1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

40 | 2003

Varia

Les cartons du parlant

Quelques cas d'expériences soviétiques d'intertitres dans des films
sonores du début des années trente

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3292>

DOI : 10.4000/1895.3292

ISBN : 978-2-8218-1022-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 41-57

ISBN : 2-913758-40-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Les cartons du parlant », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3292> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3292>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Les cartons du parlant

Quelques cas d'expériences soviétiques d'intertitres dans des films sonores du début des années trente*

Valérie Pozner

- ¹ On sait que le passage du muet au sonore s'est effectué en URSS beaucoup plus tard qu'ailleurs et de façon beaucoup plus progressive, puisque la production de longs métrages de fiction entièrement muets, sans version sonore, ne s'arrête qu'en 1935, année où l'URSS en produit encore treize sur un total, faible il est vrai, de quarante-deux. C'est cette même année 1935 que sort *Stchastié (Le Bonheur)* de Medvedkine, ainsi que le premier long métrage de Mikhaïl Romm, *Pychka*, deux grandes œuvres qui appartiennent encore au cinéma muet. *The Jazz Singer (Le Chanteur de Jazz)* est présenté à Moscou en août 1930 lors de la seconde conférence consacrée aux problèmes du son¹. La première s'est tenue une année plus tôt et la question est depuis longtemps débattue dans les milieux cinématographiques. Les ingénieurs Chorine à Leningrad, Tager à Moscou travaillent en réalité depuis 1926 à des systèmes de sonorisation et les premiers résultats de ces travaux ont été présentés en mars 1929. La question du développement de l'industrie du son, officiellement posée en juin², se heurte à une difficulté majeure : le cinéma, comme l'ensemble de l'industrie, est passé à un système d'étatisation accrue l'année précédente, mais le premier plan quinquennal n'a pas prévu cette transition. Les moyens font donc cruellement défaut, ce qui n'empêche pas différents groupes expérimentaux de se mettre au travail. L'organisation professionnelle qu'est l'ARK fonde un groupe d'étude en juin 1929. Les différents studios constituent leurs équipes, à Moscou, Leningrad, mais également à Kiev et en Biélorussie. De multiples débats, conférences et projections sont organisés. Au sein de la Mejrabpom, studio qui va prendre rapidement le *leadership* dans ce domaine, Leonid Obolenski (ex-acteur de Kouléchov et réalisateur) mène les premières expériences d'enregistrement du son dans la rue. À l'automne, faute de moyens attribués par l'État, la Mejrabpom prend l'initiative d'envoyer Obolenski en Allemagne pour un voyage d'étude et le charge d'acquérir du matériel pour le premier film sonore : *Putiovka v jizn (Le Chemin de la vie)*, dont le tournage doit commencer début 1930.

- 2 L'idée qui sous-tend ces débats et expériences est de revendiquer, techniquement comme esthétiquement, une voie spécifique pour le cinéma soviétique. Techniquement, l'objectif est de rester indépendant des deux systèmes, allemand et américain, qui dominent le marché mondial, ce qui implique de trouver des réponses pertinentes aux difficultés objectives : manque de pellicule (la production de pellicule négative soviétique ne démarrera à Chostka que dans le milieu des années 1930), manque de matériel de prises de vues, équipement des salles notoirement insuffisant³.
- 3 Cette volonté d'innover au niveau technique se retrouve au plan esthétique. Après la reprise en main idéologique de la conférence de mars 1928 qui a affiché comme slogan « Un cinéma intelligible pour des millions », la plupart des cinéastes majeurs de l'époque affirment leur refus d'un son linéaire, illustratif, mais veulent au contraire l'intégrer comme un niveau supplémentaire dans l'interaction des éléments hétérogènes et contrastés qui constituent le film. C'est ce qu'affirment Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov dans leur fameuse déclaration de 1928⁴. Tout comme Chklovski, Bleiman, et bien d'autres scénaristes et critiques de « gauche », Adrian Piotrovski écrit :

Le film sonore comme reproduction des dialogues des personnages, et des effets naturalistes qui accompagnent naturellement l'action, telle est la voie choisie par le cinéma sonore étranger. [...] Est-ce la voie que nous devons suivre ? Toutes les conquêtes que notre cinéma a faites l'ont été sur la voie du dépassement du naturalisme, de la création d'une forme nouvelle, intellectuelle et lyrico-émotionnelle, faisant appel à un montage et à une technique de prise de vue complexes, aux dépens du cinéma élémentairement basé sur la fable, simple, arbitrairement naturaliste que nous avons reçu en héritage du cinéma bourgeois. Ne fermons pas les yeux. La technique du son peut ressusciter temporairement tous les procédés rebattus, rejetés, réactionnaires ; cette merveilleuse innovation technique peut servir les buts de la réaction artistique. [...] La loi qui doit visiblement l'emporter doit être celle du contraste et non celle du parallélisme, celle du heurt, et non de la succession, autrement dit l'aspect sonore ne doit pas suivre avec une docilité passive la ligne visuelle, mais à l'inverse se trouver par rapport à elle dans un état de lutte permanente, de heurts mutuels, de contradictions. Les possibilités dialectiques du cinéma en seront ainsi considérablement enrichies. Et c'est de cette manière que la nouvelle forme artistique sonore du cinéma, comme toute forme artistique authentiquement révolutionnaire, aura non seulement une valeur esthétique, mais également [...] politique.⁵

- 4 Ce sont ces deux enjeux technique et esthétique qu'illustre la question des cartons dans les premiers films sonores soviétiques. On observe en effet dans la plupart des films soviétiques de cette période une mixité du verbal - sous forme d'intertitres et sous forme sonore.
- 5 Je pose en effet comme hypothèse que c'est essentiellement pour des raisons économiques que les cinéastes soviétiques ont été contraints de tourner pendant aussi longtemps des versions mixtes. La plupart des salles n'étant pas équipées pour le son, il aurait fallu tourner deux versions, l'une muette, l'autre sonore. Ce qui a été possible aux États-Unis, ne l'était pas, pour des raisons financières, en URSS⁶. Ce constat fait, la question se pose de savoir comment ces contraintes matérielles ont été utilisées par les réalisateurs. Autrement dit comment se passe la combinaison entre musique, bruitage, dialogues sonores et cartons. S'exerce-t-elle au profit de l'univocité, de la simplification du texte, ou, à l'inverse, du « contrepoint », pour reprendre le terme d'Eisenstein ?

- 6 Sur ce point, les études portant sur d'autres cinématographies ne sont pas légion. Rick Altman, dans une conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique, affirmait que pour les années 1927-1928 aux États-Unis où s'observe le même phénomène de la mixité, il ne semble pas y avoir eu de règle ni de volonté de tirer parti de cette combinatoire. Toutefois, la parole enregistrée semblerait réservée à ce qu'il appelle le « discours-mégaphone », quand il s'agit de heler quelqu'un ou de s'exclamer sur un résultat, tandis que le dialogue ordinaire garderait la forme habituelle de l'intertitre. Et Altman explique cela par une assimilation à cette autre amplification connue à l'époque qu'étaient les porte-voix et hauts-parleurs répandus depuis quelques années pour les discours publics.⁷
- 7 Pour montrer la façon dont le cinéma soviétique a essayé de tirer partie de cette contrainte dans les premières années du sonore, prenons quatre films très différents du fonds de cette époque. *Le Chemin de la vie*, de Nikolai Ekk (1931) est connu comme étant le premier film sonore soviétique. Prévu comme muet et remanié à la dernière minute pour le son, il a, en réalité, été précédé, on vient de le dire, par de multiples expériences. Mais l'utilisation du son (dialogues intelligibles, parole claire, synchronisme) qui s'exerce au profit d'une linéarité maximum du récit, annonce des procédés qui seront privilégiés dans les années suivantes, et est loin du travail contrapunctique que Piotrovski appelait de ses vœux. Même si, on va le voir, tout n'est pas peut-être pas aussi simple. Paradoxalement, parmi les films choisis, c'est celui qui comporte le plus grand nombre d'intertitres. *Zlatye gory (Les Montagnes d'or)* de Youtkevitch, qui date également de 1931, tourné comme muet et sonorisé a posteriori avec une musique composée par Chostakovitch, est, lui, directement héritier de la poétique du muet des années précédentes ; *Veliki utiéchitel (Le Grand Consolateur)* de Kouléchov, tourné en 1933, dont la construction dramatique s'appuie sur une opposition entre cinéma sonore et cinéma muet ; enfin *Krestianié (Les Paysans)* de Friedrich Ermler (1935), qui contient encore quelques cartons et dont le traitement du son mériterait une étude à part entière.
- 8 Je commencerai par une remarque générale, pour laquelle je n'ai pas encore de réponse. Dans ces quatre films, le rapport dialogue/intertitres évolue toujours dans le même sens : les premières bobines contiennent toujours davantage d'intertitres, tandis que les dernières en comportent très peu, voire aucun. Le phénomène serait à vérifier sur un plus grand nombre de cas. Peut-être correspond-il à la volonté de donner au spectateur le temps de s'habituer à ce nouveau code que constitue la parole proférée.
- 9 L'autre remarque générale concerne le peu de prise en compte du phénomène. Il n'est en effet jamais question des intertitres tant dans les comptes-rendus critiques que dans les souvenirs des cinéastes, à l'exception notable de Kouléchov. Tout se passe comme s'ils n'existaient pas. Il est question du son, des dialogues, de la musique, plus encore de la thématique, du traitement des personnages. Jamais des intertitres. Pas même pour regretter leur présence -superflue, encombrante, éventuellement redondante par rapport au son. Est-ce parce que la banalité des cartons était devenue un obstacle à leur visibilité, ou que leur lisibilité même empêchait leur visibilité ? Pourtant, l'articulation son/carton est parfois fort savante et aurait amplement mérité un commentaire.
- 10 Les intertitres ont été classés dans cette étude selon deux critères : 1) leur rapport avec les autres éléments du film - son, musique, parole ; 2) leur statut dans la narration - intervention d'un narrateur, dialogue, voir monologue intérieur. Et à ce propos, on notera d'emblée que, contrairement à ce qui semble être le cas dans les films

américains, les cartons sont principalement réservés au récit, au texte explicatif ou au commentaire d'un narrateur extradiégétique, tandis que les voix des personnages, les dialogues, sont enregistrés.

- 11 Dans ce premier ensemble d'intertitres extradiégétiques, on distinguera plusieurs cas :
 - 1.
- 12 Le carton ouvre généralement la séquence en donnant le cadre spatio-temporel : « Quelques années plus tard... », « Loin de la voie de chemin de fer », « Ce matin-là, personne n'alla travailler », « Et à la fin de l'automne, alors que tombait la première neige, Nikolai Mironovitch reprit le chemin du kolkhoze. » Ou introduit le spectateur lors d'un changement de situation : « Après la mort de sa femme, le père de Kolia se mit à boire ». Généralement, le son démarre après l'intertitre.
 - 2.
- 13 On peut dans ce même ensemble classer les intertitres conclusifs ou servant à abrégé une séquence : dans *Les Paysans* de Ermler(1935), un carton met fin à un long débat lors d'une réunion au Soviet du village pour décider du sort des porcs dont le nombre excède les capacités du kolkhoze en fourrage. La scène tourne à la dispute, le débat dégénère en brouhaha général et c'est à cette confusion que met fin le carton : « Après de longs débats, la direction décida de répartir entre les fermes la moitié du troupeau commun ». Cette volonté de clarification du sens, après le chaos visuel et sonore, est supportée graphiquement par le fait que les lettres de l'intertitre sont gravées sur une stèle, alors que par contraste on entend toujours en arrière-fond le brouhaha.
 - 3.
- 14 Variante du même cas : l'intertitre-élision. Dans le même film, une scène de ripailles pleine d'entrain où les convives se jettent littéralement sur des raviolis, est interrompue par le carton « On en était à la quinzième centaine [de raviolis] » qui permet d'enchaîner sur un plan des mêmes paysans repus et ivres à la fin du festin. Effet ironique de cette indication de temps par la mesure, ou plutôt la démesure ! De plus, juste avant l'intertitre, on voit un personnage s'approcher de la porte qui mène à la pièce où a lieu le festin, sans oser entrer. L'intertitre sert donc simultanément à signaler l'apparition d'un personnage qui va se révéler central dans l'intrigue (koulak et traître).
 - 3.
- 15 Ces intertitres extradiégétiques peuvent être stylistiquement davantage colorés, de façon à suggérer ou diriger le jugement du spectateur sur les personnages ou la situation. Un exemple, tiré du *Chemin de la vie* : « Un vent délétère fit resurgir les mauvaises habitudes ». La logique du « réalisme socialiste » visant à une lecture univoque de la séquence, ce genre d'intertitres-sentences a clairement tendance à se développer dans les années 1930, et est plus fréquemment placé après.
 - 4.
- 16 Le film de Youtkevitch *Les Montagnes d'or* offre un cas plus complexe qui mêle intertitres, dialogues sonores des personnages et musique. Pour contrecarrer l'influence d'un ouvrier militant, l'ingénieur en chef de l'usine offre à un autre ouvrier, ex-paysan, une montre à gousset, espérant faire de lui un modèle qui aura de l'ascendant sur la partie la plus docile des employés. La remise de ce présent occupe toute une bobine (300 m) et constitue la scène centrale du film. Le début et la fin combinent uniquement, comme dans un muet, image, intertitres et musique, à l'exception d'une réplique :

INTERTITRES :

LE PATRON AIME SES OUVRIERS.

LE PATRON APPRECIE SES OUVRIERS.

LE PATRON RECOMPENSE SES OUVRIERS.

L'ingénieur : « Ayant pris connaissance de votre zèle, le patron m'a confié le soin de vous remercier. »

- 17 Le faux slogan (« Le patron aime, apprécie, récompense ») revient deux fois, en ouverture et en fermeture de cette scène. Le sens antiphrastique de ces intertitres est soupçonné d'emblée par le spectateur, et est soutenu simultanément par l'image (les trois chefs sont filmés caricaturalement en contre-plongée) et par la musique, faussement solennelle et en réalité ridicule. Coupée de tout fond sonore, la parole de l'ingénieur semble une voix céleste qui s'adresse uniquement à l'ouvrier. Cette séquence produit une impression presque irréelle, se déroule dans un espace clos, et dans un temps suspendu. L'ingénieur enlève précautionneusement son veston, déboutonne avec une infinie lenteur son gilet, l'enfile à l'ouvrier pour y ajuster la montre à gousset et la chaîne. Le temps est grotesquement distendu. On entend un long moment tout seul le tic-tac de la montre⁸.
- 18 Le retour du son - sous forme de voix, bruitage, etc., avec un brouhaha plus naturel - a lieu après le départ de l'ingénieur, lorsque la « féerie » prend fin pour l'ouvrier. Les hommes se mettent à rire, raillent l'ouvrier récompensé. Celui-ci examine l'objet. On entend une ritournelle de boîte à musique légèrement faussée. Le contremaître intervient. La musique s'interrompt lorsque le couvercle claque et que le contremaître lit l'inscription gravée au dos du gousset : « De la part du patron, pour service zélé ». Les ouvriers commentent. L'un d'eux dit : « Vous offrez des montres aux gueux, mais l'heure, c'est au soleil du patron qu'il faut la lire. »
- 19 Bref, l'enchaînement cartons/musique, puis dialogues parlés et bruitage, avec ou sans musique, puis de nouveau cartons et musique se fait selon une orchestration très minutieuse, avec des articulations très précises. Le passage s'achève ainsi :
- Le meneur* : « On t'a acheté pour pas grand chose. »
L'ouvrier : Taisez-vous !
 (Sirène)
L'ouvrier : Au boulot, les gars !
 INTERTITRES :
 LE PATRON AIME SES OUVRIERS.
 LE PATRON APPRECIE SES OUVRIERS.
 LE PATRON RECOMPENSE SES OUVRIERS.
- 20 La reprise des mêmes intertitres à la fin renforce l'ironie par le contraste entre texte et image : les ouvriers sont filmés en plongée, à leurs postes de travail, ils ont l'air harassés. Ce plan s'oppose à celui des patrons vus en contre-plongée qu'on avait en association avec le même carton au début.
- 21 Youtkévitch a réalisé ce film sonore à partir d'une version muette intitulée *Stchaslivaïa ulitsa (La Rue joyeuse)*, en retournant près de la moitié des plans, mais sans éliminer les cartons :
- Tout en comprenant que la parole enrichirait infiniment les possibilités sémantiques, nous voulions à tout prix conserver le langage plastique du cinéma muet [...]. Toutefois la parole ne devait pas être uniquement un auxiliaire. L'intertitre, comme élément propre au cinéma devait lui aussi remplir sa fonction sémantique. Mais la parole vivante, sonore, ne devait en aucun cas remplacer les intertitres. [...] Nous avons expérimenté, comme on dit, « dans tous les sens » ! Nous

avons essayé de prolonger les intertitres par la parole enregistrée, et inversement, certains intertitres prolongeaient le discours vivant des acteurs.⁹

- 22 Précisons enfin que les possibilités de mixage à l'époque étaient nulles : on ne pouvait combiner musique et paroles qu'à condition de les enregistrer simultanément, l'orchestre, symphonique jouant la partition écrite par Chostakovitch est donc directement placé dans le décors. Or on voit quel parti Youtkevitch parvient à tirer de ces contraintes techniques. Les solutions choisies visent à exploiter dans des sens différents chacun des éléments afin de complexifier le message :

Un contrepoint très subtil entre le langage plastique du cinéma muet, la parole vivante proférée depuis l'écran et les grands « blocs » de musique, voici la tâche que nous nous étions fixés avec l'audace propre à notre jeunesse.¹⁰

5. Combinaison intertitre/dialogues parlés

- 23 Le spectateur doit alors simultanément lire le carton et écouter le dialogue qu'on entend en arrière-fond, qui n'a rien à voir ou agit en contrepoint. C'est le cas dans une scène du film *Le Chemin de la vie*, qui se déroule à la gare :

Voix : Regardez, des vagabonds ! Faites attention à vos paquets !

Voix du porteur : C'est quel wagon qu'il vous faut ?

La voyageuse : Le 5.

te porteur : En avant, ma petite dame !

INTERTITRE : ET A LA GARE, VOILA QUE SURVINT UN EVENEMENT INCOMPREHENSIBLE.

Batalov (donnant de l'argent à Mustapha) : Tiens !

INTERTITRE : MUSTAPHA SE VIT CONFIER DE L'ARGENT...

INTERTITRE : ... POUR ACHETER DES VIVRES POUR LA ROUTE.

Batalov : Eh bien alors ?

Voix dans la gare : Flûte, il vient certainement de commettre un vol ! Il faut l'arrêter !

- 24 « L'incompréhensible » affirmé dans l'intertitre ne l'est évidemment pas pour Batalov qui, en tant qu'éducateur, fait d'emblée confiance à Mustapha, sachant que c'est la seule manière de le remettre dans le « droit chemin ». Ce geste n'est incompréhensible que pour Mustapha lui-même, peu habitué à ce genre de traitement, et pour les petits-bourgeois agrippés à leurs affaires que l'on entend très distinctement derrière les cartons.

6. Intertitres intra-diégétique.

- 25 Dans le même film, l'éducateur Batalov craint que les orphelins raflés par la police qu'il a pris sous sa responsabilité pour les rééduquer par le travail ne lui fassent compagnie. Alors qu'il les emmène à la gare (la maison commune, lieu projeté de son expérience, se trouve à la campagne), un tramway qui passe le sépare un instant du groupe. La scène mêle dialogues et intertitres. On croit avoir d'abord avoir affaire dans l'intertitre à un commentaire extra-diégétique. En fait, il s'agit du monologue intérieur du héros :

INTERTITRE : S'ENFUIRONT, S'ENFUIRONT PAS ?

Batalov : Flûte !

INTERTITRE : S'ENFUIRONT, S'ENFUIRONT PAS ?

Les gamins : Nikolai Ivanovitch, on est là !

Batalov : Allez, les gars, dépêchons-nous !

- 26 Tout se passe comme si la parole n'étant pas proférée, elle ne pouvait être exprimée qu'au moyen d'un carton. Ce qui permet de jouer assez subtilement du contraste entre l'image d'assurance que donne de lui-même Batalov devant les enfants lorsqu'il leur adresse la parole, et ses doutes intérieurs.

7.

- 27 Le dernier ensemble, beaucoup moins fréquent, est celui des intertitres de dialogues. J'analyserai deux cas. Le premier est pris dans le tout début des *Montagnes d'or*, qui commence comme un muet, avec musique et intertitres présentant la situation :

INTERTITRE : 1914 COMMENCE COMME ÇA.

On voit une charge de cavalerie. On infère qu'il s'agit du début de la Première Guerre mondiale.

En fait, la troupe a été appelée pour mater une rébellion des ouvriers de Bakou.

INTERTITRE SUIVANT : L'UNION DES OUVRIERS DE L'INDUSTRIE DU PETROLE DE BAKOU

Images alternées de champs de pétrole, d'ouvriers et d'un patron dans un vaste bureau.

INTERTITRE : PROPOSE DE CONCLURE UN ACCORD COLLECTIF.

INTERTITRE : NOUS NE POUVONS PAS TRAVAILLER 14 HEURES D'AFFILEE.

- 28 C'est là que se place l'extrait suivant :

Voix en azéri : [?]

INTERTITRE : ENTENDEZ-VOUS, CAMARADE ?

INTERTITRE : ENTENDEZ-VOUS, CAMARADE ?

Voix de l'ouvrier russe : Entendez-vous, camarade ?

INTERTITRE : DE BAKOU NOUS PARVIENNENT DES NOUVELLES ALARMANTES.

NOUS, OUVRIERS DE PETERSBOURG...

Voix de l'ouvrier : « De Bakou nous parviennent des nouvelles alarmantes. Nous, ouvriers de Pétersbourg... devons venir en aide... aux camarades de Bakou ».

- 29 On a donc un début typique de film muet. La parole est introduite au moment de l'incident qui va mettre le feu aux poudres et déclencher la grève, grève dont la nouvelle se répercute à travers le pays et nous amène à une autre usine, russe cette fois, dans la région de Saint-Pétersbourg où va se dérouler l'action du film, sans plus de référence à la situation de Bakou. C'est cette parole qui est deux fois doublée par un carton. L'intertitre est certes motivé par la langue azérie dans laquelle parle l'ouvrier, incompréhensible pour le spectateur russe. Le carton équivaut à une traduction.
- 30 Puis de nouveau on a une séquence muette, avec juste de la musique. On est à l'avant d'une locomotive qui fonce vers l'horizon - métaphore de la propagation de la nouvelle. Puis, dans une autre usine, on voit un ouvrier, russe cette fois (vêtu d'une chemise traditionnelle) se lever et reprendre les mêmes mots en russe, semblant donc sonoriser la parole de l'ouvrier azéri ou lire à distance le carton. Le lien « son - intertitre -son » assure le lien entre les deux ouvriers. La suite présente encore un apparent effet de redondance : le son reprend le passage du discours de l'ouvrier déjà donné par l'intertitre, tandis que la caméra montre les autres ouvriers en train de l'écouter, avant de revenir sur le personnage, vu cette fois de dos, lorsqu'on entend la suite du discours, absent dans le carton : « Nous devons venir en aide... ». La séquence se clôt sur un plan général de l'usine de Pétersbourg, tandis que la voix achève la phrase : «... aux camarades de Bakou ».
- 31 Là encore on voit comment Youtkévitsh tire profit d'une contrainte technique et essaie de diversifier par le montage la redondance intertitre / son. Ici il y a multiple répétition : Deux fois le même carton, deux fois les mêmes paroles, un carton résume la situation qu'on vient de voir et enfin une voix reprend le texte du dernier intertitre. Au bout du compte les intertitres servent à mettre en relief les transitions narratives¹¹ et ont un effet de dramatisation parfaitement maîtrisé.

8. *Le Grand Consolateur* (Lev Koulékhov, 1933)

- 32 Le film se présente comme un emboîtement de trois récits : le premier raconte la vie en prison de Bill Porter, véritable nom de l'écrivain américain O'Henry, très fameux en Russie, largement traduit avant la révolution et dans les années 1920. Il côtoie des prisonniers, blancs et noirs qui subissent un traitement très dur, tandis que lui-même jouit d'un traitement de faveur dû à l'influence qu'il a, grâce à ses récits, auprès de ses codétenus et dont il use pour faire passer le message des gardiens et du directeur, afin de réduire à néant les velléités de rébellion. La biographie d'un de ses codétenus lui inspire en prison un récit, montré dans le film, ici intitulé *La Métamorphose de James Valentine*¹². Dans ce récit le héros, ex-braqueur de coffres-forts, est libéré grâce à l'appui de fonctionnaires hauts placés qu'il aurait autrement risqué de compromettre. Il compte reprendre ses activités, mais va inopinément se métamorphoser en gentleman, sous l'effet de l'amour que lui inspire une provinciale rencontrée dans la rue. Ce récit idyllique est opposé d'une part au véritable destin de Valentine, à qui les autorités ont promis la grâce à condition qu'il aide à forcer un coffre-fort nécessaire à une enquête de police, et qui sera ramené dans sa cellule après avoir été roué de coups, pour mourir sans que sa mère ait pu le revoir ; et d'autre part à la vie que mène une lectrice de O'Henry qui, bien que libre, est contrainte de se vendre à un homme qu'elle abhorre, et trouve dans les récits de l'écrivain la dose d'illusion qui lui permet d'accepter sa condition sans se rebeller... jusqu'au moment où elle tue son amant.
- 33 L'utilisation simultanée de codes de représentation a priori exclusifs les uns des autres assure au film une richesse étonnante¹³. Dans les deux « mondes réels » du film (O'Henry en prison et l'histoire de sa lectrice), on a affaire à des dialogues enregistrés et des bruitages, tandis que la musique est assez peu présente, à l'exception de la chanson du prisonnier nègre, interprétée par William Rudd. Inversement, le récit fictif de la vie de Valentine se présente comme un film muet accompagné de musique. Plus exactement, les dialogues sont remplacés par des cartons, tandis que l'auteur de la nouvelle, O. Henry, lit les didascalies en voix off. L'effet produit est tout à fait étonnant, puisque le spectateur est invité, à l'intérieur d'un film par ailleurs sonore, à observer les personnages comme enfermés dans un bocal, ouvrant et fermant caricaturalement la bouche et remuant les lèvres sans proférer aucun son. Les trois éléments de la parole (mimique, sens et son) sont dissociés et recomposés de façon encore plus complexe que ne le savait faire le cinéma muet, puisqu'en plus de la musique, on dispose ici de l'élément vocal dont les inflexions et intonations sont très travaillées. Cette dissociation - recomposition - contrepoint permet à Kouléchov de jouer sur l'opposition centrale du film (Fiction / Réalité) en mettant à nu l'artifice du récit, et de disqualifier ainsi les œuvres « consolatrices » (et non dénonciatrices) de l'écrivain américain. L'aspect volontairement fictif du récit est souligné par le jeu très caricatural des acteurs, par la musique, et enfin par le graphisme des cartons¹⁴ exécutés dans le style de la satire.
- 34 1^{er} extrait (les intertitres sont en CAPITALES)
 - LA METAMORPHOSE DE JAMES VALENTINE (Carton et voix off)
 - ŒUVRE DE O. HENRY.
 Voix off: Le directeur de la prison informa Jimmy que sa grâce avait été signée le matin même par le gouverneur. Jimmy prit la feuille qu'on lui tendait d'un air las.
 - ET VOILA, VALENTINE, LE GOUVERNEUR VOUS A GRACIE.
 Voix off: Le directeur de la prison poursuivit : « Reprenez vous et tâchez de devenir un homme ».

« Cessez de fracturer des coffres-forts et vivez honnêtement ».

- MOI ? fit Jimmy d'un ton surpris, mais je n'ai jamais fracturé un coffre-fort de ma vie !
(voix off complétant l'intertitre)

Voix off : Bien sûr que non, s'exclaffa le directeur de la prison, vous avez craint de compromettre quelqu'un de très haut placé, voilà pourquoi vous n'avez pas cherché à produire un alibi au procès.

- MOI ? répéta Jimmy avec une vertueuse indignation (voix off complétant l'intertitre).

- MAIS VOYONS...

« Remmenez-le, Cronin », fit le directeur en souriant.

- VOUS FERIEZ BIEN DE SUIVRE MON CONSEIL, VALENTINE !

35 2^e extrait

- ENCHANTE, MR SPENCER, ENCHANTE.

- MR ADAMS, CE QUI M'AMENE...

- ... C'EST LA CHARMANTE...

- LA CHARMANTE PERSPECTIVE...

- LA CHARMANTE PERSPECTIVE DE FONDER UN MAGASIN DE CHAUSSURES DANS votre ville.

- À VOTRE SERVICE, MR SPENCER.

36 Dans le second extrait, les cartons sont agrémentés de dessins qui constituent un sorte de rébus pour le spectateur, l'image suivant le carton vient à chaque fois déjouer l'attente, aussitôt relancée par le carton suivant : l'intertitre contenant le terme « charmante » est accompagné du dessin d'une jambe, qui renvoi par métonymie à la demoiselle, le plan suivant montre d'abord la demoiselle, puis le coffre-fort de son père, le banquier. En réalité, Spencer alias Valentine a l'intention de fonder une cordonnerie.

37 Le premier et le troisième extrait présentent un mélange plus hétérogène. Une partie seulement des dialogues sont exprimés par les intertitres, le reste est sonorisé par la voix off du narrateur. Et dans le troisième extrait, une phrase du commentaire est même exprimée par un intertitre.

38 3^e extrait

Le banquier se précipita vers la poignée et essaya de la tourner.

- IL ETAIT IMPOSSIBLE D'OUVRIR LA PORTE, L'HORLOGE N'AVAIT PAS ETE BRANCHEE ET LE MECANISME PAS ENCLENCHE (voix off plus carton)

La mère poussa des cris hystériques.

Chut, murmura Mr. Adams, levant une main tremblante.

- AGATHE, ECOUTE-MOI ! (carton plus voix off du narrateur, et non du personnage)

On entendit dans le silence les plaintes étouffées de l'enfant qui pleurait, frappées de frayeur, dans la sombre chambre forte.

39 Même si on n'a pas véritablement affaire à du muet pur dans la totalité du récit de la métamorphose de James Valentine, au bout du compte l'opposition fiction / réalité est exprimée dans le film par l'opposition cinéma muet / cinéma sonore. Du coup, le dénigrement du récit fictif peut s'interpréter comme une prise de distance par rapport au cinéma muet, ce qui est soutenu par plusieurs éléments, notamment le personnage de Annabel dont le vêtement, la posture et le maquillage caricaturent les vedettes américaines de la décennie précédente, le graphisme des cartons associés à des dessins comme dans les films européens du tout début des années vingt. Enfin dans une des copies, cette séquence était en couleur ! Kouléchov avait utilisé pour ce faire une technique toute nouvelle mais dont la fonction, on le voit clairement, n'était pas ici

d'atteindre un réalisme supérieur, mais bien au contraire d'insister sur le côté fictif, arbitraire, en rappelant en fait les teintages d'autrefois.

- 40 Plus généralement, le rapport de Koulékhov à l'Amérique et au cinéma américain est, comme on le sait, assez complexe (simultanément attirance et répulsion) et ce n'est pas un hasard si le réalisateur développe ce discours au moment même où il est en butte à de très graves critiques. Le scénariste et critique Bleiman, autrefois proche de l'avant-garde, mais qui en 1933 a bien compris le changement d'époque, écrivait pendant le tournage : « Koulékhov a essayé de suivre le parcours du cinéma américain en copiant de façon mécanique ses différents modèles depuis le policier et le comique jusqu'au récit du type *The Crowd* (*La Foule*) de King Vidor. Son erreur a été de manquer de rapport critique vis-à-vis de l'expérience américaine. Koulékhov n'a pas su tenir compte de l'ambiguïté de son développement, différencier les tendances réalistes fécondes de certains films, de la camelote bourgeoise mélodramatique et moralisatrice de la majorité. »¹⁵ Autrement dit l'aspect parodique vis-à-vis du cinéma muet que développe Koulékhov dans ce film est aussi en partie autoparodie et arme de défense. Et ce travail, on l'a vu, s'appuie principalement sur l'articulation son / cartons.
- 41 Pour autant, le son de la partie « réelle » du film n'a pratiquement rien de réaliste : grincements de chaînes, crissement des roues du chariot dans la prison à la limite de la stridulation, inflexions de voix grotesques, morcellement des syllabes des gardiens, voire même mugissement, non synchronisme fréquent, une analyse montrerait qu'il n'obéit aucunement à la linéarité exemplarifiée. Ce qui pose plus profondément la question de ce que Koulékhov entend par « réel » au cinéma par opposition à « fiction », catégories qui, comme le soulignait justement Amengual, sont chez lui assez ambivalentes¹⁶.
- 42 La critique de l'époque ne s'y trompa pas, qui qualifia unanimement le film d'ambigu, jugement qui éloigna Koulékhov des studios pendant sept années. On ne saurait enfin omettre l'arrière-fond de ce débat, car il fallait une certaine audace (inconsciente ?) pour dénoncer en 1933, même en recourant au subterfuge d'un sujet américain, l'obligation pour un écrivain d'utiliser de « l'encre rose »¹⁷ afin de décrire la situation des prisonniers, au moment même où d'autres écrivains soviétiques (amis de Koulékhov) rédigeaient un recueil de commande sur le Canal de la Mer blanche, dont le chantier employait majoritairement de la main d'oeuvre forcée.
- 43 Il reste que l'étude de ces quelques cas montre que la diversité d'utilisation de ce double moyen d'expression que sont les intertitres et la voix enregistrée, loin d'être sentie comme une redondance superflue, fut visiblement consciemment exploitée par les cinéastes soviétiques, en fonction des besoins narratifs et stylistiques de leurs films. Erwin Piscator y fut également sensible, au point de rédiger des intertitres différents pour les versions sonore et muette de *La Révolte des pêcheurs*, son premier essai au cinéma tourné en URSS en 1935 ! Mais ces remarques laissent ouverte la question de savoir comment ces films étaient effectivement montrés dans les salles non équipées pour le son : intertitres supplémentaires ? Commentaire oral ? L'une et l'autre pratiques semblent avoir eu cours jusqu'à la guerre dans le réseau périphérique (projections dans les clubs ouvriers, à la campagne, aux armées, etc.) et demanderaient à être documentées.

NOTES

*. Cet article est la version remaniée d'une intervention au colloque « Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration » organisé par la Cinémathèque française en mars 1999.

1. On lira à ce propos les souvenirs de Mikhaïl Bleiman, présent à cette projection qui comprenait, en plus du Chanteur de Jazz, Orphée en enfer, avec une démonstration de report son sur pellicule visible à l'écran, et un extrait de *The King of Kings* de Cecil B. DeMille, dans Mihail Blejman, *O kino - svidetel'skie pokazanija*, éd. Iskustvo, Moscou, 1973, pp. 133 et suiv.

2. Réunion du Sovnarkom du 13 juin 1929.

3. Quelques chiffres : juillet 1931, l'objectif est d'équiper 66 salles. Le 11 décembre 1934, le Sovnarkom émet le souhait d'atteindre le chiffre de 900 salles équipées pour le son au 1^{er} juillet de l'année suivante, alors que les États-Unis en comptent déjà 1 300 au début de 1929.

4. « Buduscee zvukovoj fil'my. Zajavka », *Sovetskij ekran*, n° 32, 1928, p. 5.

5. « Tonfil'ma v porjadke dnja », *Zizn'iskusstva*, 1929, n° 30 ; reproduit dans Adrian Piotrovskij, *Teatr, Kino, tizn'*, Leningrad, Iskustvo, 1969, pp. 229-232.

6. Cette étude porte sur l'aspect stylistique du phénomène, mais mériterait d'être approfondie par des informations plus précises quant aux conditions techniques du passage au son et des contraintes d'exploitation de la période.

7. Rick Altman, « Films sonores / cinéma muet ou comment le cinéma hollywoodien apprit à parler et à se taire », *Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris, Cinémathèque française- Musée du cinéma, 1992

8. Ce tic-tac est essentiel puisqu'on le réentend avec force au moment où le même ouvrier, à l'instigation de ses chefs, agresse de nuit le meneur politique de l'usine et égare dans la bagarre sa montre-gousset, ce qui le contraindra à revenir.

9. Leo Arnstam, *Muzyka geroicheskogo*, Moscou, Iskustvo, 1977, p. 62, p. 65.

10. *Ibid.*, p. 63. Youtkevitch et Arnshtam avaient alors vingt-cinq ans, Chostakovitch - vingt-quatre.

11. On notera que la petite nouvelle qui sert d'introduction au récit filmique principal est muette (à l'exception de la voix en azéri), tandis que la parole enregistrée est réservée au récit central.

12. Le titre de la nouvelle de O'Henry dans la traduction française est *Un cas de conscience*.

13. Rémy Pithon avançait l'opinion inverse dans « Éphémère liberté d'un pionnier. Les films sonores de Lev Kouléchov », *Positif* n° 359, 1991, pp.88-91.

14. Réalisés par un pionnier de l'animation soviétique, Ivan Ivanov-Vano.

15. M. Blejman, « Celovek v sovetskom fil'me », *Sovetskoe kino* n° 5-6, 1933, pp. 48-55 et n° 8, pp. 51-60 ; repris dans *O kino - svidetel'skie pokazanija*, op. cit., p. 158. Sur ce film et son accueil critique, voir également F. Albera, E. Khokhlova, V. Pozner (dir.), *Kouléchov et les siens*, Locarno, Festival international du film, 1990.

16. Barthélémy Amengual, « Kouléchov a fait le cinéma... », *Cinémathèque*, n° 8, automne 1995, pp. 78-93.

17. Titre d'exploitation du film en France.

RÉSUMÉS

The intertitles of the talkie: a few cases of Soviet intertitle practice in sound films of the early 1930s. This study addresses the question of the role of intertitles in Soviet sound films in the early 1930s, based on four concrete cases : *The Path of Life* (Nikolai Ekk, 1931), *The Gold Mountains* (Sergei Youtkevich, 1931), *The Big Consolator* (Lev Kouleshov, 1933), and *The Peasants* (Friedrich Ermler, 1935).

AUTEUR

VALÉRIE POZNER

Valérie Pozner est chargée de recherches au Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle (CNRS). Spécialiste du cinéma russe et soviétique, a collaboré à l'édition de *L'Art du cinéma et autres écrits de Lev Koulécho* (L'Âge d'homme, 1994), *Les Formalistes russes et le cinéma* (Nathan, 1996), *Le Studio Mejrabpom* (RMN, 1996). Elle est l'auteur d'une thèse sur Viktor Chklovski, scénariste et théoricien du cinéma (1996, Paris IV). Elle anime actuellement un groupe de recherches sur « Paroles et musiques dans le cinéma muet ».