



scrittura e  
immagine

*La didascalia  
nel cinema muto*

*a cura di*  
Francesco Pitassio  
Leonardo Quaresima

Dipartimento  
di Storia e Tutela  
dei Beni Culturali  
Università  
degli Studi di Udine

Forum

## Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective

De même que dans *La Lettre volée*, les intertitres dans les films sont si visibles, placés de façon si évidente sous nos yeux qu'ils ont comme échappé à l'attention. Dans cette nouvelle d'Edgar Poe, Dupin prend en exemple le jeu de la carte géographique pour expliquer au narrateur comment il a récupéré la lettre restée introuvable par les policiers (qui avaient pourtant sondé toute la maison selon les méthodes de fouille traditionnelles):

*Il existe, reprit Dupin, un jeu de divination, qu'on joue avec une carte géographique. Un des joueurs prie quelqu'un de deviner un mot donné, - un nom de ville, de rivière, d'État ou d'empire, - enfin un mot quelconque compris dans l'étendue bigarrée et embrouillée de la carte. Une personne novice dans le jeu cherche en général à embarasser ses adversaires en leur donnant à deviner des noms écrits en caractères imperceptibles; mais les adeptes du jeu choisissent des mots en gros caractères qui s'étendent d'un bout de la carte à l'autre. Ces mots-là, comme les enseignes et les affiches à lettres énormes, échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence; et, ici, l'oubli matériel est précisément analogue à l'inattention morale d'un esprit qui laisse échapper les considérations trop palpables, évidentes jusqu'à la banalité et l'importunité.<sup>1</sup>*

Fort de cette analyse, Dupin avait donc fini par retrouver chez le voleur la lettre placée en évidence, presque affichée, dans un porte-cartes suspendu à un mur.

### *Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective*

Si on a très tôt tenté de comprendre le cinéma avec les outils de la linguistique, de la narratologie littéraire, des catégories génériques littéraires et théâtrales, ou de l'analyse textuelle, les textes écrits du cinéma muet et notamment ses intertitres n'ont cependant pas retenu l'attention de ceux-là même qui voulaient penser le cinéma à la lumière des récits écrits.

La question de la parenté et des points communs entre ces matières de l'expression que sont le texte écrit et l'image photographique en mouvement a été posée très souvent, au long de ces cent années de cinéma, par les théoriciens, par les historiens et par les réalisateurs qui se sont servi des textes écrits pour, ou élaborer une théorie du cinéma, ou en retracer l'histoire, ou faire des films. La simple évidence des intertitres ne peut cependant pas expliquer complètement qu'ils aient été quasiment laissés de côté. D'où vient alors que les textes écrits du cinéma muet aient été passés presque totalement sous silence?

Nous essaierons ici de tracer un parcours en France de différents discours qui peuvent nous éclairer sur cette question, et de replacer dans une autre perspective ces textes écrits que sont les intertitres.

#### *Écriture et cinéma, les intertitres réduits au silence*

Le cinéma se sert du texte écrit depuis bien longtemps, leurs rapports entrent notamment dans le cadre de l'adaptation du récit littéraire et historique, et des questions de scénarios comme textes préalables. Pour se rendre compte de l'ampleur de l'adaptation cinématographique du texte écrit dès les débuts, il n'y a qu'à regarder l'ouvrage de Denis Gifford: *Books and Plays in Films, 1896-1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*,<sup>2</sup> qui recense pas moins de deux mille films tirés d'oeuvres écrites - ballets, biographies, bandes dessinées, romans, opéras ou opérettes, pièces théâtrales, poèmes, nouvelles ou chansons. Les premiers cinéastes ont aussi puisé largement dans l'Histoire avec un grand "H" et ses écrits.

Plus profondément que la simple adaptation, Griffith, par exemple, s'est penché, dès les années dix, sur les structures des récits pour en retranscrire les configurations au cinématographe.<sup>3</sup> Cet intérêt que portent les cinéastes inventifs aux formes littéraires est très fort. Que l'on pense par exemple aux relations entre l'écriture et le cinéma en France et l'on voit que "Déjà, les 'cinéromans' produits industriellement par Pathé à partir de 1905 étaient l'oeuvre de romanciers".<sup>4</sup> Un peu plus tard, dans les années vingt, le cinéma continuant de chercher son identité et en particulier par rapport à l'écrit, on essaiera notamment de créer un genre d'écriture adaptée à la mise en scène cinématographique avec la création de la collection *Cinario* chez l'éditeur Gallimard. *Cinario* signifiant "ciné-scénario, scénario de cinéma".<sup>5</sup>

On pourrait ainsi multiplier les exemples de relations à l'écrit qu'ont entretenues ceux qui faisaient des films dès les débuts: tout au long de l'histoire du cinéma, les réalisateurs furent ouvertement influencés par la littérature. Ainsi, vingt ans après l'avènement du son, Alexandre Astruc, par exemple, publiait "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo"<sup>6</sup> où il parle de la caméra comme d'un stylo qui peut, à l'instar de la littérature, exprimer tout, y compris les réflexions les plus abstraites. Le débat sur la nature du cinéma au regard de l'écrit ne s'est en fait jamais arrêté. Mais il s'agissait surtout de la question des possibilités du film à retranscrire le réel aussi agilement que l'écrit et de l'adaptation de l'écrit à l'écran.

Quant à la question de l'écrit sur l'écran, elle n'a franchement été abordée que dans les années vingt, quand les réalisateurs eurent des débats et des positions tranchées sur l'utilisation des intertitres et la nature du cinéma. Il y eu en effet deux principaux courants d'utilisation des intertitres: l'avant garde française notamment misa sa conception du cinéma sur la plastique de l'image, du montage et du mouvement, laissant volontairement tomber les intertitres ou en y ayant recours le moins possible - ce faisant, elle s'est donc penchée sur la question des intertitres pour comprendre et réfléchir à la nature du cinéma; tandis que l'école suédoise, le Kammerspiel, l'expressionnisme allemand et les cinéastes soviétiques les utilisèrent systématiquement surtout comme éléments structurants.

Avec l'arrivée du cinéma sonore, la question se repose, mais différemment: on trouve le courant inconditionnel de la mutité pour lequel seul le cinéma muet était du vrai cinéma et, à l'opposé, nombre de critiques considèrent l'absence de son comme une incomplétude du cinéma. A cette période,

*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 qui l'a précédé n'était qu'un mode d'expression bâtarde, infirme et très incomplet sur le plan technique.<sup>7</sup>*

Comme le dit François Albera: "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)".<sup>8</sup> Les adversaires du cinéma muet ont le sentiment 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. Dans la même logique, l'idéologie de la transparence ne put s'accommoder des intertitres qui brisaient la continuité des images:

*Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective*

*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.<sup>9</sup>*

Si ces prises de position concernant l'esthétique du muet ont été si tranchées depuis le début du parlant, c'est aussi bien sûr qu'il s'est opéré dès ce moment là un décalage perceptif entre les deux, décalage qui s'est agrandi avec le temps et qui fait que certainement, le spectateur d'aujourd'hui ne regarde pas un film muet de la même manière que celui des années vingt. Ainsi, à propos des intertitres, Van Wert remarque-t-il le comportement du "[...] modern spectator, who tends to read them as quickly as possible and then sits impatiently, waiting for the next visual and wondering why the titles last so long on the screen".<sup>10</sup> Ce qui n'empêche pourtant pas Guy Gauthier d'imaginer qu'on aurait pu continuer à utiliser cette originalité du cinéma muet:

*Le spectateur de l'époque rectifiait par une rapide opération mentale le décalage 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 l'a privé.<sup>11</sup>*

Finalement, le pôle enchanteur des débuts du cinéma ayant été l'image photographique en mouvement puis le montage, les textes sur le cinéma muet parlent peu de l'écrit à l'intérieur même des films, de ces textes écrits qui n'ont pas à première vue de spécificité cinématographique. Barthélémy Amengual le déplorait déjà il y a vingt cinq 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".<sup>12</sup> Amengual retrace brièvement dans ce même texte l'histoire de l'utilisation des textes écrits suivant les différentes écoles,<sup>13</sup> et quelques analyses ont ça et là été amorcées comme par exemple celles de François Albera qui consacre un article sur les différentes motivations des intertitres;<sup>14</sup> de W. F. Van Wert qui relance la question;<sup>15</sup> d'Éric de Kuyper qui compare les intertitres plus abrupts des années dix par rapport à ceux des années vingt qui tendaient, eux, à

se fondre mieux dans le continuum narratif.<sup>16</sup> La seule analyse approfondie sur l'utilisation des textes écrits au sein d'un film est, à notre connaissance, en France, celle de Michel Marie,<sup>17</sup> qui porte sur "les divers degrés d'intégration de ces mention écrites dans la bande-image d'*Octobre*". Michel Marie y fait une étude scriptovisuelle, linguistique (temps, formes des phrases, lexique) et des problèmes d'énonciation en dégagant les différences pertinentes entre les occurrences de textes écrits. Il étudie aussi les configurations spatiales et typographiques des textes à l'intérieur des cartons et met à jour leur signification au sein du système textuel. S'y étant donc intéressé de très près, Michel Marie a écrit par ailleurs, plusieurs articles au sujet des intertitres. Des mémoires de maîtrise ont aussi porté sur le sujet et notamment un mémoire écrit par Yves Bédard à l'Université Laval de Québec,<sup>18</sup> travail historiographique remarquable sur les intertitres des premiers films américains. Il s'agit d'une étude diachronique dont l'approche est plus particulièrement tournée vers l'arrivée des intertitres au cinéma en relation avec les systèmes 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.

Quant aux ouvrages théoriques ou plus généraux, les théoriciens plus anciens y font généralement allusion mais passent rapidement dessus en expliquant que les intertitres servaient à pallier le manque de son. Plus récemment et avec le regain d'intérêt pour les formes anciennes du film, on remarque notamment que Christian Metz a consacré un chapitre sur les "adresses écrites, cartons d'adresse" dans son ouvrage, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*,<sup>19</sup> André Gaudreault et François Jost ont un sous-chapitre de leur ouvrage *Le Récit cinématographique*<sup>20</sup> sur "L'écrit et l'image", Noël Burch parle à plusieurs reprises des intertitres dans *La Lucarne de l'infini*,<sup>21</sup> en soulignant leur importance dans le processus de construction toute culturelle de ce qu'il appelle le "Mode de Représentation Institutionnel".

Les théoriciens du cinéma, ont voulu comprendre le cinéma par opposition ou en parallèle à la littérature, à la langue ou aux systèmes textuels. Que l'on pense notamment aux travaux de Christian Metz sur le langage et le cinéma, la grande syntagmatique ou la ponctuation dans le film, travaux fondateurs qui ont largement contribué à porter l'étude du cinéma au rang de discipline académique à part entière, que l'on pense à la période de l'analyse textuelle du film ou plus récemment aux études narratologiques où les références communes des auteurs sont, entre autres, et particulièrement en France, les travaux de Gérard Genette sur la narratologie littéraire. Les modèles d'analyses linguistiques et littéraires ont ouvertement inspiré l'étude du cinéma. Le manque d'intérêt pour les intertitres aurait-il donc trait au problème des relations entre la théorie du cinéma et l'histoire du cinéma?

Il est vrai que l'engouement pour les débuts du cinéma est assez récent et qu'il correspond aussi

à une restructuration et une politique plus ouverte des archives et à la mise en oeuvre massive de restaurations. Les films anciens sont aujourd'hui bien plus facilement consultables même s'il y a encore à faire en la matière. Et puis, en France, la recherche historiographique et la théorie se sont longtemps comme tenues à l'écart l'une de l'autre et les passerelles entre les deux ne se sont pas ouvertes aussi vite et ouvertement qu'en Amérique du nord.<sup>22</sup> Il est vrai aussi que la théorie du cinéma s'est davantage focalisée sur la spécificité cinématographique, l'image photographique en mouvement, le cadrage, le montage etc., et les intertitres ne faisaient pas partie des matières de l'expression spécifiquement cinématographiques (au sens de Christian Metz).

Il est vrai enfin que, déjà dans la théorie littéraire, ce que Genette appelle le paratexte,<sup>23</sup> c'est à dire ce qui habille le texte, semble seulement être autour de lui (sous-titres des chapitres, préfaces etc.), est considéré le plus souvent comme périphérique et accessoire par rapport au corps principal du texte.<sup>24</sup> Ce qui peut expliquer que les "sous-titres" des films aient été considérés à leur tour comme accessoires. Un court rappel terminologique montre d'ailleurs l'influence du vocabulaire paratextuel littéraire sur celui du cinéma. En 1977, Michel Marie précisait 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 substitution de vocabulaire et 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 carton, et donc principalement les dialogues.<sup>25</sup>*

Si on consulte *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930* de Jean Giraud,<sup>26</sup> on s'aperçoit en effet que le terme intertitre n'y est pas répertorié mais qu'il y a les entrées "sous-titre", "sous-titrage", "sous-titrer", "titre", "titrage", "titrer", et les désignations des écrivain de ces textes; le "subtitler", le "titreur", le "titrier" ou encore le "titreur-adaptateur". On constate le même phénomène aux États Unis:

*The word subtitles can be used to refer either 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.<sup>27</sup>*

Le terme intertitre, de même que l'appellation muet, n'aurait donc été utilisé que depuis le cinéma sonore. Est-ce donc que, avec l'avènement du son, le cinéma se serait ainsi démarqué plus radicalement du livre en inventant son propre vocabulaire? Le terme intertitre, semble-t-il assez récent dans le vocabulaire littéraire, ne fait pas en effet partie de son lexique le plus généralement utilisé. Si Gérard Genette, se penchant précisément sur le paratexte, consacre un chapitre entier de *Seuils*<sup>28</sup> à l'intertitre qu'il définit comme: "le titre d'une section de livre: partie, chapitre, paragraphe d'un texte unitaire, ou poèmes, essais constitutifs d'un recueil",<sup>29</sup> dans son *Gradus. Les procédés littéraires*,<sup>30</sup> Bernard Dupriez indique que l'appellation "inter-titre" est une variante de "sous-titre" dont il donne une définition formelle par opposition au titre de chapitre:

*Le titre composé en capitales, appartient au chapitre, tandis que le titre de paragraphe (ou sous-titre, inter-titre) se compose en bas de casse et se termine par un point, comme une phrase mise en évidence et non comme une inscription affichée [...] Quand le sous-titre est un titre secondaire placé sous le titre, sa présentation est la même que celle du titre (avec des caractères plus petits ou distincts).*

Je n'ai pas trouvé quel texte en France a précisément inauguré le terme intertitre s'agissant du cinéma mais on constate que de nombreux auteurs ont continué jusque tard à utiliser le terme sous-titre comme par exemple Étienne Fuzellier en 1964 dans *Cinéma et Littérature*.<sup>31</sup> Il reste que l'appellation de sous-titre est empruntée directement au vocabulaire paratextuel de l'écrit et laisse entendre une parenté, un ou des points communs avec le monde du scriptural.<sup>32</sup>

### *Intertitres et film, une "longue liaison" et quelques points communs*

C'est semble-t-il surtout une étude des coréférences (c'est à dire de l'intersection du message linguistique et du message iconographique) et de l'activité de lecture du spectateur qui permettrait de comprendre comment, par delà leurs différences matérielles, les textes écrits des intertitres et les images photographiques en mouvement du cinéma muet ont pu fonctionner ensemble sans gêner l'impression de continuité et l'illusion de réalité chez le spectateur.<sup>33</sup>

Mais il faut aussi s'interroger sur les évolutions historiques qui auraient suscité petit à petit l'utilisation des intertitres jusqu'à leur généralisation dans les années dix, et se demander s'il y a des points communs entre les textes écrits et l'image en mouvement ayant pu favoriser leur assemblage.

Au début des années dix, alors qu'on en était encore au film de moyen métrage ou aux serials, les intertitres commencent à être de plus en plus utilisés: l'intertitre dialogique est employé de façon plus systématique et au fur et à mesure que les films s'allongent, on s'en sert davantage

ainsi que des intertitres narratifs; c'est le moment décisif de l'installation du long métrage de fiction et d'une dimension épique au cinéma. Cette coïncidence de l'arrivée massive des intertitres sur les écrans et de l'avènement du long métrage de fiction ne serait pas fortuite et pourrait éclairer les rapports du film avec la langue et les catégories narratologiques et littéraires.

Dans les débuts, le cinéma est d'abord forain, les bonimenteurs des foires attirent le spectateur en lui vantant l'attraction puis en lui expliquant/commentant ce qu'il y voit. Le bonimenteur de film devait faire coïncider son commentaire avec le temps de la projection. Pour ce qui concerne les toutes premières années du cinéma, il ne disposait pas de textes écrits sur la bande même des images mais de renseignements donnés, par ailleurs, avec les catalogues par exemple, et/ou de l'histoire appartenant au savoir collectif comme c'était aussi bien souvent le cas. Le texte, comme à côté du film, était donc nécessaire à sa compréhension, y compris, bien entendu, le titre du film sur les programmes.<sup>34</sup>

Petit à petit, le cinéma entre en ville, d'abord au sein de programmes de music-hall, dans les théâtres, on vient y acheter sa place. Servant, bien sûr, de repère au bonimenteur, les intertitres vont se multiplier et se diversifier en même temps que ce narrateur vivant disparaît et que les récits s'allongent.<sup>35</sup> Ces textes écrits vont expliquer/commenter à leur tour, et ressembler de plus en plus aux textes romanesques avec le discours d'un narrateur et les mots des personnages cités au style direct ou indirect. Entre ces deux moments du cinéma, il y a un changement de dispositif important. Cette évolution, de l'attraction spectaculaire à la narration discursive, et l'accroissement en nombre et en longueur des intertitres, se font en même temps. La photographie en mouvement devait rencontrer la langue et l'intégrer d'abord oralement, par l'intermédiaire du bonimenteur, dans un dispositif particulier, puis, au sein même de la bande projetée à l'écran sous forme d'intertitres.

Or, l'entrée d'une instance narratrice sous forme d'écrit sur l'écran est décisive. Le spectateur identifie, reconnaît le narrateur scriptural qui remplace le bonimenteur et qui ressemble à l'être de papier des romans (le foyer de signification source au sens de Christian Metz<sup>36</sup>). Le bonimenteur dans un dispositif particulier était une sorte d'incarnation d'une voix narrative déléguée à l'extérieur du film, l'intertitre donne un ancrage scriptural de la voix narrative, une identification de l'instance narratrice à l'oeuvre au sein même du film. Le cinéma prend alors plus d'autonomie par rapport au narrateur vivant qui était chargé de donner le fil de l'histoire. Avec ce nouveau dispositif, ce ne sont pas seulement la lecture des textes écrits ou le savoir préalable du spectateur qui donnent le fil de l'histoire mais bien la mise en chaîne des images et des textes qui assure la continuité autonome du discours.

Cette autonomie discursive et l'utilisation des intertitres n'est peut être pas seulement le résultat de l'évolution historique du dispositif et l'héritage du bonimenteur. Les aspects cinématographiques

des intertitres (leurs points communs avec l'image photographique en mouvement) pourraient peut être bien aussi nous éclairer sur ce qui a rendu possible leur insertion dans la bande image. Des caractéristiques communes fondamentales auraient-elles permis l'intégration des intertitres dans le continuum filmique? Quels éléments matériels communs à l'image photographique en mouvement et à l'écrit ont favorisé leur fonctionnement de concert?

Notons tout d'abord la différence matérielle évidente entre le texte et l'image photographique: le texte est écrit de la main de l'homme, la photographie est produite par une machine. En parallèle donc nous avons une reproduction manuelle du monde et une reproduction mécanique du monde. Le texte s'est toujours bien intégré au dessin car il s'agissait de deux graphismes, au contraire, l'hétérogénéité trop grande du texte et de la photographie a sans doute retardé la généralisation du roman photo et freine l'intérêt que pourrait porter le spectateur d'aujourd'hui au cinéma muet.

Notons ensuite un décalage énonciatif découlant de cette différence matérielle de fabrication: la photographie est forte de sa crédibilité car elle semble moins subjective que le texte, elle indique moins directement la main du sujet de l'énonciation (la photographie de presse par exemple jouit particulièrement de cette crédibilité). C'est d'ailleurs peut être ce qui aurait freiné l'entrée de l'écrit au cinéma muet et d'autant plus dans les films à tendance documentaire.

Notons enfin une différence temporelle: la photographie fixe rend une image statique d'un moment donné (même si elle est la synecdoque d'une longue action), alors que la lecture du texte s'étend dans le temps. La photographie fixe, instantanée, se marie mal avec le temps du déroulement du texte. La reproduction mécanique fixe du monde et la structure linguistique du texte écrit se sont montrées peu enclines à se mélanger.<sup>37</sup> Or, la photographie en mouvement, elle, se serait mieux accommodée du texte car, dans son cas, il y a aussi déroulement et temps de lecture. La photographie animée a intégré le message linguistique à la reproduction mécanique du monde. La condition du déroulement de l'action dans le temps de la projection pouvait palier la différence matérielle entre les deux moyens d'expression.

Ce relais continue du temps de la lecture du texte écrit et du temps du déroulement de l'image en mouvement rend possible l'enchaînement effectif des éléments coréférents, un fil conducteur commun. Forts de ce fonctionnement, ces textes écrits et ces images en mouvement ont pour tâche commune de faire avancer le récit en ajoutant aux éléments connus des éléments nouveaux. La transformation opérée dans le temps de l'image en mouvement permet, à la fin de chaque plan, de se retrouver avec une information nouvelle qui à son tour va être transformée dans le plan suivant et ainsi de suite, de la même manière que la lecture de la phrase ou des mots de l'intertitre vont rajouter un élément nouveau à un élément connu. C'est le schéma en chaîne Topic/Commentaire, la structure donné/nouveau dégagés par la linguistique et qui semble être

communs à l'image en mouvement et à la langue et qui leur permet de s'enchaîner les uns après les autres.

On pourrait pousser assez loin et de façon détaillée ces investigations sur les concaténations logico-discursives, comme le montrent les travaux de Michel Colin<sup>38</sup> et plus précisément pour la période muette, son article sur les "Coréférences dans *The Adventures of Dollie*" (Griffith, 1908),<sup>39</sup> où il souligne la vectorialisation concordante des images en mouvement dans ce film sans intertitres. Vectorialisation que je met en parallèle avec celle de la lecture des intertitres de gauche à droite et de haut en bas, dans les films avec intertitres. Vectorialisation qui favorise elle aussi la mise en chaîne et donc le fil conducteur.

Ces aspects cinématiques des textes écrits des intertitres ont ainsi permis que leur place ait été prépondérante et qu'il aient concouru à la construction de la continuité et à l'allongement des films dans les années dix. Dans la lancée du passage du cinéma d'attraction au cinéma narratif, du plan tableau au film à plusieurs plans continus et jusqu'au long métrage, l'utilisation massive des intertitres, n'est pas étrangère à cette évolution.

Le langage original de la photographie en mouvement n'aurait pas eu seulement à s'accommoder d'un code non spécifique du cinéma, le texte écrit, paratexte simplement accessoire. Il se serait servi de lui, l'aurait intégré, se serait fondu avec lui, et aurait ainsi pu s'affirmer en tant que nouveau moyen artistique autonome et nouveau langage. Il est temps aujourd'hui de sortir l'intertitre du silence auquel on l'avait trop souvent réduit.

L'examen que nous venons de faire des éléments communs au texte écrit et à l'image en mouvement, permettant leur fonctionnement ensemble, nous éclaire sur le fonctionnement du film de façon plus générale au regard de traits linguistiques: le déroulement dans le temps favorisant la mise en chaîne des coréférences, la structure donné/nouveau et donc l'avancée du récit, la vectorialisation de la lecture se fondant dans ce processus.

Finalement, l'étude des interconnexions des matières non spécifiques du cinéma avec ses propres matières spécifiques nous aident à le comprendre. Son aspect virtuel n'est-il pas aujourd'hui mis en évidence par l'utilisation de plus en plus fréquente de l'image de synthèse? Comme si le cinéma nous parlait de lui-même à travers les éléments qu'il intègre.

Notes

- <sup>1</sup> E. A. Poe, *La Lettre volée*, traduction de Charles Baudelaire (Paris: Libro, 1995 [1856]), p. 85.
- <sup>2</sup> D. Gifford, *Books and Plays in Films, 1896-1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures* (London-Jefferson: Mansel/MacFarland, 1991), p. 206.
- <sup>3</sup> Comme nous le montre entre autre et de manière très convainquante W. M. Drew, *D. W. Griffith's Intolerance, its Genesis and its Vision* (London-Jefferson: MacFarland, 1986), qui souligne les influences thématiques mais aussi formelles d'*Intolerance* provenant de Tennyson, de Withman, de Cooper, de Dickens ou de Norris, rappelant qu'un jour Griffith avait dit qu' "il composait des romans en images"; et comme l'avait auparavant si bien détaillé S. M. Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous", *Cahiers du cinéma*, n. 231 (nov. 1971); n. 234-235 (déc. 1971); (jan.-fév. 1972) (article extrait des *Oeuvres choisies de S. Eisenstein*, sous la direction de S. Youtkévitch, Moskva: Iskusstvo, 1946).
- <sup>4</sup> J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma* (Paris: Nathan Université, 1993), p. 27.
- <sup>5</sup> "Jusqu'à ce jour, le cinéma a emprunté ses sujets à des genres divers (romans, nouvelles, théâtre) qui conviennent mal à sa technique et à son esprit. Il n'a pas sa littérature propre. Le but de cette collection est de lui en donner une". B. Crémieux, "Cinéma et littérature", *Les Nouvelles Littéraires* (8 août 1925), 2/1, cité par J. Giraud, *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930* (Paris : CNRS, 1958), entrée "Cinéma".
- <sup>6</sup> A. Astruc; "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo", *L'Ecran français* (30 mars 1948).
- <sup>7</sup> M. Marie, "Muet", in *Lectures du film* (Paris: Albatros, 1975), p. 164.
- <sup>8</sup> F. Albera, "Écriture et image: notes sur les intertitres dans le cinéma muet", *Dialectique*, n. 9 (été 1975), p. 25.
- <sup>9</sup> M. Marie, *op. cit.*, p. 172.
- <sup>10</sup> W.F. Van Wert, "Intertitles", *Sight and Sound*, n. 2 (Spring 1980), p. 98.
- <sup>11</sup> G. Gauthier, "Quand le son était muet", *Image et son*, n. 215 (mars 1968), p. 50.
- <sup>12</sup> B. Amengual, *Clefs pour le cinéma* (Paris: Seghers, 1971), p. 170.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> F. Albera, *op. cit.*
- <sup>15</sup> F.W. Van Wert, *op. cit.*
- <sup>16</sup> É. de Kuyper, "Le Cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix", *Cinémathèque*, n. 1 (1992).

*Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective*

<sup>17</sup> M. Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans Octobre de S.M. Eisenstein*, Thèse de troisième cycle (Paris: Université de Paris VIII, 1976).

<sup>18</sup> Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, Mémoire de Maîtrise (Québec: Université Laval, 1987).

<sup>19</sup> Ch. Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991), pp. 63-71.

<sup>20</sup> A. Gaudreault et Fr. Jost, *Cinéma et Récit II. Le récit cinématographique* (Paris: Nathan Université, 1990), pp. 67-72.

<sup>21</sup> N. Burch, *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique* (Paris: Nathan Université, 1990).

<sup>22</sup> Je pense entre autres aux travaux de David Bordwell, d'André Gaudreault, de Tom Gunning, de Myriam Hansen, de Roberta Pearson et de Kristin Thompson. Notons cependant que l'engouement pour l'historiographie du cinéma des premiers temps a eu aussi parfois le tort de tomber dans le positivisme aveugle avec le mythe des redécouvertes, de la recherche des copies originelles et le goût de l'anecdotique. De part et d'autre de l'Atlantique, on est heureusement en train de chercher à sortir de ces impasses et nous pouvons, comme dans le présent colloque, voir fonctionner théorie et historiographie ensemble.

<sup>23</sup> G. Genette, *Palimpsestes* (Paris: Seuil, 1981), p. 9; G. Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).

<sup>24</sup> La pragmatique littéraire n'a bien évidemment pas négligé le paratexte et les pragmaticiens du cinéma non plus, mais si ceux-ci se sont intéressés au générique, ils n'ont pas, à ma connaissance, abordé de front les intertitres.

<sup>25</sup> M. Marie, "Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet", *La Revue du cinéma, image et son*, n. 316 (avril 1977), p. 69.

<sup>26</sup> J. Giraud, *op. cit.*

<sup>27</sup> A. Slide, *The American Film Industry, a Historical Dictionary* (New York: Limelight, 1990), p. 331. (Originally published by Westport, CT: Greenwood Press, 1986.)

<sup>28</sup> G. Genette, *op. cit.*, "Les intertitres", pp. 271-292.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>30</sup> B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)* (Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1984).

<sup>31</sup> É. Fuzellier, *Cinéma et littérature* (Paris: Cerf, 1964).

<sup>32</sup> Notons ici que le terme "carton" a aussi été utilisé, indiquant le support de ces textes écrits photographiés, mais de façon moins généralisée. Ce terme n'est pas répertorié par J. Giraud, *op. cit.*

<sup>33</sup> J'ai développé cette étude dans, "Pour élargir la problématique de l'intertitre: intertitres et film", *Cahiers du CIRCAV*, n. 2, Université de Lille III, numéro coordonné par C. Tesson (printemps 1992), pp. 25-45.

<sup>34</sup> Bien sûr, le texte écrit était déjà très tôt présent dans la bande image, comme appartenant à l'univers diégétique, à l'intérieur même des images en mouvement et souvent comme motivation narrative du récit, mais il n'est apparu que plus tard sous forme d'intertitres insérés dans la bande, entre les photographies en mouvement, comme aux côtés du monde représenté.

<sup>35</sup> Voir sur le bonimenteur, *Le Bonimenteur de vues animées/The Moving Picture Lecturer*, sous la direction d'A. Gaudreault et G. Lacasse, *iris*, n. 22 (automne 1996).

<sup>36</sup> A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit* (Paris-Québec: Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988).

<sup>37</sup> Voir C. Dupré la Tour, "Des systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe", Actes du 3<sup>ème</sup> colloque de DOMITOR: *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*, sous la direction de C. Dupré la Tour, A. Gaudreault et R. Pearson (Québec-Lausanne: Nuits Blanches/Payot, 1997). La photographie fixe est presque toujours accompagnée de textes écrits sous forme de légendes qui peuvent désigner le sujet mais peuvent aussi nommer l'auteur, dater la prise de vue ou donner des renseignements techniques, mais les légendes accompagnant un récit en photographies fixes sont très tardives: il faudra attendre la fin de la première guerre mondiale pour voir apparaître le roman cinéma puis le cinéroman dont naîtra l'idée de faire des ciné-romans avec des photos réalisées exclusivement pour cela. C'est la naissance en 1947, donc tardivement, du roman-photo.

<sup>38</sup> Notamment, M. Colin, *Langue, film, discours, Prolégomènes à une sémiologie générative du film* (Paris: Klincksieck, 1985).

<sup>39</sup> M. Colin, "Coréférence dans *The Adventures of Dollie*", in *D. W. Griffith*, sous la direction de J. Mottet (Paris: L'Harmattan, 1984). Colin à la fin de son article sur "The Adventures of Dollie" en vient à dire que : "On a souvent dit que le cinéma était devenu langage parce qu'il s'était fait récit. Peut-être faudrait-il revenir sur ce qu'il faut bien considérer maintenant comme un lieu commun et considérer que c'est parce qu'il y avait langage que les images ont pu servir à raconter des histoires, que le film peut remplir différentes fonctions du langage [...] et qu'il serait alors surprenant qu'à ces analogies de fonctions ne correspondent pas des homologies de structures".