La parole dans le cinéma muet

Quelle écoute pour le spectateur ?

Natacha Thiéry

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/807>

DOI : 10.4000/labyrinthe.807

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2000

Pagination : 125-142

Référence électronique

Natacha Thiéry, « La parole dans le cinéma muet », *Labyrinthe* [En ligne], 7 | 2000, mis en ligne le 05 mai 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/807> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.807

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

La parole dans le cinéma muet

Quelle écoute pour le spectateur ?

Natacha Thiéry

Le cinéma, même muet, n'a jamais pu être un cinéma silencieux. C'est plus entièrement un cinéma pris dans le chuchotement (les sous-titres, par exemple, lus à voix basse aux enfants au cours de projections). Et par ce silence chuchoté dans les premières images, un retour de cette poussière en nous, de cette lumière, de ces corps gris ; comme si un enfant, assis en nous, tenait encore notre main.

Jean-Louis Schefer¹

- 1 Il existe un paradoxe apparent à vouloir associer le cinéma muet à l'idée de parole². Il se résout pourtant avec quelques constats simples. D'abord, les personnages que le cinéma muet nous donne à voir n'affectent jamais un mutisme contraint, mais parlent au contraire beaucoup, et les intertitres (ou cartons) restituent une partie de leurs dialogues ; ensuite la partition musicale — qui a toujours accompagné les films muets au moment de leur projection — leur apporte une composante sonore. Enfin, non seulement l'incapacité du cinéma muet à restituer un son intradiégétique et la teneur sonore des dialogues ne constitue nullement une entrave à la narration, mais encore beaucoup de réalisateurs de l'époque ont joué sur ce « handicap » spécifique au cinéma muet. J'admettrai, comme présupposé de mon analyse, que s'il ne rend pas les sons, ce cinéma n'est pas à proprement parler *muet* — c'est nous qui, face à lui, sommes *sourds* et forcés à l'être. Dans le cinéma muet, une forme de non-dit émerge dans l'écart entre des paroles effectivement prononcées et leur non restitution analogique, dans le paradoxe qui veut que ce qui est dit n'est pas entendu.
- 2 Pour cette réflexion qui ne prétend pas être exhaustive, je me référerai surtout à deux films des années 20 : *Le Club des Trois* de Tod Browning (1925), et *Queen Kelly*, le dernier film d'Erich von Stroheim comme réalisateur (1928)³. Ces deux films offrent des exemples paradigmatiques de notre postulat, tant les échanges verbaux et leurs conséquences y

important, et tant il apparaît que leurs auteurs y ont pensé la question de la parole⁴. De plus ils mettent en scène des actes de parole forts — dans le premier, une demande en mariage, et l'intervention d'un ventriloque au cours d'un procès, dans le second, un aveu amoureux, une promesse faite à une mourante, et les paroles performatives de la reine (c'est-à-dire qu'à plusieurs reprises, ses paroles équivalent à des actes). La parole dans le cinéma muet est indissociable de la situation du corps : j'aborderai en premier lieu celle, problématique, des « corps sans voix » de l'écran, puis l'expérience singulière du spectateur en tant qu'il est sollicité physiquement par les images.

Figure 1. Lon Chaney : Echo « ventriloque à la voix de velours » (*Le Club des Trois*).

- 3 *Le Club des Trois* et *Queen Kelly* frappent par la loquacité des personnages qui y évoluent. Ceux-ci parlent sans arrêt, au point que les films ne comportent aucune séquence muette — au sens où aucun mot ne serait proféré à l'image. Ces deux œuvres se définissent volontiers comme des films « bavards » (sans connotation péjorative). Browning, comme Stroheim, choisissent de filmer les acteurs en train de parler dans la quasi-totalité de leurs plans. La parole consiste en un flux abondant et toujours visible dans sa profération à l'image ; mais là où Browning permet au spectateur de voir ce qui se dit, Stroheim impose à sa vue le geste de la parole, dont la visibilité a chez lui un caractère résolument ostentatoire. Il s'agit de montrer, voire de brandir l'activité verbale des personnages.
- 4 Dans *Le Club des Trois*, l'un des protagonistes, interprété par Lon Chaney, est ventriloque et porte le nom particulièrement idoine d'Echo. Les sons qui sortent par sa bouche ne peuvent être que devinés, et c'est la bouche, mécanique, du pantin qu'il anime qui est seule en mouvement. Cette faculté du personnage participe d'une nécessité narrative et dramatique (elle permettra au « Club des Trois » de perpétrer ses méfaits), mais elle représente aussi une véritable gageure de mise en scène. Browning est parvenu à dépasser la difficulté de la démarche et à faire exister son personnage de façon très convaincante. L'audace du choix d'un personnage ventriloque est d'ailleurs redoublée au

niveau visuel, lorsque des « bulles » s'inscrivent au cœur de l'image — ce qui est audacieux car la plupart du temps, image et intertitre se succèdent mais n'interviennent pas en même temps. Je me réfère ici à une séquence au cours de laquelle Echo, employé dans une oisellerie avec ses acolytes et déguisé en grand-mère, fait parler les perroquets, ou plutôt parle à leur place, devant les clients médusés. Ces représentations graphiques, ces stigmates gravés sur la substance photographique de la pellicule évoquent la bande dessinée et offrent un exemple unique dans le cinéma muet de simultanéité entre l'image et la parole — même si cette parole est lue et non entendue⁵.

- 5 La mise en scène de la parole engage, d'autre part, la question de l'énonciation. Dans l'art en général et pour le cinéma en particulier, on considère l'énonciation à deux niveaux. Au cinéma, le destinataire des paroles échangées par les corps de l'écran est dédoublé : c'est à la fois l'interlocuteur intradiégétique, et l'interlocuteur extradiégétique qu'est le spectateur, dans la salle. Si l'on considère le premier niveau de l'énonciation, on constate que dans *Queen Kelly*, la parole est, pour le prince et Kelly, un objet ludique et érotique — on pense au rôle des chuchotements, des silences, mais aussi des rires. À l'inverse, la reine se caractérise par une agressivité orale extrême. Elle représente la parole du pouvoir, castratrice, violente et performative, et concentre toute l'outrance du film. Ainsi de la séquence où elle découvre les amants et les agonit sans discontinuer avant de chasser Kelly à coups de fouet, la bouche écumante. Ces cris muets sont extrêmement bruyants et littéralement sidérants pour le spectateur⁶.

Fig.2

Figure 2. Tournage du *Club des Trois* : Echo (Lon Chaney, au centre) déguisé en grand-mère O'Grady.

- 6 Par ce personnage, et d'autres, Stroheim associe la parole à la morbidité. Elle inspire le dégoût, transformant la bouche en orifice béant prêt à cracher, éructer, hurler ou engloûtir⁷. La parole est liée chez Stroheim aux pulsions sexuelles et au désir, évoquant souvent la difformité physique et/ou mentale des personnages. À la lumière de ces éléments, on peut dire que Stroheim est le cinéaste des humeurs : visibles ou non à l'image, les larmes, le sang, le sperme ou la salive sont toujours présents en filigrane dans ses films. En donnant à la bouche une dimension disproportionnée, qui la sépare du reste du corps et la constitue en entité une, Stroheim transforme cette cavité en objet partiel, pour la raison que Deleuze a mise en avant avec justesse : le naturalisme de l'univers stroheimien se cristallise dans l'« image-pulsion ». Littéralement, Stroheim « abstrait [la bouche] de toutes coordonnées spatio-temporelles » et fétichise le moment de la sortie de la parole⁸. Or, il semble que chez Stroheim, c'est essentiellement dans le rapport des personnages à la parole que converge la pulsion.

Fig.3

Fig.4

Figure 3. Première soirée de Kelly (Gloria Swanson) avec le prince (Walter Byron) dans *Queen Kelly*.

Figure 4. Kelly (Gloria Swanson) violemment chassée par la reine (Seena Owen) dans *Queen Kelly*.

- 7 Dans *Le Club des Trois*, la parole est indissociable de l'idée de travestissement, les personnages se livrant à de périlleux jeux de rôles et endossant une fausse identité : à chaque personnage correspond une façon différente de parler. Ce trait est particulièrement remarquable chez Echo, qui est successivement ventriloque, escroc et grand-mère. La spécificité, l'étrangeté⁹ de son énonciation tient au dédoublement insolite du mouvement des lèvres et du son émis, qui n'ont pas la même origine. Ce signe particulier du personnage dévoile tout son potentiel dramatique dans l'une des séquences finales, lors du procès d'Hector. Echo a résolu de sauver ce dernier pour garder Rosie auprès de lui. Dans un premier temps, il tente de révéler la vérité sans se dévoiler lui-même. La scène qui se donne alors à voir est tout à fait saisissante : Hector mime un discours sans émettre le moindre son, tandis qu'Echo parle pour lui dans un mouvement simultané. L'effet est rendu par l'alternance des plans sur l'un et l'autre protagonistes. Le visage d'Echo reste immobile, presque figé mais tendu vers l'homme à la barre, et seule sa gorge bouge, imperceptiblement. Or, si la ruse n'aboutit pas à l'effet escompté, ce n'est pas parce que ce « transfert vocal » ne fonctionne pas, mais parce que le contenu de ce qui est dit paraît trop improbable.
- 8 De même que la profération visuelle des paroles dans les films muets évoque la personnalité des locuteurs, la composante sonore et physique des voix transparait à travers les modulations des visages et l'ampleur, ou le rythme, des gestes. Comme le grain d'une image photographique, le *grain de la voix*¹⁰ rend compte de la finesse et de la définition d'un son vocal mais aussi de ses variations ou de sa tessiture. Derrière le phénomène visuel s'impose la perception sonore — devinée ou fantasmée — des voix des personnages. Dans ce contexte, c'est bien le corps qui fournit des indices sur la nature de la voix. Dans *Queen Kelly*, les oppositions quant à l'énonciation respective de chacun des personnages valent aussi pour leur voix : ainsi peut-on deviner que celle du prince Wolfram est lisse et tendre quand celle de la reine a des accents dissonants et heurtés. Alors que le prince aime à murmurer les mots qu'il prononce, susurrés à l'oreille de Kelly, le volume sonore des invectives de la reine est marqué par l'excès et la violence. Dans *Le Club des Trois*, les voix ont ceci de remarquable qu'elles changent selon les situations et l'identité des personnages. Déguisé en grand-mère O'Grady, Echo adopte une voix traînante (il semble prendre le temps de parler) et fragile (il voûte le dos et regarde ses interlocuteurs par en dessous) mais aussi obséquieuse (comme en témoignent ses sourires répétés). La séquence dans laquelle Hector, qui vient d'apporter un sapin pour fêter Noël, lui parle derrière la porte est très représentative de ce travestissement vocal. Hector croit

parler à la grand-mère, et Echo, non déguisé, doit se faire passer pour elle : sa gestuelle un peu maniérée, le petit sourire qui tend le coin de ses lèvres et la lenteur avec laquelle il répond indiquent qu'il adopte la voix d'une personne âgée. Là encore, Browning parie sur le talent de son interprète, Lon Chaney, puisque ce n'est plus l'habit qui « fait » la grand-mère et informe sur sa voix, mais la gestuelle seule.

Figure 5. De périlleux jeux de rôle : le nourrisson (Harry Earles, à gauche), la grand mère (Lon Chaney, au centre) et Hercule (Victor Mac Laglen, au fond), déjouent les soupçons du policier (à droite) dans le *Club des Trois*.

- 9 La parole dans le cinéma muet est donc plurielle, à la fois volatile et impalpable dans les images, et écrite dans les intertitres. Dans les intertitres de dialogues, le sens des mots prononcés est détaché de leur énonciation. Dans les intertitres « informatifs », la polysémie de l'image muette est réduite, mais leur apparition répétée favorise l'émergence d'une certaine abstraction. Finalement, les intertitres du cinéma muet doivent être considérés davantage comme signifiants que comme signifiés. Considérés sous cet angle, les intertitres mettent au jour la relation paradoxale du texte et de l'image. En définitive, tout réside dans cette dichotomie entre signifié et signifiant : l'intertitre n'est pas le signifié de l'image qui en serait le signifiant. Il est bien plus signifiant et phénomène graphique que simple adjuvant de l'image. Non seulement l'intertitre imprime un autre rythme dans la vision du film — puisqu'il existe un temps pour voir et un temps pour lire —, mais aussi un autre regard.
- 10 Les cartons consistent en l'intrusion, au cœur d'une succession d'images nécessairement en mouvement, de textes qui constituent une sorte de calligraphie spécifique. Cette alternance apparaît comme la transgression d'oppositions diverses : celle du geste et du mot écrit, du mouvement et de la fixité, des différentes « couleurs » du gris et des mots blancs sur un fond noir...
- 11 Non seulement les intertitres ne se contentent pas d'intervenir au service de l'image, mais ils ont la faculté de la valoriser ou non, de lui accorder une portée plus ou moins forte (on pense aux paroles restituées ou « tues » par le texte). Plus encore, ils anticipent souvent la teneur des images, les annoncent, leur donnent naissance. Cette fonction démiurgique tend à conférer aux intertitres, donc à l'écrit, un ascendant sur les images, ou du moins à ne pas envisager les uns sans les autres, unis dans une complémentarité contradictoire. Ces intertitres s'apparentent à une sorte de clignement, de cillement du film. Le texte et l'image, dans leur succession, s'effacent l'un l'autre, dans un mouvement qui évoque le palimpseste. De sorte que leur lien « contre-nature » pourrait être qualifié de « palimpsestueux ».

- 12 En ce qui concerne la musique, elle est rarement écoutée pour elle-même : elle accompagne, souligne, joue un rôle d'amplificateur émotionnel. Mais surtout, elle illustre la dissociation des éléments constitutifs du cinéma muet et donne à la parole, comme l'écrivait Iouri Tynianov, ce qui lui manquait : le son¹¹. Ce cinéma muet induit donc un regard et une écoute tissés de divers paradoxes.
- 13 Ainsi, que dire de la réception, de l'écoute du spectateur ? Elle est double elle aussi, à la fois active et passive. L'éclatement des éléments constitutifs du cinéma muet exige de la part du spectateur une participation active au cours de leur déroulement, afin de recomposer des liens ou des correspondances entre le défilement des images animées dans lesquelles les personnages parlent d'une part, et les intertitres ou l'accompagnement musical d'autre part, autant de bribes narratives ou esthétiques qui mêlent l'abstrait et le concret, l'immédiateté de la perception sensible et la médiation du déchiffrement raisonné.
- 14 Identifiée par les formalistes russes, l'intellection réflexive, dont la composante la plus flagrante est sans doute la connivence qui s'établit entre le cinéaste et le spectateur, est une des modalités d'appréhension du film muet. Dans la plupart des cas, le réalisateur s'adresse au spectateur par le truchement des intertitres informatifs et parfois de dialogues, qui constituent le lieu privilégié d'un métalangage. Par exemple, *Queen Kelly* s'ouvre sur un carton qui présente la reine comme une femme jalouse et méchante que son fiancé ne peut aimer. Ce carton infléchit le regard porté par le spectateur sur l'image. Dans cette configuration, les intertitres tiennent lieu de contrepoint par rapport à l'information que dispense l'image, c'est-à-dire que le texte n'a pas nécessairement une fonction explicative ou tautologique : il est fréquent que l'intertitre s'écarte de l'image, par un propos qui la contredit ou met en évidence son contenu latent (par exemple, chez Tod Browning ou Ernst Lubitsch).
- 15 Par ailleurs, il semble que le cinéma muet, plus encore que le parlant, favorise chez le spectateur le développement de « paroles » internes. L'attention n'est pas retenue par des dialogues articulés et distincts, de sorte que l'imagination, certes déclenchée par les conditions de la vision des films et l'accompagnement musical qui l'escorte, suit son cours sinueux et relativement autonome. Ce phénomène a été analysé par les formalistes russes et spécifiquement par Boris Eikhenbaum, qui a élaboré la proposition du « discours intérieur » du spectateur, un discours qui intervient dans la construction du film et accompagne ce qu'il appelle la « ciné-vision ». Eikhenbaum voit dans les intertitres — notamment les intertitres de dialogues — et la musique, des adjuvants du discours intérieur. Intéressé par le « paradoxe d'une présence structurante du mot dans un média que l'on qualifie de muet »¹², Eikhenbaum opère un parallèle entre le verbal et ce qui constitue le film muet, en mettant l'accent sur la participation spectatorielle — une participation d'ordre cérébral.
- 16 S'il est vrai que le film muet exige de la part du spectateur une démarche active, il n'en demeure pas moins qu'il induit également un mouvement plus passif qui échappe à la succession des images animées et excède leur entendement. Le « discours » dont parle Eikhenbaum s'apparenterait plutôt à une forme de pensée diffuse dans laquelle coexisteraient simultanément un désir d'être en quelque sorte dans le film et un désir de s'en détacher. Cette pensée paradoxale ne se conçoit pas comme articulée, logique ou linéaire. Elle est à la fois convergence et divergence, concentration et éclatement d'éléments divers. La parole interne du spectateur sourd opère par des va-et-vient successifs dans le film et hors de lui, entre la persistance d'images déjà disparues et la

prescience d'images à paraître. Ce processus est d'ailleurs largement favorisé par l'accompagnement musical qui empêche le spectateur d'*entendre* le silence du film.

- 17 La parole des corps de l'écran s'adresse aux interlocuteurs intradiégétiques du film, mais aussi, au second niveau de l'énonciation, au spectateur, interlocuteur externe interpellé, happé par ces mots prononcés dans le film. En conséquence, la captation exercée par le film sur le spectateur s'en trouve amplifiée. Nous l'avons dit, un grand nombre de films muets présente des personnages loquaces. Tout se passe comme si l'absence de son retransmis à la projection n'avait aucune incidence directe sur leurs échanges et leur comportement, et qu'ils essayaient d'entretenir vis-à-vis du spectateur une illusion mimétique. Et cette illusion dans laquelle fusionnent une sollicitation extrême de la vue et une frustration toujours reconduite de l'ouïe (quant à la restitution analogique des sons) amène le spectateur à percevoir ce que l'on pourrait appeler des *mirages auditifs* : en effet, les paroles et les voix, dont son corps porte l'écho, lui apparaissent dans leurs modulations successives. De sorte que les séquences des films muets peuvent, paradoxalement, se révéler bruyantes (le nain du *Club des Trois*, la reine de *Queen Kelly*) ou silencieuses, en fonction du comportement verbal des personnages.
- 18 Cette tentative de représentation analogique de la parole au cinéma a été baptisée non sans humour « complexe de Frankenstein » par Noël Burch : autrement dit, elle consiste dans « l'inscription du *geste de la parole* dans les images animées »¹³. Le spectateur se trouve dans une situation paradoxale : les personnages sont, comme lui, doués de parole mais n'émettent aucun son, tandis que lui est forcé au mutisme et à la surdité. Les films lui présentent des doubles inversés.
- 19 Enfin, le cinéma muet sollicite le spectateur d'un point de vue physique, au-delà de la compréhension pensée et raisonnée. Il stimule la réceptivité de ses sens de manière inhabituelle. Certains — le goût, l'odorat, le toucher — restent inactivés lorsque la vue subit une sorte de *rapt* sensoriel. Les différents sens qui d'ordinaire peuvent recevoir les informations simultanément sont totalement séparés. Aussi, l'ouïe et la vue ne vont pas de pair. Par ce phénomène schizoïde, ce qui est vu n'est pas entendu, ou plutôt est entendu à un niveau différent — ou différé —, secondaire et fantasmé. Ce sont les yeux qui entendent indirectement ce qui se dit. L'œil écoute.
- 20 Echo, le personnage principal du *Club des Trois* cristallise bien ce phénomène : le spectateur ne pouvant lire sur les lèvres du ventriloque ses paroles, seuls ses yeux lui permettent de les percevoir. Le film muet ne requiert ni ne dispense un savoir : il relève d'une expérience sensible et sensuelle — au sens propre. Mais ce qui confère à cette expérience son caractère à la fois singulier et insolite est le fait qu'elle mêle le concret et l'abstrait, le signifié et le signifiant.
- 21 Rappelons que dans le cinéma muet, la parole et ses « entours » dépassent tout contenu signifié pour apparaître comme des signifiants. Dès lors, le lien qui unit cet art au spectateur est un lien complexe et paradoxal, intériorisé, intime, secret. Un miroitement épars de sensations physiques et de signes s'offre à la vue du spectateur, dont le corps muet entend par le regard les voix émanant de corps de surface projetés dans la profondeur et la densité de son propre corps, réceptacle vibrant d'émotions et de codes captés qu'il n'est pas nécessaire de déchiffrer. Sa composante sonore, si elle accompagne le rythme de la succession des images, facilite surtout la disponibilité de « l'écoute visuelle » du spectateur pour ce qu'il voit. Cette forme d'écoute n'est pas sans rapport avec une dimension sacrée, puisque le film relie véritablement le sujet-spectateur à son

univers : or, dans cette écoute plus visuelle qu'auriculaire, l'œil subit une sidération presque hypnotique.

- 22 La parole dans le cinéma muet et *Queen Kelly* ou *Le Club des Trois* en particulier s'adresse autant à la compréhension réflexive du spectateur qu'à ses sens et son intuition. Le fait de ne rien entendre, si ce n'est un accompagnement musical qui rompt le silence mais est rarement *écouté* pour lui-même, donne à la vue une acuité particulière¹⁴. De fait, le cinéma muet entretient et exaspère la pulsion scopique du spectateur, qui se laisse aller à un état de léthargie nébuleuse auquel l'abstraction des signifiants vus ou lus contribue largement. Il existe clairement dans le cinéma muet une dimension hypnotique, un envoûtement sensoriel dont les cinéastes jouent plus ou moins. Stroheim et Browning y recourent dans la stricte mesure où elle dépend de la mise en scène de la parole, quand Murnau par exemple, l'exploite volontiers à un niveau plus visuel¹⁵. Le pouvoir de fascination qu'exerce le cinéma muet sur le spectateur a une parenté avec les pratiques magiques occultes. Lang a beaucoup joué sur ce parallèle, dans la trilogie des *Mabuse* bien sûr, où le thème de l'hypnose investissait le cœur des films, mais aussi dans *Metropolis* (1926), de façon plus indirecte¹⁶.
- 23 Sollicités à des niveaux différents, la vue et l'ouïe se fondent en un seul sens. C'est par les yeux du spectateur — qui élargissent leurs facultés perceptives — que ce qui est vu peut aussi être entendu. Cette confusion conduit à une exacerbation de la réceptivité par l'intermédiaire des affects. La stimulation des sens engendre les émotions. Or, selon Edgar Morin, les films muets participent d'une esthétique et d'une magie spécifiques :

Le cinéma en même temps qu'il est magique est esthétique, en même temps qu'il est esthétique est affectif. Chacun de ces termes renvoie à l'autre. Métamorphose machiniste du spectacle d'ombre et de lumière, le cinéma apparaît au cours d'un processus millénaire d'intériorisation de la vieille magie des origines. [...] Il faut surtout considérer ces phénomènes magiques *comme les hiéroglyphes d'un langage affectif*. La magie est le langage de l'émotion et [...] de l'esthétique [...]. L'esthétique est la grande fête onirique de la participation, au stade où la civilisation a gardé sa ferveur pour l'imaginaire mais a perdu la foi en sa réalité objective¹⁷.
- 24 Le « manque à entendre » propre au cinéma muet fait passer le spectateur du défaut physiologique à l'excès onirique. Émotion, magie, onirisme s'interpénètrent dans son esprit. Les personnages des films muets, dont les paroles inaudibles sont devinées, s'apparentent en quelque sorte à des fantômes qui l'interpelleraient sans espoir de réponse, ou à des créatures oniriques dont il percevrait le pépiement inarticulé. À ce propos, l'appréhension d'Eikhenbaum semble très juste lorsqu'il écrit que le spectateur est « proche de la contemplation solitaire, intime ; il regarde en quelque sorte le rêve d'un autre [...] l'idéal serait de ne pas sentir la présence des autres spectateurs, d'être en tête-à-tête avec le film, de se sentir sourd-muet.¹⁸»
- 25 En définitive, un nombre important de films muets mettent au jour une sorte de tératologie verbale qui exprime de la part des cinéastes un réel questionnement sur ce que peut être la parole dans un film dépourvu de son direct et constitue, par là même, une gageure esthétique et narrative de premier ordre.
- 26 Lorsqu'un personnage parle dans un film muet, son interlocuteur est dédoublé, à la fois dans l'écran et hors de l'écran, dans la salle. Le spectateur se trouve ainsi interpellé par les corps parlants du film. Mais il arrive aussi qu'un personnage se révèle comme un double du spectateur, au sein de la fiction. Dans une séquence de *La Charrette fantôme* de Viktor Sjöström (1921), David Holm (interprété par Sjöström lui-même) pourrait être considéré comme tel. Devenu fantôme, il ne peut plus communiquer avec sœur Edith

(Astrid Holm). Des plans très impressionnants le mettent en scène au chevet de la jeune femme, en surimpression car désincarné, criant et suppliant Edith de lui pardonner sa cruauté passée. Entravé par des liens qui nouent ses poignets et surtout par sa nature fantomatique, il demeure à l'écart et l'objet de son désir reste hors de portée. L'expressivité du personnage, en pleurs et à genoux, qui s'efforce en vain de faire porter une voix fatalement éteinte, contraste avec l'absence de réaction de sœur Edith, qui ne peut percevoir son appel. David Holm, déjà absent tout en étant présent, peut quant à lui la voir et l'entendre, mais il est réduit au mutisme. Seul le spectateur, par le truchement des intertitres et des gestes à l'image, l'« entend ». Cette situation paradoxale d'une parole émise mais dépourvue de portée sonore constitue une sorte de redoublement de la position problématique des personnages du muet. Alors que d'ordinaire ce qu'ils disent est perçu par les interlocuteurs présents dans le film, ici la parole reste enfermée dans un corps fantomatique et n'atteint jamais son allocutaire. On pourrait appeler cette occurrence singulière « parole on », dans la mesure où, quoique visible à l'image, et à l'instar du personnage en surimpression, elle reste inopérante et se superpose sur une scène sans créer d'impact¹⁹.

- 27 Toutes proportions gardées, cette séquence constitue une mise en abyme de la situation spectatorielle. Le spectateur, malgré ses fantasmes de participation au film et de réponse à ces êtres animés de l'image, est à son tour entravé par l'écran, sorte de glace sans tain derrière laquelle il agite en vain ses émotions et ne peut laisser ses propres paroles s'échapper. Le spectateur est un peu comme un fantôme qui tenterait d'atteindre les personnages de ces films, autres fantômes à leur manière, venus d'un autre âge, immémorial et onirique²⁰. Le spectateur se rêve dans l'écran tout en se sachant irrémédiablement hors de lui, condamné à un seuil infranchissable. La singularité du cinéma muet réside dans ce paradoxe, que le spectateur s'approprie chacune de ces images, dont les personnages deviennent des fantômes familiers et pourtant autres, et que leurs paroles fantasmatiquement entendues résonnent en lui et suscitent des réponses informulables²¹.
- 28 Enfin, à la lumière du film de Browning *Le Club des Trois* et de son personnage principal, Echo, on pourrait dire que le cinéma muet, mettant en scène cette situation problématique des « corps sans voix » qui le caractérisent, présente une sorte de *ventriloquie inversée* : en effet, on n'assiste pas, la plupart du temps, au spectacle de corps parlants dont l'émission serait une énigme — exception faite dudit Echo —, mais au contraire à des corps parlants pour qui ce n'est pas le geste de la parole, souvent surdéterminé, qui fait défaut, mais bien le son produit. Il résulte de ce phénomène une nécessité, pour le spectateur, de déchiffrer ces paroles hiéroglyphiques et donc d'entretenir avec ces êtres « incomplets » une relation d'ordre amoureux dans laquelle tout se passe comme si ces êtres animés étaient ce vers quoi convergeait son désir. Le spectateur lui-même est un être incomplet dans la mesure où il doit garder le silence. Il me semble que la parole — qu'elle soit effective ou absente — cristallise ce rapport amoureux et paradoxal du spectateur au film muet.
- 29 Dans un film muet, même si le son perçu ne se modifie pas selon que les personnages parlent ou non, l'effet produit s'avère tout à fait différent lorsqu'un silence interne au récit se fait deviner.
- 30 *Queen Kelly* comporte deux séquences « silencieuses » dans lesquelles les personnages parlent peu et de manière à n'être pas entendus, et qui sont d'autant plus remarquables que l'univers stroheimien se caractérise plutôt par la prééminence d'une logorrhée

« sonore ». La rencontre des deux protagonistes au début du film, qui manifeste une grande maîtrise de la mise en scène et une délicatesse narrative évidente, se caractérise par ce « silence » relatif. Après que Kelly a jeté sa culotte — qui était tombée sur ses chevilles et avait provoqué l'hilarité du prince et de sa troupe —, au visage du jeune homme sous l'effet conjugué de l'humiliation et de la colère, les religieuses décident de rentrer au couvent. Les hommes à cheval les escortent un moment et le prince reste à la hauteur de Kelly. Un dialogue silencieux unit les deux personnages, et la mise en scène de cet échange illustre la naissance de leur amour. Trop éloignés l'un de l'autre pour s'entendre et suffisamment proches pour se dire sans mots distincts ce qu'ils ont à se dire, Wolfram et Kelly se parlent par gestes discrets, sourires et regards à la dérobée. Stroheim prodigue dans cette scène la démonstration de sa subtilité et de son humour. Kelly supplie le prince de lui rendre son vêtement et, pour pouvoir accéder à cette demande sans être vu, ce dernier ordonne aux soldats de regarder dans la direction opposée. Les religieuses, de leur côté, marchent humblement la tête baissée, le visage dissimulé par leur cornette. Les deux personnages se retrouvent donc seuls — ou presque, puisqu'un tiers reste présent : le spectateur. Poursuivant leur « dialogue de sourds » avec une euphorie ludique assez communicative, ils décident de faire un vœu ensemble en prélevant sur une charrette un brin de foin fraîchement coupé. La séquence pourrait être analysée comme une métaphore du chuchotement qu'adressent les films muets à l'oreille sourde et à l'œil aiguisé du spectateur, qui perçoit fantasmatiquement sans l'entendre une *rumeur* diffuse émanant de l'écran et persistant en lui.

Fig.6

Figure 6. Humiliation de Kelly, la culotte aux chevilles, dans *Queen Kelly*.

- 31 Ce propos peut être élargi à l'ensemble des films muets de cette période : le spectateur y entretient avec les personnages un magnifique « dialogue de sourds » au sens propre, mais un dialogue tout de même, fait de murmures, de chuchotis, de frêles bruits, de

bruissements de voix ou d'éclats sonores éphémères. De sorte qu'il serait plus juste de nommer le cinéma muet un cinéma *chuchoté*.

- 32 Les effets de la présence de la parole dans le cinéma muet sont contrastés, voire contradictoires, et contribuent à entretenir son énigme. Il me semble que par elle, le spectateur fait l'expérience d'une vision tout à fait singulière, entre persistance rétinienne et évanescence, et radicalement différente de celle qu'il connaît avec le cinéma parlant. La vision et l'écoute y subissent un sort inhabituel qui illustre la nature sensible et sensuelle de ce phénomène ouvrant sur la signifiance²². Les paroles ineffables du spectateur répondent aux paroles inaudibles des personnages. La rumeur du muet exaspère l'illusion du spectateur dans sa participation affective au déroulement du film, mais le maintient dans un exil physique et cérébral irrémédiable. La dimension physique du rapport du spectateur au film muet est à la fois renforcée et dépassée par sa composante onirique et inconsciente. Dès lors, le non-dit du cinéma muet ne se réduit pas à l'inaudible. Et la parole comme matière sonore ne cesse d'affirmer sa présence, certes par défaut, ou au creux de l'image, et ouvre le champ du non-dit. L'absence surdétermine finalement la présence — présence d'autres signes qui sollicitent le corps et l'imaginaire de celui qui entend par-delà le silence.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERA François, *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film*, Paris, Nathan Université, 1996.

BALAZS Bela, *Le Cinéma*, Paris, Payot, 1979.

BONITZER Pascal, *Le Regard et la voix*, Paris, 10/18, 1976.

BROWNLOW Kevin, *The Parade's gone by...*, ed. First Abacus, Great-Britain, 1986 & 1993.

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan Université, 1991.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1982.

DANEY Serge, « L'Orgue et l'aspirateur », *Cahiers du Cinéma* n° 278-279, 1997.

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, éd. de Minuit, 1983.

EISNER H. Lotte, *L'Écran démoniaque*, Paris, Ramsay poche Cinéma, 1965 & 1981.

SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.

Crédits photographiques : coll. *Positif* / D.R.

Un grand merci à Christian VIVIANI qui nous a librement donné accès au fonds photographique de la revue *Positif*.

NOTES

*. Cet article reprend quelques éléments d'un mémoire de DEA, *La Rumeur du muet, Analyse de la parole dans le cinéma muet des années 1920*, réalisé à Paris III sous la direction de Charles Tesson et Jean-Louis Leutrat, en 1996-1997.

1. Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p. 95.

2. Dans cet énoncé, le terme de *parole* correspond très immédiatement à l'acte de profération de mots et à la gestuelle qui l'accompagne. C'est volontairement que le terme de *langage* en tant que système a été écarté : il ne sera donc pas question d'aborder l'idée, chère aux formalistes russes, selon laquelle le cinéma muet relève d'un « langage cinématographique » comparable au langage verbal. Cette conception, que nous pouvons admettre aisément, ne fournira pas matière à débat ou à redites.

3. Résumé des films : *Le Club des Trois* (*The Unholy Three*) débute dans une fête foraine. Echo le ventriloque (Lon Chaney), Hercule (Victor Mac Laglen) et Dweedledee le nain (Harry Earles) se réunissent au sein du « Club des Trois » avec la complicité de Rosie la kleptomane (Mae Bush). Pour donner à leurs méfaits une couverture respectable, ils ouvrent une oisellerie et emploient Hector (Matt Moore), ignorant de leurs agissements, qui vit une idylle avec Rosie — surveillée de près par Echo. Celui-ci se déguise en grand-mère et le nain en nourrisson. Mais après un « coup » meurtrier à la suite duquel ils risquent d'être démasqués, ils s'enfuient dans un refuge de montagne en enlevant Rosie, tandis qu'Hector est accusé à leur place. Au terme de violentes rivalités entre chacun des membres du groupe, Hercule et Dweedledee trouvent la mort. Pour garder la jeune femme auprès de lui, Echo sauve Hector au cours de son procès. Puis il revient vers le monde forain et laisse Rosie rejoindre Hector. L'histoire de *Queen Kelly* débute à Kronberg, où la reine Regina V (Seena Owen), femme jalouse et puissante, veut épouser le prince Wolfram (Walter Byron) contre son gré. Au cours d'un entraînement à cheval avec sa troupe, celui-ci rencontre Patricia Kelly (Gloria Swanson), une jeune fille du couvent voisin. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et deviennent amants, mais la reine chasse Kelly et envoie le prince en prison jusqu'à ce qu'il se résigne au mariage. Kelly doit se rendre en Afrique orientale, au chevet de sa tante mourante qui lui fait promettre qu'elle épousera son mari, un vieil homme lubrique. La jeune épousée devient la « Reine Kelly », tenancière d'un bordel. Plus tard, les morts successives de la reine et du vieux mari permettent à Wolfram d'aller retrouver Kelly. Si *Queen Kelly* marque la fin de la carrière de Stroheim comme réalisateur, c'est qu'Hollywood trouva le film trop sombre : la fin en fut modifiée, si bien qu'au terme de retournements invraisemblables, le film connaît un *happy end*. Sa fin ayant été tronquée, il reste inachevé. Nous nous référons à la version allemande du film, qui dure 85 minutes. Il fut produit par Gloria Swanson, qui s'endetta dans cette aventure et finit par congédier Stroheim. Le cinéaste et son interprète se retrouvèrent en 1950, pour *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder.

4. Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui encore, le cinéma muet suscite le désir des cinéastes et des spectateurs : le dernier film du finlandais Aki Kaurismäki, *Juha* (1999), est un film en forme d'hommage, entièrement muet (à l'exception d'une séquence chantée), dans lequel interviennent des sous-titres et une musique pleine d'humour.

5. Certains films muets furent présentés accompagnés de sous-titres inscrits au bas de l'image. Cette expérience fut peu développée. Elle n'est par ailleurs pas tout à fait de même nature que dans le film de Browning.
6. Ce n'est pas un hasard si Michael Powell a choisi, dans son film *Le Voyeur* (1960), de montrer les films tournés par son personnage principal, avec une caméra 16 mn, sur la pellicule desquels est enregistrée l'image de la frayeur de ses victimes au moment où elles rencontrent l'image de leur propre mort, en noir et blanc et sans autre son que celui de l'appareil de projection. La première séquence en particulier est très expressive, qui se termine sur une bouche grande ouverte occupant tout le cadre, déformée par la terreur, mais n'émettant, pour celui qui la regarde, aucun son. Powell jouait dans ce film sur le fait que le cri le plus insoutenable, au cinéma comme en peinture (chez Bacon ou Munch par exemple), est un *cri muet*.
7. Voir aussi *Les Rapaces*, 1924.
8. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* (« De l'affect à l'action : l'image-pulsion », p. 174 et 178 ; « L'image affection : visage et gros plan », p. 136, sur la conception du gros plan selon Bela Balázs).
9. Pour une autre étude de ce thème à l'écran, voir le texte de Cyril Neyrat, « Méduse au cinéma, l'inquiétante étrangeté dans *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau », *Labyrinthe* n° 1, automne 1998, (p. 63-98).
10. L'expression est de Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973.
11. Voir Iouri Tynianov, « Le cinéma – Le mot – La musique », dans François Albéra, *Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du Film*, Nathan Université, 1996, p. 187-191.
12. Boris Eikhenbaum, « Le mot et le cinéma », dans François Albéra, *op. cit.*, p. 209-211, et Introduction, p. 13.
13. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan Université, 1991. Ce phénomène, constitutif selon Burch de la mise en place de ce qu'il appelle le MRI (mode de représentation institutionnel), nous intéresse moins ici par la dimension critique et politique qu'il en dégage (l'affirmation de l'Occident capitaliste et impérialiste du premier quart du XIX^e siècle) que par l'effet plus immédiat qu'il produit sur le spectateur.
14. Paul-Laurent Assoun, dans *Le Regard et la Voix*, éd. Economica, coll. Anthropos, 1995, p. 11, montre que la dissociation des sens de l'ouïe et de la vue, sollicités séparément, leur donne une ampleur nouvelle.
15. Dans *Le Dernier des Hommes* (1924), par les déformations, les hallucinations, etc.
16. Les exemples de ce type foisonnent, en particulier dans le cinéma allemand des années 1920 (on pense au *Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, film dans lequel, coïncidence signifiante, le personnage principal exerce son emprise par l'hypnose sur un jeune homme qui, transformé en somnambule, perpètre les crimes par lui suggérés – au sens fort) analysé par Lotte H. Eisner, dans *L'Écran démoniaque*, Ramsay poche Cinéma, 1981.
17. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, éd. de Minuit, 1956, p. 118.
18. Boris Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », dans François Albéra, *op. cit.*, p. 43.
19. Je me réfère ici au texte de Serge Daney intitulé « L'orgue et l'aspirateur » (*Cahiers du cinéma* n° 278-279, 1977), dans lequel il distinguait quatre occurrences de la voix au cinéma, la « voix off », la « voix in », la « voix out » et la « voix through ». Cette catégorisation, qui s'appliquait aux films parlants, fournit des éléments utiles pour analyser la parole dans le cinéma muet, dans lequel interviennent toutes ces occurrences. La « voix on », absente du classement de Daney, est une proposition qui peut l'élargir.

20. Cette sensation, nécessairement subjective de par sa nature affective, a été éprouvée par Jean-Louis Schefer dans *L'Homme ordinaire du cinéma* (p. 73).

21. L'ouverture d'*Aurélia*, de Gérard de Nerval (rééd. par Jacques Bony, G.F., Flammarion, 1990), évoque irrésistiblement la perception onirique du cinéma muet par le spectateur : « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde de l'invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : — le monde des Esprits s'ouvre pour nous. »

22. Nous parlons de la signifiante au sens où Roland Barthes la définissait : « Qu'est-ce que la signifiante ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* », *Le Plaisir du texte*, Points Seuil, 1973, p. 97.

RÉSUMÉS

La parole investit le cœur du cinéma muet. Paradoxalement, elle ne cesse d'affirmer sa présence au creux de l'image ainsi que dans son intermittence (par les intertitres) ou sa composante sonore (par la musique). *Le Club des Trois* de Tod Browning (1925) et *Queen Kelly* d'Erich von Stroheim (1928) apparaissent comme des illustrations magistrales de films muets dans lesquels la parole constitue une donnée dramatique et esthétique de premier ordre, et qui fut à l'évidence *pensée* par les réalisateurs. Une parole qui sollicite le spectateur d'un point de vue physique et induit un regard et une écoute spécifiques*.

Speech in silent cinema

As paradoxical as it might seem, speech is an integral part of silent cinema. Speech is continually represented in the images themselves, as well as through the written texts which punctuate the images and the musical score. *The Unholy Three* directed by Tod Browning in 1925 and *Queen Kelly* directed by Erich von Stroheim in 1928, are classic examples of silent films where speech plays an essential dramatic and aesthetic role, and was obviously *intentionally* used as such by the directors. This speech has a physical effect on the spectator and provokes him into looking and listening in an original and specific way.

AUTEUR

NATACHA THIÉRY

Natacha Thiéry, née en 1972, est titulaire d'une maîtrise de Lettres Modernes, et d'une maîtrise et d'un DEA d'études cinématographiques — consacré à la parole dans le cinéma muet. Elle travaille actuellement à un doctorat de cinéma sur les films de Michael Powell et Emeric Pressburger, sous la direction de Monsieur Jean-Louis Leutrat, à Paris III-Sorbonne Nouvelle. Parallèlement, elle pratique la photographie et collabore au *Magazine*

littéraire. Elle est l'auteur d'un livre sur Ernst Lubitsch, les voix du désir. Les comédies américaines (1932-1946), récemment paru chez CEFAL (Belgique).