



Distribution limitée

PARIS, le 26 août 1966
Original français

ORGANISATION DES NATIONS UNIES
POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

LE MONDE SONORE DU FILM MUET

(MUSIQUE ET SOUS-TITRES)

par

Mario Verdone

La présente étude, rédigée à la demande de l'Unesco est une contribution aux travaux de la Table ronde de Budapest (19-24 septembre 1966) sur "La colonne sonore au cinéma et à la télévision", organisée conjointement par l'Unesco et par la Commission nationale hongroise pour l'Unesco.

Les opinions exprimées dans la présente étude
n'engagent que son auteur.

SOMMAIRE

Préambule	3
L'époque du phonographe	4
Musiciens pour le cinéma	5
L'homme-orchestre	6
Le manifeste de l'asynchronisme d'Eisenstein, Poudovkine et Aleksandrov	7
Acteurs à côté de l'écran	9
Les sous-titres écrits, littéraires et d'information . . .	10
Le sous-titre écrit fonctionnel	11
Autres tentatives pour augmenter les possibilités expressives du cinéma	12
Le sous-titre futuriste	13
Le sous-titre dans les "Kino-Pravda"	13

PREAMBULE

Dans une scène du film de Jean Renoir La Marseillaise (1938), un spectacle d'ombres est présenté, qui se déroule à l'époque de la Révolution française. Pendant que, sur l'écran blanc, les noirs personnages s'animent, d'un côté un "clavecin" donne un accompagnement sonore au spectacle visuel.

En effet, le plus fameux des montreurs d'ombres, à cette époque, Séraphin, ne renonçait pas à la musique. Dans un programme qu'il distribuait aux passants, on peut lire des strophettes (chantées sur des airs connus) telle que la suivante:

"D'abord, j'ai des marionnettes
Avec des costumes brillants ;
Puis, j'ai des feux intéressants
Et des pièces à chansonnettes.
Puis des ombres et des tableaux,
Que sincèrement on admire ;
Enfin, qui me connaît peut dire
Que je n'annonce rien de faux.

Et encore :

Sachez que l'artiste Mozin
Préside à toutes mes séances ;
Il y touche du clavecin
Et chante aussi des romances... "

Le Pont cassé, la plus célèbre des pièces données par Séraphin, naît carrément - paraît-il - d'une des Chansons ambiguës contenues dans un recueil de la veuve Oudat :

- Peut-on passer la rivière à gué ?
- Les canards l'ont bien passée...
- O lironfla, lirondère,
- O lironfla, lirondé...

Mais il y avait aussi un accompagnement musical dans les plus anciens théâtres d'ombres d'Orient (chinoises, javanaises). Parfois, il s'agissait simplement d'un tambour ou d'un chant. La raison en est très simple : un spectacle muet finit toujours par fatiguer : Maurice Noverre pour le ballet, ainsi que Sebastiano Arturo Luciani pour le cinéma, l'ont affirmé.

Il est évident que, si le film a sa préhistoire, qui peut remonter jusqu'à la caverne de Platon - rappelons le sixième livre de la République - ou bien aux visions intérieures de Lucrèce (De rerum natura), la bande sonore peut aussi vanter ses ancêtres. Lorsque Emile Reynaud présenta, à partir de 1889, le "Théâtre optique", avec les pantomimes Autour d'une cabine ou Pauvre Pierrot, ou autres, les protagonistes - Arlequin et Colombine, l'écuyère ou l'acrobate - entraient ou dansaient au rythme d'un petit orchestre, ou bien chantaient des refrains de musique expressément créée ou adaptée. La chanson du Pauvre Pierrot est la suivante :

Pour peindre vos grâces fines,
Votre taille de roseau,
Je saurai prendre à Watteau
Son âme, ô ma Colombine.

Un vieil air de mandoline
L'évoquera du tombeau,
Pour peindre vos grâces fines,
Votre taille de roseau....

Avec ces promesses, la musique était prête à occuper sa place dans le spectacle cinématographique. Pas la musique seulement. Un prestidigitateur et illusionniste italien - le fameux Fregoli qui avait reçu à Lyon en 1896 un appareil cinématographique de la part de Louis Lumière, et qui l'avait adapté à son spectacle sous le nom de "Fregoligraph" - montrait son intention d'ajouter le dialogue aux scènes cinématographiques qu'il présentait, en prêtant tour à tour, derrière l'écran, sa voix aux différents personnages. Et comme il n'était pas seulement illusionniste visuel, mais aussi capable de modifier à volonté la voix et le chant même, ses films peuvent être considérés presque comme des phonofilms.

L'époque du phonographe

Le vide du silence devait être en tout cas comblé : on ne supportait pas aisément le bruit du projecteur et, d'autre part, le dynamisme de l'action demandait à être contrebalancé par un effet sonore quelconque.

Thomas Alva Edison et Charles Pathé essayèrent d'accompagner les projections cinématographiques par des disques.

La longueur du film dépendait du disque employé. Mais on utilisait aussi des instruments musicaux automatiques. Rachel Low, dans son Histoire du cinéma britannique, en rappelle plusieurs : Clavist, Violina, Cinfonium, Cinechordeon, Biorkestra, Orchestrion".

"Ce fut le phonographe - affirma Thomas Alva Edison (cfr. "Bianco e Nero", n. 7-8, 1962) - qui, le premier, me suggéra l'idée de la machine à filmer. Il y avait déjà quelques années que j'avais exécuté des recherches sur l'enregistrement et la reproduction du son et j'avais eu, un jour, l'idée qu'il serait possible de bâtir un appareil qui permettrait de faire pour les yeux ce que le phonographe faisait pour les oreilles".

Lorsque le Kinetoscope d'Edison et le cinématographe de Lumière s'affirmèrent, une des nouvelles recherches d'Edison, ainsi que d'autres inventeurs, fut de donner la voix aux ombres de l'écran.

Les spectacles cinématographiques furent bien souvent accompagnés par les phonographes. Au commencement du XXe siècle, Pagliaccio, film français très bref, est présenté avec un disque, et dans les cafés-concert, à partir de 1900, on a l'habitude d'illustrer les chansons avec des films. Le Nouvelliste des concerts de Paris, 16 novembre 1900, rappelle l'intermède Nos soldats ou Ce que disent les trompettes, paroles de F. Maire, musique de G. Odin. Pendant que des scènes

de la vie militaire paraissent sur l'écran, Devillars, de l'Opéra de Paris et Berka, de la Scala de Milan déclament ou chantent des couplets.

En Italie, les frères Pineschi mettent au point en 1908 un "Fonoteatro Pineschi" et ils tournent Il Trovatore, film sonore et chanté qui obtient un grand succès au cinéma Altieri, de Rome. La Maison Ricordi, de Milan, en obtint le séquestre pour "violation du droit d'auteur". A la même époque, Pierini, de Pisa, fonde une fabrique de pellicules parlées et il tourne Duetto du pipelet et Duetto de la mascotte. En 1900, Lamberto Pineschi ("Latium Films") crée un dispositif pour la mise en train automatique des gramophones dans les projections cinématographiques. En même temps, Antonio Manuelli, de Livourne, annonce un "voxtographe". A ces noms, il faut ajouter ceux de Dino Santoni et de Giovanni Rappazzo ("Elettro-cine-fono"), Elsinio Pagliai (film "Finalmente parlo" de Ugo Gracci, 1919), Luigi Robimarga ("Fonofilm italico"). Ces recherches nous amènent jusqu'au film Il Barbieri di Siviglia (1923), réalisé avec une incision sonore sur pellicule et projeté au Teatro Adriano de Rome, avec, pour interprètes le soprano Di Veroli et le ténor Giovanni Manurita. (Cfr. Maria Adriana Prolo (Storia del cinema muto italiano, vol. I, Poligono, Milano, 1951).

Musiciens pour le cinéma

Romolo Bacchini est le premier italien dont on rencontre le nom parmi les écrivains de musique pour le cinéma. C'est à lui qu'on attribue la musique des films réalisés en 1906 à la Cines, Gli incanti dell'oro, pantomime-ballet, et Pierrot innamorato, "action ciné-dramatique en douze tableaux" dirigée par Augusto Trucchi. Après lui, c'est Osvaldo Brunetti qui écrit en 1910 la partition de Lo schiavo di Cartagine, direction de Luigi Maggi et production de Arturo Ambrosio.

Camille Saint-Saëns est le premier musicien de renommée internationale qui ait travaillé pour le cinéma. L'"Opéra 128 pour cordes, piano et harmonium" ("Introduction et cinq tableaux") fut en effet créée pour L'Assassinat du Duc de Guise (1908). En 1912, parut le film Le miracle, de M. Carré qui filma le spectacle de Max Reinhardt avec une musique de Engelbert Humperdinck.

Dans les films italiens muets, on retrouve fréquemment des musiciens. Histoire d'un Pierrot, de Baldassarre Negrone (1913) naît de la pantomime de Fernand Beissier avec musique de Mario Costa, et Ballo Excelsior de Luca Comerio (1914) est la prise de vue de l'action ciné-phono-chorégraphique de Luigi Manzotti, avec musique de Romualdo Marengo. Ildebrando Pizzetti écrit une "Sinfonia del fuoco" pour Cabiria de Giovanni Pastore (Piero Fosco) en 1914 et Fabiola (1917) est accompagné d'une mosaïque de pièces de musique renommées, arrangées par Gaetano Setaccioli. Dans la présentation de Rapsodia satanica (1915), Christus (1916), Frate Sole (1918), Fantasia bianca, on utilisa la musique de Paolo Mascagni, Don Giocondo Fino, Luigi Mancinelli, Vittorio Gui. De cette façon, des orchestres symphoniques - au moins dans les salles de cinéma les plus importantes - se substituent à l'accompagnement au piano, parfois absolument impropre et arbitraire, devenu désormais habituel dans chaque salle dans le but d'enrichir et de rendre plus agréable un spectacle muet. La musique qui, à l'époque du "muet" représentait l'unique élément sonore

du spectacle cinématographique, y occupait par conséquent une place non éliminable parce que déterminée par le besoin d'établir un intermédiaire physique entre la vision et le spectateur.

En Amérique, un exemple de musique pour film est digne d'être mentionné ; c'est celui de Birth of a Nation (1915) de David Wark Griffith. Ce sont le metteur en scène - qui était aussi musicien - et Joseph Carl Brill, qui préparèrent un arrangement de morceaux de musique de différents auteurs, dans une partition pour grand orchestre. Le matériel recueilli comprenait une quantité de pièces courtes de Grieg, Wagner, Tchaikowsky, Rossini, Beethoven, Liszt, Verdi, et toute une série d'oeuvres de compositeurs non protégés par le droit d'auteur, avec, en plus, des airs populaires américains, tels que "Dixie" et "The Star-Spangled Banner".

La musique originale - selon les informations données par Roger Manvell et John Huntley dans "Film music technique" - consistait en un thème d'amour (pour le "Little Colonel" et Elsie Stoneman). Un thème spécial était consacré au "rappel du Klan" : c'était un son bizarre produit par des cornes et sifflets, employé en tant que motif du Klu-Klux-Klan, parfois mélangé à des morceaux de la "Cavalcade des Walkyries" de Wagner, de "Dixie" et à des effets sonores d'un galop de chevaux (deux dernières bobines, pendant la chevauchée d'un membre du K.K.K.). Un autre thème commentait les crimes de Austin Stoneman et Silas Lynch. Une ligne musicale analogue accompagnait l'ascension des nègres au pouvoir, tandis qu'un thème d'introduction illustrait l'épisode historique du transport des nègres en Amérique. Les scènes de l'évacuation d'Atlanta étaient accompagnées par un morceau de Grieg, "Dans la salle des rois de la montagne", extrait de "Peer Gynt".

La synchronisation était exceptionnellement élaborée. Dans certaines des scènes les plus soignées, on pouvait déjà noter quelque chose de semblable à ce qui est devenu la technique d'enregistrement de la bande sonore.

John Ford présenta dans son The Iron Horse des thèmes de musique populaire, indiqués dans le générique.

"Drie ye terriers driell" est le chant des ouvriers qui posent les rails du nouveau chemin de fer.

Plusieurs cas analogues pourraient être cités. Nous rappellerons le film à trucs brésilien Un trasformista original (1909), interprété par les frères Lazzari, dont la partition musicale était reproduite sur le photogramme même, au-dessous de l'image.

L'homme-orchestre

Mais à cette époque, si l'on exclut les exceptions mentionnées, c'était plus souvent le pianiste qui accompagnait tout seul la projection d'un film, à moins qu'il n'y ait un directeur d'orchestre, avec un ensemble plus ou moins nombreux. Dans l'oeuvre anthologique Cinema brasiliano (Silva, Genova, 1961), Pery Ribas évoque un pianiste du Rio de 1909, Paolo Benedetti : "C'était un véritable homme-orchestre. Il fut le premier, au Brésil, à se préoccuper de la musique adaptée aux scènes du film".

Les morceaux musicaux choisis étaient toujours les mêmes, associés à des scènes de tempête, de bataille, de poursuite, d'idylle. Les éditeurs musicaux en vinrent bientôt à publier des anthologies de musique adaptée à une situation ou à l'autre, et en 1913 parut en Amérique le " Sam Fox Moving Picture Music", tandis qu'en Allemagne, Giuseppe Becce publiait une "Kinobibliotek" mieux connue sous le nom de "Kinotek". Une société contrôlée par la Compagnie Edison diffusait des recueils de suggestions musicales. Si les producteurs de films n'envoyaient pas, avec la pellicule, des partitions et commentaires musicaux expressément choisis et composés, les pianistes de cinéma faisaient appel à ces collections d'"atmosphères musicales". Tandis que, à l'origine, la fonction principale de l'accompagnement musical était de combler le vide que produit une vision muette, plus tard la musique en vint à intégrer activement la vision et aussi à la commenter du point de vue du spectateur. Ce fut seulement avec l'introduction définitive du son dans le spectacle cinématographique que la musique eut, de façon plus précise et fonctionnelle, des tâches de nature artistique : évoquer les images et non seulement les traduire en sons, déterminer des gestes et non pas les suivre, s'élever du monde des sons à celui des images, et non pas l'inverse, enfin, intervenir en asynchronisme dans le drame, c'est-à-dire sans qu'il y ait une coïncidence entre son et image : par exemple, le premier plan d'une vieille chanteuse accompagné par le disque d'une voix fraîche, qui évoque un autre et plus beau moment de la vie de la même femme (v. l'épisode de Tania dans le film Pépé-le-Moko de Duvivier, 1936).

Un manifeste de l'asynchronisme fut publié au commencement du film sonore, en 1928, par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov. Il s'exprime ainsi au regard du son et de la musique dans le film :

Le manifeste de l'asynchronisme
d'Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov

L'idéal longuement caressé d'un cinéma sonore est désormais une réalité. Les Américains ont inventé la technique du film parlant, en la portant à un niveau qui en permette dorénavant un emploi pratique. Aussi, en Allemagne, on travaille avec soin dans le même sens : et partout on discute de cet art muet, qui a trouvé enfin sa voix. Nous qui travaillons en URSS, nous avons pleine connaissance de l'imperfection de nos moyens techniques actuels, qui ne sont pas encore suffisants pour obtenir des succès pratiques et rapides dans ce nouveau champ.

Toutefois, il peut être intéressant de formuler quelques considérations de nature théorique, surtout parce que nous sommes d'avis que ce progrès technique est mal employé.

Une fausse conception sur les possibilités de la nouvelle découverte peut non seulement empêcher le développement du cinéma-art, mais anéantir tout à fait son actuelle puissance expressive. Le cinéma d'aujourd'hui, fait d'images visuelles, a une énorme suggestion sur les spectateurs et occupe une place de premier plan entre les autres arts.

Comme il est connu, le moyen fondamental, et unique, par lequel le cinéma a atteint un si haut niveau expressif, c'est le montage.

Le progrès du montage, dans ce moyen expressif, est l'axiome indiscutable sur lequel se base tout développement possible de l'art cinématographique. On doit en grande partie le succès universel des films soviétiques à la formulation et à l'application des principes du montage. Par conséquent :

1. Pour le développement futur du cinéma, les seuls facteurs importants sont ceux qui visent à renforcer et à développer le montage expressif et ses nouvelles méthodes possibles. En se plaçant de ce point de vue, il est facile de démontrer le peu d'intérêt que peuvent présenter la couleur et la stéréoscopie, en comparaison avec la haute signification du son.

2. Le sonore est cependant une arme à double tranchant. Il est très probable qu'il sera appliqué seulement pour satisfaire la curiosité du public : nous assisterons dans ce cas à l'exploitation de la marchandise plus facilement fabriquable et vendable : le film parlant, c'est-à-dire celui dans lequel l'enregistrement de la voix coïncide dans la façon la plus exacte et la plus réaliste avec les mouvements des lèvres ; et le public pourra ainsi jouir de l'illusion d'écouter vraiment un acteur, une trompette d'automobile, un instrument musical.... A cette première période de cinéma-attraction s'ensuivra une seconde, absolument horripilante : dans la période qui surgira à cause de la décadence industrielle de la précédente, on essaiera de créer une production pseudo-littéraire, avec essais renouvelés d'invasion du théâtre.

Ainsi utilisé, le sonore détruira l'art du montage : toute adjonction aux cadrages ne pourra que les enrichir de sens et leur fournir de la puissance, au fatal détriment du montage qui atteint son effet uniquement comme résultat de l'union de divers morceaux séparés.

3. Seul l'emploi contrapuntiste du son en comparaison de l'image, offre des possibilités de formes nouvelles et plus parfaites de montage. Par conséquent, les premières expériences de phonofilm doivent être dirigées vers une non-coïncidence entre image visuelle et image sonore. Seul ce système de montage conduira à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images visuelles et d'images sonores.

4. La découverte technique n'est pas un facteur casuel dans l'histoire du film, mais le débouché naturel de l'avant-garde cinématographique ; et grâce à elle, il sera possible de vaincre une série d'obstacles insurmontables. Le premier empêchement est le capharnaüm explicatif qui oblige à surcharger les films de scènes qui ralentissent son rythme même. Et les essais faits pour résoudre le problème avec des moyens uniquement figuratifs l'ont laissé non résolu ou bien ils ont porté à un symbolisme trop fantastique. Le son, entendu dans sa véritable fonction, c'est-à-dire comme nouvel élément de montage indépendant de l'image visuelle, introduira inévitablement un moyen nouveau extrêmement efficace pour exprimer et résoudre les problèmes complexes auxquels se heurtait la réalisation, du fait de l'impossibilité de leur trouver une solution avec les usuels moyens visuels.

5. La méthode du contrepoint, appliquée à la création du film sonore et parlant, n'éliminera pas le caractère international du cinéma, mais le conduira à un niveau inconnu jusqu'aujourd'hui ; le contrepoint élimine d'ailleurs le danger de reléguer un film dans les limites d'un marché national intérieur, comme il arrive avec le théâtre cinématographique.

On aura par conséquent une possibilité plus grande de divulguer dans le monde les idées contenues dans un film.

Il est évident que la musique n'est pas ignorée par ces principes essentiels, conçus en vue du développement du phonofilm. Au contraire, avec la méthode ainsi définie du "contrepoint", elle devient même la vraie inspiratrice des principes théoriques des trois cinéastes soviétiques.

L'adoption définitive et générale du son fut précédée par quelques films avec musique synchronisée sur disque : c'est le cas de Don Juan de Alan Crosland (1926) produit par la Warner Brothers en 1926, musique de Koenig arrangée par William Axt, ou d'autres films à grand spectacle tournés avec orchestre présent dans le studio. Ce faisant, on espérait réussir à créer une "atmosphère" d'ambiance plus efficace. Mais l'époque nouvelle commença avec The Jazz Singer (1927) de Alan Crosland (avec la chanson "Mammy" de Louis Silvers chantée par Al Jolson). The Singing Fool (1928), de Lloyd Bacon suivit.

Le phonofilm était désormais une réalité, et l'une des premières astuces des producteurs fut d'associer une chanson à succès à un grand film, afin d'en tirer d'autres avantages d'ordre commercial et publicitaire. C'est le cas de Ramona (1928), La canzone dell'amore (1930), Gli uomini che mascalzoni (1932) - avec "Parlami d'amore Mariù", chanson à succès qui fut reprise aussi par Le Chaland qui passe (L'Atalante) de Jean Vigo (1934) - , Der Blaue Engel de Josef von Sternberg, avec la célèbre chanson du même nom de Friedrich Hollander, chantée par Marlène Dietrich.

Acteurs à côté de l'écran

L'accompagnement musical était exécuté parfois sous l'écran, avec une présentation visuelle pittoresque. Dans l'un des spectacles cinématographiques de mon enfance, je me rappelle avoir vu au cinéma Moderno de Sienne, vers 1927, Les bateliers de la Volga (acteur, Ivan Mosjoukine), avec un groupe de choristes habillés en cosaques, expressément engagés pour ce spectacle et qui chantaient face au public.

A la première de The Bid Parade, dans le même cinéma, un petit orchestre exécutait un grand nombre d'exercices de virtuosité : par exemple, dans les scènes de bataille, le batteur devenait, de temps en temps, un véritable "bruiteur" réalisant des coups de canon (au tambour) et des tirs de mitrailleuses. D'autres fois, j'entendis des romances et des chansons : Ramona, par exemple, par une cantatrice en costume présente dans la salle.

J'ai évoqué brièvement ces scènes dans un livret d'opéra, Le pianiste du Globe (musique de Sergio Cafaro, présenté dans l'Auditorium de la R.A.I., à Rome, en 1963). Il s'agit d'un acte unique (publié dans Filmcritica, Roma, n. 112-113, août-septembre 1961) qui a pour protagoniste un pianiste du cinéma muet. Certaines inventions du livret (par exemple, le nègre qui danse le charleston sur une estrade au-dessous de l'écran) ne sont pas dues à la fantaisie et à l'arbitraire du librettiste : mais elles ont leur équivalent dans le monde musical du muet de jadis.

Lisons encore ce qu'écrit Pery Ribas à la page 16 du "Cinema brasileiro" déjà cité, où nous trouvons des exemples semblables, tel celui de Fregoli, l'illusionniste dont les spectacles obtinrent tant de succès au commencement du XXe siècle, en Amérique latine également :

"Dans la période 1907-1910, Alberto Botelho, exploitant, proposa à Francisco Serrador de produire de petits films musicaux, interprétés par des chanteurs qui chanteraient pendant la projection derrière l'écran, en suivant les mouvements des lèvres sur les images muettes.

La tentative réussit, et le succès des films "chantés" dépassa l'attente. On produisit plus de quarante films de ce genre (La Tosca, Rigoletto, Torna a Sorrento, etc.) avec photographie de Botelho et interprétation de Claudina Montenegro et Santiago Pepe.

Venu à Rio de Janeiro, Serrador y produisit d'autres films chantés qui furent la grande attraction du moment, parmi lesquels il faut rappeler O cometa (1910) et A marcha de Cadiz.

Un autre exploitant, Cristevão Guilherme Auler, propriétaire du cinéma Rio Branco (une salle très populaire à cause des effets sonores créés par l'imitateur Francisco Barbosa, spécialiste du genre), filma une série d'opérettes chantées par une compagnie complète - Ismenia Matteos, Mercedes Villa, Cataldi, Leonardo - liée à Auler d'une façon permanente par un contrat. Les films qui obtinrent le plus grand succès furent : La veuve joyeuse, La Geisha, Le Comte de Luxembourg, Songe d'un valzer, et La princesse des dollars."

Tous les exemples cités, du théâtre d'ombres et du théâtre optique aux films de Fregoli, aux films accompagnés de disques, pianiste ou orchestre, démontrent clairement que le film muet avait déjà son propre monde sonore, ses tentatives pour rejoindre le chant, la musique et la voix. La bande sonore n'aurait pas pu rester longtemps absente du cinéma, même s'il existe des chefs-d'oeuvre qui démontrent la visualité absolue de la création cinématographique - qui d'ailleurs n'a jamais exclu la présence d'une musique-carillon, d'une musique-ameublement, d'une musique-accompagnement, plus ou moins sollicitée ou dirigée par le créateur même du film, mais en tout cas toujours attendue par le spectateur.

Les sous-titres écrits, littéraires et d'information

Nous avons vu un premier aspect de la solution du problème du son en dehors de l'incision sur la pellicule. Voyons maintenant ce que représentent à l'époque du "muet" les sous-titres écrits, incorporés au film même. Au début, ils eurent une simple fonction d'information et ne visèrent pas à remplacer simplement les mots prononcés par les personnages. Plus tard, quelques réalisateurs eurent l'ambition d'en faire plutôt un élément d'ordre littéraire. Dans ce sens, ils n'ont rien à voir avec les problèmes du son. Ils entrent plutôt dans le cadre d'une histoire des moeurs cinématographiques et littéraires, pseudo-littéraires et paralittéraires.

L'exemple de Cabiria est l'un des plus éloquents. D'Annunzio, qui écrit les sous-titres du film Cabiria après qu'il eut été déjà réalisé par Giovanni Pastrone, laisse dans cette oeuvre des passages qui appartiennent plus au style de l'écrivain que du dialoguiste de théâtre et de cinéma.

Avec Gabriele D'Annunzio, le sous-titre peut représenter un problème, comme nous l'avons dit, d'ordre littéraire. Mais dans un grand nombre d'autres cas, le sous-titre est un miroir des coutumes et des sentiments de l'époque.

Le "dannunzianisme" envahit en Italie les textes des films nationaux, ainsi que des films étrangers présentés en édition italienne. Si, dans un film de Eric von Stroheim ou de Marcel L'Herbier, on voit des joueurs de roulette au casino, ou des scènes érotiques, voilà le sous-titre ajouté par le distributeur italien qui tâche de souligner le caractère de la scène présentée, sans souci du ridicule :

"Sa Majesté du Vice"
"Sa Majesté de l'Argent"
"Sa Majesté le Caprice",

ou encore, pour souligner le romantisme d'un autre épisode :

"Coucher du soleil. On ouvre à l'âme la rue des songes" (La casa di vetro di G. Righelli). "Songe ! Annonce de choses lointaines.... Fantaisies nostalgiques de l'âme pleine de mélancolie !" (Les trois sentimentaux de Augusto Genina).

Le sous-titre écrit fonctionnel

Dans d'autres cas, le sous-titre représente une tentative ou un effort pour augmenter les moyens expressifs du cinéma. C'est le cas même du film de Lumière "L'arroseur arrosé" (avec les points de suspension), premier sous-titre conçu en fonction de l'action cinématographique.

Tous ces efforts sont accomplis, comme on pourra le constater dans plusieurs films postérieurs à Lumière, pour arriver là où la voix humaine, ou encore l'instrument musical, le piano, l'orchestre, l'homme-orchestre, le "créateur de bruits", ne pouvaient pas arriver.

Le sous-titre fut donc utilisé :

- a) pour présenter des motifs musicaux essentiels, qui pourraient être développés par le pianiste ;
- b) pour augmenter les possibilités expressives du cinéma muet dans le domaine littéraire ;
- c) pour augmenter les possibilités expressives du cinéma muet dans le domaine sonore-visuel.

Pour illustrer le premier cas, j'ai déjà cité The Iron Horse de John Ford. Pour le second cas, j'ai rappelé Caliria et ses sous-titres conçus par D'Annunzio. Mais il ne faut pas oublier aussi les cas moins célèbres : les sous-titres italiens, par exemple, ajoutés par le distributeur aux films comiques américains, y compris ceux de Charlie Chaplin.

Carl Theodor Dreyer utilise le sous-titre d'une façon toute personnelle dans "La Passion de Jeanne d'Arc", où l'image d'un juge qui parle est divisée en deux temps par l'insertion du sous-titre, avec ce résultat : Image juge - sous-titre - image juge.

Autres tentatives pour augmenter les possibilités expressives du cinéma

Certains films abondent en sous-titres ; dans d'autres ils sont moins nombreux. Dans le cinéma expressionniste allemand, où la volonté du metteur en scène est d'ajouter le maximum d'expression visuelle, le sous-titre est réduit au minimum. Dans les films Kammerspiel, ils sont supprimés. Karl Heinz Martin réalise Von Morgen bis Mitternacht (1920) sans sous-titres. On ne voit que des lettres se détachant des fils télégraphiques pour annoncer que le caissier a volé l'argent de la banque. Plus tard, il se suicide. Au-dessus de sa tête de pénitent qui a payé son crime, il y a un sous-titre : "Ecce Homo" ; mais c'est la phrase même indiquée par George Kaiser à la fin du drame.

L'exemple des mots en mouvement qui sortent des fils télégraphiques témoigne de l'effort accompli par le metteur en scène pour obtenir un effet sonore. Les Allemands, à l'époque de l'expressionnisme, essaient d'extraire le maximum d'expressivité de tout ce qui est à leur disposition. L'enrichissement de l'image est donc obtenu par le sous-titre, plus encore par le décor et le costume, mais il ne s'agit pas seulement de ces exemples.

Dans un autre domaine, qui ne concerne pas le monde sonore, mais qui ne part pas quand même de l'image prise par la caméra, on pourrait citer le cache ou masque : nous le rappelons seulement pour démontrer que les metteurs en scène ne négligeaient rien afin d'augmenter les possibilités expressives de l'image.

Pour citer un seul exemple, notons ce que Lubitsch met en oeuvre dans son film Die Bergkatze (1919). Les caches ou masques soulignent le caractère "liberty" de la réalisation. Il ne s'agit ici ni d'image, ni de sous-titre, ni de son : seulement de trucs de laboratoire utilisés, encore une fois, pour augmenter les possibilités expressives de l'image.

L'insertion sous-titre a cherché à devenir son ; ici elle tâche de devenir image.

Les caches de Lubitsch, les films sans sous-titres des expressionnistes (Die Strasse) et des réalisateurs du Kammerspiel, les efforts de Gance (Napoléon) dans la direction des trois écrans, l'usage des négatifs chez Clair (Entr'acte, Les deux timides) ou chez d'autres réalisateurs d'avant-garde (avec les ralentis, accélérés, surimpressions, etc.), ne sont que d'autres tentatives, dans le monde visuel cette fois, pour augmenter les possibilités expressives du film.

Le sous-titre futuriste

Plus que tous les autres, ce sont les Russes qui ont amené le sous-titre à des effets qui le rapprochent le plus du son. Et c'est Dziga Vertov qui a indubitablement un rôle de premier plan dans cette recherche, sans négliger les influences que les futuristes italiens peuvent avoir exercées sur lui.

Dans le Manifeste du cinéma futuriste de F.T. Marinetti (1916), un point se rattache directement aux "mots": C'est le "point 14" où Marinetti et ses collègues parlent de : "Mots en liberté en mouvement cinématographique. Tables synoptiques de valeurs lyriques. Dramas de "lettres" humanisées ou animalisées - dramas orthographiques - dramas typographiques - dramas géométriques, sensibilité numérique, etc." ; on peut rattacher à cette idée, qui part des mots en liberté dans les poèmes littéraires, l'utilisation de lettres de grandeur différente, l'utilisation de mots de grandeur différente dans les films de Turin (Turksib), de Dziga Vertov (les "Kinopravda"), et d'autres réalisateurs.

Dans Turksib, le mot "EAU" est présenté en trois grandeurs différentes, pour souligner la nécessité de l'eau.

Poudovkine, dans son livre "Film et phonofilm", souligne cette utilisation du sous-titre, tant pour sa dimension que pour l'efficacité rythmique de son inclusion.

Il est important d'utiliser des sous-titres de différentes grandeurs pour souligner par la dimension des lettres l'importance des mots.

Dans le film de propagande La fame, le sous-titre final est très efficace. D'abord, apparaît un mot de grandeur normale : Camarades ; ensuite ce mot disparaît, remplacé par un autre de plus grande dimension : FRERES ; et enfin, vient le troisième, grand comme l'écran : AIDEZ-NOUS. Un tel sous-titre a naturellement un effet beaucoup plus grand que le sous-titre habituel.

Ainsi, l'importance rythmique est plus grande que l'importance visuelle.

Le sous-titre dans les "Kino-Pravda"

Dans les films de Dziga Vertov, les sous-titres devinrent un moyen particulier à la disposition du réalisateur. Dans l'étude que Nikolaj Abramov a faite sur les "Kino-Pravda", le critique soviétique souligne dans celle-ci l'importance du sous-titre. Ce fut le peintre constructiviste Rodjenko qui travailla souvent pour Dziga Vertov dans ce domaine.

"A partir du premier numéro, Dziga Vertov commença à faire des expériences nouvelles avec les sous-titres, en les considérant comme un élément faisant partie du montage, doué d'une signification singulière. Dans la plupart des cas, les sous-titres étaient imprimés en typographie et rapportés ensuite sur la pellicule. Mais pour le premier numéro, Dziga Vertov demanda des sous-titres dessinés. Il choisit des caractères simplifiés, mit en évidence les mots les plus importants, et disposa le texte en une construction graphique déterminée. Tout avait pour but la lecture rapide et facile, avec une consommation minimale de pellicule".

"Dans le cinquième numéro du "Kino-Pravda", nous dit encore Nikolaj Abramov, dans son étude sur Dziga Vertov, les sous-titres ont été employés de façon nouvelle : ils étaient introduits dans les épisodes simples, ou bien étaient interrompus à leur tour par des plans, gagnant une fonction majeure active et explicative."

Dans le septième numéro du "Kino-Pravda", ils furent extraits des journaux. Et cela - commente N. Abramov - donnait la sensation d'un rapport plus étroit entre la presse et les plans de documentation.

Le neuvième numéro comprenait l'épisode de l'ouverture de la saison des courses de chevaux. "Les sous-titres prenaient un ton causeur, très vivace. Le sous-titre ironique : "Pointez sur Marconi!" caractérise avec esprit un habitué endurci des courses."

Les sous-titres que Rodjenko prépara pour le n° 13 du "Kino-Pravda" étaient organiquement liés aux images et ils avaient dans le montage une fonction identique à celle des images. Un mot -LENINE - occupait tout l'écran ; et l'on voyait ensuite des plans de rues, de places, d'ouvriers en marche. Un autre sous-titre suivait :

APPELLENT
TOUS TOUS TOUS A L'OCTOBRE PROLETAIRE.

Le mot APPELLENT était à l'intérieur d'un mégaphone schématique. On ne peut pas oublier que Rodjenko avait eu la même idée dans un photo-montage de propagande dans lequel une ouvrière appelait à la lecture, avec des mots qui sortaient de sa bouche ainsi que d'un mégaphone.

Dans le n° 14, Rodjenko plaça des sous-titres laconiques, mais fonctionnels. L'image représentait l'émigration des aristocrates russes. Le sous-titre disait ironiquement :

OU
OU
VOUS ETES ALLES FINIR....

Le n° 15 était consacré à la défense du pays. Il contenait des sous-titres employés comme mots d'ordre :

CONTRE LA GUERRE
CONTRE LES DIEUX
AVEC LE MARTEAU DE LA SCIENCE
AVEC LES ARMES DE LA PROPAGANDE.

Dans ce numéro, on utilisa des titres lumineux, coupés sur papier noir, recouverts de vélin, illuminés de bas en haut et tournés ainsi.

Il y avait aussi des titres mobiles. Leur rythme et leur rapidité étaient en rapport avec le mouvement des tableaux proches.

Dans le "Kino-pravda" consacré à Lénine, on fit des innovations en ce qui concerne les sous-titres. D'abord, le sous-titre fut coupé en morceaux : l'image et les mots constituaient les deux moitiés d'une seule pensée. Mais il y eut aussi des sous-titres employés dramatiquement, des sous-titres discursifs, sous-titres-chansons, sous-titres-rappels, sous-titres-mots d'ordre, sous-titres-vers, sous-titres-questions (aux spectateurs, pas aux personnages du film), sous-titres numériques (et ici, on revient aux idées de Marinetti).

Nikolaj Abramov écrit : "La technique par laquelle le mot du sous-titre se continue dans l'image, de manière que pas même le spectateur ne relève le passage, avait été inventée et utilisée par Dziga Vertov, à partir du treizième Ciné-vérité, mais c'est seulement dans le Ciné-vérité de Lénine qu'elle trouvera son expression la plus complète et la plus organique.

L'écriture, que les Kinoki définissaient comme "décomposée" et "par contre-point", suivait immédiatement la bande noire, qui faisait l'effet d'un coup, et le texte de l'annonce triste.

<u>Image</u>	<u>Sous-titre</u>
I. LÉNINE	II. IL EST IMMOBILE
III. LÉNINE	IV. IL SE TAIT
V. LES MASSES	VI. ELLES SE MEUVENT
VII. LES MASSES	VIII. ELLES SE TAISENT.

Il est intéressant de comparer la structure des sous-titres dans l'épisode correspondant du Cuirassé Potemkine.

L'auteur des écritures, S. Tretriakov, reproduit presque telle quelle cette technique de Vertov :

I. UN...	II. CONTRE TOUS
III. TOUS...	IV. CONTRE UN
V. UN...	VI. POUR TOUS
VII. TOUS...	VIII. POUR UN.

En soi, c'étaient des mots de signification univoque, comme n'importe quel mot au dehors d'un contexte, mais, liés au plan voisin, ils acquéraient une signification complémentaire et en donnaient une nouvelle à l'image.

Dziga Vertov inséra pour la première fois des documents écrits dans les sous-titres cinématographiques. Dans Ciné-vérité de Lénine, c'étaient des morceaux des discours de V.I. Lénine, associés par le montage aux plans d'actualité et des reproductions de communiqués authentiques sur sa maladie et sur sa mort.

Les sous-titres du Ciné-vérité de Lénine ne sont pas seulement en rapport actif avec les plans contigus, mais ils s'adressent quelquefois directement au public.

Le Ciné-vérité de Lénine commençait sans panoramiques et sans longue introduction. Sur l'écran paraissait un ouvrier qui sortait de l'usine Michaelson.

Il s'adressait aux spectateurs et le sous-titre reproduisait ses mots :

- "1. Je suis un ouvrier de l'usine Lénine.
2. J'ai arrêté le social-révolutionnaire Kaplan, qui a tiré sur notre Ilytch.
3. L'attentat a eu lieu ici.
4. Les blessures de Lénine ne seront jamais oubliées."

Ici, les sous-titres du film muet de Dziga Vertov amènent - et cela ne manque pas de faire sensation - au film-enquête. On peut affirmer de cette sorte que, de même qu'il n'y a pas expérience de la télévision qui n'ait été tentée avant au cinéma, sonore et muet, et nous avons essayé de le démontrer dans ce rapport, de la même façon le film-enquête, qui peut sembler né de la radio-enquête et de la télévision-enquête, est en réalité lui-même fils du cinéma muet. Dziga Vertov avait tenté la même expérience dans ses films.