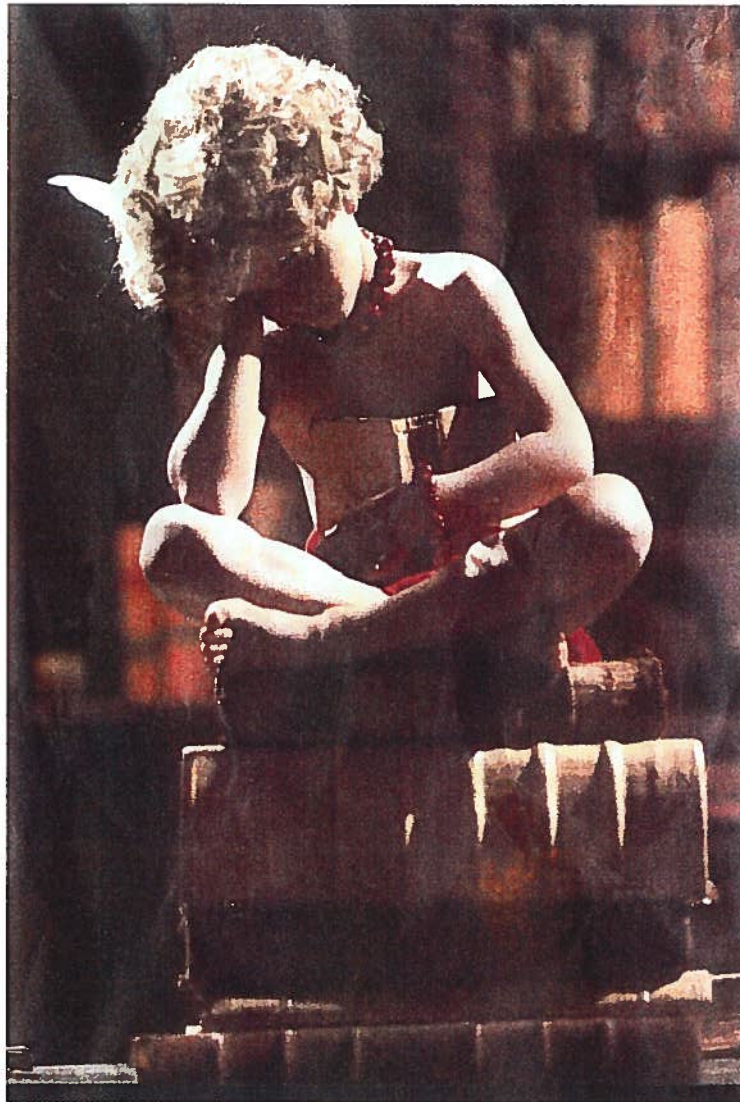


**Recherches Interdisciplinaires  
sur les Textes Modernes**

***Cinéma et littérature :  
d'une écriture l'autre***



*Sous la direction de*  
**Laurence Schifano**

**ritm**

**Hors Série n° 6**

**Université Paris X  
2002**

# *Claire Dupré la Tour*

## **Un procédé filmique : l'intertitre. Retour aux sources.**

L'intertitre, ou insert de texte écrit, est une des manifestations de l'écrit dans le cinéma qui a longtemps été négligée par la théorie, l'histoire et la préservation des films.

Pourtant les modèles d'analyses linguistiques et littéraires ont ouvertement inspiré l'étude du cinéma, et la question des points communs entre texte et image en mouvement a été posée très souvent pour élaborer une théorie et/ou faire des films (en examinant notamment les possibilités du film à retranscrire le réel aussi agilement que l'écrit et les possibilités de l'adaptation de l'écrit à l'écran).

La théorie, cherchant à définir le cinéma, s'est davantage focalisée sur les spécificités cinématographiques (photographie en mouvement, cadrage, montage, etc.) et, de son côté, la théorie littéraire a déjà tendance à considérer le paratexte (ce qui semble seulement être autour : sous-titres des chapitres, préfaces, etc.) comme accessoire par rapport au corps principal du texte. Ce qui peut expliquer que les titres et sous-titres des films appelés aujourd'hui intertitres aient été considérés à leur tour comme paratextes accessoires.

Ils auraient sans doute aussi échappé à l'attention du fait de leur apparente et trop triviale évidence. Depuis l'arrivée du son synchrone à la fin des années vingt, ils ont été relégués, comme vieux palliatifs au

manque de son, dans les attirails devenus obsolètes de cette période du cinéma que l'on appela dès lors cinéma muet. Et cette idée resta bien longtemps dans les esprits. Mais les raisons de ce déni sont en fait multiples et il serait trop long de les développer ici<sup>1</sup>. Notons cependant qu'elles ont à voir notamment avec la difficulté pratique du travail sur les films anciens et le démarrage tardif – il y a une vingtaine d'année – du mouvement de "retour aux sources" de la recherche historique et théorique et de l'essor et l'ouverture des archives.

Dans la foulée de ces travaux historiographiques récents, on perçoit aujourd'hui à quel point les formes d'expression adjointes à l'image en mouvement ont pu être partie prenante dans le devenir des formes filmiques et des configurations du spectacle cinématographique. Ainsi en est-il des recherches sur le bonimenteur, les bruitages, musiques et configurations sonores, et l'intertitre.

La IV International Conference in Film Studies *Writing and Image in Silent Film*<sup>2</sup> (Udine, Italie, 1997), et le Colloque international "*Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration*"<sup>3</sup> (Cinémathèque française, 1999) ont aussi clairement rappelé et souligné l'importance, de plus en plus reconnue aujourd'hui, de l'intertitre pour la revalorisation du patrimoine cinématographique et son originalité, comme manifestation inédite de l'écrit qui mérite d'être observée de près par la théorie.

Je vais tenter ce matin de remettre en perspective ce procédé qui, s'il ne semble pas, à première vue, être proprement cinématographique, et paraît être une substance hétérogène au milieu des images en mouvement, fait pourtant partie intégrante des films, et en grand nombre pour la période des trente cinq premières années de l'histoire du cinéma.

Ce procédé a été d'abord utilisé de façon artisanale par les montreurs de films, puis son emploi a été systématisé au cours des années dix. Il a été notamment partie prenante de l'avènement du montage, de l'autonomie du film par rapport au bonimenteur qui commentait les

---

<sup>1</sup> Pour plus de détail sur ce point, voir Claire Dupré la Tour : " Les intertitres réduits au silence, aperçus et remis en perspective ", *Scrittura e immagine: La didascalia nel cinema muto / Writing and Image: Titles in Silent Cinema*, actes de la IV "International Film Studies Conference" – 1997 – de l'Université d'Udine, sous la direction de Francesco Pitassio et Leonardo Quaresima, Udine (It.), Forum, 1998, pp. 39-51.

<sup>2</sup> *Scrittura e immagine: La didascalia nel cinema muto / Writing and Image: Titles in Silent Cinema, Ibid.*

<sup>3</sup> Colloque international *Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration. Intertitle and Film. History, Theory, Restoration*, sous la direction de Claire Dupré la Tour, Paris, Cinémathèque française, 26-27 mars 1999.

projections (jusqu'au tournant des années dix en France), de la création de récits pour le cinéma et de l'avènement du long-métrage de fiction.

Nous évoquerons ainsi une relation écriture-film bien particulière, inscrite dès les tout débuts des projections cinématographiques, et très intimement, à travers l'intertitre. Et nous verrons, à travers quelques-uns de ses aspects, comment il se fait qu'il ait pu se tailler une place de véritable procédé cinématographique.

Mais précisons avant tout que la terminologie concernant ces mentions écrites ne correspond ni à une typologie précise ni à une histoire du procédé et qu'elle est même très flottante <sup>4</sup>. Le terme intertitre, de même que l'appellation muet, apparaît alors que le cinéma est déjà devenu sonore. Ce terme est employé aujourd'hui comme terme générique désignant ces inserts de textes, ce procédé. Au temps du muet, les intertitres étaient appelés titres, sous-titres, – ou en anglais titles, subtitles –. Le terme carton fait référence au matériau qui sert de support à l'inscription du texte pour son filmage.

---

<sup>4</sup> Si on consulte le lexique de Jean Giraud – *Le lexique français du cinéma, des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958 – on s'aperçoit que le terme intertitre n'y est pas répertorié. On constate le même phénomène aux Etats-unis : Anthony Slide indique dans son dictionnaire que "The word subtitles can be used either to refer to the titles that appear at the bottom of the screen on foreign-language films or to narrative or descriptive titles in silent films. The latter are usually described today as intertitles, but during the silent era they were always called subtitles" : Anthony Slide, *The American Film Industry, a Historical Dictionary*, New York, Limelight Editions, 1990, p. 331. (Originally published by Greenwood Press, Wesport, CT, 1986). Michel Marie note que "Ce que l'on appelle aujourd'hui intertitre était encore nommé jusqu'à une période récente sous-titre, selon le terme en usage à l'époque du muet. Si cette subdivision de vocabulaire est aisément explicable par le sens moderne du terme sous-titre (traduction des dialogues dans les films distribués en version originale), elle ne permet pas d'analyser l'histoire du concept depuis l'origine du cinéma. Dans son sens original et premier, le sous-titre désignait le titre d'une partie qui venait après le titre initial du film. Le film était alors subdivisé en différents tableaux ou saynètes sur le modèle du spectacle de théâtre et plus précisément de la représentation de music-hall. (...) Ce n'est que par la suite, avec le développement de la durée des films et l'importance des séquences dialoguées que les sous-titres finirent, par extension et glissement de sens, par désigner tout texte écrit sur cartons, et donc principalement les dialogues" : Michel Marie, "Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet", *La revue du cinéma, image et son*, n° 316, avril 1977, p. 69.

## Texture filmique et revalorisation du patrimoine cinématographique.

De fait il est difficile de retracer l'histoire de l'intertitre ; la restauration et la recherche se heurtent d'ailleurs aux mêmes problèmes : beaucoup d'intertitres ont été perdus pour les films qui ont eu la chance de survivre jusqu'à aujourd'hui.

Du fait même des modes de fabrication et de montage des cartons à l'époque, il arrive en effet que des copies d'un même film présentent aujourd'hui des intertitres dissemblables et/ou traduits, des intertitres en moins, en plus, ou même aucun intertitre.

Pour obtenir un plus haut contraste et qu'ils soient ainsi plus lisibles, on ne tirait en fait pas de négatif avec intertitres, on insérait directement les petites bobines positives de texte dans les copies positives. La production pouvait ainsi tirer des copies valables aussi pour l'étranger, laissant aux distributeurs et exploitants locaux le soin d'insérer les intertitres et le cas échéant de les traduire, ou encore de les modifier. Si bien qu'aujourd'hui, les négatifs contiennent simplement l'indication des endroits où insérer les intertitres.

Quant aux copies positives, elles se trouvent aussi bien souvent dépourvues de leurs intertitres. Soit leur support s'est altéré, leur fabrication même en positif avec haut contraste ayant rendu leur support plus vulnérable, il arrive qu'ils soient davantage abîmés que le reste du positif ; soit, leurs boîtes censées accompagner les bobines n'ont pas été retrouvées ou sont dépareillées ; ou encore ils ont été retirés des films pour diverses raisons. Les modes de conservation et les diverses vagues de restauration ont bien souvent, par le passé, supprimé, modifié ou détérioré les intertitres. En les coupant à l'époque, on n'avait pas l'impression de couper dans le film, et pourtant ...

Aujourd'hui, les archives et cinémathèques tentent de restituer les films dans leur texture originale pour les faire revivre avec le plus d'authenticité possible dans le cadre de festivals, de rétrospectives, de programmes de salles spécialisées et de télévision, pour un large public. Mais les restaurateurs se heurtent effectivement à la question des intertitres<sup>5</sup> qu'il leur faut bien souvent retrouver ou récrire car, sans leurs intertitres, les films ont perdu leur sens et leur trame discursive et le spectacle devient incohérent. Il faut donc leur redonner sens pour pouvoir

---

<sup>5</sup> Cf. notamment les articles de Jean-Louis Cot, Eileen Bowser, Gian-Luca Farinelli et Nicolas Mazzanti, Claudine Kaufmann, et Mark-Paul Meyer, Colloque international *Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration, op. cit.*

les re-programmer aujourd'hui, et pour cela retrouver leur trame et leurs textes. Il faut aussi travailler les aspects stylistiques et plastiques pour retranscrire ces textes.

Ainsi, si l'intertitre a été longtemps considéré comme étant un à côté du film, et s'il est une des composantes du film particulièrement volatile, versatile, inconstante, remplaçable et mobile, bref, un des éléments les plus instables des films anciens, aujourd'hui, on le recherche, on le reconstruit, on lui redonne finalement un statut filmique à part entière.

Malgré la difficulté à retracer son histoire, nous pouvons tout de même observer quelques repères pour esquisser la trajectoire qu'il a pu effectuer et, par là, pointer la façon dont il s'est trouvé en interaction avec les transformations décisives du film au cours des premières années du spectacle cinématographique.

## Sur les traces des premiers intertitres

Rappelons que les premiers films, appelés alors "vues cinématographiques", duraient 58 secondes. Ces films étaient en un seul plan, la caméra était fixe, frontale, distante des sujets, et chaque film pouvait être un tout en lui-même.

Durant les projections il fallait recharger le projecteur entre chaque vue. Pendant ce temps, pour ne pas perdre l'attention des spectateurs et alors que le bonimenteur annonçait la suite, une lanterne magique installée à côté du projecteur pouvait projeter un texte écrit indiquant le titre de la vue suivante.<sup>6</sup> Le spectateur pouvait alors voir successivement sur l'écran : un titre – une vue – un titre – une vue – etc.

Les forains, principaux exploitants de vues cinématographiques jusqu'en 1906, disposaient le plus souvent d'un seul projecteur de bandes cinématographiques et d'une lanterne magique et pouvaient ainsi pratiquer des projections continues. Mais dans son ouvrage, *Histoire comparée du cinéma*, Jacques Deslandes indique que l'utilisation du sous-

---

<sup>6</sup> Thierry Lefebvre, "Le "Paratexte" du film dans le cinéma des premiers temps : définitions et hypothèses", in *Les vingt premières années du cinéma français*, actes du Colloque international de la Sorbonne nouvelle, 4, 5 et 6 novembre 1993, sous la direction de J. Gili, M. Lagny, M. Marie et V. Pinel, Presses de la Sorbonne nouvelle et Association française pour la recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, 1995, pp. 203-213.  
Gaudreault, André, "Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...", *Scrittura e immagine: La didascalìa nel cinema muto / Writing and Image: Titles in Silent Cinema*, op.cit., pp. 53-69.

titre ne semble pas s'être généralisée avant 1901<sup>7</sup>, et c'est sans doute vrai chez les forains.<sup>8</sup> Il est très difficile de dire quels étaient les modes de projection dominants à l'époque ; les exploitants achetaient les vues et installaient l'espace de projection, la plupart du temps sur des foires donc, de façon très artisanale. Chacun montait son spectacle comme il l'entendait. Les informations sur l'intertitre des premières années ne foisonnent pas, loin s'en faut, puisque tous les discours sur cette nouveauté sans précédent qu'a été la projection de photographies animées parlaient quasi exclusivement du côté extraordinaire de la photo animée précisément. Cependant, plusieurs éléments repérés ça et là nous permettent de penser que l'intertitre était tout de même assez répandu avant 1901.

Ainsi par exemple, un article du "New York Herald"<sup>9</sup>, sur la séance d'ouverture de l'American Biograph le 12 octobre 1896 à New York, donne un indice de la présence d'intertitre dès 1896 : cette séance comprenait des "scènes prises sur le vif, des événements reconstitués et des scènes de théâtre filmé. [...] Plusieurs appareils destinés à la projection des photographies animées ont déjà été présentés au public, mais le nouveau Biograph, en dépit de son horrible nom, est le meilleur de tous. [...] L'enthousiasme s'accrut encore lorsqu'on projeta les images montrant McKinley et la Hobart parade à Canton. Les applaudissements ne cessaient pas, et ils devinrent encore plus frénétiques lorsque le titre de l'image suivante apparut : le Major McKinley chez lui."<sup>10</sup>

Par ailleurs les catalogues des maisons de production ont proposé très tôt pour chaque vue des titres qui pouvaient être collés au début de la vue. Par exemple, le premier catalogue Gaumont, 1897, indique : "Nous sommes à la disposition de notre clientèle pour livrer toutes les bandes de notre Collection avec le titre sur bande cinématographique." Le catalogue indique le prix pour deux types de titres : des "Titres sur bande pour les pellicules courantes de notre collection, longueur approximative 1m50. En français, en langue étrangère" et des "Titres sur bande d'après une inscription donnée. En français, en langue étrangère."

---

<sup>7</sup> Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma : du cinématographe au cinéma 1896-1906*, tome II, Tournai, Casterman, 1968, p. 201.

<sup>8</sup> C'est d'ailleurs vrai pour bien des pratiques liées au cinématographe dont la production et l'exploitation allaient être systématisées et institutionnalisées progressivement au long des 20 années qui suivirent son avènement.

<sup>9</sup> Article du 7 février 1897, cité par Deslandes, Jacques et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma : du cinématographe au cinéma 1896-1906*, op. cit., p. 285.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 285. C'est moi qui souligne.

L'achat de titres était donc facultatif. Si on voulait des titres, cela coûtait plus cher bien évidemment et il était possible de faire fabriquer des titres en commandant des textes de son choix.

Il n'y avait pas en tous cas de montage au sens où on l'entend aujourd'hui, avec une longue suite de plans agencés les uns à la suite des autres sur une même bobine<sup>11</sup>. Il convient plutôt de parler de "montage de programme", par la projection de vues, les unes à la suite des autres, avec des titres ou non, soit avec deux projecteurs, soit avec un projecteur et une lanterne.

Avec le système de double projecteur (deux projecteurs ou un projecteur et une lanterne), les projections pouvaient durer. Et très vite des suites de plans tableaux illustrant un même thème ou les épisodes d'un même récit vont être produites, la mise en chaîne narrative devenant le moteur du changement de vue. *La Passion*, adaptée dès 1897 par Georges Hatot pour Lumière, compte ainsi treize tableaux totalisant 10 minutes (durée assez exceptionnelle jusque vers 1903).

Lorsqu'il y avait des intertitres, leur but était bien d'annoncer des "vues", d'articuler, de lier les suites d'images en mouvement, de réaliser des transitions, pour que la projection puisse durer assez longtemps et que le spectacle cinématographique soit continu. Notons au passage qu'on est loin des critiques anti-intertitre qui l'accuseront quelques années plus tard de rompre la continuité des images en mouvement et de ne pas être du cinéma !

De fait, de nombreux films pouvaient être projetés sans intertitres dans ces premières années et notamment ceux qui privilégiaient les pôles enchanteurs de l'image animée, sa mobilité, son côté magique et spectaculaire, à commencer par les films à trucs de Méliès, les féeries, les burlesques, les comiques. Bref, les films qui étaient du côté du merveilleux, du mouvement et de l'attraction et qui d'ailleurs étaient souvent programmés en alternance avec des attractions de music-hall, tours de magie, chansons, et étaient annoncés par le présentateur du spectacle.

---

<sup>11</sup> Même si certaines recherches, comme celles du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographiques et scéniques) de l'Université de Montréal, montrent que les premières vues Lumière par exemple ont été en fait souvent "montées" notamment par des effets d'arrêt de caméra. Cf. André Gaudreault, "Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière", *I limiti della rappresentazione/ The Bounds of Representation*, actes de la VI "International Film Studies Conference" – 1999 – de l'Université d'Udine, sous la direction de Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi, Udine, Forum, 2000.



Les Passions, véritable genre, pouvaient en fait aussi se passer d'intertitres, les situations et les suites logiques de l'histoire s'appuyant sur le savoir collectif<sup>12</sup>. La condensation narrative du film hagiographique des premiers temps seyait d'ailleurs parfaitement à la discontinuité des plans tableaux, pouvant opérer des ellipses et ne montrer que certaines scènes valant pour celles qui n'y étaient pas<sup>13</sup>. Au bonimenteur et au savoir préalable du spectateur de faire le reste. Il en allait de même pour les récits issus d'histoires ou de légendes ancestrales, d'épisodes de l'Histoire avec un grand H, bref des représentations issues du texte collectif supposé assimilé par chacun.

Le système des titres et des tableaux formant une suite de moments clés de récits déjà connus sous la forme un titre – une vue – un titre – une vue, fonctionnait comme celui des projections de lanterne magique illustrant des contes par exemples. On retrouve également cette configuration dans les théâtres de tableaux vivants et muets qui au milieu du 19ème siècle présentaient sur les foires des Passions bonimentées et titrées avec des pancartes.<sup>14</sup> Ce système sera repris dans de nombreuses réalisations des premières années du cinéma et notamment donc les nombreuses Passions, comme *La Vie du Christ* d'Alice Guy (Gaumont, 1906) dont les cartons sous-titrent comme des titres de chapitres qui annoncent ce qui va venir sans l'explicitier et comptant sur le savoir préalable et logique du spectateur.

Effectivement, comme le remarquait Noël Burch dans *La lucarne de l'infini* :

*"La présence, potentielle ou effective d'un conférencier à côté de l'écran primitif pourrait expliquer l'existence de films comme Uncle Tom's Cabin, or Slavery Days (La Case de l'Oncle Tom, 1903) de Porter, qui résume un épais roman en quinze minutes et vingt*

---

<sup>12</sup> "L'histoire de la Passion se révèle dotée du pouvoir de fonder le principe de la linéarité narrative au cinéma longtemps, très longtemps, avant que ne soit éclos ce 'syntaxique' qui permettra de l'assurer à tous les niveaux (et non plus au seul référent [...])" : Noël Burch, "Passion et poursuite : la linéarisation", *Communications*, n°38, Paris, Seuil, 1983, pp.30-50.

<sup>13</sup> François de la Bretèque, "Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps.", *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion / An Invention of the Devil ? Religion and Early Cinema*, actes du 1er Colloque International de Domitor (Québec, juin 1990), sous la direction de Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning, Sainte-Foy/Lausanne, Presses de l'Université Laval/Payot, 1992, pp. 121-130.

<sup>14</sup> Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma : du cinématographe au cinéma 1896-1906*, op. cit., p.89.

*tableaux. Car les extraordinaires ellipses qu'entraîne une telle démarche ne sont guère comblées par les intitulés des différents tableaux ("Evasion d'Eliza sur les pans de glace flottant sur le fleuve", "Eva et Tom au jardin"). On dirait qu'il va de soi que l'histoire et les personnages sont connus du public, ou que cette connaissance doit lui être servie en marge de la projection.*

*Inaugurée avec les Passions filmées, cette mise à côté de l'instance narrative, cette affirmation tacite que la parole du récit se situe hors de l'image – dans la tête du spectateur ou dans la bouche du conférencier – va informer le cinéma pendant plus de vingt ans."<sup>15</sup>*

Il est vrai que les savoirs préalables des spectateurs, l'apport du bonimenteur et, bien entendu, le titre sur les programmes et affiches, tous trois comme à côté du film, étaient nécessaires à sa compréhension dans les toutes premières années, et que ces savoirs narratifs restaient en marge de l'écran, comme si la parole du récit était hors de l'image. Mais, les intitulés des tableaux, les intertitres, apparaissent, eux, sur l'écran et s'intercalent dans le flux des images lumineuses, devant les plans tableaux dont ils indiquent le contenu. La parole du récit s'insère alors ainsi au sein de la bande image projetée. Et cette opération est décisive.

## **Intertitre et montage, une opération décisive**

À une période où la plupart des films sont en un seul plan, la projection de titres a effectivement été un des moyens de projeter les plans les uns à la suite des autres, servant par là la mise en place de l'idée de continuité du spectacle puis de montage sans encombre sur le support pellicule.

Lorsque furent mis au point des chargeurs pouvant dérouler plus de vingt mètres (environ 58 secondes) de pellicule avec un même projecteur<sup>16</sup>, il devint possible de projeter de façon ininterrompue des plans aboutés (mis bout à bout, c'était le terme dans les toutes premières années) entre

---

<sup>15</sup> Noël Burch, *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Nathan Université, 1990, p. 182.

<sup>16</sup> dont un des premiers semble avoir été le défileur Carpentier-Lumière. Cf. André Gaudreault, "Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière", *I limiti della rappresentazione / The Bounds of Representation*, op. cit. : "La projection de rouleaux plus imposants fut en effet rendue possible grâce à la mise au point du défileur Carpentier-Lumière (...) qui peut enmagasiner 400 mètres et plus de pellicule" A. Gaudreault précise en note (12) que "Il reste encore impossible de dater avec précision l'invention de ce procédé qui n'aurait pas été breveté (...)"

eux. Les intertitres seront dès lors forcément aboutés avec les autres plans sur la bande de film à projeter.

Les premières attestations retrouvées de mentions écrites montées remontent à 1902, comme dans *Ali Baba et les quarante voleurs* et *Les Victimes de l'alcoolisme* de Ferdinand Zecca, deux films Pathé de 1902 dont voici les textes <sup>17</sup> :

*Ali Baba et les quarante voleurs, Zecca, 1902*

- 1- Sésame ouvre-toi !
- 2- Le trésor des voleurs
- 3- Enfin riche
- 4- Cassim est surpris et exécuté
- 5- Brigand découvert par la servante
- 6- Le faux marchand d'huile
- 7- Triomphe d'Ali-Baba – apothéose

*Les Victimes de l'alcoolisme, Zecca, 1902*

- 1- Intérieur du ménage ouvrier heureux et prospère
- 2- Le premier pas chez le marchand de vin
- 3- Les ravages de l'alcool. Sa femme vient le chercher au cabaret
- 4- Dans la mansarde. Misère !
- 5- La maison des fous. Le cabanon. Delirium tremens !

ou dans *Uncle Tom's Cabin, or Slavery Days*, de Porter 1903<sup>18</sup> :

*Uncle Tom's Cabin, or Slavery Days, de Porter 1903*

- 1- Eliza Pleads With Tom to Run Away
- 2- Phineas Outwits the Slave Traders
- 3- The Escape of Eliza
- 4- Reunion of Eliza and Georges Harris
- 5- Race Between the Robe. E. Lee and Natchez
- 6- Rescue of Eva
- 7- The Welcome Home to St. Clair, Eva Aunt Ophelia and Uncle Tom
- 8- Tom and Eva in the Garden

---

<sup>17</sup> Les intertitres sont reproduits ici d'après André Gaudreault (sous la direction de), *Pathé 1900. Fragments d'un filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 76-82 et pp. 231-239.

<sup>18</sup> D'après la Paperprint collection de la Library of Congress (Washington), reproduits par André Gaudreault, "Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...", *Scrittura e immagine: La didascalia nel cinema muto / Writing and Image: Titles in Silent Cinema*, op. cit., pp. 53-69.

- 9- Death of Eva
- 10- St. Clair Defends Uncle Tom
- 11- Auction Sale of St. Clair's Slaves
- 12 Tom Refuses to Flog Emaline
- 13- Marks Avenges Deaths of St. Clair and Uncle Tom
- 14-Tableau. Death of Tom

Ces films intercalent des textes entre les plans tableaux caractérisés par leur clôture dans une alternance stricte un plan/un titre/un plan/un titre<sup>19</sup>.

## Du titre au texte. Évolution des formes linguistiques et plastiques des textes

Cette première génération d'écrits à l'intérieur des films fait dans le court, le bref, le concis, comme les titres mêmes des films. Les lettres des intertitres des premières années étaient la plupart du temps en majuscules et avec une grosse typographie s'étalant sur l'écran. Ce qui explique aussi l'économie de mots : il y avait peu de place pour l'écriture. Bref, ces formes linguistiques et plastiques ressemblent bien à celles des titres des films, du reste leur rôle est celui de véritable titre – ou sous-titre – à l'intérieur du film : celui d'un agent qui désigne un tout, en l'occurrence la vue, ou plan tableau, caractérisé par sa clôture, son unité et sa fixité.

Les premiers titres de plans tableaux restent sur ce modèle caractérisé par sa brièveté mais présentent aussi des phrases courtes qui résument l'action. Certains films font preuve d'une économie de mots encore plus systématique, comme *The Ex-Convict* (Porter, 1904) et *The Kleptomaniac* (Porter, 1905)<sup>20</sup> indiquant la situation ou l'action à l'aide d'un participe, présent ou passé :

*The Ex-Convict*, Porter 1904

- 1- Leaving home
- 2- Looking for employment
- 3- Discharged
- 4- The Rescue

---

<sup>19</sup> André Gaudreault, "Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...", *ibid.*

<sup>20</sup> D'après la Paperprint collection de la Library of Congress (Washington), reproduits par Yves Bédard, *Images écrites. Etude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, Mémoire de Maîtrise (non publié), Québec, Université Laval, 1987, p. 127.

*Claire Dupré la Tour*

- 5- Discouraged
- 6- Desperation
- 7- The burglary
- 8- A friend at last

*The Kleptomaniac*, Porter 1905,

- 1- Leaving home
- 2- Arriving at store
- 3- Interior of Department Store
- 4- Superintendent's office
- 9- Leaving store
- 10- Home of thief
- 11- Stealing bread
- 12- Arriving at Police Station
- 13- Arriving at Police Station in patrol wagon
- 14- Tableaux

Les formes linguistiques et plastiques de l'intertitre varient considérablement tout au long de son histoire : on observe par exemple que les textes restent très courts jusque vers 1906-1907, puis ils vont témoigner d'une exploitation plus libre de la surface de l'écran avec notamment des phrases plus longues écrites en caractères plus petits, mais sans pour autant abandonner le titre court qui ne disparaîtra jamais complètement. On trouve des combinaisons de grandes et de petites majuscules dans de plus en plus de films vers la fin de la première décennie du siècle comme dans *The Light that Came* (Griffith, 1909), film comptant dix intertitres, qui peut allier des énoncés brefs et des phrases longues sur un même carton. **(Voir illustration 1 : les 8 premiers intertitres de *The Light that Came* (Griffith, USA, 1909))**

Ce film est un exemple éclairant de la diversité de disposition de l'écrit sur l'écran, notamment avec le jeu des tailles de majuscules, il montre également qu'il n'y a pas de système fixe en la matière et exploite des formules diverses. On remarquera au passage la richesse de ce film du point de vue des fonctions narratives prises en charge par l'écrit : Présentation des personnages en 1 et en 4 ; indication de temps en 2, d'espace en 3 ; désignation d'un procès en 5 ; monologue intérieur en 7 ; parole d'un personnage rapportée au style indirect en 6 et même un insert de lettre en 7.

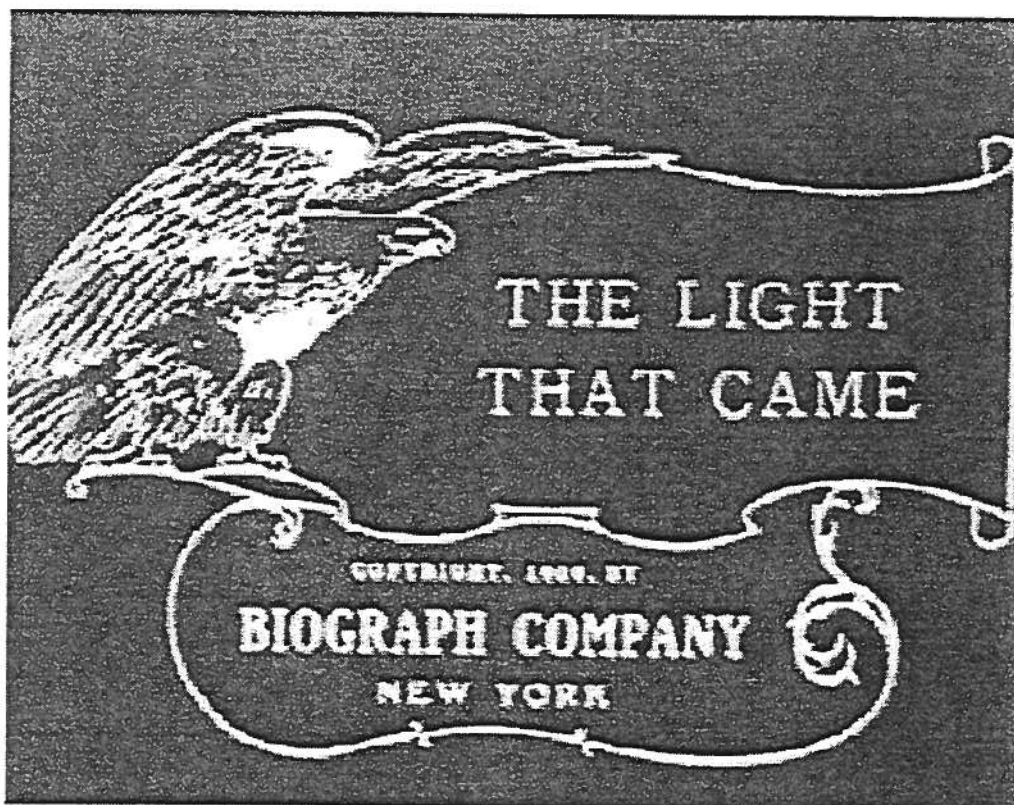


Illustration 1 – Carton de titre



Illustration 1 – intertitre 1



Illustration 1 – intertitre 2

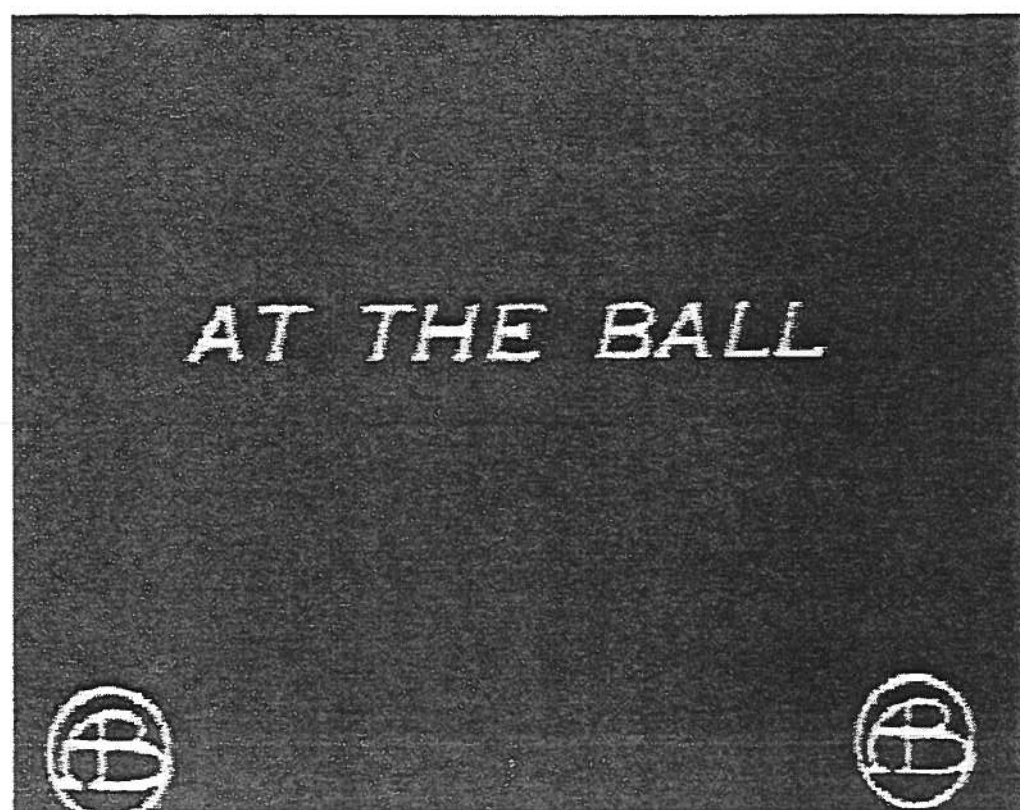


Illustration 1 – intertitre 3

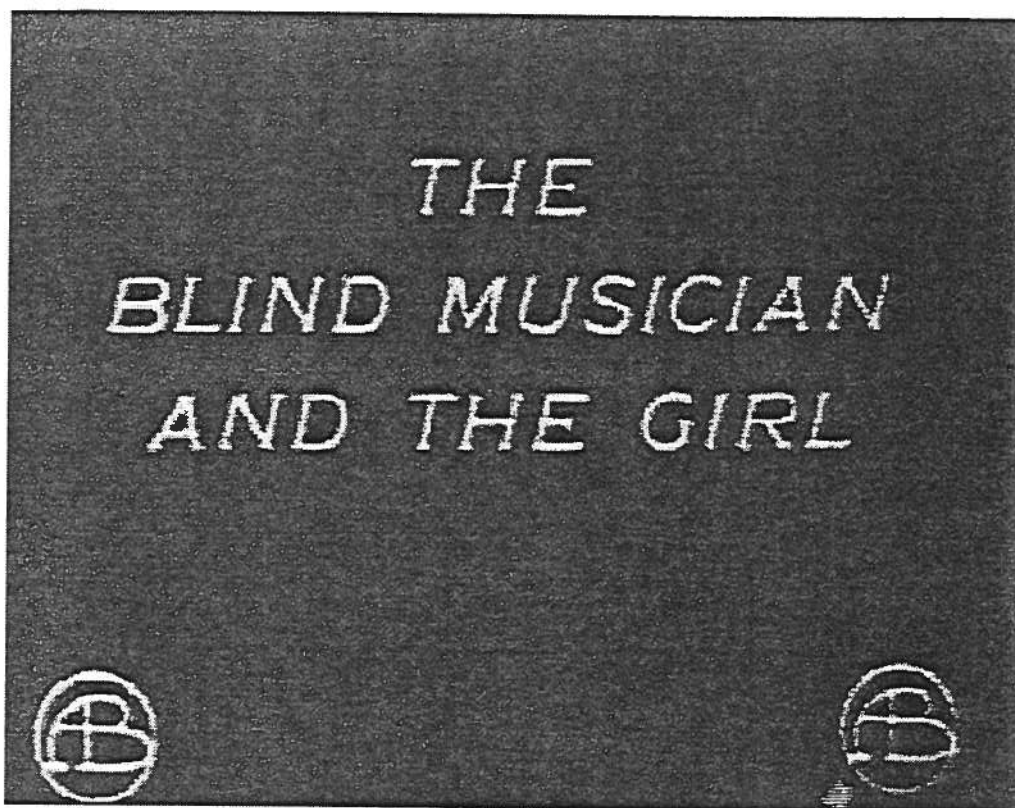


Illustration 1 – Intertitre 4

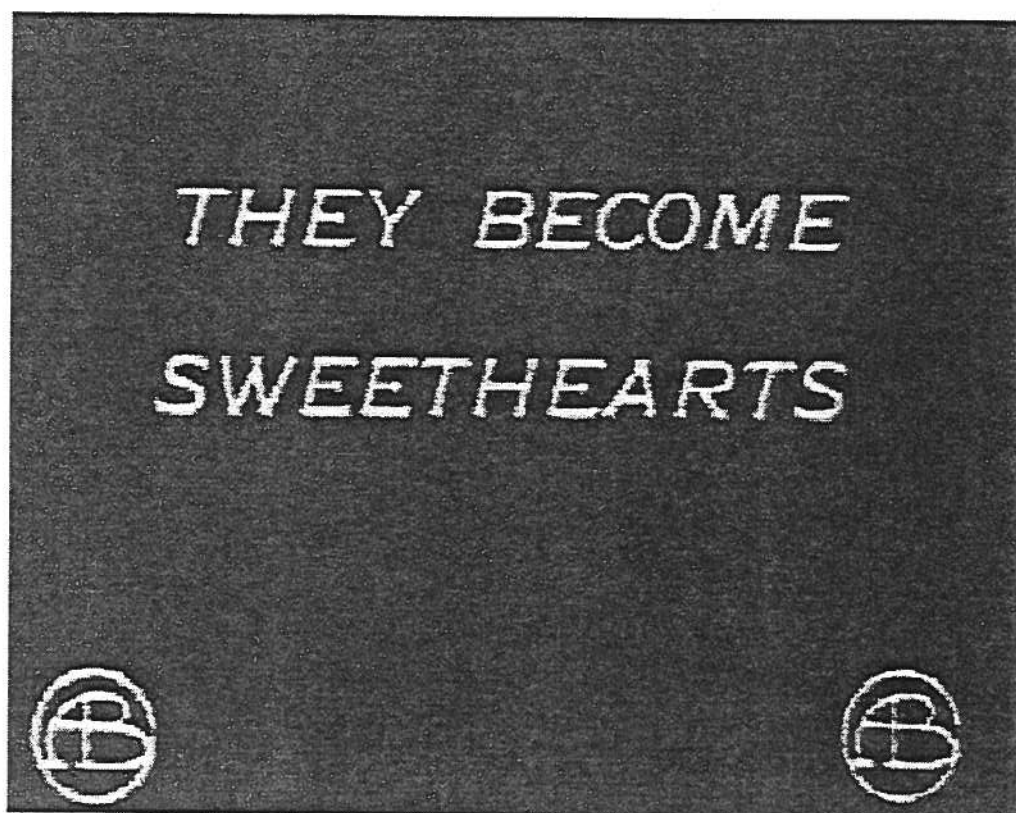


Illustration 1 – intertitre 5



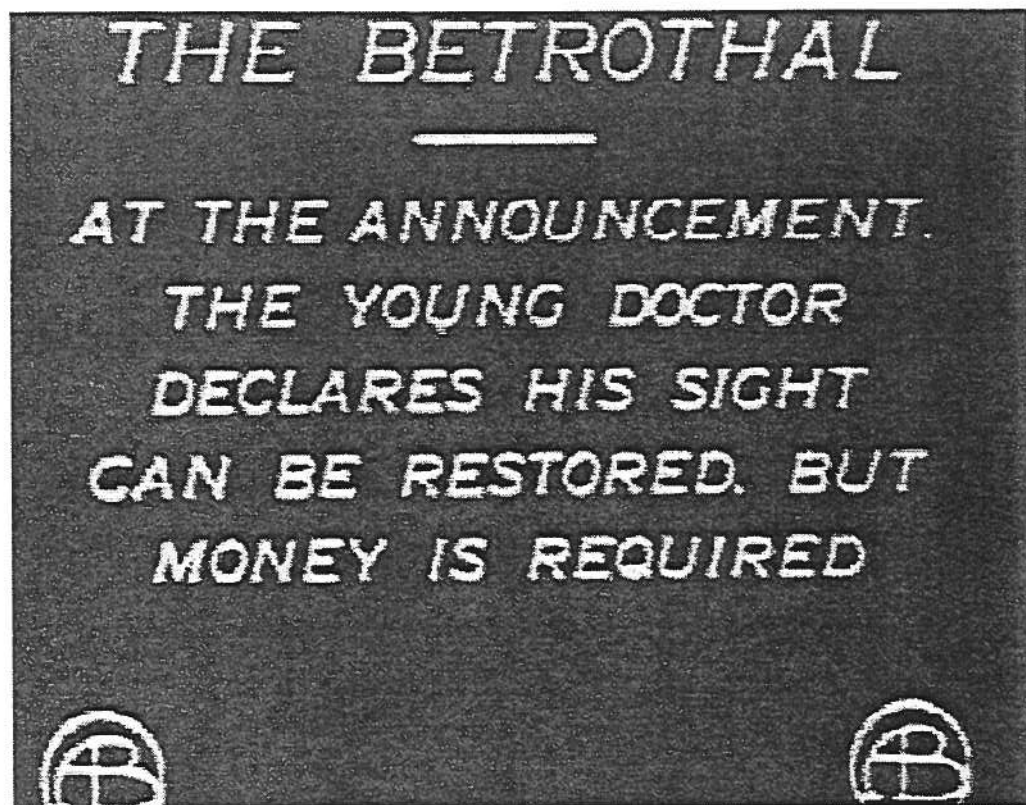


Illustration 1 – Intertitre 6

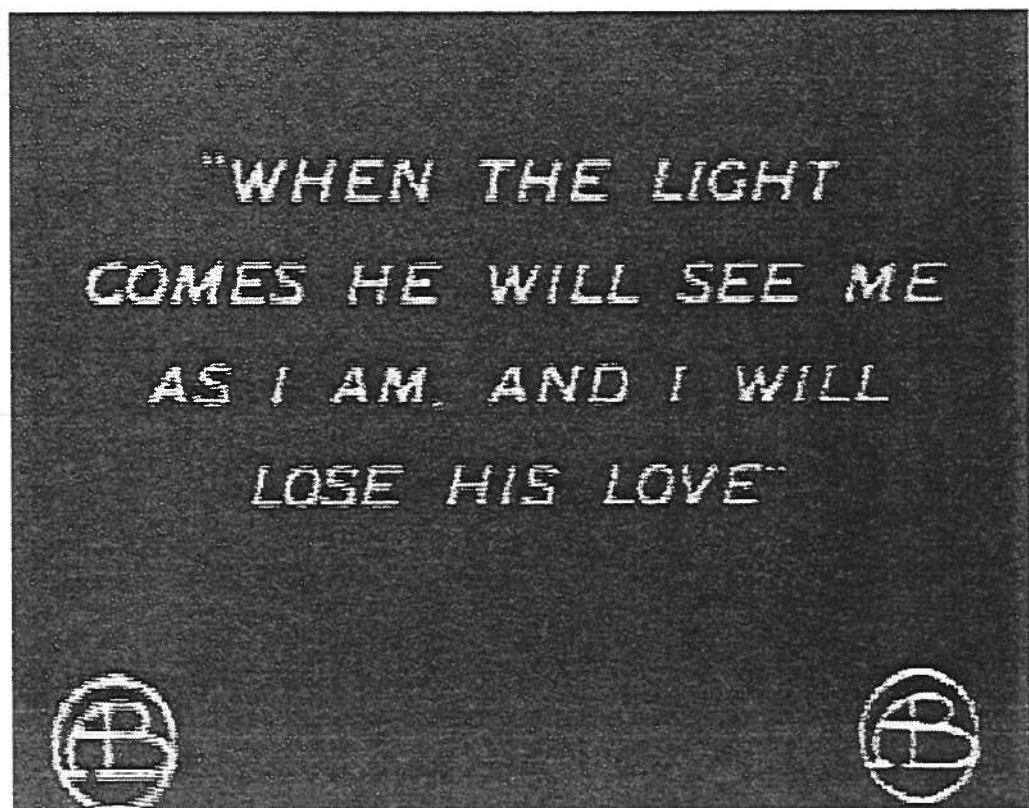


Illustration 1 – intertitre 7

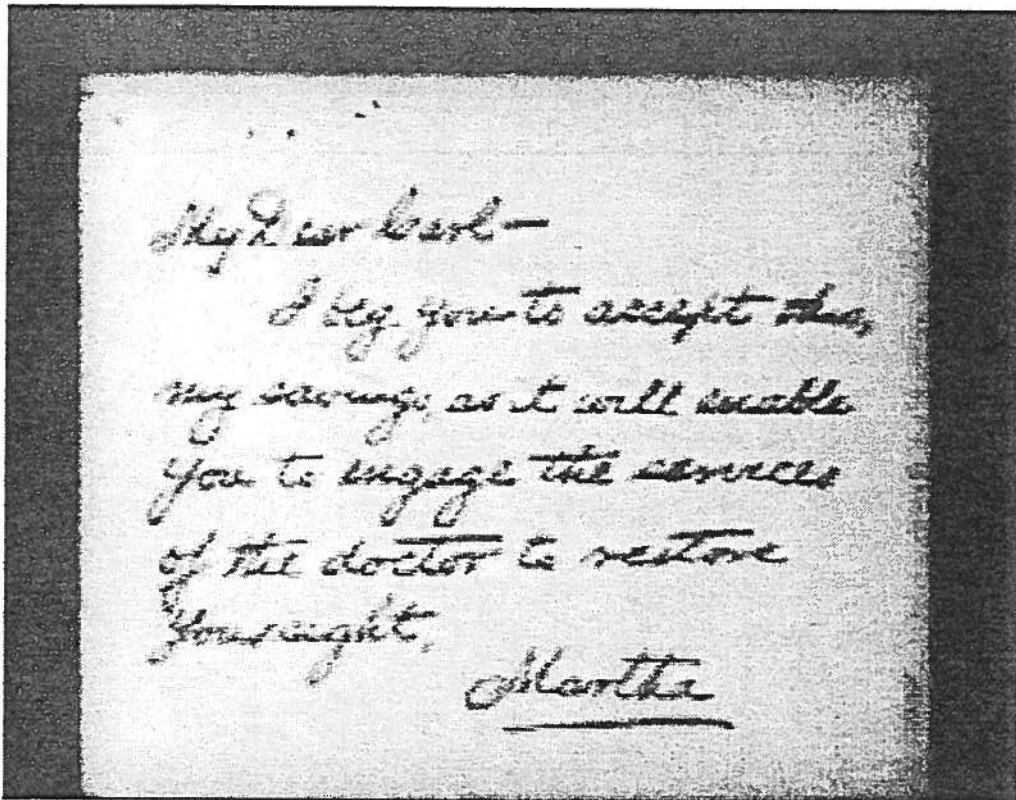


Illustration 1 – insert de lettre

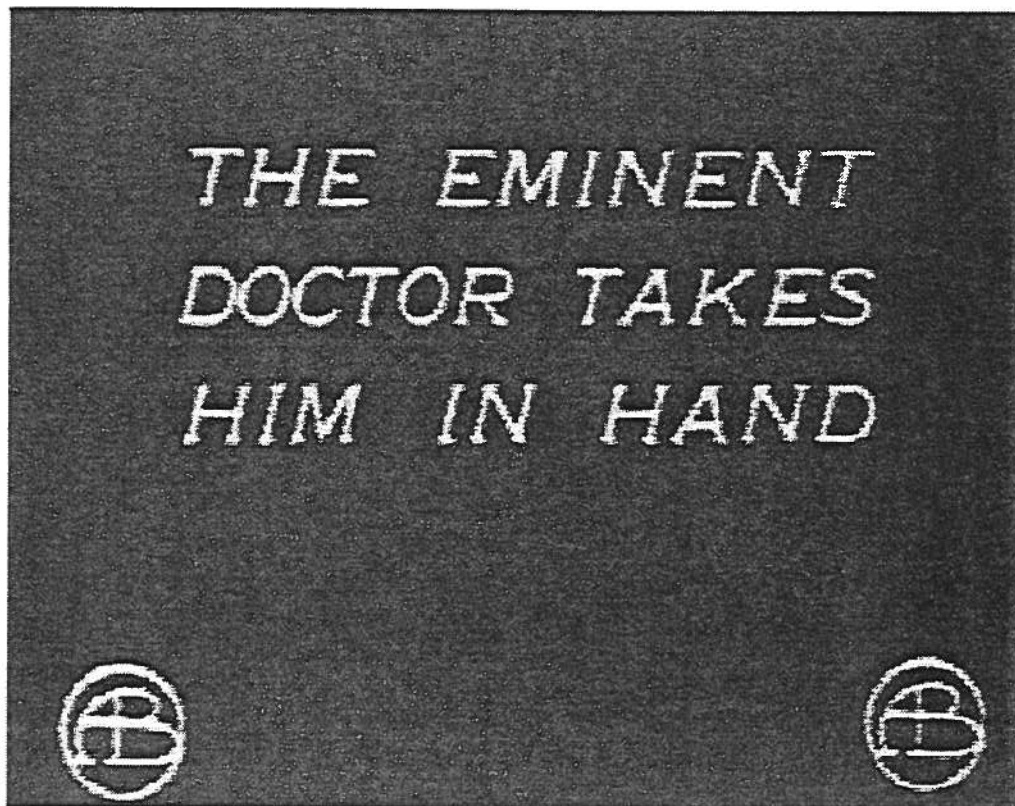


Illustration 1 – intertitre 8

Les textes ne désignent d'ailleurs plus un seul plan, comme au départ le plan tableau, ils s'éloignent de leur rôle de titrage au sens strict : nommer un tout. Les textes courts continueront toutefois à avoir des rôles de transition d'une ligne d'action à une autre, celui de marquer l'ellipse par exemple, même dans les films où ils restent minoritaires parmi les autres mentions écrites. Comme le montre l'exemple de ce film, il n'y a pas de chronologie stricte, qui situerait d'abord les intitulés puis uniquement des phrases complexes, mais on observe une cohabitation pouvant d'ailleurs s'organiser à l'intérieur même du cadre, comme sur une page.

Au tournant des années dix, la fréquence des intitulés courts s'atténue<sup>21</sup>. et on commence à utiliser la minuscule. Les dessins illustratifs apparaissent vers 1913<sup>22</sup>.

Il n'y a donc pas eu une succession stricte de types particuliers, le film les conjuguera ensemble, mais il y a une tendance à l'allongement de l'écrit en même temps qu'il s'affranchit de son rôle initial de titre. Tendance qui devient de plus en plus sensible vers la fin de la première décennie du siècle, avec des variations de taille des caractères et de disposition dans le cadre et, dans les années dix avec entre autres l'utilisation de la minuscule et d'une mise en page travaillée pouvant être appuyée par des fonds iconiques (dessins, livres, etc...). (voir **illustration 2 : intertitres d'"Intolerance" (Griffith, USA, 1916)**)

L'écrit se taille une place de plus en plus grande et de plus en plus libre dans le film en même temps que le nombre de plans augmente (en 1912, 70% des films comportent des intertitres alors que seulement 25% en comportaient en 1907-1909<sup>23</sup>). La multiplication de l'écrit va aller de pair avec l'allongement des films, et leur permet de raconter des histoires plus complexes et plus longues. Il peut donner plus d'informations sur la situation des personnages, leurs motivations, leurs intentions. L'écriture devient plus franchement omnisciente et narrative, et peut s'affirmer en tant que plume, comme une nouvelle ressource ; on est loin du simple étiquetage des plans tableaux.

---

<sup>21</sup> Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, *ibid.*

<sup>22</sup> Cf. Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, "Pourquoi restaurer les intertitres" ; et Claire Dupré la Tour, "Motivations d'insertion de l'écrit dans la bande image : titre, sous-titre, intertitre, entre film et livre", *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration*, *op. cit.* ; voir aussi Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 183

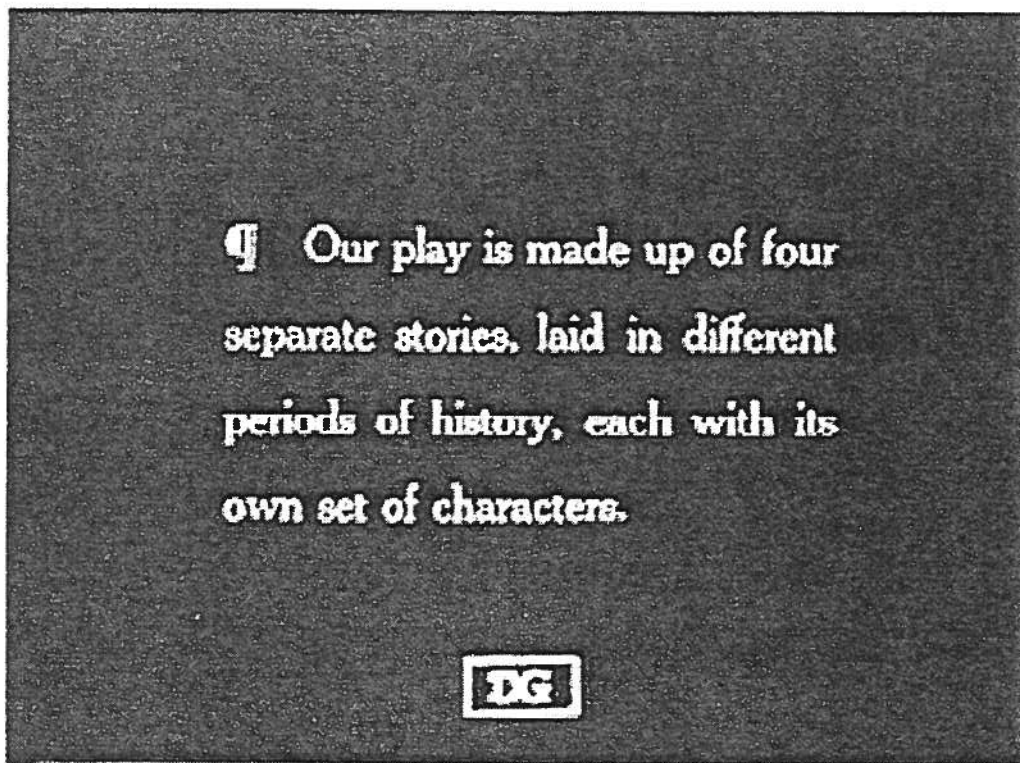


Illustration 2 - n° 1

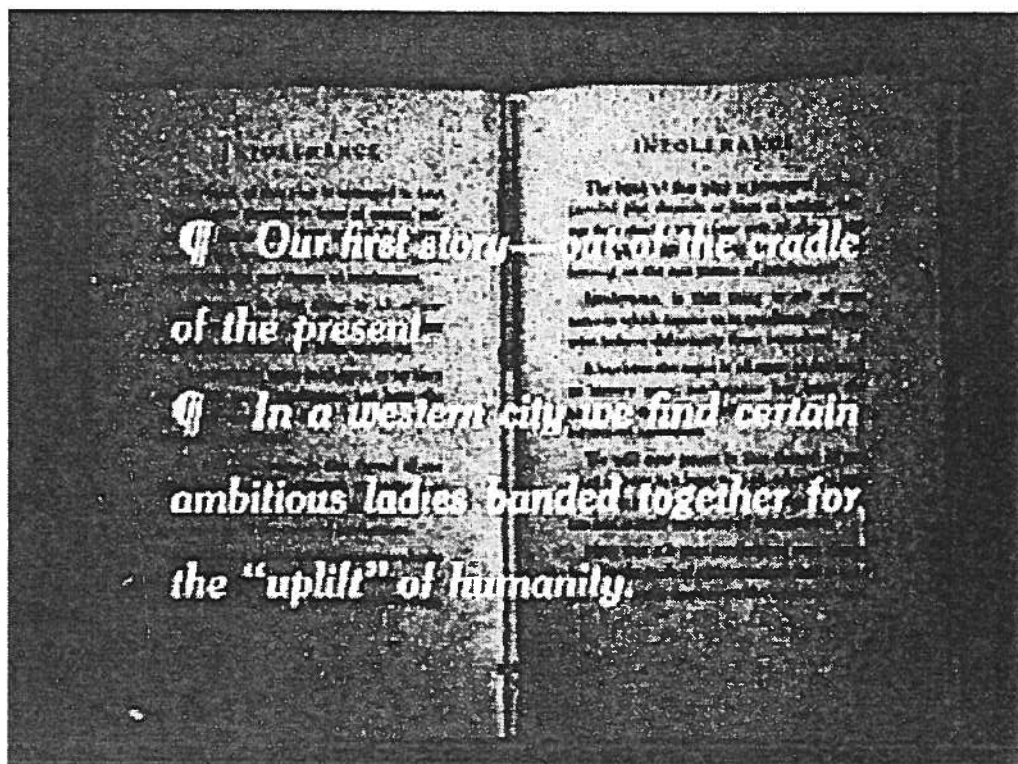


Illustration 2 - n° 2

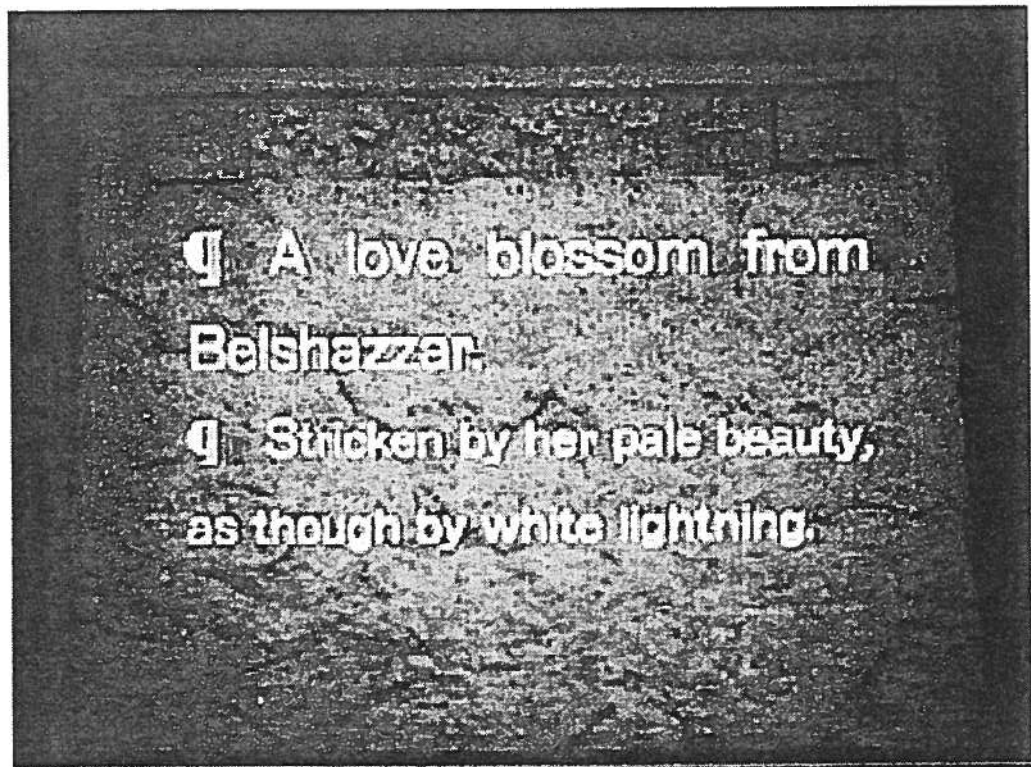


Illustration 2 – n° 3

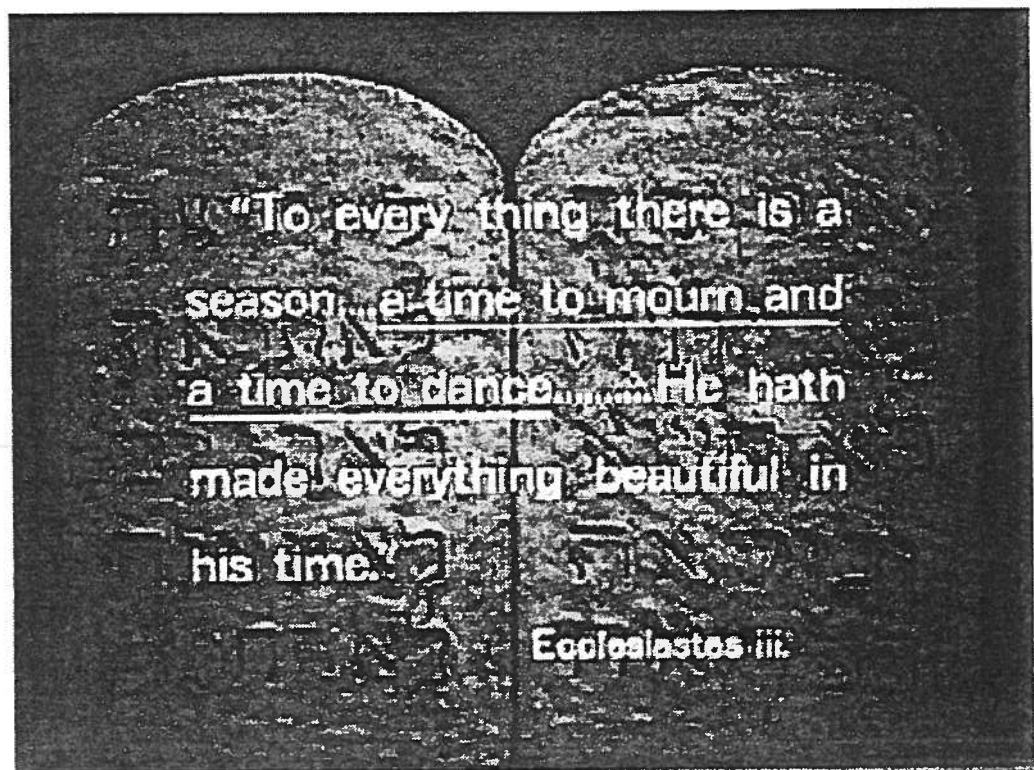


Illustration 2 – n° 4

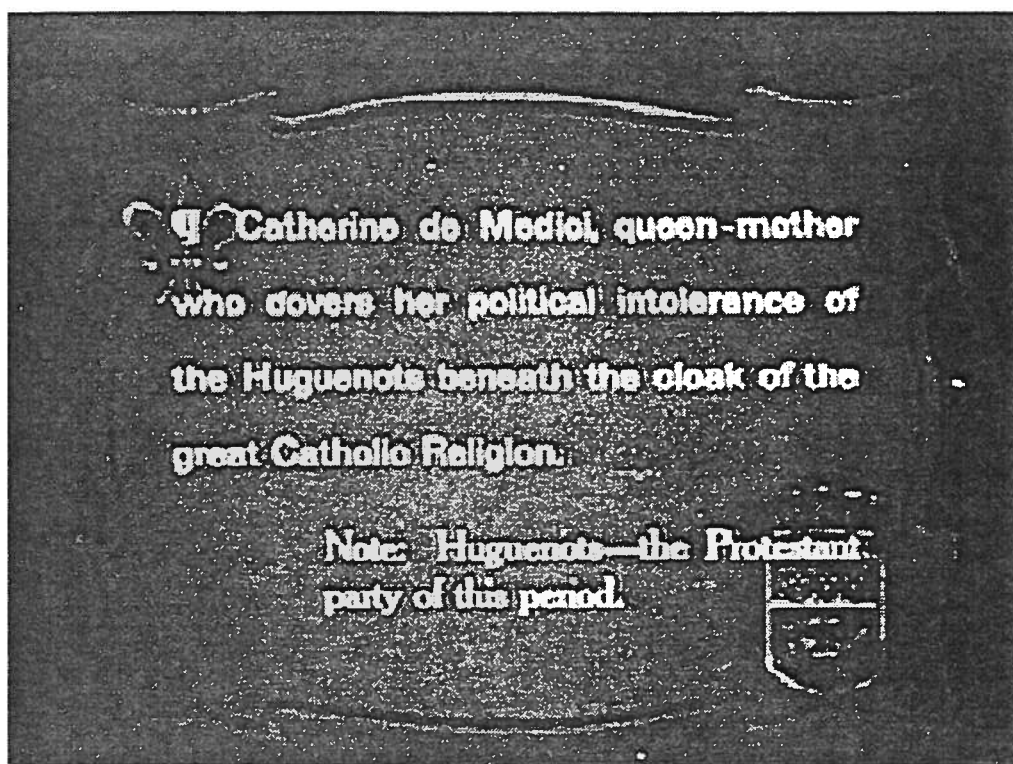


Illustration 2 – n° 5

## **Du bonimenteur à l'intertitre, vers une autonomie narrative**

Les intertitres ont servi, bien sûr, de repère au bonimenteur des premiers temps. Les bonimenteurs racontaient, commentaient l'action, la situaient dans l'espace et le temps, prêtaient leur voix aux acteurs, révélaient leurs pensées, leurs sentiments. Ils lisaient les intertitres à un public le plus souvent illettré – on se souvient que le cinéma est à ses débuts un spectacle de foire –, les traduisaient aussi pour les films étrangers.<sup>24</sup>

La photographie en mouvement a intégré la langue, comme à côté du film par l'intermédiaire du bonimenteur puis, de plus en plus au sein même de la projection, sur l'écran, sous forme d'intertitres. De l'attraction spectaculaire à la narration discursive s'opèrent des changements importants, Entre 1903 et 1905, le cinéma s'engage dans la voie narrative et c'est le début du déclin du cinéma en tant qu'attraction ; alors que le cinéma entre en ville, au sein de programmes de music-hall, dans les

---

<sup>24</sup> pour en savoir plus sur le bonimenteur, voir *Le bonimenteur de vues animées / The Moving Picture Lecturer*, sous la direction d'André Gaudreault et de Garmain Lacasse, *Iris* n°22, automne 1996.

théâtres et les premières salles de cinéma, les intertitres vont se multiplier et se diversifier en même temps que les récits s'allongent.

Le cinéma peut alors prendre plus d'autonomie par rapport au narrateur vivant ou au savoir préalable qui étaient chargés de donner le fil de l'histoire. Les films pourront commencer à raconter tout seuls et ... inventer leurs propres histoires.

Comme le bonimenteur, l'intertitre dit au spectateur ce qu'il faut voir, mais, cette fois, depuis l'écran même. Le spectateur, le lisant, énonce en lui-même, silencieusement, les phrases qui lui sont données à lire, le discours narratif ainsi intériorisé le met à une place autonome d'énonciateur du sens de ce qu'il regarde. L'intertitre maintient une cohérence du discours et interpelle le spectateur, chaque spectateur comme lecteur unique et solitaire. Comme le lecteur d'un livre. Il participe de la construction du sujet spectateur et du changement radical du mode de réception des films.

De nombreuses descriptions des projections des premières années indiquent que les spectateurs des cafés et des baraques foraines parlaient, faisaient des commentaires et des blagues etc... Cependant, avec la construction de grandes salles au début des années dix et l'accompagnement des films par de grands orchestres, le bonimenteur n'aura plus vraiment sa place et les spectateurs deviendront de plus en plus silencieux. N'oublions pas qu'un des écueils rencontrés par les essais de sonorisation des films était la faiblesse du volume sonore : seulement une poignée de spectateurs pouvait entendre. L'intertitre, lui, a permis la projection dans des salles immenses sans encombre, même le spectateur le plus éloigné de l'écran pouvait lire les inscriptions. Les conditions pour l'essor commercial des projections étaient réunies, on pouvait dès lors projeter pour un public très nombreux. Ainsi, Gaumont fit construire à Paris la plus grande salle du monde, qui ouvrit le 2 octobre 1911, avec plus de trois mille places et un espace pour que des orchestres accompagnent les films.

## **Un facteur de légitimité et d'autonomie artistique pour le cinéma**

Il est frappant en effet d'observer que l'augmentation sensible des textes écrits au cinéma au début des années dix coïncide avec de nouvelles dispositions du spectacle qui ont contribué à la légitimation du cinéma, comme les constructions de grandes salles de cinéma et les

accompagnements musicaux avec des orchestres symphoniques par exemple.

Les intertitres avaient d'ailleurs l'avantage de pouvoir pratiquer directement "la citation d'œuvres célèbres, à cette époque où le cinéma a le souci de doter ses films d'une caution culturelle"<sup>25</sup>. Le besoin de légitimation du cinéma pour un public bourgeois voulait aussi que l'on programme des adaptations de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre célèbres<sup>26</sup>. L'industrie cherche à rendre le cinéma plus attrayant aux yeux des classes moyennes et de la bourgeoisie.

Il semble bien aussi que par-delà l'adaptation ou la citation directe par l'intertitre, l'écriture donnait un habillage, un conditionnement linguistique sécurisant pour le spectateur qui pouvait alors appréhender de nouvelles formes de mise en scène et de montage sans être trop perdu. Les écrits ont une fonction d'ancrage, au sens de Roland Barthes<sup>27</sup>, fixant le sens de l'image, fonction qui rend le spectateur plus confiant.

Avec l'augmentation des textes écrits et la formulation linguistique de discours narratifs, une voix scripturale s'affirme, qui semble tout savoir sur ce qui est raconté et qui en fait part au spectateur, comme le narrateur de papier des romans, conférant ainsi une identification écrite de l'instance narratrice au sein même du film. Les textes formulent de façon sûre la motivation psychologique des personnages, la causalité des événements, les repères spatio-temporels, et participent à l'illusion d'une plus grande continuité : il fallait que l'histoire ait l'air de se raconter toute seule et qu'elle ait ses propres personnages.

Le texte va donner de plus en plus une épaisseur psychologique et sociale<sup>28</sup> aux personnages en exposant leurs intentions, leurs sentiments,

---

<sup>25</sup> Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, op. cit., p. 174

<sup>26</sup> Voir notamment, Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.

<sup>27</sup> Roland Barthes : "Rhétorique de l'image", *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 44-45.

<sup>28</sup> Dans les premières années, la figure humaine a d'abord été non individuée dans des foules ou encore anonyme même si elle était typée par sa fonction sociale. Noël Burch note à propos du film de Porter *The Great Train Robbery* (1903) que " (...) cette lointaine impersonnalité, manquement à la présence et à l'individualisation, ne pouvait pas ne pas être ressentie comme une déficience ... au même titre qu'elle le fut par ce "non public" bourgeois qui boudait les films de Porter comme les autres" Noël Burch : "Porter ou l'ambivalence", *Le cinéma américain, analyses de films*, sous la direction de Raymond Bellour, Paris, Flammarion, 1980, p. 43. On peut repérer l'éclosion d'une instance de l'ordre de la persona filmique à partir de 1903-1904, notamment avec les plans emblèmes qui font la présentation des personnages comme le montre Livio Belloi :



leurs savoirs, leur statut social et leur histoire, les liens sociaux qui les unissent, comme s'il s'agissait d'un monde qui existe déjà. (Les comédiens usent d'ailleurs beaucoup moins de l'emphase gestuelle qu'à l'époque des premières années et plus on avance dans le temps, moins il y a de discours rapporté au style indirect, la parole est comme donnée au personnage – en insérant de plus en plus systématiquement sa parole au milieu du plan où il la profère). L'« effet monde » ainsi construit permet dès lors au film de construire ses fictions autonomes et, conjugué avec l'effet de réalité, permet au spectateur d'y croire.

L'intertitre ouvre donc la possibilité aux films de raconter tout seuls mais aussi de raconter des histoires inédites. Il permet au cinéma de passer de récits types déjà connus à des récits plus complexes et nouveaux. Ce n'est pas que les intertitres se sont multipliés car les actions devenaient plus complexes ; c'est plutôt que les films ont pu devenir plus complexes parce que l'intertitre permettait d'explicitier un argument narratif moins téléphoné et plus élaboré, de moduler le suspens en dosant les informations données au spectateur. On le voit bien dans les films de Louis Feuillade par exemple.

Il ne s'agissait plus d'illustrer avec des vues animées des récits existants, il s'agissait d'assurer une continuité autonome du discours, pouvant servir éventuellement un récit original. Ainsi, le cinéma n'aurait pas eu seulement à s'accommoder du texte écrit comme d'un paratexte accessoire. Il se serait servi de lui, l'aurait intégré, se serait fondu petit à petit avec lui, du simple intitulé vers la voix narratrice, et aurait ainsi pu s'affirmer en tant que nouveau moyen artistique autonome.

## **Mentions écrites et image en mouvement, vers une dynamique commune**

L'idée d'extériorité du texte écrit par rapport au monde représenté et de son hétérogénéité par rapport à l'image en mouvement a presque toujours été mise en avant pour aborder l'intertitre. On lui reproche notamment d'interrompre le flux des images ; et pourtant le cinéma s'en est très largement servi : c'est sans doute qu'il n'interrompait pas tant que ça et qu'il ne se fondait finalement pas si mal avec l'image en mouvement.

Dans les années dix, les textes du muet sont loin d'être une simple base que les images en mouvement auraient illustrée, ou des légendes indiquant le sujet des images. Les textes et les images en mouvement

---

"L'invention du personnage", *Le personnage au cinéma / The Filmic Character*, *Iris* n°24, automne 1997, pp. 59-77. À la même période, l'intertitre participe aussi à l'avènement du personnage en lui donnant un nom et une situation sociale.

prennent tour à tour le relais de la narration pour faire avancer le récit et opérer un continuum narratif<sup>29</sup>. La langue est du temps, l'image en mouvement aussi – le temps de la lecture du texte est relayé par celui du déroulement de l'image, chacun ajoutant aux éléments connus des éléments nouveaux.

Leur réussite commune à faire avancer le récit s'explique par l'aspect protensif (qui tend vers une suite) commun à l'image en mouvement et à la langue. Roland Barthes définit ainsi une des différences fondamentales à ses yeux entre la photographie et le cinéma :

*“L'image photographique est pleine, bondée : pas de place, on ne peut rien y ajouter. Au cinéma, dont le matériel est photographique, la photo n'a pourtant pas cette complétude [...] Pourquoi ? Parce que la photo y est prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un spectre. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption “que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif” ; mais la photographie, elle, rompt “le style constitutif” (c'est là son étonnement) ; elle est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique)”<sup>30</sup>.*

D'où la difficulté d'arrêter de regarder un film en plein milieu.

La langue est, elle aussi, protensive : les mots appellent une suite syntaxique. N'a-t-on pas tendance à vouloir finir la phrase des autres ? Si je dis “le chat”, vous me direz “eh bien le chat quoi ?” Un terme appelle une suite, l'image en mouvement aussi. Ces aspects communs au texte écrit et à l'image en mouvement vont leur permettre de se fondre ensemble dans le continuum du déroulement de la pellicule, inscrivant une fluidité des espaces et une perméabilité de plus en plus grande entre eux.

---

<sup>29</sup> Claire Dupré la Tour, “Des systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe”, *Le Cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century*, actes du 3ème colloque Domitor (New York, 1994), sous la direction de Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson, Editions Nuits Blanches / Payot, Québec / Lausanne, 1999, pp. 103-117.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Seuil, Paris, 1980, p. 139-140.

*Claire Dupré la Tour*

Ainsi peut-on percevoir à quel point les mentions écrites ont pu être partie prenante du développement de la narration, du devenir des formes filmiques et des configurations du spectacle cinématographique.

L'intertitre est une manifestation très particulière des relations entre cinéma et écriture dont plusieurs caractéristiques communes lui ont permis de fonctionner comme procédé filmique à part entière :

L'intertitre est une image projetée,

L'intertitre est une figure de montage,

L'intertitre est du temps, celui de sa lecture par le spectateur,

L'intertitre est protensif, il appelle une suite.

**Claire Dupré la Tour**