de verbalisation des énoncés les rattachants les uns aux autres ; car c'est sans doute, comme nous l'avons vu, au niveau de la verbalisation que le spectateur accroche des énoncés les uns aux autres.

On comprend alors qu'outre sa lecture-production ne déparant pas le système plaçant "l'oeil-sujet", l'intertitre, participant activement à la chaîne d'énoncés verbali-

34 Ch. Metz : "Le perçu et le nommé", Pour une esthétique sans entrave, Paris, 1975.

sés, collabore à la formation du "sujet-œil-producteur-distributeur des significations". De plus, la liberté d'énonciation attribuée au spectateur pour les intertitres (bien que canalisée par la mimique du personnage locuteur) participe fortement à l'identification au producteur du discours.

Le spectateur, faisant sien le texte, continue à croire à sa liberté d'agencement de la narration, à croire à son rôle d'organisateur du texte.

Par ailleurs, les processus de rétrospection et d'anticipation participent du désir qu'a le spectateur de reconstituer "le bon objet"³⁵, reconstitution qui ne serait pas étrangère au processus narcissique de sublimation dont parle Mélanie Klein :

*"Pour Mélanie Klein, la sublimation, étroitement liée à la dimension narcissique du "moi", serait une tendance qui pousserait le sujet à réparer et à restaurer le "bon" objet : on va retrouver, chez le spectateur de cinéma, cette tendance très forte à la restauration du "bon" objet qui est peut-être fondamentale dans la constitution du film par le spectateur à partir de ce puzzle d'images et de sons discontinus que constitue le signifiant filmique."*³⁶

L'identification au discours semble donc être un processus psychologique profond et il semble que la présence des savoirs préalables active le désir de reconstitution du "bon" objet.

Identification aux personnages

A l'identification au discours va s'adjoindre l'identification aux personnages. Il

y a intensification de l'identification au personnage dans le bloc A/TT/A' grâce à l'influence du plan du personnage sur l'intertitre et inversement, et grâce à la lecture-énonciation du spectateur.

Mais si les cartons participent à l'identification à un personnage, ils contribuent fortement aussi à l'identification à plusieurs personnages. Dans le cadre de la suite dialogique A/TT/A'/B/TT/B', ils joueront, en redondance avec les plans des personnages, sur l'identification aux places de ceux-ci. Le fait même de la situation dialogique entraîne une relation intersubjective dans laquelle le "je" et le "tu" des intertitres vont être le lieu, avec les plans, d'une multi-identification : d'une part, le jeu des champs/contre-champs instituant une alternance des plans des personnages et d'autre part la fonction dialogique des intertitres, contribuent à l'ambivalence de la place du spectateur. Or nous savons l'importance du champ/contre champ pour l'identification aux personnages, mais si l'identification à un regard est problématique, l'attribution d'un voix l'est beaucoup moins. Si les regards et les focales ne correspondent pas toujours à la vision d'un personnage, il reste que la structure dialogique alternant les plans des interlocuteurs et leurs intertitres produit un jeu d'intersubjectivité propice à l'identification.

Dans le schéma du type A/TT/A'/B/TT/B', le spectateur s'identifie à la fois à A grâce au plan expressif du personnage et à l'intertitre qu'il énonce à la première personne, et à la fois à B dans la mesure où il regarde A comme B le regarde

35 Ch. Metz : *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 10/18, 1977.

36 J. Aumont, M. Marie, A. Bergala, M. Vernet : *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 183.

et qu'il reçoit le message de l'intertitre aussi d'une façon illocutoire comme si le personnage A s'adressait à lui.

En présence de B/IT/B', le processus s'inverse ; le spectateur est donc au niveau de chaque bloc, doublement identifié au locuteur et à l'interlocuteur. Il y a une multiplicité d'identifications.

La lecture des intertitres participe donc à tous les niveaux d'identification du spectateur : à celui du "*sujet-oeil transcendantal*", à celui du personnage principal et à celui du discours du film.

Les intertitres se fondent dans un déroulement. Au niveau de la forme du film, ils coupent certes son déroulement d'images analogiques, mais c'est le spectateur qui restitue la continuité par son activité intérieure.

Si grâce à leurs systèmes codiques différents, l'intertitre et l'image restreignent mutuellement leurs significations par un système d'ancrage et de relais, chacun apporte une information nouvelle et fait avancer ainsi la diégèse.

On peut considérer plusieurs niveaux d'insertion des textes écrits dans la bande image :

- Le niveau matériel, hétérogène à la matérialité des images

- Le niveau verbal où ils se fondent dans le langage intérieur du spectateur

- Le niveau de dynamique de lecture de ces textes qui se fond dans la dynamique de liaison des images par le spectateur

- Le niveau de lecture production qui se fond dans le système d'identification du spectateur.

L'étude du schéma A/IT/A'/B/IT/B' a abouti à dégager des processus par lesquels le spectateur, à partir d'une forme discontinue et irréaliste, reconstitue une continuité, et entre dans l'illusion de réalité. Mais, cette analyse permet aussi d'entrevoir qu'il est impossible d'aborder la langue écrite au cinéma sans que se pose la question de la nature du médium filmique très récent au regard des arts immémoriaux dont fait partie l'art de conter, qu'il soit écrit ou oral. En d'autres termes, il semble pertinent d'entrevoir une parenté, des points communs entre la langue et la concaténation de plans.

Bien sûr, nous n'avons considéré qu'un cas de montage d'intertitre mais on pourrait élargir l'étude à des configurations plus complexes et notamment aux intertitres narratifs. L'analyse diachronique nous éclairerait sur le rôle qu'ont joué ces cartons écrits dans l'évolution du langage cinématographique au niveau de la narration et du montage.

Le travail de mise à jour des relations logiques, discursives et cognitives entre les images photographiques en mouvement et les textes écrits des intertitres peut intéresser aussi bien l'histoire, la restauration, que la théorie du cinéma.

Ces trois disciplines peuvent contribuer à établir des critères de probabilité d'intertitres qui permettraient de faire avancer le travail de restauration mais aussi d'éclairer la théorie et de comprendre l'histoire du cinéma.

Claire Dupré la Tour.