

ENS Louis Lumière

7 allée du Promontoire, BP 22, 93161 Noisy le grand cedex, France

Tel. 33 (0) 1 48 15 40 10 fax 33 (0) 1 43 05 63 44

www.ens-louis-lumiere.fr

Section Son, promotion 2006 / 2009

LE MUTISME AU CINEMA

Mémoire de fin d'études et de recherche

Rédigé sous la direction de :
Christian Canonville et Michel Marie

par

Milène CHAVE

Membres du jury :

Christian Canonville

Michel Marie

Michel Marx

Gérard Pelé

Juin 2009

Remerciements :

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont apporté leur aide au cours de ce mémoire, que ce soit pour le contenu, les échanges, la forme, ou le soutien moral.

Merci à : Christian Canonville, Michel Marie, Denis Vautrin, Gérard Pelé, Michel Marx, Maguy Fournereau, Marie Mougel, Rémi Bourcereau, Julie Roué, Mauricette Chave, Florent Astolfi, Jacques Jouhaneau, Olive Martin, Patrick Bernier, Stéphane Marti, Florent Fajole, l'ensemble de la promotion Son 2009, les acteurs et les équipes techniques de nos courts-métrages.

Résumé

L'art est souvent perçu comme un moyen d'expression qui s'adresse délibérément aux sens, à l'intellect, et suscite des émotions. Dans cette optique, l'œuvre invite le spectateur à vivre une expérience unique. Au service de cette préoccupation, le cinéma dispose d'un ensemble d'outils de langage dont le mutisme fait partie. Le silence volontaire de la voix, en rompant avec les codes du cinéma classique dominant, permet une structuration de l'œuvre cinématographique et peut véhiculer un impact émotionnel fort.

Ce travail présente une étude du mutisme, comme élément d'expression du cinéaste. Après un recensement des formes qu'il peut prendre, nous proposons un guide pour comprendre pourquoi et dans quels buts le mutisme est utilisé. Au cœur des enjeux de la création et de la perception des œuvres, nous abordons enfin le mutisme à travers ses significations, ses effets émotionnels et la dualité œuvre/spectateur qu'il révèle.

En nous appuyant sur des séquences que nous avons écrites et réalisées, nous invitons à la réflexion sur les enjeux de l'utilisation du mutisme. Notre travail expérimental s'est ici particulièrement attaché aux conséquences de l'utilisation du mutisme sur la narration, la mise en scène, la construction de la bande sonore, et aux effets sur le spectateur.

Ce travail théorique et expérimental est finalisé par une réalisation : un court-métrage basé sur une raréfaction de la parole au profit d'autres éléments d'expression accompagne donc la présentation de ce mémoire.

Désireux d'apporter quelques repères sur un élément de langage du cinéma encore assez peu étudié, nous retenons avant tout une idée fondamentale et récurrente : l'absence volontaire de parole, le mutisme, apparaît comme un révélateur, révélateur de soi, de l'autre, révélateur formel, émotionnel, révélateur de sens.

Abstract

Art is often conceived as a means of expression directly applying to the senses and the intellect, and arousing emotion. In this context, the work of art invites the viewer to an absolutely unique experience. In order to do this, cinema has at its disposal a set of tools including mutism. By breaking the codes of dominant classical cinema, unspoken dialogue structures the film and can have a strong emotional impact.

This work presents a study of mutism as an element of the filmmaker's expression. After an inventory of the forms it can take, we propose a guide to understand why and in what ways mutism is used. Finally, we will address the meaning of silence, its emotional effects on the spectator and his interpretation, concerns which are at the heart of the creative process and the perception of a given work of art/film.

Based on sequences we wrote and performed, we invited viewers to reflect on the reasons for the use of mutism. Our experimental work has paid particular attention to the consequences of the use of mutism on narration, staging, the construction of sounds, and the effects on the spectator.

This theoretical and experimental work was completed by a practical component part: a short movie for the most part unspoken in favour of other elements of expression.

In our desire to add to the slim volume of studies on this feature of film language, we have taken a fundamental and recurring idea: the voluntary absence of speech i.e. mutism, appears as an indicator of the self, of the other, a formal indicator of emotion as well as an indicator of meaning.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE : Le langage au cinéma	11
1. Introduction : La parole comme unique langage du cinéma ?.....	12
2. La parole au cinéma	14
3. Relativiser la parole.....	18
a. Raréfaction	18
b. Prolifération	18
c. Mélange de langues et utilisation de langues étrangères.....	19
d. Commentaire sur les dialogues.....	19
e. Parole « submergée »	19
f. Perte d'intelligibilité	20
g. Décentrement	20
h. Dérision de la parole.....	21
i. Absence de parole	21
4. Le silence.....	22
a. Absence de son	22
b. Le silence et la mort	23
c. Silence comme absence de parole	23
d. Le silence et la maladie, le handicap	24
e. Le silence musical.....	24
f. Le silence « relatif »	25
g. Silence, vacuité, et spiritualité	26
h. Silence et synesthésie.....	28
i. Les sens du silence.....	29
1- Le sens du silence de la parole	29
2- Le silence positif, le silence négatif, selon Basile Doganis (dans Le silence dans le cinéma d'Ozu)	30
5. Le silence au cinéma	32
a. Le cinéma muet	32
b. Le cinéma parlant.....	34
c. Les formes du silence selon Sara Lelu et Amandine Goetz.....	35

d. Les différents types de silence selon Basile Doganis.....	36
e. Les 3 concepts du silence selon Belà Balázs	37

DEUXIEME PARTIE : Les formes du mutisme au cinéma 39

1. Le Mutisme	40
a. Le non-dit.....	40
b. L'indicible	40
c. La mutité.....	41
d. Le mutisme	42
e. Le mutisme dans l'Art	42
1- Musique et mutisme	43
2- Peinture et mutisme.....	44
3- Photographie et mutisme	46
4- Bande dessinée et mutisme.....	46
5- Cinéma et mutisme	48
2. La pantomime, la mimique, le mimodrame, le mime	49
a. Définitions	49
b. L'absence de parole	50
c. Un art mutique ?	51
d. Ancêtre du film muet ?.....	52
3. Le cinéma muet.....	54
a. Les images suggérant le son	54
b. Un cinéma verbo-centré ?.....	55
c. Le(s) rôle(s) des sous-titres.....	56
d. Un cinéma mutique ?	58
e. Le mutisme dans le cinéma muet	58
1- Charlie Chaplin/Buster Keaton	59
2- <i>Embrasse-moi idiot</i> (Franck Powell, 1915).....	60
4. Le mutisme des personnages	61
a. Personnages momentanément mutiques	61
1- <i>The Yards</i> (Leo Handler, 2000) (voir Extraits, DVD n°1).....	62
2- <i>Il était une fois dans l'Ouest</i> (Sergio Leone, 1969)	64
3- <i>Un été 42</i> (Robert Mulligan, 1971)	68
b. Personnages longuement mutiques.....	70
1- <i>Persona</i> (Ingmar Bergman, 1966) (voir Extraits, DVD n°1)	70
2- <i>La leçon de piano</i> (Jane Campion, 1993).....	74
3- <i>Les Marx Brothers</i> : le personnage de Harpo	77
5. Les images mutiques.....	80
a. <i>Le rêve de Cassandra</i> (Woody Allen, 2007) (voir Extrait, DVD n°1).....	80
b. <i>Il était une fois dans l'Ouest</i> (Sergio Leone, 1969).....	81

c. <i>Paranoïd Park</i> (Gus Van Sant, 2007) (voir Extrait, DVD n°1).....	82
6. Les films mutiques	87
a. <i>L'île nue</i> (Kanedo Shindô, 1961).....	87
b. <i>Libera me</i> (Alain Cavalier, 1992)	91
7. Voix entendues, mais incompréhensibles : le cas Jacques Tati	94
a. Le personnage de M.Hulot	94
b. Les voix chez Tati	95
c. La communication chez Tati.....	96
d. La parole aux sons.....	98

TROISIEME PARTIE : Le choix du mutisme au cinéma 100

1. Refus du parlant	101
a. Le passage au parlant : rupture ou continuité ?.....	101
b. Un langage universel ?.....	102
c. L'arrivée du parlant et la question du réalisme	103
d. L'arrivée de la voix	105
e. Le refus du cinéma parlant : les critiques du parlant	106
2. Un retour au muet ?.....	112
a. Les films muets après 1929	112
b. Le mutisme comme choix esthétique	114
3. Le choix des sujets.....	116
a. Malaise entre plusieurs personnages	116
b. Personnage à la dérive (malade, isolé) : une identité en crise	116
c. Choc émotionnel : la perte d'un être cher.....	117
d. Les vengeurs silencieux.....	117
e. Le silence de la religion	118
f. Le rêve, le flashback	118
g. Personnage « monstrueux » : <i>Edward aux mains d'argent</i> (Tim Burton, 1990), <i>Elephant Man</i> (David Lynch, 1980) (voir Extraits, DVD n°1)	119
1- <i>Edward aux mains d'argent</i>	120
2- <i>Elephant Man</i>	121
4. Le mutisme au service du sens et de l'expression	123
a. Enfermement/Libération des personnages	123
b. Enfermement/Libération du spectateur.....	124
c. Mutisme et signification.....	125
d. Approche cognitive	126
e. Le mutisme au profit du langage du corps, des ambiances sonores et de la musique.....	127
f. Le mutisme : un élément structurant	129
5. Le réalisateur face au choix du mutisme	131
a. Olive Martin et Patrick Bernier.....	131

b. Stéphane Marti.....	132
------------------------	-----

QUATRIEME PARTIE : Exemples du mutisme au cinéma 135

1. Le mutisme dans différents genres du cinéma	136
a. Le documentaire	136
1- <i>Le Grand Silence</i> (Philippe Gröning, 2006)	136
2- <i>Le Premier Cri</i> (Gilles De Maistre, 2007)	138
b. Le film d'animation	139
1- <i>Les Triplettes de Belleville</i> (Sylvain Chomet, 2003) (voir Extrait, DVD n°1)	139
2- Les courts-métrages de la société Pixar	142
3- <i>Fantasia</i> (James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, 1946)	144
c. Le court-métrage	146
1- <i>La peur petit chasseur</i> (Laurent Achard, 2004)	146
2- <i>Manmuswak</i> (Patrick Barnier et Olive Martin, 2005)	149
d. Le film d'action : « règlements de compte », vengeance.....	150
1- <i>Le Grand Silence</i> (Sergio Corbucci, 1968)	150
2- <i>Sympathy for Mr Vengeance</i> (Park Chan-wook, 2002) (voir Extrait, DVD n°1) .	151
e. Le cinéma expérimental	153
1- Définitions	153
2- L'expérimentation au service de l'expression	154
3- Maya Deren.....	155
4- La plasticité des images : Stan Brakhage, Norman McLaren	156
5- La plasticité du son	156
6- <i>Le banquet des chacals</i> (Stéphane Marti, 2008) : le grommelot, retour à un langage primitif.....	157
7- La non communication comme sujet : <i>Electroma</i> (Thomas Bangalter, Guy-Manuel de Homem-Christo, 2006).....	158
2. Des cinéastes utilisant le mutisme.....	159
a. Alfred Hitchcock	159
b. Gus Van Sant.....	162

CINQUIEME PARTIE : Parties Expérimentale et Pratique 165

1. Partie Expérimentale	166
a. Le projet	166
b. L'écriture du scénario, le tournage, et la post-production.....	166
c. Les tests subjectifs	167
d. Les résultats des tests.....	168
1- La compréhension de l'histoire sans dialogue.....	168
2- La compréhension de l'histoire avec les dialogues	170
3- L'extrait qui touche le plus les gens.....	171
4- Comparaison des résultats de la version 1 et de la version 2	173

2. Partie Pratique.....	175
a. Le choix d'un film	175
b. Le synopsis.....	175
c. La communication	176
d. Caractère du film.....	176
e. La bande sonore.....	176
f. Les contraintes de post-production	177
CONCLUSION	178
BIBLIOGRAPHIE	180
FILMOGRAPHIE	183
DOCUMENTS ANNEXES.....	186
Annexe 1 : Les moyens d'expression à disposition du cinéma	187
Annexe 2 : Le Black Power	193
Annexe 3 : A statement, par S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin, G.V. Alexandrov.....	194
Annexe 4 : Asynchronism as a Principle of Sound Film, V.I. Pudovkin	197
Annexe 5 : The Art of Sound, René Clair	203
Annexe 6 : A New Laocoön : Artistic Composites and the Talking Film, Rudolph Arnheim	206
Annexe 7 : Renaissance et transfiguration du cinéma muet, extrait de Clefs pour le cinéma, Barthélemy Amengual, Seghers, 1971.....	210
Annexe 8 : Eloge du cinéma muet, par Michel Houellebecq, Les lettres françaises, numéro 32, mai 1993	211
Annexe 9 : Questions à Olive Martin et Partick Bernier à propos de leur film Manmuswak.....	213
Annexe 10 : Extraits d'un entretien que nous avons pu avoir avec Stéphane Marti, réalisateur et professeur de cinéma expérimental.....	216
Annexe 11 : LE CHOIX 1 (VERSION 1)	221
Annexe 12 : LE CHOIX 2 (VERSION 2)	224
Annexe 13 : Questionnaire de La Partie Expérimentale	227
Annexe 14 : Scénario de la Partie Pratique.....	228

INTRODUCTION

Avant même l'arrivée du parlant, le cinéma fut colonisé par le verbe : la parole fut dès lors instrument du discours, guide du spectateur. Pourtant, le son, de par sa fugacité et son pouvoir évocateur, pouvait se prêter à des utilisations moins pragmatiques, plus suggestives.

Le cinéma a souvent été plus *parlant* que *sonore*, privilégiant la voix humaine comme centre de l'attention. C'est dans cet univers *verbo-centré*¹ que le silence a fait son apparition, imposant une rupture dans le flot des mots, dans la domination de la parole au profit du sens plutôt que des sens. Et c'est au sein de celui-ci qu'on distingue un élément de langage fort, s'éloignant des codes du cinéma classique dominant : le mutisme.

Le mutisme, se définissant comme « *l'attitude de celui qui ne veut pas exprimer sa pensée, qui garde le silence* »², est un élément de langage à disposition de l'expression du cinéaste, à la fois formel et structurant de l'œuvre cinématographique. Nous verrons par ailleurs qu'il recèle un fort pouvoir de dévoilement des émotions des personnages et des images mutiques et qu'il permet bien souvent une ouverture vers une multiplicité de sens.

Le sujet du silence nous a toujours fasciné car il touche à l'indicible, au non-dit. L'exclusion des mots qui, s'ils étaient prononcés, en réduiraient leurs sens, engendre une polyphonie du (des) sens en même temps qu'un pouvoir émotionnel fort. Elle est une capacité d'expression du langage très utilisée au cinéma. Dans cet univers d'absence de voix, le mutisme nous intéresse particulièrement : il nous renvoie à nos moments de doute, à ces instants où il est trop dur ou difficile de parler, où les mots ne semblent pas pouvoir exprimer ce qui est réellement ressenti. La richesse de ses significations et de ses utilisations permet au cinéma de mener le spectateur vers un travail d'intériorisation, dans un monde plus subjectif que pragmatique, où le ressenti prime sur l'intellectualisation des choses.

Le cinéma sans parole, ou dans lequel cette parole est relativisée, permet une forme d'expression nouvelle. Celle-ci est née avec le cinéma de la parole, avant l'arrivée du son : le mutisme trouve sa place, parfois comme élément ponctuel, parfois comme élément fondateur d'une œuvre.

¹ Cf CHION Michel

² Le petit Larousse, VUEF 2001

Nous tenterons dans ce travail de définir quels sont les éléments d'expression du cinéma, et comment le mutisme s'inscrit dans ceux-ci. Après un recensement des formes qu'il peut prendre au cinéma, nous développerons le pourquoi et dans quels buts il est utilisé. Au cœur des enjeux de la création et de la perception des œuvres, nous aborderons enfin le mutisme à travers ses significations, ses effets émotionnels et ce qu'il révèle ou modifie dans le rapport œuvre/spectateur.

Le mutisme comme élément du langage, comme révélateur, comme libérateur d'un discours parfois trop guidé, nous a mené à nous poser les questions suivantes : Comment se définit-il ? Quelles sont ses formes au cinéma ? Pourquoi les cinéastes choisissent-ils ce procédé ? Quels en sont ses effets ? Nous tenterons d'y répondre en cinq parties. Dans la première, nous revisiterons brièvement le langage cinématographique et en particulier les notions de parole et de silence. Dans la deuxième, nous tenterons de définir ce que sont le mutisme et ses formes au cinéma. La troisième partie traitera du choix du mutisme au cinéma : l'utilisation d'un outil justifiable, analysable et constructif au sens d'une œuvre, comme élément du discours du cinéaste. La quatrième partie présentera un ensemble d'exemples du mutisme au cinéma : on le retrouve dans des genres très différents, et pour certains réalisateurs, il constitue un élément fondamental du langage. La cinquième partie présentera un travail expérimental, nous permettant de confronter notre point de vue sur le mutisme à celui d'autres personnes : nous avons souhaité, en nous appuyant sur des séquences que nous avons écrites et réalisées, nous intéresser aux conséquences de l'utilisation du mutisme sur la narration, la mise en scène, la construction de la bande sonore, et aux effets sur le spectateur. Enfin, nous terminerons par la présentation d'une réalisation pratique : un court-métrage basé sur une raréfaction de la parole au profit d'autres éléments d'expression.

PREMIERE PARTIE : Le langage au cinéma

1. Introduction : La parole comme unique langage du cinéma ?

Le langage, dans le domaine artistique, se définit comme l'« *ensemble des procédés utilisés par un artiste dans l'expression de ses sentiments et de sa conception du monde* ». ¹ Il ne s'agit pas ici de rentrer dans le débat concernant la validité du terme langage attribué au cinéma. En effet, on ne peut nier la fonction d'expression du cinéma. Et nous adopterons le point de vue de Marcel Martin : « *le cinéma est la forme la plus récente du langage défini comme système de signes destinés à la communication* ». ² Selon Jacques Aumont et Michel Marie, « *Voir un film, c'est d'abord le comprendre, indépendamment de son degré de narrativité. C'est donc qu'en un sens, il « dit » quelque chose, et c'est à partir de cette constatation qu'est née, dès les années 1920, l'idée que, si un film communique un sens, le cinéma est un moyen de communication, un langage* » ³.

Plutôt que de rentrer dans les débats qui ont longtemps alimentés les recherches autour du cinéma comme langage, nous nous intéresserons plutôt aux procédés d'expression qu'il utilise, des moyens à sa disposition.

Nous souhaitons éviter la confusion courante entre parole et langage qui, on va le voir, s'avère particulièrement fautive au cinéma.

En effet, le cinéma a à sa disposition un ensemble de matériaux narratifs qui lui permet de construire un moyen d'expression qui lui est propre. Nous allons donc dans un premier temps, présenter de manière succincte quelques-uns de ces matériaux.

Dans la construction d'un film, on distingue plusieurs étapes d'écriture.

La fonction du **scénario** est multiple. En plus de l'histoire à proprement dite (description des personnages, du décor, et des actions), le scénario organise le rythme des séquences et structure l'ensemble du récit en fonction de l'espace, du temps, et du mouvement. Il définit aussi le rôle de la bande-son et son interaction avec la bande-image. Le **découpage** décrit par des mots et des croquis les modes opératoires de la réalisation des plans du film à tourner (plan au sol, cadrage, durée, angle, focale, mouvements, etc.). Le découpage est bien sûr lié au **montage**. Après le tournage, le montage vient mettre en rapport chaque plan. De cette opération où sont pris en compte

¹ Le Petit Larousse VUEF 2001

² MARCEL Martin, *Le langage cinématographique*, p 16

³ AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p 117

les mouvements spatiaux et temporels à l'intérieur des plans tournés et leur organisation, naît en partie le rythme du film.

Au sein de chacune de ces étapes, on retrouve divers moyens d'expression, qui contribuent à l'écriture cinématographique. Ces moyens d'expression sont développés en annexe 1, avec des rappels et des définitions de termes couramment rencontrés au cinéma. Il nous semblait en effet nécessaire de rappeler ces notions, afin de fixer le vocabulaire utilisé dans les développements qui vont suivre au cours de la présentation du mutisme et de l'analyse des exemples que nous avons retenus.

Dans l'arsenal des moyens d'expression cinématographique (voir annexe 1) que nous ne prétendons évidemment pas développer de manière exhaustive, le son, et en particulier la voix, n'est évidemment pas le seul. Il serait naturellement réducteur d'envisager la parole comme seul moyen de délivrer du sens.

Si nous avons traité séparément image et son, il est bien sûr indispensable de les considérer comme un tout, une union, dans le but d'envisager leur interaction de la manière la plus pertinente possible.

2. La parole au cinéma

Par convention, depuis 1927, le cinéma est officiellement parlant, avec *Le chanteur de jazz* (Alan Crosland). La voix a envahi les salles obscures, et revêt aujourd'hui une importance toute particulière. Avant d'être véritablement sonore (sauf exception de certains films tel que *M. Le Maudit*, de F.Lang), le cinéma a été très bavard, comme si la parole orale se libérait.

Il faut commencer par noter la distinction entre les termes parole et voix : en effet, la parole peut être écrite et lue, comme c'était le cas dans le cinéma muet, contrairement à la voix qui est entendue. Ainsi, écrite sur des cartons, en intertitre ou en sous-titre, la parole était présente bien avant la voix au cinéma (nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie, au chapitre 3). Pour le cinéma parlant, nous utiliserons les deux termes.

Ce paragraphe sera consacré aux rôles de la voix, des dialogues, et de la parole.

Dans de nombreux ouvrages, Michel Chion a évoqué l'importance toute particulière de la voix au cinéma. Il a classifié l'utilisation de la voix parlée selon trois catégories, que nous allons maintenant rappeler.

La parole-théâtre

Cette utilisation est la plus répandue. La parole-théâtre englobe l'ensemble des dialogues échangés par les personnages. Elle véhicule du sens et s'insère dans l'action. Ces dialogues sont entendus dans leur intégralité par le spectateur, et sont mis en rapport avec l'action en cours. En même temps que leur signification, que leur sens, ces dialogues dévoilent la personnalité des personnages : leur statut social, leurs émotions, etc.

La parole-théâtre est aujourd'hui omniprésente, parfois même utilisée en surabondance pour combler des lacunes dues au scénario et à l'image.

La parole-texte

Cette deuxième utilisation est plus rare. Dans ce cas, « *le son de la parole a une valeur de texte en soi, capable comme celui d'un roman de mobiliser, par le simple*

énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque ».¹ Dans ce cas, la parole n'a plus pour unique fonction la communication entre des personnages qui vivent la même action, mais plutôt une valeur de texte, le plus souvent réservé à des voix-off, narrative. Il arrive qu'elle soit dite par un personnage à l'écran, mais il ne s'agit plus d'un échange avec un autre personnage, mais d'un texte, qui ne s'inscrit pas dans un dialogue.

La parole-émanation

Cette forme de parole « émane » du personnage qui la dit, dans le sens où elle renseigne sur le caractère de celui-ci. Au même titre qu'un costume, ou un accessoire, elle vient renseigner sur le caractère, sur la façon d'être du personnage. Par exemple, à l'arrivée du parlant, la voix de certains acteurs du muet a du être doublée par celle d'un autre, parce qu'elle ne correspondait pas au « personnage » qu'on imaginait. Le contenu de ces dialogues peut être important, mais ne contribue pas à faire avancer l'action du film, comme par exemple dans les films de Jacques Tati, où il est très souvent incompréhensible. Il est important dans la narration dans le fait qu'il renseigne sur la personnalité du personnage.

Ainsi définie, on voit que la parole a une place prépondérante dans la plupart des œuvres depuis le début du cinéma parlant. L'attention est constamment guidée par les mots, qui structurent fréquemment l'action. C'est d'ailleurs depuis les débuts du cinéma que l'usage des mots organise très souvent le déroulement du film, que ce soit sous forme de textes écrits (intertitres, sous-titres, cartons) ou sous forme de textes parlés (voix off, dialogues, voix intérieures).

C'est cette utilisation de la voix, de la parole, qui a conduit Michel Chion à définir le cinéma « **verbo-centré** ».

Le cinéma « verbo-centré » est selon lui : « *la formule du cinéma dit classique dans laquelle la mise en scène, le jeu des acteurs, la conception des sons et des images sont consciemment ou inconsciemment orientées dans le but général de faire écouter les dialogues (généralement abondants) comme de l'action, en en faisant le centre –souvent invisible- de jeux de scène, d'effets de montage, d'éclairage, etc., destinés à en faciliter l'écoute et à en dramatiser l'enjeu, tout en effaçant la perception du dialogue comme tel. Le spectateur –consentant- du cinéma classique verbo-centré ne se surprend pas en train d'écouter un flot de dialogues autour duquel tout s'organise : il est convaincu d'assister à*

¹ CHION Michel, *La toile trouée, la parole au cinéma*, p 94

*une action complexe où les dialogues ne constitueraient qu'une partie, qu'il prendrait presque pour négligeable ».*¹

La parole prend donc une place importante, voire même prépondérante dans de nombreux films, notamment dans les films dits classiques dominants, afin de faciliter au mieux la compréhension de l'action. Par souci d'intelligibilité maximum, elle vient pallier à un manque d'intelligibilité de l'image ou encore, elle est en redondance par rapport à elle.

La voix est dans notre quotidien un élément central de la communication, et il paraît donc tout à fait normal dans une démarche mimétique qu'il en soit de même au cinéma. La voix, par son timbre, ses intonations, sa prosodie, ses accents, est révélatrice de l'identité d'une personne et permet de différencier les locuteurs. Elle fait partie d'une personne, informe sur sa personnalité, et vient donc compléter son identité. Au cinéma, elle prend donc une importance toute particulière, car, ajoutée à son image, elle est un facteur qui permet de présenter chaque personnage au spectateur. Le temps des présentations étant très court (le spectateur doit le plus souvent pouvoir identifier les personnages dès le début du film), elle est un élément clef, et est donc fréquemment utilisée.

De plus, la voix a un caractère structurant. Chaque mot prononcé est porteur de sens (ce sens est parfois difficile à discerner, les paroles sont parfois même volontairement dépourvues de sens, comme par exemple dans certaines scènes des films de Jacques Tati). C'est au travers des échanges qui ponctuent les actions et accompagnent les mouvements que se construit le sens de l'histoire. Dès lors, pour suivre le récit, l'attention du spectateur doit se porter sur l'écoute des voix. Les paroles sont parfois futiles, sans intérêt, mais sont utilisées comme un simple guide pour le spectateur. Cette fonction de guide permanent ne sert pas nécessairement le récit, bien au contraire, il révèle parfois un manque de subtilité.

La voix est aussi abondamment utilisée pour son « pouvoir » expressif. Elle offre une large palette d'émotions, et est souvent préférée aux autres moyens de communication offerts par le cinéma pour exprimer ces sentiments. Elle revêt différents caractères, selon qu'elle est chuchotée, portée, créée, tremblante, enjouée, sanglotée. Le spectateur, parce qu'il parle, pratique la langue, est à même de reconnaître les différentes émotions qu'elle exprime : c'est parce qu'il parle et connaît les émotions véhiculées par une langue qu'il peut les ressentir. On remarque d'ailleurs que les

¹ CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, pp 436-437

sentiments et le jeu des acteurs sont plus difficiles à appréhender lorsque la langue du film n'est pas notre langue maternelle, les émotions ne se traduisant pas de la même manière, les intonations étant différentes d'une langue à l'autre.

La voix a donc tendance à être omniprésente, pour son caractère structurant, expressif, et comme moyen de communication entre les personnages. Mais cette tendance n'est pas systématique. Nous verrons des exemples de films non verbo-centrés dans la suite du mémoire. Certains réalisateurs ont en effet pris le parti de ne pas faire de « **voco-centrisme** » (« *processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain* »¹), en essayant de relativiser l'importance de la parole.

¹ CHION Michel, *Le Son*, p 225

3. Relativiser la parole

Le cinéma classique dominant, répétons-le, a donné à la voix un caractère souvent déterminant pour l'avancée du récit : le sens de chaque mot, de chaque phrase, doit être compris parfaitement. L'« intelligibilité » est une des préoccupations majeure des techniciens, de la prise de son au mixage¹. Si l'omniprésence de la parole est une tendance forte du cinéma classique dominant, certains cinéastes en ont relativisé son importance. Nous allons maintenant présenter certaines de ces tentatives. Les catégories présentées ci-dessous sont issues d'un article de Michel Chion intitulé « Wasted Words », issu du livre *Sound Theory, Sound Practice* (p 104 à 110), édité par Rick Altman.

a. Raréfaction

Cette première approche consiste à raréfier la parole. Ainsi, la durée accordée aux voix étant moindre, on a tendance à se focaliser sur l'image, son contenu, et les autres éléments qui constituent la bande sonore. Pour exemple de cette utilisation de la voix, on peut notamment citer *2001 : L'Odyssée de l'Espace* (*2001 : A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, dans lequel les voix interviennent peu souvent, au profit de la musique, des ambiances, etc.

b. Prolifération

Cette approche est l'opposée de la précédente. Plutôt que de vouloir raréfier les interventions de la voix, on l'utilise avec abondance. L'accumulation, la superposition des mots aura un effet d'annulation de ceux-ci, de leur sens. En effet, lorsque plusieurs personnages parlent en même temps, il est difficile de choisir sur lequel focaliser son attention, et le flot des mots qui parviendra au spectateur sera un tout non cohérent, et dont la signification ne pourra être vraiment déterminée. Le spectateur sera donc plutôt happé dans un ressenti, ne se souciant plus alors de comprendre chaque mot.

On a cette utilisation de superposition de voix dans certaines scènes du film *THX 1138* (1971), réalisé par Georges Lucas : les différentes voix ajoutées, superposées, se

¹ Ceci explique la généralisation de la prise de son des voix rapprochée, en deçà de la distance critique, et notamment l'utilisation des « microphones cravates ».

masquent ; certaines sont mises en avant et compréhensibles, d'autres en arrière plan sonore, inintelligibles.

c. Mélange de langues et utilisation de langues étrangères

Un des procédés qui peut être utilisé pour relativiser la parole est l'utilisation de langues étrangères, par exemple des personnages parlant dans une langue, leur propre langue, non traduite ni doublée. Un commentaire accompagne alors le plus souvent les images. On trouve ce procédé assez fréquemment dans le documentaire. C'est notamment le cas dans le film *Le Premier Cri* (2006), de Gilles De Maistre, dans lequel sont présentées des femmes accouchant dans divers endroits du monde : les langues sont multiples, sous-titrées, ou retranscrites par une voix off.

On peut aussi citer le cas de Jacques Tati, dans *Playtime* (1967), qui montre dans un film en français des touristes parlant une autre langue (l'anglais). Ces touristes ne sont jamais traduits, mais cela n'a pas tellement d'importance, car la compréhension et le déroulement du film n'en sont pas altérés. Cela a quand même pour conséquence d'amoindrir l'importance accordée à ces voix en langues étrangères (tout en conservant la musicalité, la couleur). Nous verrons plus loin que Jacques Tati utilise d'autres procédés pour relativiser la parole.

d. Commentaire sur les dialogues

Comme on l'a vu précédemment, un commentaire peut venir remplacer les dialogues. Il peut arriver qu'une voix off prenne le dessus sur les voix des personnages, relativisant ainsi le contenu des propos échangés entre ces personnages.

e. Parole « submergée »

Dans ce cas, il s'agit de paroles très peu compréhensibles, car étouffées sous un vacarme, ou bien très réverbérées. Ainsi les conversations sont noyées, et lorsqu'elles font parfois surface, on peut comprendre quelques mots, mais pas les dialogues dans leur intégralité.

Ce procédé a été largement utilisé par Jacques Tati : dans ses œuvres, les personnages sont parfois très bavards, mais leurs propos sont très souvent noyés dans un flot de paroles et dans un flot d'autres sons. Ainsi, le contenu des dialogues échangés

n'est parfois pas du tout intelligible. Nous reviendrons sur ses films dans la deuxième partie de ce mémoire.

f. Perte d'intelligibilité

De même que dans l'exemple précédent, il s'agit de paroles qu'on ne comprend pas dans leur totalité. Mais dans ce cas, la cause n'est pas forcément des bruits qui viennent les couvrir, ou d'une réverbération inhérente au lieu où se passe l'action. Il peut s'agir d'un manque d'intelligibilité, dans le but de montrer un point de vue subjectif d'un des personnages par exemple. Il s'agit donc de « flouter » les paroles (par la perte d'intelligibilité, avec des procédés tels que la réverbération, ou la diminution du niveau). Pour illustrer cela, nous pouvons à nouveau citer le film *THX 1138* (1971, George Lucas), qui en plus de superposer des voix, les dégrade fortement : des traitements fréquentiels et dynamiques permettent de faire entendre les voix, mais souvent très déformées. Le contenu des paroles est alors souvent incompréhensible, ou passe d'intelligible à non intelligible.

Une scène du film *Le Grand bleu* (1988, Luc Besson) présente le point de vue subjectif de Jacques, s'apprêtant à plonger. Il s'avance sur le bateau, et les gens autour de lui parlent, mais on ne comprend pas ce qu'ils disent : leurs voix ne sont pas entendues, mais remplacées par des sons (sonorités entendues tout au long du film, évoquant le cri des animaux sous-marins). Ces sons se font entendre dès que l'on voit les personnages parler, et sont donc bien assimilés à des voix, mais le contenu n'est pas constitué de mots, reflétant la subjectivité du personnage, ce qu'il perçoit dans cet instant de concentration.

g. Décentrement

Dans le décentrement, la relativisation de la parole intervient dès l'écriture du scénario, et pendant la mise en scène. Dans ce cas, la parole n'est plus prépondérante, les actions ne sont pas menées par les dialogues. Il y a de la parole, mais elle ne sert pas à l'avancée du récit. Ainsi, la clarté et l'intelligibilité des voix ne sont pas touchées, mais la mise en scène n'est pas centrée sur elles, et le spectateur n'est pas poussé à les écouter à tout prix. C'est le cas dans le film *Stalker* (1979), d'Andreï Tarkovski, dans lequel tout est entendu, mais pour lequel le montage n'appuie pas le contenu des paroles.

h. Dérision de la parole

Cette dérision de la parole consiste à l'utiliser comme un jeu, en la répétant, la transformant. Il s'agit de jeux de mots, qui viennent annuler l'« importance » et le sérieux des mots et des discours. Ainsi, dans cette utilisation, la parole joue un rôle particulier, car c'est parce qu'elle est travaillée qu'elle met en dérision son contenu et son sens.

On peut citer comme exemple de cette utilisation les films des Marx Brothers, ainsi que ceux de Jacques Tati, dans lesquels les mots et leur sens sont abondamment détournés, créant ainsi des contresens, des problèmes de compréhension entre les personnages, entraînant même parfois des retournements de situation. De nombreuses scènes, dans leurs films, sont basées sur la parole, et on pourrait donc se dire qu'elle n'est en rien relativisée, mais on voit cependant que cette parole est tournée en dérision, et n'a parfois plus aucun sens.

i. Absence de parole

Cette catégorie regroupe diverses intentions cinématographiques.

En effet, on peut considérer des films dont l'action n'est jouée que par un seul personnage, la parole et le dialogue étant ainsi beaucoup réduits. C'est par exemple le cas dans « Last Days », de Gus Van Sant, qui montre un personnage la plupart du temps seul, perdu dans ses pensées qu'il n'exprime pas.

L'absence de parole concerne évidemment le mutisme, dont nous verrons de nombreux exemples dans la suite de ce mémoire.

Toutes ces tentatives pourraient être regroupées dans un cinéma dit verbo-décentré (selon Michel Chion).

Cela nous amène à considérer l'absence de parole, et le silence qu'elle induit. Cette notion de silence est à définir plus précisément, et va faire l'objet du chapitre qui suit.

4. Le silence

Nous allons maintenant nous intéresser plus particulièrement au silence. Le mutisme, nous le verrons, est une forme du silence au cinéma. Il nous semble donc important d'essayer de rappeler les sens qu'il peut prendre.

Définir le silence est difficile, car ce terme regroupe un ensemble de notions. Nous n'allons pas ici tenter d'être exhaustifs, mais plutôt de présenter divers points de vue, en partant d'une définition générale, pour arriver à des définitions du silence dans le cadre plus spécifique de notre objet d'étude qu'est le cinéma.

a. Absence de son

Le silence, dans son sens premier, signifie « absence de son ». Or, dans la nature, une telle situation n'existe pas. En effet, l'absence de son totale est impossible. Tout environnement naturel est bruyant. Le calme d'une ville se traduira par un « rumble » persistant, des bruits de voitures, des pas sur le goudron. Le calme d'une campagne fera entendre les bruits des oiseaux, du vent, etc. « (Henriette) : ... *C'est tellement calme ici ! Il semble que ce serait mal de faire du bruit, de troubler ce silence* – (Henry) : *En fait de silence, écoutez les oiseaux, ils font un vacarme !* – (Henriette) : *Leur chant fait partie du silence...* »¹

On pourrait penser que le silence pourrait être atteint dans une pièce très isolée. On peut par exemple citer les chambres sourdes, isolées acoustiquement de l'extérieur. L'ensemble des conditions semble dans ce cas être réunies pour « écouter » ce silence. Mais si on en fait l'expérience, on se rend compte que des sons émergent malgré tout, des sons que l'on n'entend pas d'habitude, car couverts par le bruit ambiant : les bruits de notre propre corps (respiration, battement de cœur). C'est d'ailleurs suite à une expérience en chambre anéchoïde que John Cage écrivit son morceau 4'33". En effet, il s'attendait à y trouver le silence, mais entendit les bruits de son corps. Il réalisa alors l'impossibilité de trouver le silence. 4'33", est une pièce « silencieuse ». David Tudor l'exécuta le 29 août 1952 : il s'assit au piano, ouvrit le couvercle, resta immobile, ses mains au dessus des touches, puis le referma. C'est ainsi que chaque spectateur fut confronté aux bruits imprévisibles de la pièce et des gens. Il écrit d'ailleurs: « *Mais toute crainte [crainte pour l'avenir de la musique] ne sera levée que si, à la croisée des*

¹ Extrait d'un dialogue entre Henriette et Henri dans *Une partie de campagne*, Jean RENOIR, 1936.

*chemins, là où l'on comprend que les sons existent, qu'ils soient intentionnels ou non, on choisit la direction de ceux qui sont non intentionnels».*¹

On peut envisager cette définition dans le cas d'une personne atteinte de surdité, qui n'entendrait aucun son. On peut dans ce cas parler de silence perçu, car ça n'est pas une absence de son émis, mais une absence de son reçu.

L'absence de son est donc une des définitions que l'on attribue au silence.

b. Le silence et la mort

Le silence est souvent associé à l'idée de la mort. La mort se traduit par un arrêt du fonctionnement du corps : un arrêt du fonctionnement des organes (plus de circulation sanguine, de respiration, de battement de cœur), un arrêt de l'audition, un arrêt de la parole, un arrêt du mouvement. Elle représente aussi l'arrêt cérébral : plus de pensée, la fin d'un esprit intelligent. Tout se fige. La mort vient donc trouver sa place dans le silence : un corps devenu silencieux, placé sous terre, dans un cercueil silencieux.

C'est l'une des raisons pour lesquelles le silence peut être effrayant.  tant associé à l'idée de la mort, il peut être associé à l'idée de la fin de toute vie.

c. Silence comme absence de parole

Le silence se définit aussi par le fait de se taire.

En effet, « demander le silence à un auditoire » signifie demander aux personnes présentes de ne plus parler, de se taire.

De même, on emploie l'expression « faire une minute de silence », comme moment de recueillement en hommage par exemple aux victimes d'une catastrophe. On conçoit cette minute comme une absence de parole (mais pas absence de bruits), pendant laquelle on pense, on se recueille.

On peut aussi citer l'expression « passer sous silence », qui se traduit par ne pas parler de quelque chose, omettre d'en parler de manière volontaire. Ou encore « imposer le silence » comme une loi infligée par un groupe mafieux, l'omerta. Dans le contexte historique, politique et intellectuel du Brésil, Eni Orlandi interroge les formes du silence pour revisiter la construction du sens et construire une notion nouvelle qu'elle appelle

¹ CAGE John, *Silence, Conférences et Ecrits*, p 9, tiré d'une déclaration qu'il fit en 1957, au congrès de l'Association Nationale des Maîtres de Musique   Chicago

« le silence fondateur » : « *Au commencement est le silence. Après vient le langage. Quand l'homme, au cours de son histoire, a perçu la signification du silence, il a créé le langage pour le retenir. [...] Le langage stabilise le mouvement des sens. Au contraire, dans le silence, sens et sujet se meuvent librement* »¹. Elle poursuit : « *Dans sa dimension politique, le silence peut être considéré aussi bien comme faisant partie de la rhétorique de la domination (celle de l'oppression) que de sa contrepartie, la rhétorique de l'opprimé (celle de la résistance)* »².

On voit ainsi dans ces expressions ressortir l'idée d'un « silence de contenu ». Ne pas dire quelque chose de manière volontaire, ça n'est pas ne pas parler. On peut en effet parler, prononcer des mots, mais cacher quelque chose.

On voit donc que dans cette définition, le silence se traduit par une absence de mots prononcés, comme une absence de parole, mais pas par une absence totale de son. Il est associé à une non communication.

d. Le silence et la maladie, le handicap

Comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, le silence peut se définir comme l'absence de parole, ou comme l'absence de la perception de son.

C'est dans la mutité et dans la surdité que le silence peut prendre tout son sens. En effet, le sourd n'entend aucun son, sens premier du mot silence. Le muet, quand à lui, ne peut émettre de son vocal. Dans ces deux cas, le silence s'impose.

Le silence est la conséquence de nombreuses maladies psychiatriques, parmi lesquelles on retrouve l'autisme et la schizophrénie.

Des problèmes physiques provoquent aussi l'absence de parole et/ou l'absence d'audition.

e. Le silence musical

Une autre des définitions données au silence provient de la nomenclature du solfège. En effet, en musique, le silence désigne une durée pendant laquelle un instrument ne joue pas. Un signe, un symbole, sur la partition signifie à l'instrumentiste qu'il ne doit pas jouer. La durée de ces silences est variable. Les signes pour les désigner s'appellent silences, soupirs, demi-soupirs.

¹ ORLANDI Eni Puccinelli, *Les formes du silence, Dans le mouvement du sens*, Paris,  ditions des Cendres, 1996, Traduction du brésilien : Pierre L glise-Costa, p 27

² *Ibid.*, p. 28.

L'ensemble des instruments peut arrêter de jouer en même temps, produisant un silence au sein de l'œuvre.

Dans une de ces conférences, John Cage aborde le thème du silence de la manière suivante : « *Qu'est-ce qui arrive, par exemple, au silence ? C'est-à-dire, comment la perception qu'en a l'esprit se modifie-t-elle ? Auparavant, le silence était le laps de temps entre des sons, utile à toute une série de fins, comme celle de l'arrangement soigné, où, en séparant deux sons ou deux groupes de sons, leurs différences ou relations peuvent être soulignées ; ou celle de l'expressivité, où les silences dans un discours musical peuvent fournir une pause ou une ponctuation, ou encore celle de l'architecture, où l'introduction ou l'interruption du silence peut donner une définition soit à une structure prédéterminée, soit à une structure se développant organiquement. Là où aucun de ces buts, ou de quelconques autres, n'est présent, le silence devient quelque chose de différent – non plus du tout des silences, mais des sons, les sons ambiants. La nature de ces derniers est imprévisible et changeante. Peut être faut-il compter sur ces sons (que l'on appelle silence uniquement parce qu'ils ne font pas partie d'une intention musicale) pour exister. Le monde grouille de ces derniers, et, de fait, il n'est pas de lieu en lui qui n'en contienne pas. (...) Il y a manifestement des sons faits pour être entendus, et, définitivement, des oreilles données pour entendre. Là où les oreilles sont en relation avec un esprit qui n'a rien à faire, cet esprit est libre de se mettre à les entendre activement, écoutant chaque son tel qu'il est, et non plus comme un phénomène se rapprochant plus ou moins d'une idée préconçue* ». ¹

Nous voyons donc que le silence musical, selon lui, correspond non pas à un silence « vide », mais un silence rempli de la musique des bruits aléatoires qui le composent.

f. Le silence « relatif »

Nous l'avons vu pour les cas de l'absence de parole et pour le silence musical, le silence peut être envisagé comme une absence de son sans qu'elle soit totale. En effet, l'absence de voix n'induit pas une absence de son, de même qu'un silence sur une partition de violon n'implique pas qu'à ce même moment les autres instruments soient silencieux. Il faut donc mettre en avant le caractère « relatif » du silence. On peut être silencieux par rapport à quelque chose.

¹ *op.cit.*, p 25-26, tiré d'une conférence donnée à Darmstadt, en 1958

Amandine Goetz présente ainsi le caractère relatif du silence : « *La sensation de silence s'obtiendrait par une absence relative de bruits, c'est-à-dire lorsque, après la perception d'un bruit, plus aucun autre ne se fait entendre* ». ¹

Les endroits dits silencieux le sont par rapport à d'autres dits bruyants. De plus, à cette notion de niveau relatif (comparaison objective des niveaux sonores, en décibel par exemple) vient s'ajouter une notion subjective de nuisance du son. En effet, un lieu habité de bruits de nature, tels que des oiseaux ou le son des feuilles dans le vent, sera beaucoup plus souvent qualifié de silencieux qu'un son de ville laissant percevoir des sons de voitures, de klaxon, etc. Cela s'explique par le fait qu'un son désagréable pour l'auditeur ne pourra être associé au terme silencieux. En effet, l'auditeur fera plus facilement abstraction d'un son qui ne le gêne pas, et il oubliera que les oiseaux chantent. Il associera sa sensation de bien-être au calme des lieux, à son silence.

En résumé, le terme de silence correspond à un ensemble de sensations, et non pas seulement à une sensation auditive pure.

Ainsi il faut prendre en compte le caractère relatif du silence, qui est perçu lors de l'arrêt d'un son, en contraste avec un autre.

g. Silence, vacuité, et spiritualité

La société occidentale s'est bâtie sur le langage. Selon Serge Carfantan, « *Nous vivons dans un monde où la verbalisation est la règle et le silence l'exception* ». ² Le silence peut en effet être effrayant.

La peur du silence est fréquente dans une conversation. Ne rien se dire peut devenir gênant. C'est pourquoi souvent ce silence est comblé par des paroles n'ayant pas beaucoup d'intérêt pour les personnes dialoguant.

Le silence effraie aussi car il renvoie à la mort, comme on l'a vu précédemment.

Le vide du silence est donc la plupart du temps rejeté. Ce rejet ne provient-il pas de l'héritage des conceptions anciennes qui considéraient le vide comme non existant, comme *a-physique*. Le Moyen-âge l'a nié, repoussé (*Horror Vacui*). Ne serait-ce pas une des raisons pour lesquelles le monde dans lequel nous vivons est bruyant ? On accorde bien souvent très peu de place au silence.

D'un autre côté, des démarches personnelles conduisent à la « quête » du silence. Il ne s'agit plus simplement de trouver un lieu silencieux, mais de trouver ce qu'on

¹ GOETZ Amandine, *Silence et synesthésie au cinéma*, p 31, mémoire ENSLL 2006

² CARFANTAN Serge, *Philosophie et spiritualité*, 2002, <http://sergecar.club.fr/cours/langag4.htm>

appelle le « silence intérieur ». On retrouve cette recherche de calme, de méditation, de coupure avec le monde extérieur, vers un recentrement intérieur, dans différentes religions. L'accès au silence se veut un accès à la spiritualité, à la pensée, à la réflexion. Cette recherche du silence s'accompagne d'une recherche de spiritualité. Le silence intérieur peut se définir de la manière suivante : un état de paix, de bien être, de plénitude, d'unité, obtenu par le retrait des sens, l'arrêt des perturbations du mental, l'immobilité du corps, le lâcher prise. Les traditions taoïste puis bouddhique par exemple ont pour vocation d'attirer l'homme hors de lui-même et de ses préoccupations dans une atmosphère « idéale ». Idéale, parce que débarrassé, pour un moment, des désirs et des soucis du quotidien. Le Vide n'est pas considéré comme l'abîme des solitudes austères, mais bien plutôt comme un espace et un temps pour l'errance de l'esprit en liberté.

La notion de *vacuité* est très importante dans la plupart des courants bouddhistes: *Śūnyatā* désigne la vacuité des choses, leur absence d'être en soi. Ringou Tulkou Rimpotché en parle en ces termes : « *Selon le bouddhisme, tout est en essence vacuité (...). Śūnyatā ne signifie pas « vide ». C'est un mot très difficile à comprendre et à définir. C'est avec réserve que je le traduis par « vacuité ». La meilleure définition est, à mon avis, « interdépendance », ce qui signifie que toute chose dépend des autres pour exister. [...] Tout est par nature interdépendant et donc vide d'existence propre* »¹. Ainsi, les phénomènes ne se définissent pas par une nature propre, ni par des choses en soi, mais par l'ensemble des rapports qu'ils ont entre eux.

Jean-François Revel et Matthieu Ricard écrivent, dans *Le Moine et le Philosophe* (1997) : « *La vacuité n'est ni le néant ni un espace vide distinct des phénomènes ou extérieur à eux. C'est la nature même des phénomènes. Et c'est pour cela qu'un texte fondamental du bouddhisme dit : "La vacuité est forme et la forme est vacuité". D'un point de vue absolu, le monde n'a pas d'existence réelle ou concrète. Donc, l'aspect relatif, c'est le monde phénoménal, et l'aspect absolu, c'est la vacuité. (...) Les phénomènes surgissent d'un processus d'interdépendance de causes et de conditions, mais rien n'existe en soi ni par soi* »².

Ainsi, cette notion de vacuité n'est pas à rapprocher d'un vide, d'un néant, mais d'un plein signifiant. C'est en cela qu'il nous semble intéressant de rapporter cette possibilité émise dans la vacuité aux possibilités offertes par le silence : silence ne signifie pas absence de signification, un silence peut être plein, tel que l'est le silence intérieur.

¹ Source Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vacuit%C3%A9>

² *ibid.*

h. Silence et synesthésie

Selon Amandine Goetz, « *il y aurait par exemple synesthésie lorsque notre cerveau interprète un stimulus mono sensoriel par une réponse bimodale analogue à celle qu'il fournirait en présence de deux informations issues de deux modalités différentes* ». ¹ Ce phénomène se produit assez fréquemment, et certaines personnes y sont particulièrement sensibles. Comme exemple, nous pouvons citer Olivier Messiaen, qui associait des couleurs aux accords qu'il entendait.

Dans le cas du silence, nous pouvons évidemment évoquer le cinéma muet. En effet, dans les œuvres cinématographiques précédant la période du « parlant », le son ne pouvait qu'être suggéré par l'image (en plus des éventuels commentaires, bruitages et musique qui accompagnaient les projections). Ainsi, la vision d'objets sonores permettait d'évoquer le son. De même les voix, qui ne pouvaient être entendues, étaient « sous-entendues » par les acteurs qui « sur-articulaient » et les intertitres. Dans ce cas, le visuel fait « voir » du son qu'on n'entend pas.

Il arrive que le visuel serve au contraire à faire « voir » le silence. Prenons l'exemple de la musique. Même pour cet art a priori sonore, le visuel joue un rôle important. Selon Basile Doganis, « *si la représentation musicale (le concert) commence par poser l'artifice d'une certaine coupure du monde (salle de spectacle, scène, fosse, partie isolée d'une salle) censée concentrer l'attention sur les seules données auditives en coupant ou en limitant la portée des autres canaux sensoriels, il reste que le visible y joue un rôle important. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer qu'en Occident, lorsque la scène n'est pas occupée par des danseurs, des acteurs ou des choristes, l'orchestre cesse d'être dissimulé dans la fosse et apparaît sur scène comme s'il devenait l'objet du spectacle sonore et visuel* » ². Il cite aussi l'exemple du Japon, et des pays d'Orient en général, pour lesquels, que ce soit pour la danse ou le théâtre, les musiciens occupent une place spécifique, où ils sont visibles. Il évoque aussi le cas des « concerts de silence », concerts donnés dans certaines fêtes japonaises : « *les musiciens japonais accordaient leurs instruments puis, au signal, mimaient sans émettre un son les gestes de l'exécution, la sainteté de l'occasion ne pouvant être troublée, fût-ce du plus harmonieux murmure [et où] chacun écouta[nt] (...), ce qu'il entendait en lui, nul n'aurait su le répéter* » ³. Ces « concerts silencieux » mettent donc en avant à la fois le son non entendu, imaginé par chacun, mais aussi le silence, qui s'impose forcément dans un premier temps. Ces concerts peuvent être rapprochés de la performance de John Cage, 4'33", dont nous avons déjà parlé. Cependant, il semble que la finalité ne soit pas la

¹ GOETZ Amandine, *Silence et synesthésie au cinéma*, p 13, mémoire ENSLL 2006

² DOGANIS Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, p 86

³ KAZANTZAKIS, dans *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, p 87

même dans les deux cas, les « *concerts silencieux, qui laissent plutôt l'impression d'un concert « qui se donne très loin, du côté des ombres, sur l'autre rive de la vie* », tandis que la performance de John Cage peut s'interpréter comme une remise en question de la musique, considérant que « *le silence est une vraie note* »¹, et laissant une place à tous les bruits imprévisibles de la salle.

Ainsi, le silence, comme chaque son, est à relier non pas seulement à la dimension auditive, mais à l'ensemble des sens, qui jouent un rôle dans sa perception.

i. Les sens du silence

1- Le sens du silence de la parole

Les différentes études menées sur le silence conduisent toutes au fait qu'il recèle du sens : l'absence de mots, de parole, ne signifie pas absence de sens, de signification. Bien au contraire, le silence peut « dire » beaucoup de choses. Il peut par exemple signifier l'embarras de quelqu'un qui n'a pas compris quelque chose, il peut aussi signifier la peur de parler devant une assemblée, ou bien la désapprobation de quelque chose (je me tais car je ne suis pas d'accord).

Dans tous les cas, un tel silence « dit » quelque chose, parfois avec plus d'efficacité que si nous avons parlé. Selon Blaise Pascal, « *Il y a une éloquence du silence qui pénètre plus que la langue ne saurait faire* ». Et selon Maurice Maeterlinck, « *Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire* ».

Il est donc admis que le silence signifie mais qu'il ne peut se restreindre à un nombre fini de significations. En effet, il peut revêtir une infinité de sens, en fonction du contexte dans lequel il se place, des gestes ou absence de gestes qui l'accompagnent, du nombre de personnes présentes. De même qu'un mot, une phrase, peuvent avoir des sens différents, le silence exprime des ressentis différents.

Le silence est parfois très pertinent, et peut exprimer mieux que des mots des choses ressenties. Dans le domaine des sensations, il est en effet très difficile de décrire avec précision, avec des mots, ce qui est perçu. Et il arrive que le silence, les silences, soient plus éloquent que les mots. Dans un article, Pascal Lardellier écrit à ce propos : « *Le silence, finalement, peut conduire à la compréhension, là où les mots, souvent, échouent à dire l'essentiel (...). Le vérité ne serait dès lors pas tant dans les mots que dans le regard et le visage, se constituant comme expérience première et ultime de*

¹ Propos de Yoko ONO à propos de la manière de composer de John Cage

l'autre ». Il ressort donc que le silence laisse place à d'autres moyens d'expression, et notamment ceux du visage, du corps, du geste. Ces moyens expressifs ne sont pas centrés sur le verbe, mais plutôt sur le ressenti, ce qui permet de communiquer autrement.

2- Le silence positif, le silence négatif, selon Basile Doganis (dans *Le silence dans le cinéma d'Ozu*)

Selon Basile Doganis, il y a deux façons d'envisager le silence : l'envisager de manière positive, ou de manière négative. Le silence *positif* se définit par un silence porteur de sens, tandis que le silence *négatif* ne signifie rien.

Pour mieux faire comprendre ces deux notions, il prend l'exemple d'une œuvre musicale, interprétée lors d'une représentation. Il définit en premier un silence « *qui est tout ce que cette œuvre n'est pas* »¹. Il s'agit du silence qui la précède et qui la suit. Ce « silence » peut être silencieux ou bruyant, chargé ou vide, cela importe peu. Ce silence est un silence relatif, « *qui se définit par ce qu'il n'est pas - en l'occurrence, par le fait qu'il n'est pas l'œuvre musicale en question* »². Ce silence n'est donc pas porteur de sens. « *Il n'est qu'un fond, et la musique se forme contre lui, à ses dépends ; c'est en l'excluant que la musique devient musique* »³.

Il existe un autre silence, celui de la musique elle-même, qui lui est intrinsèque. Ce silence possède une forme, il a une fonction bien précise : il s'agit du silence noté sur la partition. Les respirations, pauses, demi-pauses, soupirs, sont inscrits sur la partition, au même titre que les notes, ayant la même fonction. Ces silences ne sont pas vides, ils sont dans la partition car ils ont été pensés, entendus. Il s'agit d'un silence que Basile Doganis qualifie de positif.

Un dernier silence vient se greffer à l'œuvre. Ce silence n'est cependant pas écrit sur la partition. Basile Doganis écrit : « *On dit souvent que le silence qui suit une grande œuvre musicale appartient encore à cette œuvre, qu'il en fait partie ; il n'est pas encore ce silence vide et informe qui ne fait qu'entourer l'œuvre, et dans lequel l'œuvre va se perdre après quelques instants. Mais il faut alors avoir conscience que ce silence-là, qui n'est ni le silence de fond, ni le silence noté sur la partition, est perceptible également au commencement de l'œuvre, et la parcourt tout entière* »⁴. En effet, le début d'un concert

¹ DOGANIS Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, pp 15-16

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ *op.cit.*, pp 15-16

est caractéristique du fait qu'on passe d'un silence « informe », un brouhaha des spectateurs, à un silence tendu, concentré, dans lequel l'œuvre a déjà commencé. De même, à la fin de cette œuvre, le silence reste parfois un moment, avant les applaudissements. Et l'on peut constater que ce silence est en fait présent du début à la fin de l'œuvre, et particulièrement perceptible lors des silences écrits, de la partition, par exemple lors d'un changement de mouvement. Ce silence est porteur de sens, et est lui aussi qualifié de *positif* par Basile Doganis. Selon lui, ce silence est « *expressif, vivant, signifiant* »¹.

Nous avons bien conscience de ne pas avoir ici fait un état des lieux exhaustif concernant le silence, car le sujet est très vaste. Il s'agissait de présenter divers aspects du silence, afin de poser des bases pour la suite de notre étude. Nous allons maintenant pouvoir nous interroger sur le silence dans les œuvres cinématographiques, et cette étude préliminaire sur le silence laisse entrevoir que le silence au cinéma revêtira aussi de nombreuses significations dans ses diverses utilisations.

¹ *ibid.*

5. Le silence au cinéma

En 1927, l'arrivée du parlant bouleverse le cinéma et ses modes d'expression. Le son synchrone crée de nouvelles possibilités, et notamment la possibilité de faire « entendre » le silence.

a. Le cinéma muet

Le sujet du silence a déjà été de nombreuses fois débattu en ce qui concerne le cinéma muet. En effet, lorsque l'on dit cinéma muet, on pense absence de son. Mais ce cinéma n'était en fait en rien silencieux. Selon Jean Painlevé, « *Le cinéma a toujours été sonore* ». ¹

C'est bien le dispositif de projection qui était silencieux, mais le contenu des images, lui, ne l'était pas. Les images suggéraient le son : on voyait les personnages parler, avec des mimiques souvent exagérées, car il fallait que cette action de parler soit visible par le spectateur ; certaines images permettaient de « montrer » un son, par exemple des images de cloches, ou des musiciens jouant d'un instrument de musique, sous-tendant leur son ; les intertitres avaient aussi pour rôle de symboliser les voix des personnages. On comprend donc très bien que le son absent physiquement dans le système de projection, n'était pas absent par sa représentation, les images le suggérant très souvent. Nous reprendrons une expression de Michel Chion : « *Le cinéma muet bruissait donc d'un vacarme de sons sous-entendus* ». ²

Au-delà de ces représentations visuelles du son, on ne peut pas dire que les salles dans lesquelles étaient projetés les films au temps du muet étaient vraiment silencieuses. Le plus souvent, le projecteur était dans la salle, son « ronronnement » était donc ininterrompu pendant toute la durée du film. Les spectateurs étaient aussi moins « disciplinés » qu'aujourd'hui, chuchotant et commentant l'action visible à l'écran.

De plus, le cinéma muet, on le sait, était le plus souvent accompagné de commentaires. Un orateur, appelé en France bonimenteur, était chargé de commenter la scène, de la situer, racontait éventuellement l'histoire, et parfois même jouait les dialogues. Cette pratique était très présente avant 1910, où l'arrivée des sous-titres a

¹ CHION Michel, *La voix au cinéma*, p 20

² CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, p 14

permis de s'affranchir d'un orateur. Au Japon, cette fonction était réservée au benshi, « qui prenait beaucoup d'initiatives, se livrait aussi souvent à une sorte de « doublage » en direct approximativement synchronisé lorsqu'il faisait parler les personnages en imitant leurs différentes voix (...) »¹. Aux États-Unis, c'était le conférencier qui était chargé de commenter l'action. Selon Noël Burch, « cette fonction pouvait être tenue aussi bien par des gens de culture, des professionnels du Verbe, que par de simples employés de salle, pourvus d'un certain bagout (...) »². Il arrivait aussi que les voix de comédiens cachés derrière l'écran ou dans les coulisses accompagnent le film, et tels de véritables ventriloques, donnaient les répliques des personnages vus à l'écran. Ainsi, la voix jouait déjà un rôle dans les débuts du cinéma muet, plus tard remplacée par les sous-titres.

Les bruitages eurent aussi une place importante. Souvent dissimulés derrière l'écran, les bruiteurs suivaient l'action en la bruitant, ce qui donnait un aspect plus réaliste.

Une autre présence sonore à prendre en compte dans le cinéma muet est bien évidemment la musique. Le cinéma muet a été très rapidement accompagné de musique. La musique sert à la fois à isoler le spectateur du bruit qui l'entoure (le projecteur, les commentaires chuchotés, les toux) et à produire certains effets pour appuyer l'action ou pour son pouvoir expressif.

Il semblerait que les toutes premières musiques de films eurent avec l'image des rapports d'ambiance. Il ne s'agissait donc pas d'une recherche de synchronisme. Les morceaux interprétés étaient tirés du répertoire, et de longs intervalles silencieux étaient laissés. Puis peu à peu apparaît le métier de « tapeur de cinéma », dont le rôle était d'improviser de la musique sur les images, musique dont le caractère devait adhérer à l'image. Il fallait donc à ces « tapeurs » un grand talent d'improvisation, et une attention constante sur le film. Ces musiciens étaient pianistes, et jouaient pendant le film, dans la salle. Suite à l'apparition de ce métier, des recueils sont constitués : des partitions sont ainsi regroupées et classées par « sens » (frayeur, passion, pathétique), dans le but de mieux adhérer aux images. Puis, toujours dans ce but de soumettre le discours musical à la narration des images, des musiques originales vont être composées pour certains films, mais cette pratique restera une exception. Une autre pratique très courante jusqu'à la fin du muet sera la « *partition-collage* »³, constituée de divers morceaux, fragments de musiques classiques. Ces morceaux n'étaient donc pas composés pour le film, mais permettaient malgré tout de créer du sens. Noël Burch écrit à ce propos : « (...) la musique, en raison de la grande ambiguïté de ses « signifiants », se laisse

¹ *op.cit.*, p18

² BURCH Noël, *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, p 228

³ *op.cit.*, p 225

facilement légèrer (...) par à peu près n'importe quelle image animée »¹. Si on met n'importe quelle musique sur un film, « les effets de synchronisme visuels et psychologiques vont se produire en foule, et parfois cela pourra « coller » pendant de longues minutes »². Ainsi, une place importante fut accordée à la musique, exécutée par un pianiste ou par un orchestre.

Selon G.Lacasse, « avant 1909, la musique était conçue comme un accompagnement ponctuel des films, tandis qu'après elle devient plus continue et descriptive »³. Un théoricien, Ioury Tynianov, met en avant l'importance de cette musique de fosse. Selon lui, le cinéma serait un art déficient sans cette musique, car elle permet de rythmer la mimique articulatoire et les gestes vus à l'image. « En l'absence de musique, les bouches béantes en train de parler sont proprement insupportables. Et puis regardez attentivement le mouvement sur la toile : comme les chevaux galopent pesamment dans le vide ! Vous ne faites plus attention à leur course. Les mouvements perdent leur légèreté, la progression de l'action pèse comme une pierre »⁴. La musique permettrait donc de créer un rythme, d'accompagner le mouvement. Au-delà de cette fonction, la musique permet aussi la création d'émotions. Suivant le caractère de celle-ci, des effets se créent sur le spectateur, de la même manière qu'elle le fera dans le cinéma parlant. Ainsi, selon Song-Yong Sing, « la musique d'accompagnement joue un rôle d'amplificateur émotionnel ou de fusion totale qui joue sur l'émotivité du spectateur. La musique, elle, sert donc de pont intermédiaire, pour nous conduire au dehors »⁵.

Le cinéma muet n'était donc pas un cinéma silencieux.

b. Le cinéma parlant

Le Chanteur de jazz est donc par convention le premier film reconnu officiellement comme parlant. Il faut cependant noter que sa bande son est principalement composée de musique, et de très peu de dialogues.

C'est donc entre 1926 et 1930 que le langage cinématographique se voit doté de la parole, permettant de mener la narration d'une toute autre manière qu'au temps du muet. Les sons ne sont plus suggérés par les images, mais directement entendus. Les intertitres disparaissent, les bonimenteurs, benschis, et conférenciers aussi.

¹ *ibid.*

² *op.cit.*, p 225

³ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre*, p 44, tiré de *L'orgue de barbarie ou l'indescriptible musique de l'inaudible cinéma*

⁴ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre*, p42, tiré de *Le cinéma, le mot, la musique*

⁵ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre*, p 43

Le cinéma parlant a pu faire « entendre » le silence, mais aussi mettre en avant les personnages ne parlant pas. Ainsi, même si cela peut paraître paradoxal, le cinéma parlant a fait ressortir la dimension silencieuse du cinéma.

Dans la suite de ce paragraphe, nous proposons de présenter diverses catégorisations du silence au cinéma. Nous étudierons les catégories établies par Sara Lelu et Amandine Goetz dans leur mémoire de fin d'études, les catégories présentées par Basile Doganis dans son ouvrage « Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens », et les trois concepts définis par Belà Balázs dans deux de ses ouvrages (« L'esprit du cinéma » et « Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau »). Ces diverses catégorisations nous permettront de mieux comprendre le rôle et les enjeux du silence au cinéma.

c. Les formes du silence selon Sara Lelu et Amandine Goetz

Les formes du silence rencontré au cinéma, selon elles, se présentent sous différentes formes :

- le « blanc sonore » : ce silence correspond à une absence totale de son sur la bande sonore. Il est assez peu rencontré. On peut donner l'exemple des génériques de fin de films : ceux-ci sont le plus souvent accompagnés de musique, cette pratique est quasi-systématique ; mais il arrive que ce générique, ou une partie de ce générique, en général le début, soit complètement silencieux. Le plus souvent, ce silence suit une fin de film assez difficile, chargée d'émotion. Cela se produit par exemple dans le film *Le vent se lève* (*The wind that shakes the barley*, 2006), de Ken Loach.

- la disparition d'un son : ce silence se fait entendre lorsque le son d'un élément de l'image disparaît. Si ce son prenait beaucoup de place dans l'image sonore, son interruption laisse un vide, une impression de silence.

- le changement de lieu : lorsque le montage nous fait passer d'un lieu à un autre, le son peut suivre ce changement brusque, et le changement d'ambiance ainsi produit peut nous laisser entendre du silence (si le niveau des deux ambiances est très différent).

- le silence de transition : ce silence précède ou suit une action. Dans ce cas, il y a apparition ou disparition d'un son, ou d'un ensemble de sons, par exemple apparition ou disparition d'une musique de fosse.

- le silence d'un élément qui devrait être perçu : une source émettrice de son est présentée à l'image, mais n'est pas sonorisée. Ainsi, on n'entend pas le son qu'elle est

censée produire. Cela peut avoir une forte influence sur le ressenti du spectateur. On peut citer pour exemple le cas du film *Les Oiseaux (The Birds, 1963, d'Alfred Hitchcock)*, dans lequel une scène fait voir l'héroïne ramer dans une barque, sans que l'on entende le son des rames entrant et sortant de l'eau : cela contribue à alourdir l'atmosphère déjà pesante. On emploie le terme « silencieusement » pour qualifier ce procédé.

- le silence inhérent à une situation spatio-temporelle : il s'agit d'ambiances silencieuses de certains lieux à certains moments de la journée, par exemple le silence de la nuit, ou le silence d'une campagne.

d. Les différents types de silence selon Basile Doganis

Basile Doganis a établi les catégories suivantes :

- Le silence comme toile de fond : informe, ce silence peut être entrecoupé de bruits. Il ne dit rien, il est une matière brute qui n'a aucun sens.

- Le silence interstitiel, d'aération : il correspond à du silence entre les mots ou les formes. Il est « *du silence par défaut* »¹. Cependant, ce silence interstitiel peut se charger de sens, suivant son utilisation.

- Le silence codifié : ce silence est celui « *qui remplace par convention une forme d'expression ou une parole* »².

- Le silence de l'absence de parole volontaire ou imposée (censure) : il s'agit par exemple du silence du cinéma muet, ou d'un personnage muet.

- Le silence de la gêne, de l'échec de l'expression et de la mise en forme : c'est un silence dans lequel « *les paroles attendues font défaut et se transforment en déception, en honte* »³.

Il range les silences décrits ci-dessus dans la catégorie des silences « négatifs » (cf chapitre I – 4).

Il définit d'autres silences, dits « positifs ». Ces silences positifs sont selon lui des silences pleins, parlant. « *Il s'agit d'un silence de tension, de concentration, d'attention, de disposition au sens (...). Lorsque ce silence s'exprime, dans le champ du visible, par des gestes et des mouvements corporels, il n'est plus alors question de lapsus physiques silencieux, ou de refoulements de la parole, mais d'expressions véritables, supérieures, en ce que rien n'est plus libre que la variété non discontinue des gestes et des dispositions des corps dans l'espace et dans le silence* »⁴.

¹ DOGANIS Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, p 97

² *ibid.*

³ *op.cit.*, p 98

⁴ *op.cit.*, pp 98-99

e. Les 3 concepts du silence selon Belà Balázs

Belà Balázs a élaboré trois conceptions du silence au cinéma dans deux de ses livres : « L'esprit du cinéma » (1930), et « Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau » (1946).

Le **premier concept** du silence « balázzien » est doté d'une fonction « **descriptive** ».

Ce concept correspond aux bruits de la vie, au rendu de la réalité. Il contient l'ambiance sonore, les bruits de fond, tels que les bruits urbains, ou de la nature. Il s'agit donc d'un paysage sonore, auquel est associé le calme, la tranquillité.

Le **deuxième concept** est « **dramatique** ». Il est basé sur les intermittences du son.

Dans une bande sonore, les sons se succèdent : ils émergent, puis disparaissent, prenant le pas sur d'autres sons, leur laissant la place. Il y a donc surgissement et évanouissement des sons, et entre ces mouvements, il y a le silence, qui apparaît puis disparaît lui aussi.

Ainsi, l'arrêt d'un son laisse un vide, un silence. Dans sa thèse sur le mutisme au cinéma, Song-Yong Sing affirme : « *De manière générale, nous pourrions dire qu'au deuxième concept du silence de Belà Balázs ce sont la cessation ou la continuité de la musique et l'absence de la parole qui font irruption dans le déroulement de l'intrigue (...). Ce deuxième concept du silence englobe alors l'expérience du temps, et également celle de l'espace : c'est ici et à ce moment-là, en tant que circonstance éphémère et que prégnance durable et sécable, que le silence apparaît, qu'il nous impressionne et nous submerge* »¹.

Le silence peut donc dans ce cas être le produit d'un contraste : la disparition d'un bruit fait ressentir une impression de calme.

Le **troisième concept** a une fonction « **psychologique** ». Ce dernier concept du silence correspond aux « corps sans voix ». Il s'agit de personnages ne parlant plus, arrêtant de communiquer par l'intermédiaire de la voix, mais s'exprimant dans le silence, par les mouvements et expressions de leur corps. Le geste devient le vecteur de communication principale. Dans sa thèse, Song-Yong Sing écrit : « *Ce concept repose non seulement sur le corps du personnage qui peut se manifester à travers l'acte de se*

¹SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre*, pp 86-87

taire, mais surtout à travers l'expression corporelle, gestuelle et l'expression de sentiments (...) »¹.

Ainsi, l'homme peut manifester le silence par son visage, ses gestes, son corps. Selon Belà Balázs, « *Le silence est un trait de caractère des personnages. Lorsque le personnage d'un film se tait, alors qu'il pourrait parler [...], nous en cherchons la raison dans son caractère et dans la situation dramatique* »².

Ce troisième concept met donc en avant l'idée du silence comme absence de parole volontaire, laissant ainsi ressortir l'expression corporelle. Cette approche nous intéresse particulièrement, car on voit poindre ici une définition proche de celle du mutisme.

Ainsi, nous l'avons vu, le silence, ou plutôt les silences, sont des éléments importants et porteurs de sens dans les œuvres cinématographiques. Ce mémoire n'a pas pour but d'étudier l'ensemble de ces catégories de silence, mais une en particulier, qui correspond en partie au troisième concept de Belà Balázs : des corps sans voix. Nous allons maintenant aborder cet aspect du silence qu'est l'absence de parole : le mutisme. Le chapitre qui suit a pour but de définir ce terme, et d'en déterminer les différentes formes rencontrées au cinéma.

¹ *op.cit.*, p 100

² BALAZS Belà, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau de Bel*, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre*, p100

DEUXIEME PARTIE : Les
formes du mutisme au
cinéma

1. Le Mutisme

Ce chapitre sera consacré à la définition du terme mutisme et aux différentes formes sous lesquelles on le trouve au cinéma.

Dans un premier temps, nous définirons un ensemble de termes à ne pas confondre avec « mutisme ».

a. Le non-dit

Selon le dictionnaire Le petit Larousse (VUEF 2001), le non-dit désigne « *ce que l'on évite de dire, ce que l'on tait, généralement de manière délibérée* ». Ainsi, le non-dit est tout ce qui pourrait avoir un rapport avec des idées, des sentiments, des opinions, des faits, qu'une personne aurait tus volontairement. Il réside dans cette définition une notion de *dissimulation*, il y a volonté de cacher quelque chose.

Le non-dit se distingue du mutisme dans le fait que la personne porteuse de ce non-dit peut être très bavarde. Il ne s'agit pas en effet d'une absence de parole, d'un refus de parler, mais bien d'un propos tenu secret, non dévoilé.

b. L'indicible

Cet adjectif désigne ce « *qu'on ne peut exprimer, ce qui est ineffable, indescriptible* »¹. Cette notion est ainsi très différente de la précédente. En effet, dans ce cas, il n'y a pas volonté de dissimuler quoi que ce soit. Il y a plutôt une impossibilité à traduire par des mots ce qui est ressenti, éprouvé, vécu. Il est parfois difficile, voire futile, d'essayer de définir une sensation par le verbe, les mots risqueraient de réduire la polyphonie des sens. « Ne pas dire » devient alors dans ce cas plus pertinent que « dire ». Le mutisme peut alors être une solution : se taire, volontairement, plutôt que de prononcer des mots inappropriés.

¹ Le Petit Larousse, VUEF 2001

c. La mutité

La confusion entre les termes mutisme et mutité est assez fréquente, et il nous semble donc important de rappeler ici ce qui caractérise la mutité.

Le dictionnaire Le Petit Larousse (VUEF 2001) en donne cette définition : « impossibilité de parler, à la suite de lésions des centres nerveux ou des organes de la phonation, de troubles psychiatriques ou d'une surdité dans l'enfance ». La mutité est donc une impossibilité *pathologique* de parler. Elle touche des personnes « malades », soit physiquement, soit ayant des problèmes psychiatriques.

« Les affections qui entraînent une mutité sont soit relatives au larynx, soit d'origine neurologique : les lésions du larynx, congénitales ou acquises (tumeur, paralysie), certaines opérations chirurgicales (laryngectomie, trachéotomie) font perdre la voix, de même que les lésions des nerfs moteurs du larynx, une absence de développement des centres nerveux (arriération mentale) ou une lésion du système nerveux (accident vasculaire cérébral).

- L'audimutité est la mutité de l'enfant qui n'apprend pas le langage oral avant six ans en raison de troubles psychiatriques et sans lésion organique : l'enfant entend mais ne parle pas. (...)

- La surdimutité est liée à une surdité des deux oreilles, congénitale ou acquise avant l'âge de 5 ou 6 ans. Elle n'a pas toujours une cause connue malgré les examens complémentaires effectués. Elle peut être consécutive à une maladie héréditaire de l'oreille, à une infection contractée par la mère pendant la grossesse, à un accouchement difficile. Comme l'enfant n'entend ni les paroles émises par ses parents ni ses propres sons, il n'apprend pas à parler ou, si la surdimutité survient dans les premières années, il oublie ce qu'il a appris et se trouve partiellement coupé du monde extérieur. »¹

La mutité peut aussi survenir dans des maladies psychiatriques, telle que l'autisme, ou la schizophrénie.

En effet, l'autisme est, selon « Le Manuel diagnostique et statistiques des troubles mentaux (D.S.M.IV) », un trouble envahissant du développement qui est caractérisé par des altérations graves du développement dans les trois domaines suivants :

- communication verbale et non verbale
- interactions sociales
- comportements, intérêts et activités qui sont restreints et stéréotypés.

¹ http://www.larousse.fr/ref/medical/mutite-_14661.htm

(D'après American Psychiatric Association)¹.

Un des symptômes de l'autisme est la mutité, même si elle n'est pas systématique.

De même que pour l'autisme, la schizophrénie, qui regroupe un ensemble d'affections psychiatriques (ces affections ont un noyau commun, mais les symptômes et leur évolution peuvent varier considérablement d'une personne à l'autre), entraîne des dysfonctionnements sociaux et comportementaux plus ou moins importants. La mutité est là encore l'une des conséquences psychiatriques de la maladie.

Ainsi, la mutité se retrouve dans des maladies dont les origines sont des problèmes physiques ou psychiatriques : il y a donc impossibilité physique de parler, ou blocage pathologique.

d. Le mutisme

Le mutisme se définit, rappelons-le, par « *l'attitude de celui qui ne veut pas exprimer sa pensée, qui garde le silence* »².

Il y a donc dans ce silence de la parole une *volonté* de se taire, de ne rien dire. Cette notion de ne pas parler volontairement est à souligner, car il s'agit d'un choix conscient et en conséquence intentionnel.

Les causes de cette volonté de ne pas parler peuvent être diverses. Elles peuvent par exemple être mûrement réfléchies, dans l'intention de ne pas révéler quelque chose, ou de ne pas blesser quelqu'un. Il peut aussi s'agir de conséquence d'un choc psychologique (il ne s'agit pas dans ce cas de mutité, car on fait référence à un trouble momentané, survenant sur une personne « saine ») : l'anxiété, le stress, la perte de quelqu'un, un changement majeur dans une vie, ou tout autre traumatisme psychique.

e. Le mutisme dans l'Art

Le mutisme se rencontre dans la vie quotidienne : nous avons tous eu un jour la volonté de nous taire face à quelqu'un, de ne pas répondre oralement ; nous avons aussi tous été confrontés à une personne ne voulant pas parler.

¹ <http://autisme.france.free.fr/docs/c4.htm>

² Le petit Larousse, VUEF 2001

Cette caractéristique propre à l'être humain a donc été étudiée et exploitée dans la création humaine, et notamment dans de nombreux domaines artistiques. La question qui peut se poser est alors : l'Art renvoie-t-il à une signification en dehors du langage verbal ? La réponse est évidemment oui : les mots ne sont pas les seuls éléments du langage, comme on l'a vu dans le domaine du cinéma.

Nous allons présenter quelques exemples de créations renvoyant au mutisme, dans divers domaines.

1- Musique et mutisme

La musique est un art qui depuis ses débuts associe souvent les mots aux notes, rythmes, travail harmonique. La question de la parole ou de la non-parole dans les œuvres musicales renvoie bien évidemment à la question de la signification : y a-t-il signification concrète, narration, expression, en dehors des mots ?

Il a été vérifié à diverses reprises que les spectateurs trouvent des significations à l'écoute de certaines œuvres de musique seule. On peut prendre pour exemple *La Mer*, de Debussy, qui symbolise des vaguelettes par des notes jouées à la harpe, et dont les variations de densité orchestrale renvoient au va et vient des vagues. De même, *La Pastorale*, de Beethoven, évoque la nature, par la présence de coucous et autres éléments qui suscitent des impressions, des mots, du langage. Les titres de ces œuvres influencent cette écoute, mais même sans les connaître, des impressions claires se dégagent des morceaux. Apparenté au figuralisme en peinture, certaines musiques peuvent évoquer une idée, une action, un sentiment ou encore dépeindre une situation. Ce goût de la description en musique existait depuis le Moyen-Âge, et devint une pratique courante dès le 16^{ème} siècle. Il sera aussi utilisé dans la musique accompagnée de texte, pour soutenir le sens des mots, au profit de la narration portée par ceux-ci. C'est notamment le cas dans le madrigal *Ah ! Dolente partita* (Ah ! Douleur de séparation) qui confronte l'auditeur aux mots : la *Ah !* est chanté à l'unisson, le *Dolente* est chanté avec un demi-ton (dissonance qui marque l'idée de la douleur) et le *partita* est chanté en tierce, ce qui marque la séparation (le fait que les notes s'éloignent). Le spectateur est ainsi confronté au texte dans les mots, et dans le figuralisme de la musique.

La musique a aussi permis de se libérer des mots. La non utilisation de texte permet d'être attentif à la musique, la voix ayant toujours tendance à focaliser l'attention de l'auditeur. Certains éléments musicaux permettent de travailler sans les mots, tout en restant dans une direction narrative. Nous l'avons vu avec le figuralisme, et nous pouvons aussi donner l'exemple du leitmotiv, qui permet d'associer un motif musical à un

événement, à un personnage. Ce procédé fut notamment développé par Wagner, qui l'a utilisé comme élément de narration. Et on le retrouve assez largement au cinéma : la saga des films *La Guerre des Etoiles* (*Star Wars*, George Lucas) s'appuie sur des motifs récurrents pour caractériser les personnages.

De plus l'utilisation de la voix en musique est parfois conçue non au profit des mots, mais comme élément musical. Cela est le cas dans l'œuvre *Sinfonia*, de Berio. Cette œuvre est écrite pour orchestre et huit voix. Il y a dans cette pièce un mélange de langues, et une multiplication de la prise de parole : il n'y a donc pas une recherche d'effet signifiant au niveau du texte, noyé dans le nombre de voix superposées, mais une recherche de signifiant au niveau musical. Cette œuvre n'a pas pour but premier de faire écouter un texte, mais permet plutôt de créer un parcours musical, émotionnel, accentué par de nombreuses citations d'autres œuvres, de Debussy, Ravel, Berlioz, Stravinsky.

D'autres utilisations de la voix ne renvoient pas un texte, mais à la voix comme instrument de musique pur. On peut donner l'exemple du chant diphonique, qui exploite la plasticité de la voix, en manipulant les formants, les modes, les résonances. L'ensemble vocal *Les Voix Diphoniques*, qui utilise cette méthode de chant, définit ainsi l'utilisation de la voix dans ses compositions : « *La voix, utilisée comme un instrument, n'est plus soumise à un texte. Seul importe le critère de son timbre et de ses harmoniques* »¹.

Pour terminer ce chapitre sur la musique et le mutisme, nous reprendrons ici le point de vue de Richard Strauss sur la pensée de quatre compositeurs et auteurs d'opéra, qu'il a caricaturée ainsi : *pour Wagner, d'abord les mots, puis la musique ; pour Verdi, d'abord la musique, puis les mots ; pour Goethe, que des mots, pas de musique ; pour Mozart, que de la musique, pas de mots.*

2- Peinture et mutisme

L'image figée permet l'accès à des formes de langage qui ne sont pas possibles simplement par les mots. Pour une meilleure compréhension ou en tout cas plus rapide d'une représentation dans l'espace, un dessin ou une photo est évidemment préférable à une explication orale. Le langage oral a ses limites.

Ainsi, certains tableaux ont marqué les esprits, par leur expression et leur signification. Nous pouvons donner l'exemple du très célèbre tableau d'Edvard Munch, *Le Cri*. Ce tableau peint en 1893 renvoie à une dimension sonore dans la peinture. Christian

¹ Extraits du livret du CD *Humandeya, Les Voix Diphoniques*

Canonville décrit ce tableau de la manière suivante : « *La vision hagarde du personnage explose dans un pur expressionnisme. Les yeux dilatés par la terreur et le tourment, le personnage se bouche les oreilles comme s'il ne voulait plus rien entendre du monde, de son monde, de l'horreur. (...) En arrière plan, le paysage d'une mer instable ondule sous un ciel de sang. L'univers entier se mue en une masse fluide et agitée. Aucun espace vide ou calme n'est laissé à la toile. L'espace ouvert sur la mer, en perspective inversée sur le spectateur, est ici comblé par la matière, les couleurs et les lignes de forces, agitées par l'énergie déployée du tourment du personnage. Plus d'espace ni de temps, que de l'énergie à l'état pur, tangible, manifestée par des champs de forces tourmentés qu'expriment les volutes colorées. Les deux petits voiliers esquissés de quelques traits, et les deux personnages qui s'éloignent poursuivant leur chemin sur une sorte de jetée n'ont pas l'air d'être inquiétés par l'agitation fiévreuse de l'ensemble* »¹.

Ainsi, dans ce tableau, tout renvoie au cri, à la douleur qu'il évoque. Ce cri est perçu instantanément par celui qui regarde le tableau, sans représentation temporelle. Ce cri vient briser un silence, celui du calme d'un bord de mer, et renvoie à l'expression d'un tourment intérieur. Il y a rupture violente d'un mutisme : le cri comme libération.

Cette peinture ne laisse pas vraiment de place au vide dans la représentation spatiale : chaque partie du tableau est remplie (par les formes, les couleurs). Cette forme de représentation est l'une des caractéristiques de la peinture occidentale, qui s'appuie sur le plein au service de la signification. Cette approche est fondamentalement opposée à celle de la peinture en Orient.

Dans la culture traditionnelle extrême-orientale – en Chine, puis plus tard au Japon – le Vide est synonyme de « Souffle » qui anime tout, et de « Transformation » en ce qu'il permet l'interaction, le devenir réciproque et la circulation entre les éléments opposés (Terre/Ciel ; Montagne/Mer ; Proche/Lointain). Dans la peinture extrême-orientale traditionnelle, le vide est représenté en tant que tel comme essentiel à la production du sens.

Cette scission entre culture occidentale et orientale est déjà présente dans la graphie de l'écriture. Les signes de l'écriture cursive (ou linéaire) de l'Occident renvoient à des sons (phonèmes) et par conséquent au signifiant. Le mot écrit procède du mot phonétique. Tandis qu'en Chine, le principe de l'écriture repose essentiellement sur une représentation symbolique des choses dont les signes, les idéogrammes, qui prennent leur origine dans le dessin, renvoient au signifié.

Si on se réfère à la pensée chinoise traditionnelle, le Vide est fondamental dans la mesure où il permet la mutation. Ainsi, le caractère du Vide dans un tableau de la peinture traditionnelle chinoise représentant un paysage n'est pas inerte, ni une présence

¹ CANONVILLE Christian, Texte à paraître

inanimée. Christian Canonville écrit à ce propos : « *D'une part, en tant que Souffle, il [le Vide] s'exprime dans la durée et dans l'espace – le mouvement continu du trait de pinceau et ses variations d'épaisseur, passant sans discontinuer de pleins aux déliés. D'autre part, il [le Vide] exprime la Transformation à travers la circulation d'un courant de relations, qui rapprochent ou opposent les différentes formes représentées (mer et montagne, ciel et terre) »¹.*

Ainsi, on le voit, la peinture permet d'évoquer le vide, parfois même le son, et le silence. Elle peut renvoyer au mutisme, au non-dit, à l'implicite. Mais elle met ce vide, ce silence, ce mutisme, en forme dans le but de les rendre signifiants, expressifs.

3- Photographie et mutisme

Nous prendrons pour exemple une célèbre photographie représentative du *Black Power*² (voir annexe 2). Cette photographie a été prise lors des Jeux Olympiques d'été de 1968. Elle montre un podium de remise des médailles (médailles pour le 200m), sur lequel le médaillé d'or (Tommie Smith) et le médaillé de bronze (John Carlos) se tiennent nus pieds sur le podium, têtes baissées, bras levés, poings vêtus d'un gant noir qu'ils brandissent pendant l'hymne américain. Leur objectif était de protester silencieusement contre le racisme et les discriminations aux Etats-Unis.

Cette photo renvoie bien évidemment au mutisme des personnages : leur attitude, leur posture, évoquent le silence, le silence qui appartient à la rhétorique de l'opprimé. Aucun mot n'est prononcé, ils se taisent, mais décident de prendre la parole par le geste. Leur mutisme est ici mis en forme, et ce mutisme est double : mutisme des deux athlètes, et mutisme du média utilisé (la photographie, qui ne permet pas de faire entendre des voix), qui pourtant est un appel fort. Cette photo se fait le porte-parole d'un mouvement : il n'y a pas de voix, mais tout est dit.

4- Bande dessinée³ et mutisme

Nous nous intéressons pour ce sujet à la bande dessinée *Là où vont nos pères*, de Shaun Tan. Elle raconte l'histoire d'un homme qui quitte sa femme et sa fille pour rejoindre un pays inconnu, résumé ainsi : « *Pourquoi tant d'hommes et de femmes sont-*

¹ *ibid.*

² **Black Power** est un mouvement politique qui vise à une nouvelle prise de conscience des noirs aux États-Unis d'Amérique. Il existe en même temps que le Mouvement des Droits Civiques représenté par Martin Luther King. Au contraire de ce mouvement, les Black Power sont un mouvement beaucoup plus radical dans la violence. Il vise à abattre le pouvoir des blancs pour affirmer le pouvoir des noirs.

³ Nous avons décidé de ne pas suivre les Arts au sens de la classification de Hegel, et nous incluons donc dans notre approche la bande dessinée, qui s'inscrit au sein de la littérature et des arts graphiques.

ils conduits à tout laisser derrière eux pour partir, seuls, vers un pays mystérieux, un endroit sans famille ni amis, où tout est inconnu et l'avenir incertain ? Cette bande dessinée silencieuse est l'histoire de tous les immigrés, tous les réfugiés, tous les exilés, et un hommage à ceux qui ont fait le voyage »¹. Shaun Tan, son auteur, ajoute : « L'essentiel de ce livre a été inspiré par des histoires et anecdotes, racontées par des migrants de nombreux pays et à différentes périodes, dont celles de mon père qui arriva en Australie Occidentale de Malaisie en 1960 »².

Cette bande dessinée a la particularité de ne pas utiliser les mots : aucune bulle, aucun sous-titre, aucun texte. Les seules choses qui pourraient s'apparenter à des mots ou du texte sont des symboles, représentatifs de la langue du pays dans lequel arrive cet homme, mais on ne peut les comprendre. Pour ce qui concerne le contenu de cette bande dessinée, il est bien difficile d'en dire plus que le résumé : les mots ne semblent pas assez précis ni assez forts pour exprimer ce qui est compris et ressenti à la lecture de cet ouvrage. Le langage passe par le dessin, l'utilisation de formes, de couleurs, qui forment un tout parfois abstrait mais très expressif, mais aussi par l'expression des regards et du corps des personnages, largement éprouvés de par la mise en forme, le zoom sur certains détails, la répétition de certains éléments.

Cette bande dessinée sans parole nous présente des situations difficiles dans lesquelles le langage oral n'est pas possible : le mutisme est présent dans le fond et la forme, ce qui permet au lecteur de rentrer dans son imaginaire et son ressenti.

La bande dessinée, dans son expression, ne peut utiliser ni son, ni musique, ni mouvement. Elle peut seulement les évoquer, en faire des représentations. Le dialogue devient souvent un élément capital de la narration. Will Eisner écrit ceci : « *Si le narrateur opte pour un récit sans dialogues, il est alors très important qu'il prenne en considération l'expérience du lecteur. Ce dernier devant être mis dans la possibilité d'établir de manière univoque les relations entre les personnages. Lorsqu'il raconte une séquence muette en bande dessinée, le narrateur doit employer des expressions et mimiques qui se rapprochent facilement des dialogues que le lecteur a été amené à imaginer* »³.

Il nous semble que dans la bande dessinée *Là où vont nos pères*, les mots importent peu : l'accent est mis sur le vécu, le ressenti. Le texte nous aurait ramené dans une dimension plus concrète et, voire plus réduite des événements ; l'absence de texte nous permet de voyager avec le personnage principal, dans ce nouveau pays, dans ses rencontres, et dans les pensées de chacune des personnes qu'il rencontre et qui lui font part de leur propre vécu.

¹ TAN Shaun, Résumé en dernière couverture de *Là où vont nos pères*, éditions Dargaud

² TAN Shaun, Extraits des notes de l'Auteur, *Là où vont nos pères*, Dargaud 2007

³ EISNER Wil, *Le récit graphique, Narration et bande dessinée*

5- Cinéma et mutisme

Présent dans différents arts, le mutisme s'exprime aussi au cinéma. Parce que le cinéma a la possibilité de montrer des êtres humains, évoluant dans une société, il a la possibilité de nous montrer ces êtres humains dans le doute, la peur, la joie, et dans toutes sortes d'émotions. Le mutisme peut être un choix du réalisateur de nous montrer des personnages en crise, ou des personnages « différents ». Ce choix peut être aussi celui d'une esthétique : montrer des personnages que l'on n'entend pas, que l'on voit parler, mais dont les paroles sont masquées, pour toutes sortes de raisons, allant de l'inutilité de faire entendre des propos, à l'intention de faire passer les émotions par d'autres vecteurs que la parole, tels que la musique, le mouvement, le rythme par exemple.

Dans le chapitre qui suit, nous présenterons différentes formes de mutisme, liées à une volonté du cinéaste de ne pas nous faire entendre ce que disent les personnages. Nous étudierons ce mutisme dans un corpus de films, dans des genres, des époques, avec des réalisateurs, et des thèmes divers.

2. La pantomime, la mimique, le mimodrame, le mime

a. Définitions

Le mot pantomime est dérivé du mot latin *pantomimus*. Ce terme désignait aussi bien « l'acteur de pantomime », qui s'exprimait au moyen de geste, que le « genre de spectacle », typiquement romain, qui était un ballet mythologique de tonalité tragique, joué par un seul acteur accompagné d'un orchestre et d'un chœur.

Ce mot renvoie à l'idée d'imitation, selon l'étymologie grecque : *pantomimus* désigne l'imitateur (*mimos*) de tout (*pan*).

En France, ce terme apparaît à la Renaissance (1560). Il entre dans la langue courante au XVIII^{ème} siècle, et prend divers sens. Le mot masculin pantomime, désignant l'acteur, est petit à petit remplacé par le mot *mime*. « Quant à la pantomime, car le mot a basculé au féminin, elle désigne tantôt l'art de représenter par des gestes les sentiments (que ce jeu soit muet ou non), tantôt une pièce où les acteurs ne s'expriment que par gestes »¹.

La pantomime ne s'est pas cantonnée à une unique discipline artistique : on trouve des *ballet-pantomime*, des *pantomimes dialoguées*, des *pantomimes-féeries*, des *pantomimes équestres*. Ainsi, comme l'écrit Ariane Martinez, « la pantomime est un « carrefour des genres » (...), un réceptacle qui accueille en son sein toutes les disciplines spectaculaires, et dont les seules constantes sont l'expression gestuelle et le développement d'une intrigue »².

A partir de 1880, le terme de pantomime désigne de manière générale une pièce muette dont la tonalité serait macabre et/ou comique, où figure très souvent le personnage de Pierrot, et quelques fois certains autres personnages de la Commedia dell'arte (Arlequin, Colombine). La notion de pantomime se simplifie, par la suppression de la parole, entraînant un rôle prépondérant de la gestuelle.

Le terme pantomime est concurrencé par un autre terme : *mimique*. Selon Alfred Bouchard, Arthur Pougin et Gustave Vapereau (écrivains, historiens dans le domaine de l'art), pantomime et mime sont des synonymes : ils renvoient à la fois à l'art muet du

¹ MARTINEZ Ariane, *La pantomime, Théâtre en mineur*, p 21

² *op.cit.*, p 27

mime et à la gestuelle des acteurs dans les pièces parlées. Cependant, l'usage courant tend à distinguer le sens de ces deux termes. Le mot pantomime est plus fréquemment utilisé pour désigner la pièce muette, tandis que le mot mimique désigne plus particulièrement le jeu physique, les gestes des acteurs, mais aussi des acrobates et danseurs.

Le terme *mimodrame* est quant à lui parfois employé comme un simple synonyme de *pantomime*. Selon Georges Vaag, mimodrame désigne une pièce muette, dont « l'action dramatique [est] mise dans un milieu tout différent [de celui de la comédie italienne], [et] dont les personnages sont ceux que nous pouvons rencontrer demain et que nous avons côtoyés hier »¹. Le mimodrame peut prendre une tonalité sérieuse, voire mélodramatique, mais sa conclusion peut être heureuse ou malheureuse.

Le mime, autre terme désignant un art sans parole, désigne plus particulièrement une imitation par le visage. L'expression corporelle n'est donc pas mise en avant dans sa totalité, l'expression se concentrant sur les mimiques du visage.

b. L'absence de parole

Comme on l'a vu, l'art de la pantomime a peu à peu évolué vers une absence de parole, donnant un rôle accru à la gestuelle.

Son étymologie la désigne comme la forme mimétique par excellence (*imitateur de tout*). En l'absence de parole, elle désigne donc une *mimésis* incomplète. Selon Ariane Martinez, « cette mimésis délibérément minorisée permet d'aborder le théâtre dans une autre perspective que celle de la création textocentrée »².

Cette absence de parole repose à l'origine sur une contrainte juridique. En effet, au XVIII^{ème} siècle, des conflits violents opposèrent la Comédie Française et les théâtres de foire (ces derniers faisaient concurrence aux premiers, spoliant ainsi les comédiens français de leur public). Après de nombreux recours en justice, la Comédie Française réussit à obtenir des autorités l'interdiction pour tous les forains de prononcer des dialogues, et plus tard, vers 1710, l'interdiction totale de parler sur scène. C'est pourquoi les forains créèrent des pièces entièrement muettes, qui furent dans un premier temps des parodies de pièces déjà connues.

¹ *op.cit.*, p 31

² *op.cit.*, p 17

La pantomime est donc née d'une contrainte juridique. Celle-ci a donc connu un succès incontestable, puis a peu à peu décliné, pour disparaître presque totalement dans les années 1870. Puis dans les années 1880, elle connaît un renouveau, grâce à Paul Margueritte, Félicia Mallet et Georges Wague, qui vont s'intéresser à ce jeu sans parole. Le silence, qui était au début une contrainte légale imposée, devient un véritable choix esthétique. Les acteurs de la pantomime s'interrogent alors sur leurs potentialités expressives et les confrontent à celles des acteurs parlants.

Dans cet art sans parole, la musique vient jouer un rôle parfois essentiel. De même qu'on l'a vu pour le cinéma, elle a d'abord un rôle dramaturgique : elle définit l'action, de son commencement à sa fin, et doit faire ressortir les incidents et péripéties. Elle a aussi une dimension expressive et émotive et se veut parfois le reflet des pensées des personnages, ajoutant ainsi une dimension empathique pour le spectateur. Selon Roman Ingarden, « *La présence de l'élément musical n'est pas essentielle à la pantomime. Mais s'il est présent, un nouveau type d'art se forme [...]. Il ne fait aucun doute que le facteur musical contribue à étendre les limites de la figuration* »¹.

c. Un art mutique ?

La pantomime est un art sans parole, un art du geste. S'agit-il pour autant d'un art mutique ?

Quand le thème de la pantomime est abordé, le mot mutisme revient de manière récurrente, venant qualifier l'attitude muette des comédiens.

Le mutisme se définit par une absence de parole, mais il ne faut pas négliger dans sa définition l'intention de ne pas parler.

Isabelle Baugé répond à cette question de la manière suivante : « *L'absence de parole n'équivaut pas exactement au mutisme, si l'on entend par ce terme un refus ou une impossibilité de parler. Pour pouvoir entrer dans la fiction mimée, il faut accepter un précepte de base : le personnage de pantomime ne « refuse » pas de parler, il n'en est pas non plus « incapable ». Son silence n'est pas un handicap, il n'est pas le symptôme d'un manque : la parole ne fait tout simplement pas partie de son univers, il est comme un extraterrestre tombé au milieu d'une conversation entre humains. [...] Si le mime a*

¹ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, 1983, dans MARTINEZ Ariane, *La pantomime, Théâtre en mineur*, p 113

accès à la parole (il est admis, au sein d'une fiction, qu'un mime puisse comprendre les discours qui lui sont adressés), il n'y a pas recours (sauf, parfois, sous forme écrite) »¹.

Ainsi défini, il semble donc que la pantomime, ainsi que le mimodrame ou la mimique, ne puissent être qualifiés du terme mutique, qui renvoie à un refus de parler. En effet, ces arts théâtraux ne s'inscrivent pas dans un ou des personnages volontairement muets, mais plutôt dans un art entièrement basé sur l'expression par le corps. Il ne s'agit donc pas d'un refus de la parole, mais plutôt d'une mise en valeur des gestes et des mimiques du visage. La voix ne fait pas partie de cet univers, mais cela ne découle en rien d'un refus volontaire des personnages, mais plutôt d'un choix esthétique dans la représentation.

d. Ancêtre du film muet ?

Selon nous, la pantomime ne se définit pas comme un art mutique. Nous nous poserons la question du mutisme pour le cinéma muet, et une filiation entre ces deux arts (la pantomime et le cinéma muet) serait dans une première approche une réponse à la question du mutisme dans les débuts du cinéma.

Le cinéma fut à ses débuts accusé d'avoir provoqué le déclin, puis la mort de la pantomime. Pourtant, nombre de gens voyaient en ce cinéma muet un prolongement de l'art de la pantomime, par son utilisation expressive du corps, et par l'absence de parole.

Mais pourtant, des différences essentielles distinguent ces deux arts.

En effet, la pantomime est née d'une interdiction juridique de parler, puis s'est reconstruite sur un choix esthétique, une volonté de s'exprimer par la gestuelle, et les mouvements du visage. En ce qui concerne le cinéma muet, l'absence de parole était directement liée à une contrainte technique : l'imperfection des systèmes de prise de son et de restitution ne permettait pas de fixer les paroles sur des supports et de les faire entendre à la projection du film. La parole ne pouvait donc pas être utilisée telle quelle, et il fallut trouver des moyens d'expression palliant à ce manque. Le corps comme expression a donc trouvé une place importante au sein de ce cinéma. La pantomime et le cinéma trouvent donc un premier point de divergence, reposant sur les origines de leur absence de parole.

¹ BAUGE Isabelle, *Pantomime, littérature et arts visuels : crise de la représentation*, thèse de Doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Philippe Hamon, UFR de littérature française, Université Paris 3, dans MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, Théâtre en mineur*, p 42

Ariane Martinez évoque un autre point de rupture : « *Les mimes les plus connus (Margueritte, Séverin, Wague, ...) n'avaient donc pas de mouvements articulatoires des lèvres, ni de chuchotements involontaires. Alors que la gestuelle mimique tendait à remplacer la parole (mimique logocentriste) ou à la faire oublier (mimique expressive), celle de l'acteur de cinéma, au contraire, ne cessait de renvoyer à la parole, de marquer sa présence (bien que muette)* »¹. Ainsi, la pantomime se définit par un univers où la parole ne fait pas défaut, elle n'existe simplement pas, et n'est donc pas perçue comme un manque. Tandis que dans le cinéma muet, la parole est omniprésente dans le jeu articulatoire des acteurs, qui rappelle que les personnages présents à l'écran parlent même si on ne les entend pas. Les intertitres viennent aussi accentuer cette idée de parole omniprésente, en traduisant les mots prononcés (mais non entendus).

De même que le cinéma n'est pas du théâtre filmé, le cinéma muet n'est pas de la pantomime filmée. Il est évident que les acteurs du cinéma muet se sont inspirés du jeu des acteurs de la pantomime, afin de pallier à la contrainte de l'absence de voix, et ont ainsi travaillé sur les expressions du corps et du visage. Mais des divergences sont rapidement apparues entre les deux domaines, marquant leur différence.

Ainsi, on ne peut pas dire que le cinéma muet suive cette idée d'évincer le monde de la parole sur laquelle s'appuie la pantomime. Celle-ci avait pour unique langage celui du corps, tandis que dans le cinéma muet, la parole est omniprésente, même si elle n'est pas entendue. La pantomime ne peut donc être considérée comme un ancêtre direct du cinéma muet. Il s'agit plutôt d'un lointain parent, duquel il s'est inspiré pour le travail du corps et de son expressivité.

¹ MARTINEZ Ariane, *La pantomime, Théâtre en mineur*, p 164

3. Le cinéma muet

L'histoire du cinéma commence dans les années 1890. A ses débuts, le cinéma est dit *muet*, ce terme désignant un cinéma sans son synchrone. De nombreuses tentatives technologiques finissent par aboutir à un cinéma dit *parlant* conventionnellement à partir de 1927.

Le cinéma muet est-il un cinéma mutique, car dépourvu de son, et donc du son de la voix ?

a. Les images suggérant le son

Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au silence au cinéma, le son a très vite été présent dans le cinéma, malgré son absence de bande sonore.

En effet, dès le début, les images évoquaient le son. Pour ce faire, la source sonore était montrée, provoquant ainsi chez le ciné-spectateur une synesthésie lui évoquant le son de cette source. Ainsi, voir les cloches d'une église se balancer ramenait bien évidemment au son produit par ses cloches, la grosseur du plan faisant référence au niveau sonore. Ainsi, ces mêmes cloches montrées en très gros plan provoquaient la sensation d'un son fort, puissant, très proche, donnant une grande importance à cet événement sonore, tandis que les cloches montrées en plan très large rendaient ce « son » plus anecdotique, concentrant moins l'attention sur cet événement.

Pour marquer la durée de ces événements sonores, une méthode de plans-refrains fut adoptée. Michel Chion cite à ce propos : « *Le paradoxe et le charme du cinéma sourd* [L'expression *cinéma muet* n'est pour Michel Chion pas pertinente. En effet, selon lui, il serait préférable d'attribuer à cette période de cinéma le titre de *cinéma sourd*, pour référer au fait que les personnages parlaient bel et bien, mais que le cinéma ne les faisait pas entendre] *résident dans l'importance que ce dernier a donné assez vite aux phénomènes sonores. Il rend souvent un bruit continu [...] par un bref plan-refrain intermittent, qui revient toutes les quinze à vingt secondes, en alternance avec l'image de ceux qui l'entendent ou baignent dedans. [...] Du coup, ces plans-refrains évocateurs d'un son constant se chargent d'un sens formel et rythmique indépendant de ce qu'ils représentent et ils échappent immédiatement à leur sens anecdotique [...]* »¹.

¹ CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, p12-13

Dès ces débuts, le cinéma « montrait » du son. Déjà dans les films de Georges Méliès, on pouvait voir des allusions sonores et musicales. De même dans certains films des frères Lumière, qui montraient un violoniste jouant de son instrument.

Ces images évoquant le son venaient s'intercaler entre les autres images du film, et parfois même en surimpression.

L'autre allusion forte au son, et notamment à la voix, repose sur la gestuelle et les mimiques des acteurs.

b. Un cinéma verbo-centré ?

La question du cinéma muet comme étant un cinéma verbo-centré peut paraître ridicule, le cinéma muet ne faisant pas entendre la voix. Mais cette « voix » était-elle vraiment absente ?

Dès les premiers films, on voyait les personnages parler, mais on ne les entendait pas. Les premiers court-métrages, notamment ceux des frères Lumière, étaient des documentaires plus que des fictions : « la sortie des usines Lumière », « L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat ». Les personnages présents dans ces films s'exprimaient donc de manière « naturelle », sans qu'on puisse les entendre.

Par la suite, l'arrivée des films de fiction pose le problème du son. La mise en scène de nombreux films muets met les personnages en situation de dialogue. Pour faire comprendre les situations où les personnages parlent malgré l'absence de son, les acteurs parlaient donc beaucoup, parfois plus que ne le feraient ceux du cinéma sonore. De plus, pour rendre cette activité de la parole bien visible, les acteurs accentuaient chacun de leur geste, et notamment les mimiques de leur visage.

Ainsi, un passage dialogué correspondait le plus souvent à une sur-articulation, à des gestes amples, à des mimiques très prononcées, à un surjeu volontaire.

Christian Metz écrit à ce propos : « *Il y avait surtout une gesticulation dans le jeu de l'acteur, dont la véritable raison n'était pas, comme on l'a dit à tort, dans l'infirmité de l'image muette, ni dans des habitudes mécaniquement héritées du théâtre (comment expliquer alors que certains films muets ne gesticulent point ?), mais dans une tentative inconsciente pour parler sans paroles, pour dire sans le langage verbal, non seulement ce que l'on aurait dit par lui (opération jamais tout à fait impossible), mais pour le dire sans lui, de la même façon qu'on l'aurait dit par lui. Il s'est ainsi créé une manière de charabia silencieux, à la fois surexcité et pétrifié, un exubérant bredouillage où chaque geste et chaque mimique démarquent avec une scrupuleuse et maladroite littéralité linguistique, presque toujours une phrase, dont l'absence (qui n'aurait pas été catastrophique) le*

devenait surabondamment dès que la décalcomanie gestuelle la soulignait de façon cruelle »¹.

Pour pallier à cette absence de son, la gestuelle vint donc remplacer en partie la voix. Mais voir les personnages parler est une chose, les comprendre en est une autre.

Ainsi, dans les débuts du cinéma, des personnes venaient assister le ciné-spectateur dans la compréhension du film : comme on l'a déjà vu, les bonimenteurs, benschis, aboyeurs, conférenciers, commentaient le film et son déroulement en direct, dans la salle de projection, donnant des clefs de compréhension. A cela s'ajoutait la musique, dont nous avons déjà parlé dans les chapitres précédents.

Plus tard apparurent les intertitres (appelés au début sous-titres), qui prirent un rôle parfois prépondérant, venant « traduire » par écrit les paroles échangées entre les personnages.

C'est donc peu à peu que de nombreuses œuvres cinématographiques se sont construites autour des dialogues, et donc des intertitres. Déjà avant l'arrivée du parlant, le cinéma commençait donc à emprunter la voie du cinéma verbo-centré.

c. Le(s) rôle(s) des sous-titres

Les sous-titres firent leur apparition rapidement. A l'arrivée du parlant, le terme de sous-titres fut remplacé par intertitres, le terme sous-titre étant alors utilisé pour le sous-titrage d'un film en version originale en bas de l'écran.

Ils étaient le plus souvent intercalés entre les images du film, comme un corps étranger, ne se confondant pas avec les images filmées. Parfois, ils étaient intégrés à l'image, incrustés.

Les intertitres eurent plusieurs fonctions. En effet, leur utilisation n'avait pas pour seul but de pallier à l'absence des voix.

Dans les premiers films, et notamment ceux de Georges Méliès, les intertitres renseignaient sur le déroulement de l'histoire par des titres de tableaux. Les cartons, intercalés entre les images venaient ponctuer le début de chaque scène, lui donnant un titre, explicatif, décrivant succinctement l'action à venir.

Par la suite, ils indiquèrent aussi des informations nécessaires à la compréhension de l'action, de manière plus détaillée, tels que des repères temporels ou de lieu. Il ne

¹ METZ Christian, *Le cinéma, langue ou langage*, dans *Essais sur la signification au cinéma*, dans MARIE Michel, *Le cinéma Muet*, pp 19-20

s'agissait plus de titres venant qualifier l'ensemble d'une scène, mais plutôt de détails importants pour la compréhension et l'immersion dans la fiction. Selon Michel Marie : « Une (...) grande fonction de l'intertitre est la fonction narrative et discursive. Par le texte du carton, le cinéaste met en place le récit. Il le raconte à sa manière, avec son style. Il peut également produire un discours de type idéologique, religieux, politique ou moral »¹.

Les intertitres vinrent aussi remplacer la voix d'un narrateur, procédé aujourd'hui rempli par l'utilisation de voix off. En effet, un personnage externe (n'étant pas forcément un personnage parlant à l'écran) commente l'action. En somme, ils remplacent les bonimenteurs, mais avec la particularité de donner un avis sur l'action se déroulant, un avis faisant maintenant partie de l'œuvre, écrite pour servir le film en apportant un complément d'informations nécessaire à sa compréhension.

Et bien évidemment, l'une des utilisations les plus courantes de l'intertitre fut la « traduction » des dialogues des personnages. Ainsi, les paroles échangées entre les personnages sont résumées sur les cartons, texte le plus souvent donné à lire entre guillemets. La plupart du temps, le texte lu paraît plus court que les paroles échangées, il s'agit donc d'un condensé de l'échange des protagonistes. Ces intertitres peuvent contenir des signes d'oralité : par exemple la taille d'une police, plus ou moins grosse, pour évoquer le niveau des paroles prononcées, ou alors le niveau perçu de ces paroles ; l'emploi de l'italique, pour souligner un terme, ou une intonation. A propos du visuel des intertitres, Michel Chion écrit : « Dans certains mélodrames mondains, par exemple, ils [les intertitres] pouvaient être extrêmement fréquents et fournis. On tentait parfois de les incruster sur l'image même, comme pour une sorte de roman-photo animé. L'esthétique des cartons pouvait aussi faire l'objet du même soin qu'aujourd'hui les pochettes de disque, c'est-à-dire rechercher, par le graphisme, la grosseur des caractères, le rythme d'apparition des titres, une valeur expressive, évocatrice, décorative dépassant leur simple fonction utilitaire et indicatrice. Bref, ce texte intermittent avait un rôle des plus central »².

Ainsi, les intertitres s'imposèrent dans la plupart des films de l'époque du muet, venant dans un premier temps pallier l'absence de son. Les voix non-entendues devenaient alors compréhensibles, permettant aux personnages de se faire comprendre, de se faire « entendre ».

¹ MARIE Michel, *Le cinéma muet*, p 28

² CHION Michel, *La toile trouée, la parole au cinéma*, p 88

d. Un cinéma mutique ?

Une confusion fréquente est faite entre le cinéma muet et le cinéma mutique. Les mots muet et mutique ont la même origine étymologique, et la distinction faite entre ces deux termes est peu connue. Nous avons rappelé la définition de ces mots, et ne reviendrons pas sur celles-ci dans ce paragraphe.

Rappelons simplement que le mutisme se traduit par une absence volontaire de parole, or, dans le cinéma muet, il n'y a majoritairement pas absence de parole.

Comme on l'a vu dans les paragraphes précédents, les personnages, dans le cinéma muet, ne s'abstiennent pas du tout de parler, bien au contraire. En général, chacune de leur parole est accompagnée d'une gestuelle évocatrice de la parole, ainsi que des mimiques accentuées du visage, pour souligner le dialogue.

De plus, les personnages ont tendance à parler, en abondance, les intertitres ne traduisant qu'une partie des mots prononcés, un résumé des mots échangés.

Les intertitres viennent à leur tour amplifier le rôle de la parole, la souligner. En traduisant les mots échangés, le sens des dialogues est compris. Le cinéma peut alors s'appuyer sur la parole pour rythmer le déroulement des actions, et ainsi, au même titre que dans le cinéma parlant, reposer sur celle-ci.

On le comprend donc, les personnages du cinéma muet ne sont absolument pas muets, mais bien au contraire très bavards. La parole n'est pas camouflée, relativisée, ou absente, elle tient un rôle prépondérant, et ce même en l'absence de son.

Il ne s'agit donc pas de mutisme. Il n'y a aucun refus de parler, les personnages s'expriment verbalement. Le terme muet peut aussi être discuté, ce qui a notamment été fait par Michel Chion, qui fait préférer attribuer le terme de cinéma sourd à cette période du cinéma.

e. Le mutisme dans le cinéma muet

Nous l'avons vu, muet n'est pas synonyme de mutique. Cependant, les films muets peuvent malgré tout comporter des passages mutiques, ou faire intervenir des personnages mutiques. Nous allons en donner quelques exemples dans ce qui suit.

1- Charlie Chaplin/Buster Keaton

Ces deux acteurs ont fait leur début dans le cinéma muet. Leur particularité est de n'avoir utilisé que très peu la parole. Ce sont des personnages qui parlent, ils en ont la capacité physique. Mais ils n'utilisent finalement qu'assez peu le verbe. Leur langage est principalement basé sur le corps : par des jeux de quiproquos, des gaffes et des gags à répétition, ils font parler leur corps, en se passant de la parole.

Bien sûr l'usage de la parole est différent d'un film à l'autre. Dans son film *Le Cirque*, Chaplin parle très peu. Les images nous montrent ce personnage maladroit qui fait rire les gens dans un cirque sans vraiment contrôler ce qu'il fait : c'est parce qu'il est naturellement maladroit que cela amuse les gens. Et il y a ainsi de longs passages dans ce film dans lesquels le personnage de Chaplin ne parle absolument pas. En cela, il est assez souvent mutique. Au-delà du fait qu'il parle très peu, on peut aussi noter que lorsqu'il parle, ses paroles ne sont que rarement traduites sur des cartons d'intertitres. Ainsi, là encore on vient minimiser l'importance des propos échangés en ne les faisant pas clairement comprendre aux spectateurs. Cette non-traduction des paroles s'apparente à une forme de mutisme : le réalisateur ne souhaite pas nous faire comprendre les propos échangés, de manière volontaire il nous prive des paroles, des mots. Cette absence de traduction ne porte jamais atteinte à la compréhension : elle permet d'alléger le nombre d'intertitres, et en conséquence de réduire le nombre de ruptures dans l'image dues à ceux-ci ; elle permet aussi de ne pas donner des propos qui n'apportent rien au sens ou qui risquent de faire diversion au langage expressif du corps, l'attention du spectateur étant ainsi concentrée sur les images, sur les attitudes de l'acteur qu'on voit mais qu'on ne « comprend » pas par le langage de la parole.

Il en est de même dans les films de Buster Keaton. Dans *Le mécano de la General*, son personnage n'est pas bavard, et quand il parle, ses propos sont rarement traduits. Il en est de même dans *Frigo à l'Electric Hotel* (*Electric House*, 1922), un court métrage dans lequel il installe chez des gens des procédés électriques qui permettent par exemple de servir les assiettes, de les laver automatiquement, de vider et remplir la piscine en tirant sur une manette, de monter les escaliers sans effort, etc. Il y a des cartons, mais ils ne correspondent pas à la traduction des propos échangés : ils donnent des titres à ces gadgets électriques posés par l'ingénieur électricien. Les personnages parlent, réagissent en s'émerveillant devant ces prouesses technologiques, mais ce qu'ils disent ne nous est pas transmis.

Ainsi, la parole n'est pas au centre des films de ces deux acteurs - metteurs en scène. Ils l'utilisent avec parcimonie, axant plutôt leur démarche sur un travail du corps, une expression corporelle, dans un cinéma comprenant de nombreux gags visuels.

2- *Embrasse-moi idiot* (Franck Powell, 1915)

Embrasse-moi idiot (*A fool there was*) raconte un passage de la vie de John Schuyler, diplomate, époux et père de famille dévoué. Afin d'effectuer une mission diplomatique, il est envoyé en Angleterre. Il doit partir sans sa femme et sa fille. Sur le bateau le menant sur l'île britannique, il rencontre « le vampire », une femme séduisant des hommes et les abandonnant après avoir ruiné leur existence. Sous l'emprise de celle-ci, il se fait renvoyer de son emploi prestigieux, et abandonne sa famille. Toutes les tentatives de ses proches pour le ramener à sa vie précédente échouent.

Ce film n'est pas très bavard : on voit les personnages parler, mais assez peu. De plus, très peu de dialogues sont effectivement traduits par des intertitres. Il y a quelques cartons de mise en situation et d'explications. Il y a donc de longs moments dans lesquels on ne sait pas ce que disent les personnages : on voit une famille heureuse, l'enfant jouant, et il importe peu de savoir ce qui est dit. Cependant, ce qu'on peut noter, c'est que la musique joue ici un rôle très important. En effet, sans elle, il serait beaucoup plus difficile de comprendre ce qui se passe. La musique évoque tantôt la joie, tantôt la menace : elle vient caractériser les personnages, les présenter aux spectateurs. Elle permet d'identifier chaque personnage, son rôle. Les émotions sont largement traduites par la musique. Elle aide énormément à la compréhension, et il nous semblerait vraiment difficile de clairement identifier la place et le caractère de chaque personnage sans elle.

Ainsi, certains personnages du cinéma muet parlaient peu, voire pas du tout. De plus, certains dialogues n'étaient volontairement pas traduits par des intertitres. En cela, nous pouvons parler de la présence du mutisme dans le cinéma muet.

Bien sûr, l'arrivée du parlant a permis d'utiliser ce mutisme avec un impact d'autant plus fort qu'il marquait une rupture avec les passages parlés et entendus. Nous allons maintenant en présenter quelques formes, et quelques exemples.

4. Le mutisme des personnages

En réponse à une situation, une émotion, l'être humain peut réagir de diverses manières. Que son vécu soit heureux ou malheureux, les réactions possibles sont nombreuses : il peut rire, pleurer, chanter, danser, parler, bouger, s'immobiliser, crier, il peut aussi choisir de se taire. Ce choix du mutisme est donc l'une des palettes d'expression humaine, que le réalisateur d'un film peut choisir d'utiliser pour ses personnages.

Les situations de mutisme des personnages au cinéma sont très variées. On peut diviser ce mutisme des personnages en deux catégories :

- les personnages momentanément mutiques ;
- les personnages longuement mutiques.

a. Personnages momentanément mutiques

Le mutisme peut être une réaction momentanée à un événement, à un propos dit par un autre protagoniste. La non-réponse (à une question, à une quelconque affirmation), ou la volonté de ne pas parler s'installe alors pour quelques instants, venant troubler les personnages, interrompre le flot des paroles.

Cette forme de mutisme est assez courante au cinéma. Elle concerne des personnages dits « sains », c'est à dire ne souffrant pas d'une pathologie. Elle intervient à des moments de tension, de crainte, de volonté de protéger l'autre, et s'inscrit dans l'histoire du film au même titre que les dialogues.

Le choix du cinéaste repose alors sur un travail de répartition des personnages, dans la construction de leur caractère. Ce mutisme n'est donc dans ce cas généralement pas fondé sur un travail de l'image, mais plutôt sur la construction des échanges entre les personnages, sur leurs réactions face à certaines situations. Nous verrons plus tard que certaines formes d'absence volontaire de parole sont liées à un choix esthétique plus axé sur les images et leur beauté plastique, dans une démarche contemplative, poétique.

Pour illustrer cette forme de mutisme, nous allons maintenant présenter un petit corpus de films dans lesquels des personnages se taisent momentanément, dans une volonté de ne pas parler temporairement.

1- *The Yards* (Leo Handler, 2000) (voir Extraits, DVD n°1)

Ce film de James Gray nous intéresse ici particulièrement, car il présente divers moments où des personnages sont mutiques de manière très brève : d'un refus de répondre à une question, à un silence imposé par une situation, il dresse un tableau d'émotions provoquées par un refus de parler.

The Yards présente la vie de Leo Handler, jeune homme tout juste sorti de prison. Il revient chez lui dans l'espoir de recommencer une nouvelle vie, loin des troubles de son passé. Il trouve de l'aide auprès de son oncle, Frank Olchin, qui lui offre du travail dans sa société, l'Electric Rail Corporation, qui s'occupe d'une partie du réseau des métros dans le Queens. Mais Leo refuse ce travail de machiniste, et préfère suivre Willie, son meilleur ami et fiancé de sa cousine, qui travaille lui aussi dans la société de Frank. Il découvre rapidement la face cachée des opérations de son oncle : corruption, sabotage, chantage, meurtre. Lors d'une opération de sabotage, Willie tue le chef de triage d'une gare, tandis que Leo, pourtant en recul, frappe un policier qui tombe dans le coma. Ce policier risque de le dénoncer, les personnes impliquées dans ces trafics s'inquiètent et menacent Leo, qui prend la fuite. Il doit gérer cette fuite, ainsi que sa vie de famille : sa mère fait une attaque cardiaque, sa cousine, Erica (fille de Frank), et lui sont très proches, son oncle Frank voudrait qu'il se cache.

Dans ce film, les personnages en conflit sont des personnages proches, d'un même environnement familial. Leurs confrontations sont difficiles, mêlées d'amour et de haine. Dans ce contexte, les aveux sont parfois impossibles, la peur de blesser l'autre étant trop grande, trop lourde de conséquences. Dénoncer, avouer, mentir, sont des actes impossibles : les mots ne peuvent être prononcés. La honte prend parfois le dessus.

La construction de la bande sonore est d'une facture assez « classique » : voix, sons des prises, ambiances rajoutées, et musique. On peut noter la présence de sons de trains tout au long du film, qui viennent comme une musique habiter les lieux, et rythmer l'ensemble du film.

On retrouve, à différents moments du film, une forme de mutisme des personnages très brève. Une scène assez caractéristique, et très forte en émotions, présente trois personnages : Leo, la mère de Leo, Val Handler, et sa cousine, Erica.

Leo, en fuite, caché, passe chez son oncle et sa tante, dans le but de voir sa mère, allitée suite à une attaque cardiaque. En bas de l'immeuble, il rencontre Erica, qui lui demande pourquoi il est là. Il ne répond pas. Ils échangent quelques mots, et ils montent voir Val. Leo commence à lui parler, elle ne dit rien. Il lui pose des questions,

elle l'ignore, se met à pleurer. Il lui dit qu'il n'a tué personne (il est accusé d'avoir tué le chef de la gare de triage), elle reste dans son silence, lui tournant le dos. On ressent dans l'attitude de cette mère une contradiction : elle est triste, déçue, que son fils soit impliqué dans une telle histoire, et d'un autre côté, elle aimerait croire qu'il n'a tué personne. Elle est sûrement partagée entre sa grande déception, la confiance et la fierté qu'elle a mises en lui, et les actes terribles dont il est accusé. Elle a sans doute très envie d'accepter ce qu'il lui dit, de le penser innocent, mais refuse de lui répondre, refuse d'être encore déçue par un mensonge. Elle est sûrement perdue entre deux sentiments, et toujours sous le choc de ce qu'elle a vécu auparavant (son attaque cardiaque est la conséquence d'une introduction de policiers dans son appartement, policiers venus chercher Leo).

Leo décide de partir. Erica a assisté à toute la scène, et elle se pose des questions quant au rôle de son fiancé, Willie, dans tout cela. Elle l'interroge : était-il avec lui le soir du meurtre, le soir où c'est arrivé ? Il ne répond pas, il la regarde sans parler. Elle lui demande si c'est Willie qui a tué le chef de la gare de triage. Silence. Leo est immobile, il n'ose rien dire, sûrement par peur de dénoncer son ami, mais aussi par crainte de blesser Erica, celle qu'il aime. Elle se met à pleurer face à ce silence, car elle comprend ce qu'il signifie. Les mots n'auraient rien pu dire de plus : cette absence de réponse est porteuse de sens, elle avoue déjà que c'est bien Willie qui a commis ce crime. Et elle concentre notre attention sur la réaction d'Erica, effondrée.

Suite à cette scène et à la révélation silencieuse de Leo, Erica évite son fiancé. Il vient chez elle, pour lui parler. Elle refuse de l'écouter. Pour l'immobiliser, Willie use de sa force, et la plaque au sol, dans un escalier. Il est contre elle, très proche, et lui parle. Il essaie de la faire réagir, il voudrait qu'elle lui pardonne, qu'elle comprenne. Mais Erica reste immobile, mutique. Elle détourne son regard. On sent la déception dans son silence, mais aussi sa colère. Elle ne veut plus le regarder ni lui parler : elle le rejette, avec tout ce qu'il a fait. Et c'est bien dans le silence et dans l'ignorance de l'autre que ce rejet est le plus fort : son absence de réaction montre qu'il ne fait plus partie de sa vie. Si elle s'était énervée, si elle avait répondu à ses questions, il aurait pu argumenter, se défendre, tenter de lui faire comprendre son point de vue, essayer de se faire pardonner, mais son attitude ne le lui permet pas. Ce silence est blessant, car il dit tout de ce qu'elle ressent face à lui : du dégoût, du rejet, de l'incompréhension, mélange d'émotions difficile à verbaliser.

Le film se termine sur une fin bien douloureuse, avec la mort d'Erica. La séquence dans laquelle Willie essaie de parler à sa fiancée, dans les escaliers, le mène dans une extrême violence, réaction de désespoir face à l'attitude de celle qu'il l'aime. Il tente de l'embrasser, mais elle le repousse. Il essaie de la forcer, et dans un geste brusque, il la

fait basculer par-dessus la rambarde d'une mezzanine. Elle meurt sur le coup. Willie la regarde, puis il sort, va dans sa voiture. Erica avait enclenché un signal d'alarme à son arrivée, et la police arrive alors sur les lieux, pour intervenir. Le policier aperçoit Willie dans sa voiture, et va l'interroger, savoir s'il a vu ou entendu quelque chose. Willie ne répond pas. Il pleure. Il lève les mains, comme pour se rendre. Il ne peut prononcer un mot, et n'oserait entendre ce qu'il vient de faire. Le policier comprend, le fait descendre de sa voiture, et le menotte, de manière assez brutale. Willie est mutique, anéanti par l'acte qu'il vient de commettre. Que pourrait-il dire ? Il ne le sait sûrement pas : les faits sont là, et il ne pourrait probablement rien changer en les racontant ; il ne souhaite pas se défendre, il ne souhaite pas fuir, et il n'assume sans doute pas son geste, il le regrette déjà. Impuissant face à tout ça, responsable, sans excuses, il préfère se rendre sans protester : il ne résiste ni physiquement, ni verbalement.

Ainsi, on l'a vu, *The Yards* présente de nombreuses situations dans lesquelles les personnages préfèrent ne rien dire ou n'ont plus la force de parler : le mutisme comme seul moyen de réagir dans des situations difficile à gérer émotionnellement pour les personnages. Ce mutisme est toujours temporaire, dans le sens où tous les personnages s'expriment par le verbe, avant et après ces instants de silence, qui sont en général assez courts (de quelques secondes à quelques minutes).

2- *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1969)

Ce célèbre film de Sergio Leone a de nombreuses fois été cité en exemple pour sa création sonore et ses scènes remarquables. Nous avons bien conscience que ce film a été très souvent analysé, et nous ne pouvons donc prétendre innover dans ce domaine. C'est pourquoi notre analyse de *Il était une fois dans l'Ouest* sera largement appuyée par ce qui a déjà été écrit à son sujet, et notamment par celle de Michel Chion.

L'histoire de ce film se passe lors de la conquête de l'Ouest américain. Elle débute sur l'assassinat de Brett McBain et de ses trois enfants par Frank et son équipe. Jill McBain, jeune mariée, devient veuve, et hérite du terrain. Ce dernier est convoité par Morton, le commanditaire des meurtres. Mais un indice laissé volontairement par l'équipe de Frank accuse Cheyenne, un hors la loi. C'est accompagné d'Harmonica (homme dont on ne connaît pas le nom, mais qui se fait surnommer ainsi car il joue très souvent de l'harmonica) qu'il va essayer de se faire disculper, ainsi que de récupérer le terrain de Mme McBain qui pourrait leur rapporter beaucoup d'argent avec le passage du train en son milieu.

Le film se construit donc sur des vengeances entre plusieurs bandes rivales.

Une des scènes qui nous intéresse est décrite en ces termes par Michel Chion :
« C'est une gare de Far-West, en plein désert. La seule voyageuse en attente du train est une petite mamma italienne, le seul personnel est un vieux guichetier édenté. Trois hommes, l'air patibulaire et vêtus de longs manteaux, font leur arrivée. Ils sont en sursis, car ils ne tiendront l'écran qu'un quart d'heure, le temps du générique, mais à la fin de ce très long et célèbre générique – celui du film *Il était une fois dans l'Ouest*, de Sergio Leone (1968), ils seront morts.

Ils arrivent donc, chassent l'Indienne, enferment le guichetier. L'enferment ou le tuent ? On ne le saura jamais, car l'action est maintenue hors-champ et n'est racontée que par le son. Trois « impulsions » fortes résonnent, délibérément indéterminées dans leur nature, situées entre la porte qu'on claque violemment et la détonation. Le flou causal du son permet cela.

Les trois hommes ont fait signe au guichetier que bavarder est inutile et revient à jacasser, aussi comprenons-nous que le mutisme est pour eux une vertu qu'il faut honorer, et qui les fait se sentir virils. Ils se tiendront donc en attente du train, chacun de son côté.

Il y en a un très mal rasé (...), un autre barbu et grisonnant, et le troisième est un Noir glabre et impeccable, au crâne entièrement rasé (...).

Le seul son durable – à part un vent intermittent – est un motif plaintif et étiré de trois notes, périodique, répété, insituable, que l'image identifiera plus tard comme celui d'une éolienne qui grince.

Ces trois notes « toniques » se caractérisent par un accent particulier, comme celui d'une voix, une sorte de traînage léger évoquant l'accent du Canton de Vaud, en Suisse... L'éolienne est durant un moment l'élément constant, pivot, la basse de l'ensemble des autres sons, mais, au lieu de se faire oublier, elle se rappelle obstinément à l'attention consciente par son caractère exaspérant et cyclique ; d'autre part, durant toute une partie de la séquence on ne l'entend plus, mais Sergio Leone s'est arrangé pour que le son s'éclipse à la faveur de l'interruption d'un autre son, de sorte qu'on ne remarque pas son absence momentanée.

Un autre « fond » est produit par des pépiements d'oiseaux, mais ce fond n'est pas signalé à l'attention consciente.

Sur ces fonds, et dans ce cadre de la gare désormais vide à part les trois hommes, rien ne se passe, sinon de petits incidents tels que ceux-ci : sur son crâne rasé le Noir chauve, assis et impassible, reçoit une goutte – authentifiée par l'image du plafond au-dessus de lui d'où elle suinte à intervalles réguliers. Au lieu de se déplacer, il couvre sa tête de son chapeau à large bord. Le son de la goutte, en tombant sur le tissu, se fait plus sourd. (...)

L'homme mal rasé, lui, est harcelé par le bourdonnement d'une mouche, qui se promène sur son visage ou vole à côté de lui. Il finit par la capturer dans le canon de son revolver, qu'il obture d'un doigt. Puis il porte le canon obturé à son oreille, comme pour se murmurer, en le maîtrisant, le son de la mouche enfermée. Son timbre, de parvenir de l'intérieur du canon, est assourdi.

Et le troisième des hommes qui attendent, le barbu grisonnant, fait consciencieusement craquer ses doigts en les étirant »¹.

Cette description minutieuse nous permet de bien comprendre la séquence et son évolution. Les personnages présents ont décidé de ne pas parler. Et ce mutisme contribue à la tension palpable dans les premières minutes du film. Ces trois hommes sont en attente de quelque chose : ils prennent possession des lieux, puis ils s'installent, attendent. On les sent nerveux. Cette nervosité est accentuée par tous les événements qui les entourent. Autour d'eux, tout est calme, et pourtant, on les sent irritables : la mouche est un élément perturbateur, autant par sa présence physique que par le son qu'elle émet ; de même pour la goutte d'eau, qui dans un premier temps se manifeste en tombant sur le front d'un des personnages, puis le bruit qu'elle fait en tombant sur son chapeau ; le dernier personnage fait craquer ses doigts, geste qui manifeste souvent un stress ressenti, geste nerveux, comme celui de se ronger les ongles. Ainsi, une atmosphère de tension se crée, dans laquelle les événements sonores viennent habiter un lieu silencieux. Ce silence n'est pas troublé par les voix : les personnages ne se parlent pas, ils paraissent concentrés. Michel Chion l'explique de la manière suivante : *« des personnages ont décidé de ne pas parler, mais tout se passe comme s'il leur fallait combler le silence qui en résulte (...). Mais ces personnages, par leur impassibilité fonctionnelle (...) renvoient à la gêne que déclenche leur mutisme »².*

Ainsi, cette première séquence se construit sur une tension créée par l'environnement sonore : l'absence de parole contribue à l'élévation de cette tension, qui permet à d'autres bruits de faire irruption, de manière continue ou discontinue (grincement de l'éolienne, les craquements de doigts), habitant tout l'espace. Les lieux sont immenses, et vides, mais pourtant habités de la présence de ces événements sonores. La voix aurait brisé cette attente induite par le silence.

Cette séquence ne s'arrête pas là : un train arrive dans la gare, s'arrête ; un homme jette un paquet ; on entend quelques notes de musique jouées à l'harmonica ; le train repart et dévoile l'homme qui joue de l'instrument ; les quatre hommes s'échangent quelques mots ; ils se tirent dessus ; suivent les silences et les craquements de

¹ CHION Michel, *Le son*, pp 79-80

² *op.cit.*, p 81

l'éolienne ; les trois personnages du début sont morts ; Harmonica (surnom donné à l'homme jouant de l'harmonica) se relève, et s'en va.

L'arrivée du train vient briser le silence qui s'était installé entre les trois hommes : tous les événements ponctuels se taisent, l'attente est terminée. Les personnages vont se placer sur le côté du train, toujours sans parler : chacun sait ce qu'il doit faire. Le spectateur est toujours en tension, car à ce moment, on ne sait toujours pas ce qu'ils attendent, ni ce qu'il va se passer. Le son de l'harmonica finit d'éloigner le silence : plutôt que de s'annoncer par la voix, Harmonica joue, alors que les autres ne le voient pas. Il sait donc très bien qu'il est attendu. Le fait qu'il ne dise rien contribue à maintenir la nervosité de ceux qui l'attendent, le suspens ne retombe pas. On comprend alors que ces personnages vont se défier, qu'ils sont adversaires.

Cette séquence d'introduction est fondamentale pour toute la suite du film : elle nous plonge dans le contexte des affrontements, des vengeance, en créant un climat très particulier : celui de l'attente et de la tension, par le silence. Elle nous présente aussi Harmonica, personnage important : il parle très peu tout au long du film, mais s'exprime à plusieurs reprises grâce à son harmonica. Dès lors qu'il en joue, on sait qu'il est présent, et qu'il veut « dire » quelque chose : il ne joue pas pour le plaisir de jouer, mais les notes que l'on entend sont annonciatrices d'une action à suivre, d'une réaction d'Harmonica.

Une autre scène caractéristique se déroule un peu plus tard dans le film : Jill McBain est en chemin pour aller rejoindre la ferme de son mari ; son conducteur décide pourtant de s'arrêter pour boire un coup ; ils pénètrent dans un lieu dans lequel on sert à boire ; ils entendent des coups de feu à l'extérieur, et un homme, Cheyenne, rentre dans le « bar ». Puis on entend le son de l'harmonica. Harmonica est dans l'ombre, on ne le voit pas, même s'il était présent depuis le début de la scène. On comprend que Cheyenne est un hors-la-loi, car il a des menottes. Avec une lampe qu'il fait balancer, il éclaire Harmonica, toujours en train de jouer. Cheyenne lui parle, mais il ne répond pas : il continue sa mélodie. Le mutisme d'Harmonica est troublant : le mystère de ce personnage est d'autant plus fort qu'il ne parle pas. Il semble détenir un secret, et surtout être là au bon moment. L'intensité de la scène, la montée de la tension, reposent en partie sur le fait qu'à chaque fois qu'il est présent, il se dévoile d'abord par une présence sonore, qui n'est pas vocale, mais instrumentale, ce qui fait de ce personnage un être à part.

Ce personnage parle peu, mais il parle quand même à plusieurs reprises. Son harmonica intrigue malgré tout les personnes qu'il rencontre, et par conséquent, il intrigue le spectateur qui se demande quel secret il cache. Cheyenne le présente en ces termes à Mme McBain :

« *By the way, you know anything about a man going around playing a harmonica ?*

He's somebody you'd remember. Instead of talking, he plays. And when he'd better play, he talks »¹.

Il était une fois dans l'Ouest est un film qui présente des personnages qui parlent peu. La parole n'est pas au cœur de l'histoire : le silence a un impact fort, car il exprime tantôt l'immensité, tantôt la douleur, la tristesse, tantôt l'attente, la nervosité. La musique d'Ennio Morricone occupe aussi une place très importante dans l'expression des émotions, et accompagne souvent des scènes dans lesquels les personnages ne parlent pas.

Le mutisme des personnages est toujours temporaire : ils se taisent dans certaines situations, ce qui crée un climat particulier, mais parlent à d'autres moments, quand la parole est nécessaire. Sergio Leone a construit l'ambiance, l'atmosphère de son film, en grande partie sur ces paroles sobres et peu abondantes, ainsi que sur la musique qui habite les images tout au long de l'histoire, musique diégétique (harmonica), et extra diégétique (orchestre : cordes, guitare électrique, percussions).

3- Un été 42 (Robert Mulligan, 1971)

Ce film raconte l'histoire de trois jeunes garçons de 15 ans au cours de l'été 1942, en pleine guerre mondiale. Leur quotidien est bien loin des batailles, partagé entre la plage et la conquête des filles. Hermie et ses deux amis, Oscy et Benjie, sont intrigués par le sexe féminin, et ils essaient de comprendre les gestes de l'amour en se basant sur un dictionnaire médical dérobé à leurs parents.

Hermie tombe sous le charme d'une jeune femme mariée. Son mari est un soldat qui doit partir à la guerre. Le jeune garçon vainc sa peur, et ose aborder la jeune femme : Dorothy. Il lie une relation d'amitié avec elle, et va de temps en temps la voir, dans sa maison.

Un soir, il se rend chez elle et trouve la maison vide, silencieuse. Il l'appelle, elle ne répond pas. Il comprend, en voyant un télégramme, que son mari est décédé. Elle le rejoint finalement dans le salon, ils échangent quelques mots. On sent qu'elle voudrait parler : il semble qu'elle va prononcer des mots, mais ne le fait pas. Elle ne sait sûrement pas quoi dire, ou comment le dire. Elle met de la musique, puis commence à

¹ Extrait du film *Il était un fois dans l'Ouest* (de Sergio LEONE): « *Au passage, tu ne connaîtrais pas des choses à propos d'un homme traînant dans les parages et jouant de l'harmonica ? C'est quelqu'un dont tu te souviendrais. Au lieu de parler, il joue. Et quand il ferait mieux de jouer, il parle.* »

ranger des affaires. Ils ne parlent pas, on n'entend que la musique du tourne disque. Il lui dit alors qu'il est désolé. Elle ne répond pas.

Elle vient se blottir contre lui, ils dansent. La musique se termine. Elle pleure, Hermie aussi. Ils continuent à danser, on n'entend plus que les craquements du tourne disque. Elle l'embrasse, puis l'amène dans sa chambre, où ils se déshabillent. Une ellipse temporelle nous amène quelques instants plus tard : ils sont allongés sur le lit, elle le regarde. Elle se lève, met un peignoir, et sort de la chambre. Il sort à son tour, et la rejoint dehors. Sans le regarder, elle lui souhaite une bonne nuit : ce sont les premiers mots qu'ils échangent depuis qu'il lui a dit qu'il était désolé.

Cette scène du film porte une atmosphère très particulière, qui lui est conférée par la lenteur et le calme de chacun des mouvements, mais aussi par le silence pesant qui la traverse. Les mots sembleraient bien futiles dans une telle situation : la douleur de la mort de son époux désarme Dorothy, elle ne sait pas quoi dire à Hermie. Aucun mot ne saurait décrire ce qu'elle ressent, les seuls mots qu'elle pourrait prononcer seraient sans doute trop douloureux. De son côté Hermie a bien conscience de la gravité de la situation, et préfère se taire, car il sait que tout ce qu'il pourrait dire ne saurait la consoler : les mots seraient bien futiles. Chacun à leur manière, ils trouvent un moyen de consoler l'autre, dans le silence. Hermie se laisse guider, et leur chorégraphie, qui les mène de la danse dans le salon au lit de Dorothy, est une chorégraphie silencieuse, qui évacue le verbe pour laisser la place aux corps : leurs deux corps enlacés, dansant lentement, leurs mains serrées, montrées en gros plan, leurs baisers, un fondu de la main d'Hermie vers l'épaule de Dorothy.

Cette séquence contraste avec le reste du film, plutôt léger, insouciant. Ce contraste accompagne l'attitude d'Hermie, qui lui aussi passe de l'adolescence, avec ses préoccupations parfois légères et insouciantes, à l'âge adulte, avec la prise de conscience de la mort, et de l'amour. C'est pourquoi cette scène est assez remarquable et touchante : sa gravité, de par les événements et les silences qui l'habitent, vient toucher le spectateur.

Nous avons donc vu plusieurs exemples de personnages dont le mutisme est temporaire : volonté de ne pas répondre à une question, volonté de se taire pour ne pas blesser quelqu'un, absence de parole dans l'attente de quelque chose, dans une situation à suspense, difficulté de trouver des mots dans des circonstances difficiles, où l'on préfère ne rien dire plutôt que de dire des choses futiles.

Nous allons maintenant parler de personnages dont le mutisme est plus long, s'échelonne sur presque toute la durée du film.

b. Personnages longuement mutiques

Nous venons de le voir, certains personnages gardent le silence dans certaines situations.

Dans certains films, ce mutisme est de longue durée. Les personnages, suite à un choc psychologique parfois intense, refusent de parler. Cette conséquence émotionnelle peut être plus ou moins volontaire, il s'agit parfois d'un blocage. S'enfermer dans le silence est parfois leur seul refuge, mais cela est parfois un réel emprisonnement.

Ces personnages sont donc des personnages sains : ils ne souffrent pas d'une pathologie telle que l'autisme ou la schizophrénie, mais sont malgré tout victimes d'un choc ou d'une émotion vive.

Le travail du cinéaste consiste alors à nous présenter ces personnages et leur environnement, la manière dont ils communiquent avec leur entourage, avec le monde extérieur, mais aussi les réactions des autres personnages face à ce mutisme.

Nous allons nous intéresser à un corpus de films dans lesquels un personnage ne parle pas. Nous verrons qu'il est parfois difficile de distinguer le mutisme de la mutité.

1- Persona (Ingmar Bergman, 1966) (voir Extraits, DVD n°1)

Persona raconte l'histoire d'une jeune femme, Elisabet Vogler, actrice qui ne parle plus, soignée, accompagnée par une jeune infirmière, Alma. Le trouble d'Elisabet est présenté en ces termes à Alma par le médecin qui la traite : « *Elle est actrice et jouait Electre. Au milieu de la pièce, elle a regardé autour d'elle, surprise. Elle est restée silencieuse un instant. Plus tard, elle a expliqué qu'elle avait été prise d'un fou rire. Le lendemain, le théâtre l'a attendue en vain pour la répétition. Sa gouvernante l'a trouvée éveillée, dans son lit. Elle ne bougea pas, ne répondit à aucune question. Elle est comme ça depuis trois mois et a subi tous les examens possibles. Le résultat est clair : elle est en bonne santé physique et mentale. Et il ne peut s'agir d'une réaction hystérique* »¹. Après un séjour à l'hôpital, Elisabet part en compagnie de l'infirmière se reposer dans une maison au bord de la mer. Les deux femmes se lient alors d'amitié, se rapprochant peu à peu. Ces liens et le silence permanent d'Elisabet amène Alma à se confier, à parler d'elle. Mais Alma découvre une lettre d'Elisabet à son médecin, dans laquelle elle divulgue ces confessions et avoue qu'elle s'amuse à l'« étudier ». Cela provoque une crise relationnelle, dans laquelle Alma perd ses moyens.

¹ Extrait du film *Persona* (Ingmar BERGMAN), traduction du DVD

Ainsi, le personnage d'Elisabet Vogler est un personnage mutique : elle est au début du film immobile et silencieuse. Son médecin va alors la voir. Elle essaie alors de la faire réagir, en lui expliquant ce qu'elle a compris de sa situation : « *Rêver vainement d'exister. Ne pas avoir l'air, être réellement. A chaque instant, consciente, vigilante. Mais un abîme sépare ce qu'on est pour les autres et pour soi-même. Sensation de vertige et désir constant d'être enfin découverte. D'être mise à nu, découpée en morceaux et peut-être même anéantie. Chaque intonation, un mensonge, chaque geste, une tromperie, chaque sourire, une grimace. (...) Mais on ne peut être immobile. Et silencieuse. On peut se replier, on peut s'enfermer en soi. Alors plus de rôle à jouer, plus de grimace à faire, plus de geste mensonger. Du moins on croit. Mais la réalité est obstinée. Ta cachette n'est pas étanche. La vie s'infiltré partout. Tu es obligée de réagir. Personne ne se demande si c'est réel ou non, si tu es vraie ou fausse. Il n'y a qu'au théâtre que ces questions comptent. Et encore... Je te comprends, Elisabet. Je comprends que tu te taises, que tu sois immobile. Que tu aies monté cette apathie en un système fantastique. Je te comprends et je t'admire. Tu devrais jouer ce rôle jusqu'à ce qu'il soit épuisé. Qu'il ait perdu tout intérêt. Alors tu l'abandonneras. Comme, petit à petit, tu as quitté tes autres rôles* »¹. Elisabeth a abandonné son rôle social de femme, et de mère : elle froisse une lettre de son mari, et déchire la photographie de son fils que lui montre Alma.

Dès le début du film, le mutisme d'Elisabet se manifeste : à sa première rencontre avec Alma, alors que l'infirmière lui parle, Elisabet détourne le visage. Cette manifestation physique est la première manifestation de l'acte de non-parole et du refus de communication de l'actrice. Ces gestes de refus seront nombreux dans la suite du film.

Leur « exil » au bord de la mer transforme l'attitude physique d'Elisabet : son apathie disparaît peu à peu, et on la voit souriante, à l'écoute d'Alma, qui se confie. L'expression de son visage a changé : il est plus paisible, ses traits sont plus doux, ses expressions plus tendres. Les jeunes femmes sont proches, liées par l'affection. Débute alors un véritable jeu de miroir entre elles : elles se ressemblent, et pourtant sont opposées, comme des compléments, dans leurs attitudes, et surtout dans la façon de s'exprimer. Alma parle beaucoup, sous forme de longs monologues, Elisabet l'écoute, toujours mutique. L'effet miroir est évident, et assumé dans les images, qui associent les moitiés de visage des deux femmes, pour n'en former qu'un seul. De plus, Elisabet et Alma sont montrées à plusieurs reprises se regardant dans un miroir, très proches. Les visages sont en effet un élément très important du film : ils sont montrés sous divers angles, dans différentes valeurs de plan, dans un éclairage plus ou moins sombre, avec des expressions variées, qui se rattachent à un ensemble d'émotions. Cet ensemble

¹ Extrait du film *Persona* (Ingmar BERGMAN), traduction du DVD

d'images et de représentations du visage transparaît tout au long du film : du début, où l'on voit un enfant caresser l'image d'un visage de femme, dont les traits sont flous, aux visages d'Elisabet et Alma, montrés, détaillés, effleurés, à la statue que l'on voit à la fin du film, visage de pierre, immobile, à l'entrée de la maison dans laquelle les jeunes femmes ont séjourné.

Cette esthétique du visage renvoie au titre du film : prosôpon, en grec, et personer, en latin, signifient « masque ». Le mot persona vient donc de ces mots, qui désignaient le masque que portaient les acteurs de théâtre. Ce masque avait deux fonctions : donner à l'acteur l'apparence du personnage qu'il interprétait, et permettre à la voix de cet acteur de porter suffisamment pour être audible par les spectateurs. Carl Gustav Jung a repris ce terme dans sa psychologie analytique : ce mot désigne alors la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social. On peut comprendre la persona comme un masque social, une image créée par le Moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu. A propos de la notion de masque, Song-Yong Sing écrit : « *Le masque est une façon de rendre réel et visible le rôle-personnage créé par le poète. Masquer, c'est donc actualiser, participer et animer l'incarnation et la figuration du personnage, à travers l'indication des traits extérieurs définissant le statut d'un rôle, du sexe et d'une condition sociale ou affective. Par rapport au prosôpon grec qui sert à désigner à la fois le masque théâtral, le visage vivant, visible et la perception du regard, le persona-masque est un artifice total pour recouvrir, dissimuler et remplacer l'image visible de l'âme du visage (...) de l'acteur. (...) Or, il ne suffit pas que l'acteur entre dans la peau d'un personnage en portant le masque, il faut qu'il lui donne son geste et particulièrement sa propre voix, ses qualités vocales (...). En somme, la notion définitionnelle de persona-masque est non seulement un lieu d'émission d'action, de gestuelle et de mimique, mais surtout elle est conçue comme un véhicule du procès d'énonciation, du vocal et du son (...)* »¹. Or tout au long du film, on comprend que la vie d'Elisabet est une confrontation permanente à la représentation, aux images. De par son métier, elle est au cœur de la représentation : être actrice l'amène à changer de rôle, à simuler, à être une autre, dans chaque geste et chaque phrase. De plus, on la voit en rupture avec des images du monde : lors d'une scène devant des images télévisuelles, elle se fige d'horreur face à l'atrocité de ce qu'elle voit (un homme s'immole par le feu) ; dans une autre scène, elle déchire la photo d'un jeune garçon, qu'Alma pense être son fils. Elle a donc un rapport souvent conflictuel avec ces représentations, qui déclenchent en elle de vives émotions. Ca n'est d'ailleurs pas qu'avec des représentations uniquement visuelles, mais aussi avec des représentations

¹ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, pp 188-189

sonores : elle se met à rire alors qu'Alma a allumé la radio, et qu'on entend la voix d'une femme déclamant un texte dans une dramatique ; juste après, Alma met de la musique, et Elisabet se fige, elle écoute, et on voit qu'elle est émue. Elle réagit ainsi à des événements visuels et sonores, images du monde réel.

Dans une analyse de ce film, Gilles Visy, professeur à l'université de Limoges écrit : « Ces deux femmes qui se ressemblent physiquement s'approprient une personnalité enviée en s'identifiant à l'autre. Tout passe par le jeu des corps et l'expression du visage : masques, miroir et silence, la projection du double est un transfert, une cassure, mais aussi une manipulation affective qui conduit à une destruction quasi anthropophage »¹. Il ajoute : « Déjà, par rapport au cinéma traditionnel, le réalisateur voulait faire de ce film une poésie d'images non avec des mots mais avec des photogrammes, des plans et des séquences. La cassure dans *Persona* se manifeste, d'abord, par l'aspect non conventionnel de l'esthétique de l'image et par une narration de la lenteur qui devient propice au transfert et au double. La forme illustre le fond et vice versa. Ensuite, la véritable brisure repose sur le fait que l'une des femmes veut devenir l'autre sans omettre la réciprocité, ce qui fait de ce film un chassé-croisé d'altérités spéculaires « sur ce que l'on paraît, ce que l'on est vis-à-vis des autres, ce que l'on croit être et ce que l'on est réellement, ce que l'on ne peut pas être et que l'on est malgré soi »². La problématique du film est en définitive la solitude du sujet qui reste vécue comme un enfermement. L'imaginaire des protagonistes, réduit et dévasté par une misère affective, sollicite l'autre de telle manière que le transfert devient inévitable : le reflet dépasse l'image du miroir »³. L'esthétique du film conduit à ce jeu sur l'image et la représentation : des images abstraites, entrecoupées de visages et de corps. « Pour un film comme *Persona* qui est en effet à la limite de l'expérimental, le mutisme apparaît comme un enjeu esthétique de la cinématographie par excellence, il est fortement et visuellement lié au visage de l'actrice-personnage (Liv Ullmann et Bibi Anderson) auquel Bergman est particulièrement sensible. Comme le cinéaste le souligne : « J'ai grandi avec le muet et c'est une banalité de le dire, le muet était sur la voie de devenir un art, parce que l'art cinématographique vous apportait la plus extraordinaire scène de théâtre : le visage humain ». »⁴

Le terme *persona* est aussi un terme théologique qui signifie hypostase. Ce mot désigne une substance fondamentale : le grec *upostasis* est formé des racines *estanaï*, qui veut dire base, fondement, substance, et *upo*, dessous. Ce sont des principes premiers, des réalités fondamentales, relevant de la métaphysique ou de la théologie. On

¹ VISY Gilles, *Je est un autre*, <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>

² LEFEVRE R., *Ingmar Bergman*, Paris : Edilio, 1983, p 78, cité dans VISY Gilles, *Je est un autre*, <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>

³ VISY Gilles, *Je est un autre*, <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>

⁴ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 184

pourrait donc rapprocher cette définition du film de Bergman par la recherche d'un soi fondamental, en dehors de toute apparence : le retour à des bases, à une quête de l'identité profonde. Elisabet a probablement perdu ses repères. Ainsi, son mutisme est étroitement lié à la question d'une identité en crise, à une rupture, avec le monde extérieur : son métier, son rôle de femme, son rôle de mère.

Le personnage d'Elisabet est plongé dans le mutisme, mais sa voix n'est pas totalement absente du film. La première fois qu'on la perçoit, on ne sait pas si les mots prononcés l'ont réellement été, ou bien s'il s'agit d'une hallucination, d'un rêve d'Alma. Alors que cette dernière a posé sa tête sur une table, on entend une voix qui lui chuchote d'aller se coucher. A ce moment, on ne voit pas le visage d'Elisabet, on ne voit que celui de l'infirmière. On ne peut donc être sûr qu'elle a bien prononcé ces mots. Ils pourraient donc très bien sortir de l'imaginaire d'Alma. Le lendemain, l'infirmière l'interroge à ce sujet : elle lui demande si elle lui a parlé la nuit précédente. Elisabet lui fait signe que non. Cet événement en restera là, on ne saura donc pas si elle a parlé ou pas. Une autre scène assez forte du film montre une dispute entre les deux femmes. Alma a lu la lettre dans laquelle Elisabet raconte certaines des confidences qu'elle lui a faites, et cela la met très en colère. De plus, le silence d'Elisabet commence à rendre Alma nerveuse. Elle voudrait qu'elle lui parle. Alma commence alors à secouer violemment Elisabet, et celle-ci la gifle. L'infirmière s'empare alors d'une casserole d'eau bouillante et s'apprête à la jeter sur sa patiente. A cet instant, Elisabet crie : « Non, arrête ! ». Alma s'arrête. Elisabet aura donc conservé son instinct de survie. Ces mots prononcés sont les premiers qu'on l'entend dire. Ils sont tout à fait indispensables à ses yeux, car ils sont un des moyens de stopper Alma, et donc de lui sauver la vie. Le film s'achève aussi par un mot prononcé par Elisabet, à la demande d'Alma, qui lui demande de le répéter : il s'agit du mot « Rien ». Selon Song-Yong Sing, « *Nous pourrions dire que par ce « Rien », Elisabet ne livre définitivement « rien » à personne, et également n'a rien à dire* »¹.

2- La leçon de piano (Jane Campion, 1993)

Ce film raconte l'histoire de Ada MacGrath. Cette jeune femme écossaise rejoint la Nouvelle Zélande avec sa fille Flora, envoyée là-bas par son père afin qu'elle épouse Alistair Stewart, un colon qu'elle n'a jamais rencontré et avec qui elle a correspondu par lettres. Sa fille raconte qu'elle n'a plus parlé depuis la mort de son premier mari, alors qu'ils chantaient ensemble dans la forêt et qu'il fut frappé par la foudre. Mais en réalité, la jeune femme ne parle plus depuis l'âge de six ans, et elle n'en connaît pas vraiment la

¹ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p224

raison. Elle communique malgré tout en langage des signes, comme les personnes atteintes de mutité. C'est sa fille qui « traduit » oralement les gestes qu'elle fait.

Ada est pianiste : son piano et la musique comptent énormément pour elle, elle les utilise pour s'exprimer, à défaut de parler. Mais son nouveau mari ne comprend pas cet aspect essentiel de sa vie, et il préfère abandonner son piano sur la plage où Flora et sa mère ont débarqué. Il l'échange contre des terrains de leur voisin, Georges Baines.

Ce voisin, touché par le silence d'Ada, et par sa musique, lui propose un marché : regagner son piano, touche par touche, en acceptant qu'elle se soumette à ses exigences. Elle accepte, car elle souhaite récupérer son bien le plus précieux, son unique moyen d'expression. Georges est de plus en plus attaché à elle, attiré par elle, et il exige des attouchements de plus en plus intimes. La jeune femme, voulant dans un premier temps récupérer son piano, accepte de répondre à ses exigences, puis peu à peu, elle s'éveille à cette sensualité, à cette tendresse, à cet amour charnel, qui peu à peu évolue en amour passionnel. Son mari, Alistair, ne connaît pas les termes de leur contrat : il pense que sa femme lui donne des cours de piano. Flora les attend toujours à l'extérieur de la maison de Georges, et ne comprend pas pourquoi Mr Baines ne joue pas. Mais ce dernier culpabilise de ce qu'il la force à faire, et il décide de lui rendre son piano. Petit à petit, Alistair comprend ce qui se passe, et les surprend même. Elle n'a jamais fait preuve de tendresse envers lui, elle ne s'est jamais attachée à lui. Pris de colère, il les enferme, elle et sa fille. Cloîtrée, Ada joue tout le temps du piano, même la nuit. Le mari décide finalement de les libérer. Ada grave un message pour Baines dans une touche du piano, et elle demande à sa fille de la lui amener. Mais au lieu d'aller le voir, elle la porte à Alistair. En colère, il frappe le piano avec une hache, puis dans une scène terrible, il coupe des doigts de la jeune femme. Il va chez Baines et le menace. Finalement, il laissera partir Georges, Ada et sa fille ensemble. Elle finira par apprendre à parler, et donnera des cours de piano (elle aura un doigt en métal).

Le mutisme est omniprésent dans ce film. Le personnage d'Ada se construit sur son silence autant que par sa musique. Dès le début, le mutisme est au centre des préoccupations : « *Mon mari dit que mon mutisme ne le dérange pas* »¹. Le fait qu'elle ne parle pas intrigue, dérange parfois. Elle le vit comme si elle était muette, et arrive à communiquer en langage des signes. Mais c'est surtout par la musique qu'elle s'exprime : « *Je ne me sens pas silencieuse, à cause de mon piano* »². Dès lors qu'elle est devant son piano, on la sent dans son élément, et elle joue magnifiquement bien, pendant des heures.

¹ Paroles de Ada, dans *La leçon de Piano* (Jane Campion)

² Paroles de Ada, dans *La leçon de Piano* (Jane Campion)

Pourtant, dès les premières minutes, on *entend* la voix de la jeune femme. En effet, sa voix commente les images, en voix off. C'est grâce à elle que l'on comprend les événements : son mutisme, son mariage avec Mr Stewart, son arrivée en Nouvelle Zélande.

Le mutisme de Ada lui confère un caractère mystérieux, qui intrigue son entourage. A son arrivée, elle est discrète, en retrait, et un peu « sauvage ». Elle ne parle pas, et n'essaie pas de s'intégrer d'une quelconque autre manière. Une seule chose l'obsède, c'est son piano. C'est ainsi que Georges arrivera à la faire sortir de son silence, en lui offrant la possibilité de jouer quotidiennement. Il lui permet de s'exprimer, ce qui met la jeune femme en confiance. Cette attention que Georges lui porte ainsi qu'à sa musique séduiront Ada.

Ce silence d'Ada est notamment très fort dans la relation qu'elle a avec Georges. Lors de leurs « rencontres pianistiques », personne n'est là pour traduire les gestes d'Ada. Ils arrivent donc à communiquer sans intermédiaire, le langage qu'ils utilisent est donc différent : par les gestes, le regard, la musique. Ces instants qu'ils partagent sont le plus souvent des moments d'intimité, de tendresse, dans lesquels les mots sont inutiles. L'absence de parole ne les empêche pas d'établir une relation de complicité, de créer des liens qui vont au-delà des paroles.

Une autre scène du film, très intense, rend le mutisme d'Ada presque insupportable. Après que Flora a amené la touche de piano sur laquelle sa mère a gravé quelque chose à l'attention de Georges, à Alistair, celui-ci s'énerve, et est soudainement pris d'une crise de violence. Il la rejoint, et commence à frapper le piano avec une hache. Ada est figée. Puis il s'en prend à elle : il l'immobilise, et lui coupe des doigts. Dans cette scène, la jeune femme essaie de se débattre en vain, mais elle ne hurle pas. La douleur doit être très grande, mais aucun son ne sort de sa bouche. Après l'accès de colère de son mari, on la voit se relever, avancer en titubant, silencieuse, le visage impassible. Son silence est glaçant, autant qu'un cri, voire plus.

La fin du film nous montre la fuite d'Ada, George et Flora. Ils s'en vont, pour se reconstruire une vie : Ada et Georges vont pouvoir vivre leur amour au grand jour. Dans le bateau, sur le retour, le piano est très encombrant, et leur embarcation menace de chavirer. Ada prend la décision de jeter le piano à l'eau, elle l'indique par des gestes. Dans sa chute, une corde du piano entoure la cheville de la jeune femme, qui est attirée dans le fond de la mer, par le poids de l'instrument. Elle choisit de lutter et se détache de l'objet qui la tient prisonnière d'une mort certaine. Une voix off, la sienne, indique qu'elle est surprise de son choix : elle a choisi la vie. C'est à partir de ce moment qu'elle se remet à parler, après des années de silence. On la voit apprendre à parler, on entend le son de sa voix : son blocage est fini. Ce retour de la parole coïncide avec la « noyade »

de son piano, le choix de le laisser derrière elle, mais aussi avec le début d'une nouvelle vie, comblée d'amour. Elle n'avait jusque là jamais réessayé de parler, préférant s'enfermer dans le mutisme, et s'exprimant essentiellement par la musique. Elle fait alors un choix tout à fait différent : une fois son piano abandonné, elle recommence à communiquer oralement, sans toutefois arrêter le piano, qu'elle continuera d'enseigner.

3- Les Marx Brothers : le personnage de Harpo

S'il est bien un personnage pour lequel l'ambiguïté entre mutisme et mutité est très forte, c'est Harpo Marx. Les frères Marx ont construit leur succès sur quatre personnages : Groucho, Zeppo, Chico, et Harpo. Chacun a ses particularités. Groucho porte une grosse moustache, un cigare, et parle beaucoup, met les mots en dérision ; Zeppo est le seul qui a une apparence « normale », il n'est pas déguisé ; Chico est l'acolyte de Harpo, il a un accent italien, il aime les filles et le jeu ; Harpo quant à lui a pour principale caractéristique de ne pas parler, ainsi que de jouer de la harpe.

Harpo Marx fait sa première apparition dans le film parlant *Noix de Coco*, en 1929. Dès ce premier film, on se demande si Harpo est volontairement silencieux, ou bien s'il est réellement muet. Song-Yong Sing donne une explication de son silence : « Dans son autobiographie, Harpo a révélé l'origine de son mutisme involontaire : c'était avant de faire son premier film en 1929 ; il y avait un critique local du journal de Champaign-Urbana qui critiquait l'incapacité de parler de Harpo sur la scène en écrivant : « *Le Marx Brother [Harpo] qui tient le rôle de Patsy Brannigan est très amusant, dans sa pantomime, déguisé en immigrant irlandais, malheureusement tout est gâché dès qu'il se met à parler* »¹. C'est ainsi qu'il a choisi d'orienter son rôle dans la non-parole.

Mais malgré cela, il est difficile de déterminer si Harpo est un personnage muet ou mutique. En effet, les explications de son silence varient d'un film à l'autre. Dans le film *Monnaie de singe*, réalisé par Norman Z. McLeod, Chico dit à son sujet : « C'est mon partenaire, mais il ne parle pas. Il est sourd et muet ». Dans le film *Soupe au canard*, Chicolini (joué par Chico) demande à Pinki (joué par Harpo) : « Qu'as-tu ? Tu ne dis jamais rien. Pourquoi ne dis-tu jamais rien ? ». Plus tard dans ce film, ils rencontrent un homme qui s'énerve contre ce silence de Harpo : « Homme : Chaque fois que je parle, il ne dit rien. (...). Tu peux pas... Tu peux pas parler / Chico : Il ne parle pas ». C'est ainsi à plusieurs reprises dans ce film. Dans le film *Les Noix de Coco*, on peut entendre cette conversation : « Groucho : Qui c'est ? / Chico : C'est mon associé, mais il parle pas / Groucho : Un commanditaire muet ? ». Ainsi, chaque film présente une version

¹ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p144

différente. Il est donc difficile de répondre clairement à la question de la volonté ou non de ne pas parler.

Le pseudonyme Harpo vient en partie du fait que ce personnage est un harpiste talentueux, qui s'exprime à l'occasion en jouant de son instrument. Comme le personnage de Ada dans *La leçon de piano*, son instrument lui permet de communiquer, et il est fréquent que les films des Marx Brothers comprennent des passages uniquement musicaux, dans lesquels on le voit jouer de la harpe. Son pseudonyme est aussi lié au dieu du silence égyptien, Horus, que les Grecs ont transformé en Harpocrate. Il est représenté comme un enfant nu, un doigt devant la bouche, une natte sur le côté.

Le personnage de Harpo joue de cette absence de parole, par le jeu du corps. Il fait des mimiques gestuelles, que Chico essaie de déchiffrer, souvent sous forme de jeu de mots. Ce silence le rend souvent porteur de secrets. Il détient la clé de certaines énigmes, et c'est grâce à lui qu'un indice est trouvé. Par exemple, dans le film *Les Noix de Coco*, des bijoux (ceux de Mme Potter) sont dérobés ; au cours d'une vente aux enchères, Mme Potter annonce le vol de son bijoux, et Harpo, qui sait où il est, le sort de sa cachette ; il est alors accusé à tort de les avoir volés.

Il est assez fréquent que les personnages ne parlant pas, muets ou mutiques, soient dotés de capacités hors normes, les faisant des êtres un peu exceptionnels. Song-Yong Sing écrit à ce propos : « *L'image du personnage muet résulte à la fois d'une représentation de la déficience du non-langage et d'une anomalie esthétique de monstruosité ou d'animalité. Cette anomalie esthétique attribue au muet un statut paradoxalement supérieur, où le muet est parfois au-dessus de l'homme ordinaire : il peut connaître et témoigner du secret, comme dans « Pendez-moi haut et court » (...)* »¹. Dans cet extrait de sa thèse, il aborde aussi la question de la monstruosité et de l'animalité : le personnage qui ne parle pas est souvent associé à cette image de monstre ou d'animal. Nous étudierons plus tard cette problématique au travers de deux films : *Edward aux mains d'argent*, de Tim Burton, et *Elephant Man*, de David Lynch.

Ainsi, Harpo est un personnage construit sur son silence. Il en joue, crée des malentendus, par l'expression de son corps, et par les mimiques de son visage. Harpo joue avec son corps comme Chico, Zeppo et Groucho jouent avec les mots. Harpo se fait toujours comprendre, son langage gestuel est très développé. Pour s'exprimer, il utilise aussi sa harpe, dont il joue assez souvent (dans *Monnaie de singe*, *Les Noix de Coco*, *L'explorateur en folie*, *Plumes de cheval*), véritables intermèdes musicaux dans les films des Marx Brothers.

¹ *op.cit.*, p 130

Nous concluons sur des phrases écrites par Song-Yong Sing, qui nous semblent bien résumer les enjeux du mutisme lié à des personnages : « *Le mutisme est (...) une sorte de prolongement infini qui donne à voir l'état du visage et du corps devenu, « longuement et résolument », silencieux « tout au long » de l'univers diégétique. En plus, ce visage et ce corps du personnage mutique ne sont pas sans conscience de sa pensée, de ses sentiments, et de ses intentions. Dans le film, le mutisme se montre et se manifeste, en tant qu'une « altérité », propre au personnage lui-même, qui est particulier et qui le différencie des autres personnages* »¹.

¹ *op.cit.*, p17

5. Les images mutiques¹

Nous allons maintenant présenter une forme de mutisme rencontrée assez fréquemment au cinéma. Il ne s'agit plus de mutisme lié à des personnages cessant volontairement de parler. Le silence de la voix n'est plus un élément qui vient caractériser une personne, dans son attitude, dans ses réactions ou absences de réactions, mais une intention esthétique d'un réalisateur, qui souhaite ne pas nous faire entendre ce que ses personnages se disent.

Ainsi, les personnages parlent, évoluent dans leur monde, mais le cinéaste choisit de ne pas faire entendre leur voix, à des moments choisis. Ce procédé est souvent utilisé comme ellipse temporelle : on voit une suite d'actions qui se déroulent, sans en entendre le contenu, masqué par de la musique, et contribuant à décrire rapidement des instants dont seul l'ensemble est intéressant, mais pas le détail. On voit telles personnes faire telles choses, sans que savoir exactement ce qu'il s'est passé ou s'est dit soit vraiment fondamental. On retrouve très souvent ce procédé dans les fins d'épisodes de séries télévisées, dans lesquels on voit les personnages vacant à leurs occupations, conclusion de ce qui s'est déroulé dans leur vie précédemment : on les voit évoluer, sous le couvert d'une musique, qui par son caractère émotionnel renvoie aux sentiments des protagonistes, aux conclusions qu'ils ont tiré de ce qu'ils ont vécu. Cette musique a souvent un caractère nostalgique, triste, dont le but est d'émouvoir le spectateur, et de le faire rentrer dans un processus de compassion, de ce que peut ressentir le personnage.

Nous allons voir dans des exemples cinématographiques que ce procédé peut aussi être utilisé dans d'autres situations, et dans des buts différents.

a. *Le rêve de Cassandra* (Woody Allen, 2007) (voir Extrait, DVD n°1)

Le rêve de Cassandra raconte l'histoire de deux frères, Terry et Ian Blaine, de classe sociale assez modeste. Le film débute par l'achat d'un bateau qu'ils appellent *Le rêve de Cassandra*. Terry est garagiste, et possédé par la folie du jeu, dans lequel il

¹ Cette dénomination fait référence au fait que les voix ne sont pas entendues, mais elle ne remet pas en cause le pouvoir d'expression des images et leur capacité à « dire » des choses.

gagne mais perd aussi beaucoup d'argent, sans le dire à sa fiancée, Kate. De son côté, Ian rencontre une actrice, Angela, avec qui il a une relation.

Un jour, Terry perd une très grosse somme d'argent. Et son frère Ian ne peut lui en prêter, car il souhaite investir dans la construction d'un hôtel, pour lequel il lui manque déjà des fonds. Ils pensent alors pouvoir demander l'aide de leur oncle Howard, très riche. Celui-ci accepte, mais il a lui aussi des problèmes, et leur demande de les régler en assassinant un homme. Désespérés par leur situation, ils acceptent. C'est à partir de là que Terry va se mettre à culpabiliser, à vouloir se dénoncer. Ian veut l'en empêcher, de même que son oncle, qui lui demande de le tuer. Il pense le faire au cours d'une journée en bateau avec son frère, mais il ne réussit pas. Cependant, ils se disputent sur ce bateau, et Terry tue Ian, puis il se suicide.

La scène du film qui nous intéresse se déroule au début du film, aux environs de la 9^{ème} minute. Ian et sa copine partagent des moments ensemble : on les voit pique-niquer, pêcher. Des scènes idylliques s'enchaînent sur un fond de musique. On les voit parler, mais on ne sait pas ce qu'ils se disent. Cette scène précède sa rencontre avec Angela, en panne sur le bord de la route.

Dans ces images, il semble bien inutile d'entendre leurs voix et le contenu de leur conversation. Ces images, lumineuses, ensoleillées, nous plongent dans un lieu « merveilleux », dans une situation de bonheur partagé presque irréelle, comble de l'amour et du romantisme. L'ajout de la musique vient parfaire cet ensemble, le plongeant un peu plus dans le rêve. Les mots auraient sans doute altéré cette sensation de perfection, en ramenant la situation à un univers concret, et en concentrant l'attention du spectateur sur un contenu plutôt que sur un ressenti général.

De plus, il est évident que dans cette séquence, les images qui s'enchaînent ne nous montrent pas des actions dans leur entier, mais un ensemble d'actions, comme un résumé de la journée que Ian et sa petite amie partagent. Le masquage des paroles par la musique permet de se détacher d'une temporalité, et ainsi de faire des ellipses, qui nous conduisent aux événements suivants.

b. *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1969)

Nous avons déjà parlé de ce film dans la partie consacrée au mutisme temporaire des personnages.

Nous allons maintenant présenter une séquence qui se trouve dans la fin du film. Frank et Harmonica se font face. Le duel entre les hommes commence. Ils se regardent en silence. La musique s'est arrêtée, on n'entend que le vent qui les entoure. Puis soudain, le son de l'harmonica retentit, musique extra-diégétique, alors que jusque là, le

son de l'harmonica était produit par Harmonica. Débute alors un flashback, entrecoupé d'images du visage d'Harmonica, dont le regard est fixe. On voit Frank, plus jeune, sourire et mettre un harmonica dans la bouche d'un enfant. Ce dernier soutient un homme sur ses épaules, une corde autour du cou. Son visage montre la douleur qu'il ressent : ses traits sont crispés, il transpire, il ferme les yeux. Si le jeune garçon s'écarte, l'homme tombe, et meurt pendu. On comprend que ce jeune garçon est Harmonica, enfant. Dans toute la scène, on n'entend aucun mot. Frank et les personnes qui l'accompagnent les regardent sans rien dire, en souriant, se souciant peu de la situation dramatique. Ils ont l'air plutôt satisfaits de ce qu'ils voient.

La musique d'Ennio Morricone, l'harmonica et l'ensemble d'instruments qui l'entoure viennent souligner cet effet dramatique, et la dureté de la situation. Puis son intensité augmente, dans un crescendo. L'enfant vacille, il a du mal à rester debout, ce qui fait sourire Frank. Les yeux de l'enfant s'emplissent de larmes. Il sait qu'il ne pourra rien faire pour sauver son frère : il n'a plus de force, ils sont seuls. Son frère comprend cela aussi : il dit alors quelque chose que l'on n'entend pas. Il n'y pas de son synchrone, seule la musique vient faire écho aux paroles prononcées. L'enfant tombe alors au sol, laissant les pieds de son frère dans le vide. On ne sait pas vraiment ce qu'il s'est passé : l'enfant a-t-il cédé à la demande de son frère ? Celui-ci l'a-t-il poussé afin que la douleur et l'attente s'achèvent enfin ? On ne le saura pas. Ce silence choisi par le réalisateur, cette volonté de ne pas faire entendre la voix du jeune homme vient donc ajouter un autre mystère à la vie d'Harmonica. De plus, Sergio Leone choisit la musique comme vecteur d'émotions, il choisit de lui laisser toute la place, dans un flashback dramatique, dont l'effet est fortement renforcé par le crescendo dans la musique et dans l'image. L'émotion prend le dessus, sans nul besoin d'utiliser les mots, qui viendraient sûrement briser une partie du souvenir et son intensité.

c. *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007) (voir Extrait, DVD n°1)

Ce film nous plonge dans l'univers d'Alex Tireman, jeune lycéen de 17 ans. Au cours d'une soirée, ce jeune skateur tue accidentellement un agent de sécurité près du skatepark le plus mal famé de Portland, le Paranoid Park, et décide de ne rien dire. Cette histoire nous est présentée au travers de ce qu'écrit le jeune garçon dans un cahier, de manière subjective, parfois désordonnée, et répétée. On apprend petit à petit que le jeune garçon s'est rendu seul au Paranoid Park, y a rencontré un groupe de trois jeunes, et est allé avec l'un deux s'accrocher sur un train pour s'amuser. C'est alors qu'un agent de la sécurité les rattrape pour les faire descendre du train, et commence à les frapper

en courant à côté du train sur lequel ils sont accrochés. Par réflexe, Alex frappe l'agent avec sa planche de skate, celui-ci tombe sur les rails. Un train arrive à ce moment là qui le coupe littéralement en deux. Le jeune garçon fuit, jette sa planche dans une rivière (indice qui permettra aux enquêteurs de rattacher ce crime à la communauté des skateurs), se réfugie chez un ami qui n'est pas là, se lave, se change, essaie d'appeler son père, mais raccroche finalement avant de l'avoir eu, dort, et retourne chez lui le lendemain, sans rien dire de ce qui lui est arrivé. Il tente de reprendre sa vie quotidienne : le lycée, sa petite amie, dont il n'est pas vraiment amoureux, le skate, etc. On sent le jeune garçon désorienté, rongé par la culpabilité, dans l'incapacité de prendre la décision de se dénoncer. Il est interrogé par les enquêteurs, mais il leur ment et ne révèle pas l'acte qu'il a commis. Une de ses amies, Macy, à qui il a avoué qu'il lui était arrivé quelque chose, lui conseille d'écrire : écrire une lettre, racontant ce qui lui est arrivé, en s'adressant à un ami ; l'important est qu'il écrive cette lettre, mais pas qu'il la fasse lire. Ainsi, l'ensemble du film se compose de son quotidien après le meurtre, et de flashbacks des événements, perçus à travers les mots qu'il écrit, les pages qu'il noircit.

La construction du film est particulière, car Gus Van Sant, comme il l'avait fait dans *Elephant*, ne s'attache pas à décrire les événements dans un ordre chronologique, ni à éviter les répétitions : certaines scènes sont vues plusieurs fois, comme si Alex écrivait ce dont il se rappelait sans vraiment réfléchir à l'ordre dans lequel il allait les écrire. Sa confusion transparaît dans ce qu'il nous raconte, dans l'enchaînement des événements qu'il relate.

Ce film nous présente donc des instants de vie d'un jeune homme un peu perdu, bloqué dans un sentiment de culpabilité. Le film nous plonge dans ses ressentis, dans son univers totalement subjectivisé : les images et le son nous renvoient à ses sensations, à sa perception du temps et de l'espace. Plusieurs procédés sont utilisés à l'image que l'on peut citer. Le premier vient des formats de pellicules utilisés : il y a une alternance entre des plans tournés en 35mm, et des plans de skate tournés en super 8. Ces plans en super 8 nous montrent l'univers du skate et des skateurs : on voit des jeunes gens pratiquer leur activité, effectuer des figures, tomber, rire. Ces plans sont souvent des plans très mobiles, et l'on imagine que le cadreur devait lui aussi se trouver sur une planche à roulettes. Cela permet de donner une forte impression d'immersion dans le mouvement, d'immersion dans leur monde. Un deuxième procédé de l'image à remarquer concerne des plans de suivi de personnages, long travelling dans lequel on suit un personnage qui avance, de face ou de dos. Ces longs plans ne sont pas sans rappeler ceux présents dans le film *Last Days*, réalisé lui aussi par Gus Van Sant. Ces plans concentrent l'attention du spectateur sur le personnage montré, sur sa déambulation, dans les couloirs du lycée, sur un chemin au milieu des champs. Ces

images sont le plus souvent accompagnées de musique, musique parfois en contrepoint avec ce que vit le jeune homme (rock'n roll dansant, par exemple, alors qu'Alex est dans une profonde détresse), ou de silence, troublant et pesant. Dans ces longs travellings, on n'entend pas de son direct : la musique, classique, variété, ou musique concrète, masque tout le reste, qui est alors écarté de la bande son. Cela nous permet aussi de nous plonger au cœur du ressenti du jeune homme, qui lui-même, en dérouté, veut sans doute oublier ce monde extérieur, pour se réfugier dans son monde intérieur. Un dernier procédé remarquable est l'emploi de nombreux ralentis. Que ce soit sur les plans tournés en super 8 de skateurs, ou sur ces longs travellings, Gus Van Sant utilise souvent ce ralenti, qui nous transporte dans un univers totalement subjectif, où le jeune garçon se déconnecte de la réalité : la temporalité est totalement modifiée, la perception du temps change. Tout est plus lent, tout est plus pesant. Le traitement du son vient renforcer cet effet de subjectivité, par l'emploi de musique, avec parfois quelques sons pouvant se rattacher à l'univers diégétique, mais ralentis eux aussi. Il y a pour cela une scène remarquable, dans laquelle Alex est en train de prendre une douche : on voit son visage sous les gouttes d'eau, les images sont ralenties, le son de la douche est ralenti aussi. Le son évolue : au son de l'eau sur son corps viennent s'ajouter des cris d'animaux (et notamment d'oiseaux), et l'intensité du son, de même que le contenu fréquentiel changent. Il y a un crescendo dans l'intensité sonore, et le profil fréquentiel est de plus en plus aigu, cela contribuant à la montée de l'émotion, ressentie à la fois par le personnage montré et par le spectateur. Cette scène est très forte, car elle nous plonge dans le ressenti d'Alex, dans ce qu'il ressent et perçoit : la notion du temps est modifiée, altérée, corrélée à ses sensations.

Ainsi, ce film présente à de nombreuses reprises des plans ralentis, dont le son direct a été retiré au profit de musique, ce qui enlève les voix des personnages vus à l'image. Il y a de nombreux plans dans lesquels on suit Alex qu'on ne voit pas parler. Il déambule dans les couloirs de son lycée, mais on n'entend pas les voix des gens qu'il croise. La force de ces plans, mutiques, est qu'ils nous éloignent de la réalité objective pour nous mener dans un ressenti, subjectif, du temps perçu, des préoccupations et des émotions.

Une séquence nous intéresse tout particulièrement, vers la fin du film (au bout d'environ 1h07). On connaît ce qu'a vécu Alex, on commence à connaître son environnement scolaire, familial, et social. On sait qu'il a une petite amie, mais qu'il ne tient pas vraiment à elle. Dans le film, on les voit partager quelques moments ensemble : ils vont essayer des vêtements dans un magasin, ils vont à la patinoire, ils vont chez des amis, où ils ont leur première relation sexuelle ensemble. Dans cette scène que l'on va maintenant détailler, Alex annonce à Jennifer qu'il la quitte. Ou tout du moins

c'est ce que l'on peut supposer. On voit Alex arriver en skate, d'abord flou, dans le fond de l'image, puis de plus en plus net au fur et à mesure qu'il se rapproche. Il appelle Jennifer, il veut lui parler. C'est à ce moment là que le son direct est coupé, remplacé par de la musique classique, légère, en contrepoint avec l'action. Jennifer le rejoint, enjouée, souriante. Le cadre est sur elle, on ne voit pas Alex. Elle l'écoute, puis l'expression de son visage change, elle semble surprise, puis énervée. Elle se met à parler, on n'entend toujours que la musique. On comprend qu'elle est en colère : son visage n'a plus l'insouciance qu'il avait au début de la scène, ses traits se sont durcis, ses yeux clignent plus rapidement, et elle finit par pousser Alex. On ne voit pas le jeune garçon, on est fixé sur Jennifer et ses réactions. On comprend qu'il est en train de lui dire quelque chose qui ne lui fait pas plaisir, et on imagine bien qu'il est en train de la quitter. Puis on entend à nouveau le son direct, alors que l'image cadre Alex. La jeune fille lui dit : « *J'hallucine ! Tu me jettes après avoir couché avec moi ? T'as pas le droit !* »¹. On est alors fixé sur le visage du jeune garçon, et on le voit baisser les yeux. Il la regarde et il repart. Il ne répond rien à ce qu'elle vient de lui dire, il sait qu'elle a raison. Il ne voulait d'ailleurs pas qu'ils aient cette relation sexuelle. Cette scène est très intéressante, car Gus Van Sant ne nous donne les réactions que d'un seul personnage à la fois, et ce en ne passant que par l'image. On ne sait pas ce qu'Alex dit à Jennifer, on n'a que la réaction de celle-ci. La musique, ici, n'a pas cette fonction de compassion qu'elle prend souvent au cinéma. Au contraire, elle nous éloigne un peu des sentiments que peut ressentir la jeune fille. Elle nous ramène un peu au caractère superficiel qui semble se dégager d'elle (elle est habillée en pom-pom girl, les cheveux noués en couettes, comme une petite fille, très maquillée, et assez maniérée). Peut-être que cette musique sert à exprimer le point de vue du garçon, pour lequel cette relation ne représentait finalement que peu de choses, Jennifer ne l'attirant plus vraiment. On ne peut que supposer son rôle. Mais il est clair que Gus Van Sant a souhaité prendre un point de vue subjectif pour nous montrer cette scène : le cadre et le traitement sonore ne sont pas anodins. Cet ensemble pousse le spectateur à regarder la jeune femme, à scruter ses réactions, son physique, à essayer de comprendre ce qu'elle dit (par exemple en lisant sur ses lèvres), et surtout le met en attente car Alex n'est pas montré ni entendu : le spectateur souhaite aussi voir la réaction, les émotions du jeune homme.

Ainsi, le mutisme permet ici de plonger le spectateur dans un point de vue subjectif, qui donne un caractère nouveau à cette scène de rupture, scènes qui d'habitude montrent et font voir les réactions des protagonistes. Nous avons trouvé intéressant la façon de traiter cet événement, dans une scène qui au lieu de n'être qu'une scène parmi d'autres revêt un caractère particulier.

¹ Extrait du film *Paranoid Park* (Gus Van Sant), traduction du DVD.

Nous étudierons plus tard d'autres films de ce réalisateur, qui utilise le mutisme, sous différentes formes, dans d'autres de ses réalisations.

Ainsi, on l'a vu au travers de différents extraits, les cinéastes choisissent parfois de rendre les images mutiques, en ne faisant pas entendre ce que disent des personnages.

Ce procédé permet notamment des ellipses temporelles, relatant des faits qu'il n'est pas besoin de détailler, mais plutôt d'en suggérer l'atmosphère, les émotions qui s'en dégagent.

Il permet aussi de se détacher des voix, et du contenu des mots pour plonger le spectateur dans un pur ressenti, souvent soutenu par de la musique. Les mots sont parfois inutiles, ils ne permettent pas toujours de « dire » avec précision ce qui est perçu. Le silence est alors plus éloquent que la parole. La musique, en jouant sur une expressivité et une émotion, permet parfois de mieux parvenir à ce but. Elle permet aussi de placer le spectateur dans un état de compassion de ce que vit l'un des personnages. La voix permet de comprendre ce que ressent celui qui s'exprime, mais pas forcément de comprendre ce que l'un des deux personnages éprouve. Dans ce cas, elle permet un point de vue subjectif de l'un des personnages, de nous plonger dans son ressenti.

6. Les films mutiques

Certains cinéastes choisissent le mutisme dans la réalisation de leurs films. Les raisons peuvent en être diverses : choix esthétique, permettant de privilégier d'autres aspects du film, ou créant un univers particulier, conditions imposées par le sujet traité.

Nous allons dans ce chapitre présenter des films « globalement » mutiques. Il ne s'agit donc pas de passages dans lesquels les personnages sont momentanément silencieux, ou bien dans lesquels le réalisateur décide de ne pas nous faire entendre des voix. Il est ici question de films pour lesquels le mutisme est omniprésent, habite chaque image.

a. *L'île nue* (Kanedo Shindô, 1961)

L'île nue (*Hadaka no shima*) raconte la vie d'une famille de paysans vivant sur un îlot de la mer intérieure du Japon. Cette famille est composée d'un paysan, de sa femme et de leurs deux enfants, des garçons.

Le début du film nous présente le quotidien de ces personnages : on voit le couple naviguer à la godille sur une petite barque en bois ; à leur arrivée sur la terre ferme, ils remplissent d'eau deux grands seaux en bois dans la rivière bordant le village. Chargeant péniblement les seaux d'eau, portés sur leur dos grâce à une palanche, ils repartent en direction d'une petite île, leur île. Ils y déchargent les seaux : on les voit évoluer sur les chemins escarpés de l'île, se déhanchant sous l'effort, leurs visages impassibles et concentrés. Leurs deux enfants nourrissent les animaux, s'occupent du fourneau, préparent le repas. A la fin du repas, l'aîné des deux enfants prend son sac d'écolier et se dirige vers la barque ; sa mère le rejoint, avec une paire de seaux vides. Ils retournent sur le continent, où elle remplit à nouveaux ses seaux d'eau, son fils va à l'école. Elle revient sur l'île, et décharge les seaux.

La situation est ainsi présentée, et débute alors le rituel inexorable de la vie quotidienne de cette famille, dont le sort est lié à la rareté de l'eau, les obligeant à des allers-retours incessants entre l'île et le continent, à la force de leurs bras. Cette vie est rythmée par la dureté de leur labeur : travail physique, ininterrompu et épuisant, tâches quotidiennes dont la fatalité est évidente.

Le couple travaille la terre, l'arrose (ce qui nécessite de l'eau, en grande quantité), rame longuement à chaque aller-retour sur le continent.

C'est la répétition de chacun de ces gestes, lents, difficiles, qui nous plonge dans leur univers. Leurs visages n'expriment la plupart du temps pas ces efforts fournis, mais leurs lentes chorégraphies (déhanchements sur les chemins pentus de leur île en portant les seaux d'eau, navigation à la godille, arrosage de leur terre) nous amènent à comprendre la lourdeur de leurs tâches.

Chaque élément se répète, et peu à peu des signes de faiblesse apparaissent : les traits des visages se durcissent, se figent, les pas sont plus lents, tremblants, moins assurés.

Ce tableau contemplatif de leur labeur s'écoule en silence : aucun mot n'est échangé entre les deux adultes, aucun mot n'est prononcé pendant toute la durée du film, pas même par les deux enfants. Même les regards entre les personnages sont peu présents : la communication est presque rompue.

Les images défilent aux sons de la mer, du vent, de la godille fendant l'eau, éléments naturels jamais troublés par les paroles. Kanedo Shindô dit à ce propos : « *Dès le début, j'ai ignoré les dialogues, je ne voulais que du naturel : le souffle du vent ou des rires ...* »¹.

Les seuls mots présents dans le film sont écrits ; et viennent annoncer les changements de saison. La voix est entendue, au travers d'une « comptine » chantée par les enfants au passage d'une saison. Elle est aussi entendue à d'autres reprises : cris de douleur de la femme perdant son enfant, sanglots. Mais aucune phrase, aucun dialogue, ne vient ponctuer les images répétitives.

La musique elle aussi est un élément important. La partition de Hikaru Hayashi fait écho au cycle du labeur paysan, comme un véritable leitmotiv. Elle est utilisée de manières différentes, tout au long du film, avec de subtiles variations. Cette musique, lancinante, permet d'insister sur l'éternel recommencement du travail des paysans, sur la lourdeur de leurs tâches. Cela contribue à l'impression de dilatation du temps, lorsque les deux paysans gravissent l'étroit chemin de leur île, dans leur effort répété, sous une grande variété d'angles.

Selon Song-Yong Sing, la musique « *a avant tout pour effet de souligner les actions les plus habituelles et les gestes les plus quotidiens des personnages principaux,*

¹ Commentaire audio du réalisateur et du compositeur, L'île nue, DVD, 2004, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 265

et en même temps de donner un sens propre à leurs actions »¹. Il ajoute : « *Par ailleurs, la musique consiste à ponctuer ou à accentuer l'ambiance particulière de l'univers diégétique, et également à traduire ou à faire ressortir plus spécifiquement les sentiments intimes, et surtout la question de la (sur)vie des personnages* »².

L'homme et sa femme ne se parlent à aucun moment : on ne les voit ni parler avec leurs enfants, ni avec les gens qu'ils rencontrent. Ils travaillent en silence, s'énervent en silence, souffrent en silence.

On peut sentir tout le poids de leur mutisme, tantôt lié à la violence de ce qu'ils subissent, tantôt lié à l'impossibilité d'exprimer par des mots ce qu'ils ressentent, mais aussi à une résignation de ce qu'ils vivent au quotidien.

Dans l'une des scènes du film, la femme, exténuée, lâche les seaux qu'elle tente de hisser avec difficulté sur leur terre cultivée. L'un des deux seaux se vide, alors qu'elle tombe au sol, brisée par l'effort. Son mari s'approche d'elle, et la frappe au visage. La violence n'est pas dans le verbe mais seulement physique : l'homme ne dit rien, la femme se tait. Elle ne s'oppose pas à cette violence, elle l'accepte en silence, résignée. Cette interruption de leur travail ne dure pas : le couple récupère le seau encore plein, et le porte plus en hauteur dans le champ. L'interminable répétition reprend son cours.

Au fil des saisons, leur travail évolue : après la plantation, la récolte, et le travail des fruits de cette récolte. Mais leur attitude reste la même : le travail toujours répétitif, ils exécutent leur tâche en silence, concentrés.

Quelques instants dans le film laissent entrevoir l'amour qui unit la famille, toujours sans échanger un mot : on voit les personnages partir en vacances, manger au restaurant, voyager dans un téléphérique, rire. Mais cette trêve est courte, et le retour à leur quotidien est inévitable : le cycle reprend.

Un des points culminants du film est la mort de l'un des deux enfants. Alors que le couple est sur la barque, naviguant en direction de l'île, on voit un des deux jeunes garçons s'écrouler. Son frère essaie alors d'avertir ses parents, en faisant de larges gestes. Les parents comprennent qu'il se passe quelque chose d'anormal, leurs visages se marquent d'anxiété, ils accélèrent leurs mouvements pour avancer plus vite. Ils trouvent l'enfant inconscient, sa mère le secoue pour tenter de le réveiller. Le père, de son côté, retourne sur le continent pour aller chercher de l'aide. Mais l'enfant meurt.

¹ Commentaire audio du réalisateur et du compositeur, *L'île nue*, DVD, 2004, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 265

² SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 267

Suit une cérémonie d'enterrement du garçon, en présence d'autres personnes, venues du continent, dont de nombreux enfants.

Aucun mot n'est prononcé, aucun dialogue. La mère pleure, on entend ses sanglots. Mais l'ensemble, de la mort du garçon jusqu'à son enterrement, n'est pas verbalisé. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la mère ne parle pas à son fils inconscient, elle le secoue uniquement. A l'enterrement, les gens présents ne disent rien, ils ne s'adressent pas à la famille. Parfois, cette absence de paroles semble un peu artificielle dans le film : la réaction des personnages peut paraître peu crédible, mais le choix de l'absence de paroles est maintenu tout au long du film.

Alors qu'ils sont en train de travailler, après ce tragique événement, la femme se fige. Elle jette tous ses outils de travail au sol : ses seaux se renversent. Elle commence à arracher des plants de la terre, sous l'effet de la colère, de la tristesse : elle pleure son enfant perdu. Son mari la regarde, sans rien dire, sans rien faire. Ils échangent un regard, et elle s'effondre sur le sol, anéantie par le chagrin. L'homme recommence son travail : il arrose des plantes. Elle arrête de pleurer et le regarde. Elle se relève, ramasse un des seaux. A son tour, elle reprend son labeur, comme si de rien n'était. Aucun mot de tendresse, de douleur, de réconfort, de colère : l'absence de mot, autant que les cris et les pleurs de la femme, vient faire ressentir le poids de la mort de l'enfant, la fatalité de cet événement. Tout cela s'inscrit comme une parenthèse dans l'éternel recommencement de leur quotidien : ils ne peuvent pas s'arrêter, ils doivent continuer. Song-Yong Sing explique leur mutisme de la manière suivante : « *En tant que marque de résistance, le mutisme et le sonore corporel propres aux personnages ordinaires ont pour but de mettre en valeur la lutte contre la force destructrice venue de la nature, et surtout pour la (sur)vie repliée sur la solitude, la souffrance, la tristesse, la douleur, le chagrin des pertes intimes et des deuils* »¹.

L'absence de paroles est donc un choix du réalisateur de faire évoluer ses personnages dans le silence des voix. Le monde est sonore, leurs tâches rendent leurs corps sonores, mais ils ne parlent pas.

Les mots ne trouvent pas leur place : la souffrance, la douleur, ne s'expriment pas par le verbe. Les situations dans lesquelles les mots ne sont d'aucun secours, n'ont aucune utilité, se succèdent. La réalité est là, dans les images, dans les faits, et n'a pas besoin d'être commentée, expliquée. Tout le reste, les émotions, les ressentis, tels que les craintes, la souffrance du travail, la douleur de la perte d'un être cher, sont de l'ordre de l'indicible.

¹ SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, pp 261-262

Les paroles du cinéaste viennent confirmer cela : « *le film se passerait d'explications verbales, les images parlent d'elles-mêmes* »¹.

Le choix du réalisateur est donc de ne pas les dire, uniquement de les montrer dans une lente chorégraphie, mettant d'autant plus en avant les gestes se répétant, parfois en suspens pour quelques instants, mais reprenant inéluctablement.

b. *Libera me* (Alain Cavalier, 1992)

Selon Song-Yong Sing, « *Libera me, (...) film français dépourvu de tout accompagnement musical narre la confrontation violente et cruelle entre les oppresseurs et les opprimés (...). Il s'agit d'un huis clos dans lequel le corps des opprimés mutiques fait entendre le sonore, en ou à travers seulement leur propre corps* »².

Ce film est donc bien sonore : il laisse entendre les bruits des corps, des actions de ces corps, cinglants, dans le silence des mots. Le spectateur se retrouve ainsi face aux opprimés, surveillés et contrôlés à chaque moment par leurs oppresseurs. Les plans des personnages, fixes et immobiles, renvoient à l'atrocité de ce qu'ils vivent ou font subir. C'est l'absence de mots qui révèle la froideur des tortionnaires, et la résistance des opprimés. Chaque son est restitué en très forte proximité, ne laissant pas de place à l'environnement sonore même immédiat (les réflexions des lieux, les sons des autres protagonistes), comme encellulé dans un univers carcéral. Chaque geste, montré de manière très frontale, est vécu dans le silence, ne laissant que les sons de ce geste se développer, et ainsi en accentuer le mouvement, la signification. Couper de la viande avec des couteaux de boucher peut paraître un acte anodin, quotidien, et pourtant, dans ce film, cette action prend une signification toute autre : le silence et le vide autour des personnages créent une atmosphère pesante, et le parallèle entre les corps des opprimés et ces morceaux de chair se fait automatiquement. L'action de les découper renvoie bien sûr au meurtre, dans l'indifférence, tels des bouts de viande anonymes.

Les images parlent d'elles-mêmes dans un univers où le verbe aurait du mal à trouver sa place. Song-Yong Sing écrit à ce propos : « *Au cœur d'un tel monde où règne un régime milicien, le mutisme des opprimés de Libera me désignerait ce qui échappe nécessairement à la parole (l'indicible, l'innommable ou l'imprononçable, ...), et surtout ce dont on ne saurait parler et qui est effectivement montré et manifesté (...). Le mutisme de Libera me est caractérisé par le retrait total et absolu de la parole ; il*

¹ Commentaire audio du réalisateur et du compositeur, *L'île nue*, DVD, 2004, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 276

² SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 262

représente de ce point de vue une impuissance de l'humanité, un combat de la liberté face à la cruauté et l'inhumain »¹.

Les images défilent ainsi, sans parole, sans dialogue, l'inhumain en premier plan : pas de voix, des morceaux de chair, des visages impassibles, des morts qui se suivent. Le spectateur est ainsi emmené au fil des images à découvrir, à contempler, écouter, interpréter l'œuvre.

Le mutisme des oppresseurs renvoie ici à la fois à leur pouvoir, mais aussi à l'exécution d'ordres que l'on ne discute pas. Le mutisme des opprimés renvoie quant à lui à une résignation, mais aussi à une forme de résistance.

Alain Cavalier explique ce choix de l'absence de parole de la manière suivante : « *J'ai cherché dans ce que j'écrivais l'origine de cette absence. J'ai compris que je ne m'intéressais aujourd'hui qu'aux moments de la vie où les gens ne parlent pas. Des moments de solitude, des moments de peur, d'urgence, des moments de douleur, de joie secrète* »². Il dit aussi : « *Très sonore et sans paroles. Contre l'épuisement du mot. Filtre à ne garder que l'action, à éviter notre maladie : le commentaire. Et également, l'absence de parole a mis tous les bruits de la vie au premier plan. Nous les avons découverts, eux qui sont toujours cachés derrière les dialogues. Nous avons travaillé en studio, comme si c'était un matériau musical. L'effet en a été globalement plus inquiétant pour le spectateur que je ne le pensais. La parole rassure. Les bruits seuls, c'est la peur qui se lève* »³.

Ainsi, ce film d'Alain Cavalier est traversé par le silence des voix, et par les bruits des corps et des objets en mouvement, bruits loin de toute parole rassurante, venant renforcer le sentiment d'inhumanité et de peur qui se dégage des images montrées. Le mutisme joue ici un rôle tout particulier dans la création de tension, d'angoisse provoqué par les images et le propos qu'elles traitent.

Ainsi, le mutisme peut être présent tout au long d'un film. L'absence totale de parole est dans ce cas un choix volontaire, une intention esthétique du réalisateur, qui veut conférer à ses images une atmosphère et un caractère particulier, au-delà des mots. Le monde construit s'articule autour d'actes qui ne peuvent être commentés : l'indicible, l'innommable, l'imprononçable, au cœur de chaque geste. Cette absence de dialogue

¹ *op.cit.*, p 264

² Propos d'Alain CAVALIER, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 270

³ Propos d'Alain CAVALIER, dans SING Song-Yong, *Le mutisme dans le cinéma parlant, généalogie d'images de l'autre*, p 271

contribue à accentuer des propos tenus par les images : par la mise en scène, par le cadre, par la répétition inéluctable de certaines actions, par la musique, par les bruits provenant des personnages et de leurs actions. Le mutisme sert ici à focaliser l'attention des spectateurs sur des éléments chargés émotionnellement, autres que la voix : les corps, les visages, les situations, les gestes.

7. Voix entendues, mais incompréhensibles : le cas Jacques Tati

Le cinéma de Jacques Tati est particulièrement remarquable dans la construction de la bande sonore. Il attache un grand soin à la post-synchronisation, sans pourtant l'utiliser comme vecteur d'amélioration d'intelligibilité des voix, bien au contraire. Nous allons maintenant étudier l'importance qu'il accorde aux dialogues dans le brouhaha sonore de ses films.

a. Le personnage de M.Hulot

Ce personnage, interprété par Jacques Tati lui-même, serait né d'une fascination qu'il portait pour Lalouette, un de ses camarades de régiment au temps du 16^{ème} dragon, un hurluberlu timide et gauche, incapable de prononcer autre chose que « oui, m'sieur ». Son nom et son allure vestimentaire (imperméable trop court, pantalon, feutre) seraient inspirés de l'architecte de l'immeuble où vivaient Jacques Tati et sa famille, rue de Penthièvre.

Hulot est notamment reconnaissable par son costume, sa démarche et ses accessoires. Jacques Morice décrit ainsi l'importance de son accoutrement : « *L'habit fait ici totalement le moine. Sans lui, Hulot n'existe plus, sans lui, Hulot n'est plus cette apparence subtile, cette silhouette entre mille reconnaissable : une ébauche, un trait tendu et incliné à force de révérences. Hulot, c'est un gentleman au look peu orthodoxe mais anonyme, discret et aérodynamique, épuré mais vieilli. Sa panoplie : chemise col large, pantalon court à taille haute sur chaussettes rayées, imperméable en corolle, chaussures en daim. Accessoires : chapeau, pipe, parapluie, nœud pap', parfois un foulard. Des teintes neutres, blanc, crème, gris cendré, rien de voyant, un mélange très réfléchi de M. Tout-le-monde et d'excentricité involontaire – ce pantalon trop court de l'enfant grandi trop vite ou de l'idiot du village* »¹.

Ainsi, le personnage de M.Hulot traverse les films de Tati, de sa démarche caractéristique, mélange de raideur et d'élasticité. Ce personnage est assez mystérieux : il n'a pas de prénom, il n'a pas vraiment de classe sociale définie, il n'a pas beaucoup de famille (on voit sa sœur, son beau-frère et son neveu dans *Mon Oncle*), il n'a pas un travail unique (dans *Mon Oncle*, il tente de travailler chez Plastac, dans *Playtime*, il a rendez-vous avec un certain M.Giffard, dans *Trafic*, il est dessinateur de voitures chez

¹ MORICE Jacques, *Tati, prêt-à-porter*, Télérama hors-série Tati, p 43

Alta, et dans *Les vacances de M.Hulot*, il est en vacances, ce qui signifie qu'il a sûrement un travail), et il ne lui arrive que des petits événements sans grandes conséquences. Tout se termine toujours bien, et M.Hulot ne semble jamais vraiment paniquer : c'est comme s'il avait l'habitude de ce quotidien un peu hors du temps, où il enchaîne les gaffes, sans que cela soit grave.

M.Hulot est aussi un personnage remarquable dans le fait qu'il parle très peu. Ce personnage est au cœur des films de Jacques Tati, et mène les actions et leur déroulement sans l'usage de la parole. Il peut parler, et il lui arrive de le faire, mais la plupart du temps, il évolue dans des lieux, petits ou grands, en silence. Il se meut dans la société, sans vraiment s'y intégrer. Les gens le trouvent pourtant sympathique : il est serviable, gentil. Mais il ne dit quasiment jamais rien. Il traverse le monde, l'observe, mais toujours en retrait. C'est pourquoi ce personnage, qui parfois bredouille quelques mots, reste le plus souvent silencieux, en observation et en écoute, attentif, mais étourdi. M.Hulot est très souvent mutique, et même lorsqu'il parle, il ne dit souvent que des banalités. Le traitement de la voix et de la parole est chez Tati très particulier, et M.Hulot n'est pas le seul personnage dont la voix n'est finalement que secondaire.

b. Les voix chez Tati

Catherine Portevin définit ainsi le rôle de la voix et des bruits dans les films de Jacques Tati : « *Chez Tati, si les sons prennent la parole, la voix, elle, est un bruit* »¹.

Jacques Tati brise les codes du cinéma classique dominant en n'accordant pas à la voix la place de premier plan qu'elle occupe habituellement. Il réduit son intelligibilité, et ne la traite plus comme le cœur du sens, mais comme une caractérisation des personnages : c'est ce que Michel Chion appelle la parole-émanation. Les voix sont ainsi remises dans des contextes sonores, bruyants, entourées, parasitées, recouvertes. Elles sont parfois intelligibles, mais très faibles en niveau, et ainsi mises en arrière-plan, parfois très fortes, mais complètement incompréhensibles, comme c'est notamment le cas dans une des scènes du début du film *Les vacances de M.Hulot*, où un haut-parleur de gare annonce des choses inarticulées, mais qui provoquent des réactions chez les voyageurs qui se précipitent d'un quai à l'autre.

Chez Tati, les voix sont donc volontairement traitées en fonction de ce qui doit être entendu et ce qui ne doit pas l'être, ne « mérite » pas de l'être. Cela a pour principale conséquence de reléguer la voix à un second plan, à rompre le rôle de guide qu'elle occupe habituellement, au profit d'une chorégraphie des corps qui se croisent,

¹ PORTEVIN Catherine, *Les bruits ont la parole*, Télérama hors-série Tati, p 66

maladroits, rapides, lents, provoquant des événements inattendus. De plus, l'usage de langues étrangères est très fréquent dans les films de Tati : dans *Les vacances de M.Hulot*, certains touristes parlent anglais, parfois un mélange d'anglais et de français ; dans *Playtime*, on retrouve là encore des personnages ne parlant pas français, mais allemand ou anglais. Cela contribue à accentuer le flot de paroles quasi-inaudibles et incompréhensibles, construction d'un véritable brouhaha, participant plus à une ambiance qu'au rôle habituel de la voix.

« Pour les dialogues, Tati pratique la technique du fading, réalisée au mixage, qui consiste à faire apparaître et disparaître les voix, comme au gré d'une écoute flottante. Les conversations, souvent, se perdent dans le bruit du monde. Surnagent des bouts de phrases, des mots qui, isolés ainsi, deviennent hilarants, ces « Ah ben ça par exemple », ces « non mais j'te jure », ces « Oh quel ravissant spectacle, n'est-ce pas cher monsieur ? », tout ce qu'on dit pour ne rien dire mais qui signale un personnage autant qu'un élément de son costume »¹, écrit Catherine Portevin. Cela ramène donc bien à l'idée que les voix sont traitées dans le but d'être perçues plus que comprises, caractérisant les caractères des personnages plus que comme vecteur de sens.

c. La communication chez Tati

La communication est très souvent au cœur des problématiques des films de Tati. Et ces brouillages du langage oral contribuent à en accentuer l'importance.

Dans *Mon Oncle*, Mme Arpel répète fièrement à tous les convives qui viennent visiter sa maison, villa de béton et acier, équipée high-tech, meublée design, que « C'est moderne, tout communique ». Cette maison, munie de deux fenêtres rondes, regard sur l'extérieur, cache le vide, la solitude, l'ennui et les conventions. Le couple Arpel vit dans un monde superficiel, dans lequel l'apparence des choses, leur agencement prime sur tout le reste. Faire bonne image est le plus important : il faut montrer aux autres ce que l'on vaut par l'image, peu importe le contenu des échanges verbaux. Les yeux doivent être charmés, éblouis : la forme prime sur le fond. Et c'est ainsi que les échanges entre les personnages sont en fait très réduits, à des salutations superficielles, sans profondeur. François Granon écrit : « *Tout est de plain-pied, tout communique en effet, mais rien ne communique. Parce que communiquer suppose d'abord d'être soi (et le couple Arpel a du mal de ce côté-là) et ensuite de s'intéresser à l'autre tel qu'il est. Or, les Arpel ne voient les autres que comme des figurines en papier découpé, tout juste bonnes à occuper la place de leurs préjugés. Voilà pourquoi, dans ce monde où tout*

¹ *op.cit.*, p 66

communiqué, rien ne peut s'échanger. La maison n'y est pour rien. Elle se contente d'assister, muette, aux dérapages qu'on lui impute »¹.

La communication, ou son absence, est aussi au cœur de *Playtime*, et notamment dans l'immense hall séparé en box dans lesquels des gens s'affairent. Cette immense salle réunit des personnages qui ne se voient pas, isolés les uns des autres par des parois, dont la communication est donc rompue. On voit malgré tout ces personnages se mouvoir dans cette structure, allant d'un box à un autre, parfois se téléphonant les uns aux autres, alors que séparés par une très faible distance. La non communication est là encore un thème important. Ce thème est présent dans d'autres séquences de ce film, et notamment la fameuse scène de l'attente de M.Hulot décrite ainsi par Michel Chion : « *Hulot est introduit par Giffard dans une salle d'attente entièrement vitrée qui donne sur l'extérieur. On voit dehors la circulation d'une ville moderne : des voitures roulant à allure modérée. Aucun son de klaxon, de crissements de pneus, ou de claquement de portière, bref aucune anecdote sonore particulière n'y figure. (...)*

Désœuvré, Hulot appuie sur le siège des fauteuils en plastique et les regarde se regonfler et reprendre leur forme primitive, ce qui provoque des bruits pneumatiques incongrus. Le comique est redoublé par le fait que tantôt le fond du siège fait un bruit en reprenant sa forme, et tantôt pas. De temps en temps, Hulot est filmé de la rue, et on le voit à travers les parois, entièrement vitrées, sans entendre ce qui intrigue à l'intérieur.

Peu après, un homme, en costume et chapeau avec un attaché-case, est introduit dans la salle d'attente. Sitôt assis, il s'active comme s'il n'avait pas de temps à perdre, et sans mot dire ni prêter attention à Hulot qui le fixe avec insistance, il signe des papiers, s'époussette le pantalon du plat de la main, se dégage les voies respiratoires avec un spray dans les narines »².

Dans cette séquence se confrontent deux personnages : l'un des deux est attentif à l'autre, l'autre l'ignore. Mais aucun des deux ne parle, aucun mot n'est échangé. Un son continu, électrique, sur deux notes, occupe le fond sonore. Cette scène de mutisme entre les personnages vient renforcer cette impression de non communication présente tout au long du film.

Une autre scène caractéristique nous montre deux appartements, vitrés, côte à côte. La caméra est à l'extérieur, et le spectateur profite des grandes fenêtres pour observer ce qu'il se passe à l'intérieur. Le point de vue étant à l'extérieur, on n'entend pas ce qui se dit. Nous voyons donc les personnages évoluer, chacun dans leur appartement, en silence. Les appartements sont séparés par une paroi qui joue un peu le rôle de miroir : on a l'impression que les mouvements de l'un des appartements influent

¹ GRANON François, *Madame Hublot*, Télérama hors-série Tati, p 35

² CHION Michel, *Le son*, p292-293

sur ceux de l'autre. Cela donne la sensation que les personnages se regardent, alors qu'ils regardent en fait la télévision. Ce que l'on voit est assez incongru : ces personnages vivent dans des appartements vitrés donnant sur la rue, ils donnent l'impression d'agir sur l'appartement qui les jouxte, et tout cela est donné à voir au spectateur sans entendre ce qu'ils se disent : cela permet de créer une atmosphère particulière, empreinte d'un comique de situation renforcé par le mutisme des images. Selon Jérôme Deschamps, « *Tati met le spectateur en activité* »¹ dans une telle scène. Il laisse place à l'imaginaire du spectateur. Pour Stéphane Goudet, cette « scène [est] fondée sur le travail du mime »², et constitue « une mise en spectacle du corps »³.

d. La parole aux sons

Chez Tati, ce ne sont pas les hommes qui parlent, ce sont les sons. Il construit des mondes habités de bruits, surenchère perpétuelle, venant participer au déroulement des actions.

On peut reprendre l'exemple de la salle d'attente de *Playtime*, dans laquelle Hulot et un autre homme attendent sans se parler. Les hommes sont silencieux, mais pourtant leur environnement est bruyant : les fauteuils en skaï font des bruits incongrus, l'autre homme présent fait du bruit avec la glissière de sa serviette, et avec la plume de son stylo, un bruit électrique retentit sur deux notes tout au long de la séquence. Tous ces sons sont mis en avant, impression renforcée par le silence ambiant qui règne en dehors d'eux.

On trouve aussi dans *Mon Oncle* un ensemble d'éléments sonores qui viennent habiter les images : les tuyaux ratés à l'usine font des sons étranges, le poisson-fontaine régurgite de l'eau à chaque mise en marche, la cuisine high-tech émet des borborygmes électriques, et produit parfois un vacarme assourdissant, à tel point que les personnages ne peuvent plus se parler, même côte à côte.

Dans *Les vacances de M. Hulot*, c'est le « plonk » obsessionnel de la porte dans l'hôtel de la Plage qui est le plus remarquable : le bruit étrange produit par cette porte ne semble attirer l'attention d'aucun des touristes ni membres du personnel, alors qu'il revient sans cesse, inéluctablement.

On notera aussi la situation opposée à celle-ci, dans *Playtime*, au stand allemand qui vante les mérites d'une porte qui claque en silence : cette porte ne produit aucun bruit, contrairement à l'univers créé par Jacques Tati, qui regorge de bruits incongrus.

¹ Commentaire du DVD, *Playtime* (Jacques TATI), version restaurée de 2002

² *ibid.*

³ *ibid.*

Tous ces bruits participent à masquer les voix qui finalement ont peu d'importance, ainsi qu'à créer des situations comiques et de quiproquo qui sont le quotidien du fameux personnage de M.Hulot.

Nous concluons sur ces phrases de Catherine Portevin : « *On n'y comprend rien ; on comprend tout. La parole humaine n'est pas incompréhensible ; elle est terriblement insignifiante* »¹.

¹ PORTEVIN Catherine, *Les bruits ont la parole*, Télérama hors-série Tati, p 66

TROISIEME PARTIE : Le
choix du mutisme au
cinéma

1. Refus du parlant

a. Le passage au parlant : rupture ou continuité ?

L'histoire du cinéma est marquée par ce passage important du cinéma muet au cinéma parlant. Dès ses débuts, des études furent menées, les chercheurs tentant d'adjoindre le son à l'image. Le cinéma parlant était techniquement possible¹ dès le début du XX^{ème} siècle, et on en trouva quelques tentatives dès 1906. Ces expériences allaient d'un doublage fait en direct par des comédiens à l'utilisation d'un phonographe plus ou moins synchronisé avec le projecteur. Le cinéma parlant s'est par la suite généralisé, entre 1927 et les années 1930. Le cinéma connut ensuite d'autres apports techniques, tels que l'apparition de la couleur, le son stéréophonique, etc., mais il semble aujourd'hui que ce soit le passage au parlant qui ait le plus marqué les esprits et suscité de débats.

Le parlant a bien évidemment changé certaines méthodes de travail (utilisation de microphones, invention de la perche, silence demandé sur le plateau de tournage), et a notamment fait évoluer l'écriture cinématographique : l'utilisation de la voix créait de nouvelles possibilités au montage, et apportait un nouvel élément narratif. Toutes ces nouveautés furent même abondamment critiquées par de nombreux cinéastes qui virent dans le parlant le déclin de tous les matériaux expressifs construits pendant l'ère du « muet ». Avec toutes ses possibilités nouvelles, on peut dire que l'arrivée du parlant provoqua une rupture dans l'histoire du cinéma.

D'un autre côté, l'arrivée du parlant peut se concevoir comme une continuité de ce qui s'était déjà construit pendant les débuts du cinéma. En effet, l'absence de son n'empêchait pas de nombreuses allusions au son, présent dans les images, sur les cartons (intertitres), et dans les salles de cinéma (musiques, bruiteurs). Les personnages parlaient abondamment, il ne leur manquait que la voix. Le cinéma parlant vint donc s'inscrire naturellement dans les salles de cinéma.

Nous allons voir que l'arrivée du cinéma parlant a été très controversée, très discutée, pour diverses raisons que nous allons maintenant rappeler.

¹ Avec l'invention de l'amplification électrique

b. Un langage universel ?

La voix est porteuse de sens. Chaque jour nous l'utilisons pour communiquer avec les autres. De par le contenu des paroles et la façon dont elles sont prononcées (accents, intonations, timbres), elle transmet des informations. C'est parce que le ciné-spectateur éprouve et vit au quotidien la voix qu'il est à même de comprendre les voix, dialogues, et l'émotion portée par ceux-ci.

Les langues étrangères sont donc moins faciles à appréhender : leur contenu est plus difficile à comprendre si on ne parle pas la langue, et les sentiments exprimés moins facilement ressentis.

Le cinéma muet avait cet atout de n'utiliser que le texte (et éventuellement l'ajout de musiques et bruits éventuels à la projection, mais qui n'étaient pas contrôlés par le réalisateur), et ainsi proposer au public de tous les pays la « même chose ». On pourrait bien sûr évoquer le fait que les traductions ne permettent pas toujours de tenir exactement les mêmes propos, car jamais réellement fidèles aux textes d'origine.

Nous l'avons vu aussi, la voix vient caractériser le personnage : elle détermine par exemple son milieu social, son origine. Le cinéma muet, par l'absence de voix permettait parfois de s'affranchir de ces caractéristiques, et ainsi d'être montré à un large public, en dehors de toute barrière sociale. Michel Marie écrit à ce propos : « *Pour les théoriciens des années vingt, cette technique particulière de l'art de deviner produisait un langage intérieur postulé comme universel. Grâce à ce langage intérieur, le cinéma muet permettait de s'affranchir des frontières nationales, de surmonter l'extraordinaire diversité des langues, mais en même temps, il supprimait aussi les barrières de classe et les présupposés culturels des publics. L'universalisme était donc aussi social. Ce point a particulièrement été mis en évidence par l'écrivain surréaliste Benjamin Fondane. Pour lui, la « polysémie » propre à l'image muette engendrait une série de « malentendus positifs » qui permet de rassembler autour d'elle les catégories sociales les plus hétérogènes du public* ». ¹

Le cinéma a depuis ses débuts connu un grand succès, et ce succès a largement dépassé les frontières, touchant toutes les classes sociales, tous les corps de métier, toutes les religions, ce qui nous amène d'autant plus à supposer l'universalisme du cinéma. Selon Benjamin Fondane, « (...) il [le cinéma] pût, contre toute évidence, rallier autour de lui les gens les plus disparates, se tailler un public homogène dans l'épaisseur des continents et jusqu'aux trous les plus perfides, satisfaire le goût des sauvages, des puritains et des congrès catholiques, imposer le rire de Charlot et les chevilles de la jeune Américaine aux fermiers de l'Ohio comme aux villes nègres, au moujik russe et aux

¹ MARIE Michel, *Le cinéma muet*, p 14

poilus en permission, à la pègre des grandes villes et à la gent surréaliste, dispenser également la morale et l'anarchie, promouvoir aux mêmes valeurs stables le criminel et le policier, le hors-la-loi et l'homme standard, plaire aux civilisations naissantes et se faire entretenir par les moribondes, cela personne n'aurait pu le prévoir, ses producteurs en premier lieu »¹. Ce texte, écrit en 1930 concerne plus particulièrement le cinéma muet, le cinéma parlant venant tout juste de faire son apparition. Cependant, on peut noter que cette tendance du cinéma à traverser les frontières, et à toucher toutes les catégories de population perdure encore aujourd'hui, avec le cinéma parlant. Cette tendance n'est donc pas uniquement liée au cinéma muet, et à son absence de voix audible.

Ainsi, le langage mimé, et la traduction des dialogues par des cartons permettaient de comprendre le contenu des images.

Cette suggestion de l'universalisme est tout de même à nuancer. En effet, d'une société à l'autre, les « codes » de la communication et de l'expression diffèrent, et ainsi les images pouvaient être interprétées de diverses manières. Le silence du cinéma muet permettait de s'affranchir de la barrière de la langue et des classes sociales définies par la voix, mais en revanche, l'image était bel et bien présente avec ses codes définis par chaque culture, et ses représentations sociales évidentes (par les accessoires des personnages, leurs vêtements).

Selon Michel Chion, « *le cinéma parlant est donc venu introduire dans le cinéma la division de Babel* ».²

c. L'arrivée du parlant et la question du réalisme³

Depuis les débuts du cinéma, la tendance dominante est à la reproduction du « réel ». Ainsi, tout le cinéma narratif a repris les « techniques » du roman du XIX^{ème} siècle, et peut être conçu comme une prolongation du projet d'enquête sur la société des hommes et leurs relations. C'est ainsi qu'on a cherché à créer un lien entre la réalité et ce qui était montré : on voulait reproduire le monde des perceptions quotidiennes, ne plus distinguer la vie réelle du film, en concevant le cinéma comme un modèle des existences.

¹ FONDANE Benjamin, *Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma*, Bifur, n°5, 1930, repris dans MARIE Michel, *Le cinéma muet*, pp 14-15

² CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, p 80

³ Une grande partie des idées sur le réalisme de ce paragraphe est issue d'un cours de Gérard PELE donné à l'ENSLI en janvier 2008

Ce désir de réalisme peut être en partie expliqué par une idéologie de la mimésis, de l'imitation. C'est dans notre conscience que cette mimésis aurait son origine. Selon Aristote, elle serait dans la nature humaine, de par l'apprentissage, par l'imitation, et par le fait que l'on prenne plaisir aux représentations. Ainsi, l'Homme prend du plaisir à imiter, mais aussi aux imitations.

De plus, « faire à l'image de », c'est s'approprier ce que l'on reproduit, lié à notre instinct de reproduction. Nous sommes en effet portés à créer un double du monde, mais aussi à exprimer quelque chose par le geste mimétique : c'est la nature duelle, double, de l'image. Ainsi, toute image « ressemble à », mais pas seulement (elle ne peut pas être seulement ressemblante) : elle est aussi expressive.

Cette nature ambivalente de l'image se retrouve en photographie, en peinture, au cinéma.

Par ailleurs, la recherche de la vraisemblance a été présente dès les débuts du cinéma. Une rhétorique s'est peu à peu construite, de par le montage, le flou/net, l'éclairage, les points de vue, les plans, la mise en scène, dont cinéastes et spectateurs ont pris l'habitude.

Les évolutions techniques ont elles aussi joué un rôle important dans le renforcement des effets du réel, avec notamment l'arrivée du parlant, de la couleur, du cinémascope, du multicanal.

Le cinéma parlant a donc posé cette question du réalisme. La dimension sonore nouvelle venait alors renforcer l'étroit rapport mimétique entre le réel et l'image-son au cinéma. Des effets sonores ne correspondant à aucune réalité concrète pouvaient, avec le Parlant, être rajoutés pour créer plus de réalisme. Michel Chion, dans un de ses articles, donne cet exemple : « (...) *dans les films de science-fiction, on entend, en plein vide spatial (où il n'y a par définition aucun son), rugir et gronder des astronefs qui, sans ce bruit totalement injustifié, se réduiraient peut-être à ce qu'ils sont : des maquettes. Stanley Kubrick a voulu, dans son 2001, respecter la vérité scientifique, mais, pour faire admettre ces astronefs silencieux, il lui a fallu employer une idée musicale très forte, à savoir utiliser le thème du Beau Danube Bleu* »¹. Il ajoute à cela : « *Que la présence du son donne une impression accrue de réalité est donc une chose, et qu'il s'agisse là du bruit réel de la chose en est une autre. Prenons l'exemple des scènes de combat et de bagarre (...) : le choc des coups ou des détonations correspond rarement au son que l'on entendrait dans la situation réelle ; il est souvent exagéré, plus fort, plus intense, il obéit donc à des conventions* »².

¹ CHION Michel, *Parlant (cinéma)*, p 4, Encyclopaedia Universalis France, 1996

² *op.cit.*, pp 4-5

Les voix furent aussi un élément de réalisme supplémentaire : « *en donnant une voix, donc une langue, une identité ethnique et souvent un nom propre aux personnages, [le cinéma parlant] les [les personnages] immergeait dans une réalité plus quotidienne, plus située* »¹. Afin de pallier cela, des solutions furent trouvées : dans un premier temps, les films furent en grande partie muets, avec uniquement deux ou trois scènes parlantes ; puis on tourna les films en muet, et ils furent ensuite post-synchronisés dans les langues voulues ; certains films furent même réalisés en version bilingue (*Allo Berlin ? Ici Paris*, réalisé par Julien Duvivier, 1931) ; d'autres furent tournés plusieurs fois, dans les mêmes lieux, les mêmes décors, mais dans des langues différentes ; la dernière solution (aujourd'hui très répandue), fut l'adoption du doublage et du sous-titrage.

Ainsi, l'arrivée du parlant a posé de nouvelles problématiques quant à l'utilisation du son au service des images. Nous allons voir que cela a soulevé de nombreux débats. Et la voix a notamment été au cœur de ceux-ci.

d. L'arrivée de la voix

Comme l'a dit Michel Chion : le cinéma était parlant, il ne lui manquait que la voix.

L'arrivée du son synchrone a notamment permis de faire entendre les voix, les dialogues. Les acteurs durent donc passer de personnages sans voix à des personnages se faisant entendre, ce qui ne fut pas toujours facile.

Le travail du jeu d'acteur en fut « chamboulé », remettant en question le jeu sur articulé et très gesticulatoire du temps du muet. La voix permettait de s'affranchir de ce jeu alourdi, en faisant comprendre certaines situations par des paroles plutôt que par des gestes. Certains des acteurs du muet purent aisément franchir cet obstacle de la voix, et continuer leur carrière dans le cinéma parlant. Pour d'autres acteurs, ce fut impossible. Pour certains autres encore, la transition ne put se faire que sous certaines conditions, « leur voix ne correspondant pas à leur image ».

En effet, les acteurs du muet étaient connus pour leur image, par leur image. Les spectateurs s'étaient donc créés tout un imaginaire autour de ces personnages, et notamment sur leur voix, imaginée en fonction de ce qu'ils voyaient. L'arrivée du parlant a fait découvrir ces voix. Certains acteurs très célèbres de la période du muet connurent alors des échecs, car leur voix ne correspondait pas à cet imaginaire. Parfois trop graves, trop aiguës, trop éraillées, avec un accent étranger, les voix surprenaient parfois, comme

¹ *op.cit.*, p 80

dans l'exemple de Greta Garbo. Selon Michel Chion, « *Il a fallu d'un jour à l'autre cesser de rêver à une harmonie a priori des corps avec leur voix « naturelle »* »¹. Certains purent jouer avec leur voix, conservant leur statut de « star » du cinéma. D'autres malheureusement arrêterent leur carrière. Une autre solution fut trouvée pour résoudre le problème des voix ne correspondant pas à l'image de l'acteur : le doublage. C'est ainsi que certains acteurs furent systématiquement doublés. Ce fut le cas de Clark Gable, dont la voix était celle de Robert Dalban. On peut aussi citer l'exemple de Laurel et Hardy, doublés par des voix françaises avec un accent anglais.

Cette question toute nouvelle de la voix et de son importance en tant que représentation d'un personnage, en adéquation avec son image, est notamment traitée dans le film *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the rain*, réalisé par Stanley Donen et Gene Kelly). Ce film évoque l'histoire d'un couple star du moment à Hollywood. L'arrivée du parlant menace leur succès, car l'actrice de ce couple a une voix de crécelle, ne correspondant pas à l'image qu'elle avait pu créer. Le doublage par une autre voix féminine vint régler ce problème.

Certains cinéastes refusèrent cependant l'arrivée du parlant, et notamment ce phénomène des *talking heads*.

e. Le refus du cinéma parlant : les critiques du parlant

Michel Chion résume les critiques apportées au cinéma parlant de la manière suivante : « *On a dit et redit que le parlant avait fait disparaître en ses débuts : la pureté du genre, la suggestion, le mystère, la magie liés à l'absence de son, l'ambiguïté des situations, la liberté dans l'enchaînement des plans, la stylisation de la réalité, la liberté de tournage en extérieur (le parlant imposait au début l'insonorisation, donc le studio), etc.* »².

Il écrit aussi : « *Ainsi, lorsque avec le parlant le son réel est entré dans l'écran, comme l'invité en retard qui se croit irremplaçable dans la fête, on s'est rendu compte qu'on s'en était passé (sauf pour la parole) (...). Redondance (...) avec le son rêvé, mentalement restitué, qui l'avait précédé dans la place, infiniment plus malléable au gré des imaginaires individuels. C'est par rapport à ce son-là, virtuel, que le son réel a pu apparaître comme intrus à certains, et procéder d'un hyper-réalisme grossier* »³.

¹ *op.cit.*, p 7

² *op.cit.*, p 2

³ CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, p 24

Pour les théoriciens du cinéma muet, l'essence du cinéma réside dans les images. L'introduction du son, et plus particulièrement des dialogues, a posé de gros problèmes aux partisans d'un cinéma pur, qui situaient la source de leur art dans le discours silencieux des images. L'addition du son venait menacer l'hégémonie que les images avaient sur le cinéma depuis plus de trente ans. La plupart des cinéastes et théoriciens ne s'opposaient pas au son dans son ensemble, mais plutôt aux « têtes parlantes ». Les effets sonores et la musique étaient en effet la plupart du temps particulièrement appréciés.

Pour de nombreux cinéastes, le problème de l'arrivée du parlant n'était donc pas l'arrivée du son. Certains firent même l'apologie du son, mais dans un rapport contrapunctique aux images. Il y avait donc un refus du son synchrone à l'image, pouvant être ressenti comme redondant, alourdissant le contenu des images.

Michel Chion définit ainsi le contrepoint audiovisuel : « *[il] n'est repéré (...) que lorsque la piste sonore fait entendre quelque chose qui est non seulement complémentaire et parallèle à l'image, mais aussi qui semble être contradictoire avec elle : on voit un certain décor et on entend des sons qui ne s'y rattachent nullement ; un objet tombe et le bruit entendu nous choque comme contredisant le son attendu* »¹.

Pour le cinéaste expérimental Walter Ruttmann, « *Le film sonore est ou devrait être la création visuelle d'une continuité dramatique secondée en contrepoint par une continuité acoustique* »².

Nous allons maintenant présenter plus en détail le point de vue de certains cinéastes et théoriciens des années 30, reprenant des citations de leurs travaux, dits et écrits.

Charlie Chaplin

Charlie Chaplin s'opposa dans un premier temps au cinéma parlant. Se revendiquant de l'art de la pantomime, le parlant, et plus particulièrement la voix, n'avait pour lui pas d'intérêt. Selon lui : « *Le film parlant s'attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d'établir avec tant de peine à l'écran, et sur quoi l'art cinématographique doit être jugé. [...] Maintenant le geste commence où la parole finit.*

¹ CHION Michel, *Parlant (cinéma)*, p 9, Encyclopaedia Universalis France, 1996

² RUTTMAN Walter, cité dans *Pour vous*, Paris, 17 déc. 1929, CHION Michel, *Parlant (cinéma)*, p 8, Encyclopaedia Universalis France, 1996

[...] Les spectacles de Karno respectaient toutes les traditions de la pantomime. [...] Il ne pouvait y avoir de meilleure école pour un mime à l'écran, car l'essence du cinéma est le silence. Dans mes films, je ne parle jamais. Je ne crois pas que ma voix puisse ajouter à l'une de mes comédies. Au contraire, elle détruirait l'illusion que je veux créer, celle d'une petite silhouette symbolique de la drôlerie, un faites-passer-muscade, non un personnage réel, mais une idée humoristique, une abstraction comique »¹.

Il céda finalement, et revint sur cette idée du parlant. Il lui fallut trois films pour effectuer la transition vers le parlant: *Les lumières de la ville*, 1931, (qui est un manifeste pour la défense de l'art du muet, la bande sonore est constituée d'un accompagnement musical et de quelques bruitages, mais d'aucun dialogue audible), *Les Temps modernes*, 1936 (les voix font leur apparition, même si les dialogues continuent d'être traduits par des intertitres), et *Le Dictateur*, 1945 (les cartons du muet disparaissent, et la question de la prise de parole reste entière : les dialogues ont un contenu lourd de sens, et ne sont en aucun cas anodins, ils permettent une véritable prise de position). Dans ce dernier film, il utilise la voix synchrone pour la première fois, sans malgré tout abandonner son art de la pantomime : se dédoubler dans deux personnages lui permettait d'être à la fois un comédien mime et un acteur du parlant.

Benjamin Fondane

Selon lui, le film doit rester muet, la parole étant futile la plupart du temps. Il pense que l'usage du son doit être modéré, afin de ne pas altérer le film. Il écrit ceci : « *Foin de la conception du parlant et du sonore 100% ! 10%, 5% et même 2%, n'est-ce pas déjà ici très suffisant ? Que vaut ici la quantité ? Les paroles comme les bruits ne m'apparaissent utilisables à la création d'un nouvel art que s'ils acceptent de collaborer à l'intelligibilité de l'image, à faire avec elle double emploi qui au lieu de la vivifier, la tue. Entendre deux personnes pendant cinq affreuses minutes se demander : « Comment ça va ? », les entendre nommer les réalités et la belle bouche dire « Chéri », cela devient offensant pour l'esprit et presque agressif. Le film doit rester muet. La parole, le bruit, je les vois très bien l'accompagnant, non pas insérés dans son tissu, mais l'étoffant seulement, en serviteurs très humbles, l'impressionnant.*

Voilà le mot : la parole, le bruit, devraient se résigner à tenir le rôle de la surimpression, la remplacer dans une large mesure, voire s'y substituer. La scène de la Convention, dans le Napoléon de Gance, tout inondée de vagues pour suggérer l'orage, ne pourrait être souvent utilisée, trop criarde, elle finirait par fatiguer. Le bruit des vagues de la mer,

¹ CHAPLIN Charlie, *Motion Picture Magazine*, 1930, Chaplin, MARIE Michel, *Le cinéma muet*, p 64

sur une scène d'orage familial, le bruit d'un orchestre sur l'image d'un homme claustré et qui rêve de pouvoir briser les carreaux, une automobile qui arrive et que l'on ne voit pas, le bruit d'un verre qui se brise sur l'image d'un homme qui a cassé son bonheur et s'en souvient ; le sanglot de la femme abandonnée sur l'image d'un couple heureux qui s'en va ; bien d'autres choses encore qu'il ne m'appartient pas de voir ; assis à ma table, et dès maintenant ; et ceci pas trop souvent et seulement lorsque le bruit et la parole s'avèrent nécessaires à l'économie dans l'effet à produire, bruits ou paroles grossis, ou déformés, faux au possible – voilà le seul emploi des moyens parlants ou sonores, susceptibles de maintenir tout l'acquis du film muet, tout en changeant sa forme, en enrichissant son pouvoir hypnotique »¹.

Pour lui, le langage idéal n'est pas celui de la parole, elle revêt un caractère un peu vide : « Le film idéal, tel qu'il se laissait préfigurer même dans les films de production courante, devait nécessairement aboutir à cette performance : créer un langage mimique parfait, abandonné par l'homme depuis sa préhistoire, un nouveau moyen d'expression qui non seulement remplacerait la parole, mais à l'occasion la mettrait en échec, soulignerait son creux ; exiger d'autre part du spectateur une sorte de collaboration, ce minimum de sommeil, d'engourdissement nécessaire, pour que fût balayé le décor du signe et que prît forme à sa place le réel du rêve »².

S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin, G.V. Alexandrov

En 1928, après l'arrivée du parlant, ces trois cinéastes signèrent un manifeste dans lequel les possibilités du son sont débattues. Dans leur ouvrage *Film Sound, Theory and Practice*, Elisabeth Weiss et John Belton évoquent ce manifeste. Ils révoquent les films parlants en tant que naturalistes et reposant sur la parole, et par implication comme non-esthétique. Pudovkine, Eisenstein et Alexandrov pensent le son et l'image comme des fragments matériels neutres dont le potentiel de signification est réalisé dans le montage de séquence. Ils prônent les possibilités offertes par le son asynchrone : « *Only a contrapuntal use of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection* »³ (« Seule une utilisation contrapunctique du son en relation avec les éléments du montage visuel permettra de nouvelles potentialités dans le développement et le perfectionnement du montage »).

¹ FONDANE Benjamin, *Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma*, Bifur n°5, 1930, dans MARIE Michel, *Le cinéma muet*, pp 74-75

² FONDANE Benjamin, *Ecrits pour le cinéma, le muet et le parlant*, p84, Editeur : Verdier, http://www.nonfiction.fr/article-237-benjamin_fondane_a_lavant_garde_du_cinema.htm

³ EISENSTEIN S.M., PUDOVKIN V.I., ALEXANDROV G.V., dans WEISS Elisabeth et BELTON John, *Sound Film, Theory and Practice*, p 84

Poudovkin voit le cinéma asynchrone comme un moyen d'enrichir plutôt que de rendre l'image neutre. Il permet de révéler les complexités de l'image qui étaient auparavant invisibles. Et selon lui, cela permet un rendu plus exact de la nature qu'une copie superficielle. Il envisage le son au cinéma comme la perception humaine : il ne doit pas dupliquer des événements, mais plutôt la façon dont on les perçoit. L'attention se focalise sur une chose, puis sur une autre. L'utilisation contrapunctique de l'image et du son permet ainsi au réalisateur de montrer l'évolution d'un personnage et d'agir sur la perception du spectateur.

René Clair

Grand défenseur du « cinéma pur », le cinéaste René Clair a dans un premier temps résisté à la transition du muet vers le parlant. Il ne réalisa plus de films jusqu'en 1930, où il tourna *Sous les toits de Paris*. Il s'opposa fermement à l'arrivée de la voix, mais fut charmé par les possibilités offertes par le son asynchrone : « *The talking film is not everything. There is also the sound film – on which the last hopes of the advocates of the silent film are pinned. They count on the sound film to ward off the danger represented by the advent of talkies, in an effort to convince themselves that the sounds and noises accompanying the moving picture may prove sufficiently entertaining for the audience to prevent it from demanding dialogue, and may create an illusion of "reality" less harmful for the art than the talking film* »¹. Il voyait dans le son asynchrone un nouveau moyen d'expression : « *En faisant une sélection minutieuse et une organisation des sons, les cinéastes pourraient libérer le cinéma du théâtralisme verbeux qui menaçait de l'engloutir et ainsi de retrouver une partie de l'énergie poétique qui animait le cinéma muet* »².

Rudolph Arnheim

Les attaques les plus féroces contre le cinéma parlant, au sens de têtes parlantes, vinrent probablement de Rudolph Arnheim. Il remet en cause cette arrivée du son et ses apports artistiques et signifiants. Michel Marie décrit en ces termes le point de vue de Rudolph Arnheim : « *Dans son livre, le grand philosophe allemand, fondateur de la Gestalt Theory, développe sa conception de la psychologie et de l'esthétique du cinéma. Pour lui, le cinéma est un art parce qu'il ne se contente pas de reproduire le réel, et parce qu'il s'en différencie par l'absence de son, l'absence de continuité spatio-*

¹ CLAIR René, *The Art of sound*, dans WEISS Elisabeth et BELTON John, *Film Sound, Theory and Practice*, p 92

² WEISS Elisabeth et BELTON John, *Film Sound, Theory and Practice*, p 77, traduction de l'anglais par moi

temporelle, la limitation physique de l'image par le cadrage. Il s'oppose alors catégoriquement au cinéma parlant qui vient d'apparaître au début des années 30 car le sonore tire le cinéma dans le sens de la reproduction analogique la plus plate »¹. Ainsi, pour Rudolph Arheim, l'absence de son n'est aucunement un handicap. Au contraire, c'est cette absence qui fait du cinéma un art : les images mouvantes ont une complète et parfaite expressivité, que la parole ne ferait qu'affecter. Selon lui, l'addition du son menacerait le statut d'art qui lui est attribué. Selon Elisabeth Weiss et John Belton, « Arheim (...) calls for a restoration of silence and, with it, the golden age of the image »².

D'autres cinéastes refusèrent ce passage au parlant, la plupart du temps attaquant directement l'arrivée de la voix et des dialogues, mais acceptant le cinéma "sonore". Parmi ces cinéastes, on peut citer **Belà Balazs**, Jean Epstein, et Cavalcanti. Aujourd'hui encore, certaines personnes, souhaitent un retour au cinéma muet, à la magie des premiers films. Des extraits des écrits des cinéastes cités ci-dessus à propos de l'arrivée du parlant peuvent être consultés en annexes 3, 4, 5, 6, 7, et 8.

¹ MARIE Michel, *Le cinéma muet*, p 11

² WEISS Elisabeth et BELTON John, *Film Sound, Theory and Practice*, p 80

2. Un retour au muet ?

L'arrivée du cinéma parlant s'est accompagnée de l'arrivée d'une quasi omniprésence de la voix : le verbe dit et entendu prenait une place prépondérante au cœur des films.

Mais pourtant, certaines œuvres cinématographiques se détachent parfois de cette tendance, en essayant de réduire, voire éliminer, la parole. Depuis les années 1930, les tentatives ont été nombreuses, adoptant des formes bien différentes.

a. Les films muets après 1929

Philippe Garrel, avec *Le Révélateur*, a lui aussi tenté de « ressusciter » le cinéma muet, en 1968, ainsi qu'avec *L'Athanor*, court métrage, en 1972.

On peut aussi citer *Rebelote* (1984), de Jacques Richard, *La dernière folie de Mel Brooks* (*Silent Movie*, 1976), de Mel Brooks, où l'unique mot prononcé est « chut », dit par le mime Marceau, *Sidewalk Stories* (1989), de Charles Lane, et *Juha* (1998), d'Aki Kaurismäki, qui est un remake de films muets existants.

Juha, d'Aki Kaurismäki, est un film muet réalisé en 1998. Tourné en noir et blanc et en muet, il renvoie donc à l'idée du cinéma des origines. Ce choix d'une quasi absence de sons synchrones (il y en a quelques-uns, ainsi que de la musique basculant en aller retour d'extra diégétique à diégétique) permet de laisser beaucoup de place aux expressions des personnages, qui ne sur jouent pas comme c'était le cas au temps du muet. Les regards de Marja, ses réactions face à ce qu'elle vit, sont traduits dans ses attitudes et son regard : tantôt heureuse, tantôt terrorisée, tantôt triste. On comprend tout cela par les images. La musique donne également beaucoup d'indications sur les émotions et les caractères des personnages. Elle ne s'arrête quasiment jamais, changeant en fonction des scènes. Muet signifie aussi l'utilisation de carton d'indication : il y a des cartons indiquant les saisons, ou des situations, et d'autres ayant la fonction d'intertitre, traduisant par écrit les dialogues.

Matthieu Orléan écrit à propos de ce film : « Avec *Juha*, *Aki Kaurimäski* accède à la maîtrise d'un art extrêmement épuré, où la mise en scène repose sur une parfaite économie des images et des sons, condensés en un film de quatre-vingts minutes à peine. Une étrange boucle se boucle sous nos yeux : revenir à l'origine du cinéma (*Juha*

est un film muet en noir et blanc), pour venir achever une démarche car Juha ressemble davantage à un testament qu'à un bain de jouvence. Si une page se tourne, elle semble buter sur un point de non-retour. Pour Kaurismäki, la référence au cinéma muet, à l'ère de l'explosion technicienne, est tout sauf un exotisme ou une coquetterie. Elle est le sens même du film. Un regard en arrière qui n'a rien d'une régression, car revisiter le cinéma dans ce qu'il a de plus primitif, c'est tenter ici de retrouver une vérité perdue, oubliée. Comme s'il fallait se débarrasser des dialogues trop ostentatoires et des vanités maniéristes, pour revenir à la magie des premiers temps, à l'expressivité intense d'un plan ou d'un regard, sans d'autres artifices.

Si Kaurismäki se lance dans la véritable gageure que représente actuellement un film muet noir et blanc, si Juha ose le parti pris de cette esthétique (faisant de la Finlande, comme de l'Iran, du Portugal ou de Taiwan, un état de la modernité instinctive du cinéma), la manière qu'il a de construire est tout sauf un tombeau théorique. S'il y a révolte, c'est une révolte apaisée. Kaurismäki réalise son film contre le cinéma commercial, tout en continuant de croire au récit. Comme s'il cherchait avant tout à partager avec son public des légendes ancestrales, ces histoires que tout le monde connaît, aime à entendre et réentendre »¹.

On remarquera quand même dans la démarche d'Aki Kaurismäki une volonté de ne pas être noyé sous un flot de paroles : les personnages parlent peu, sont souvent silencieux, et toutes les paroles ne sont pas traduites dans des intertitres (il y a des scènes dans lesquelles on voit des personnages parler, mais c'est uniquement la réaction de ceux-ci qui nous laisse imaginer le caractère de ce qui est dit).

Philippe Garrel présente son film *Le Révélateur* de la manière suivante : « *Le Révélateur est un film délibérément onirique qui tourne autour de ce que la psychanalyse appelle la scène primitive : comment naît un film, comment se fabrique un enfant, la première fois qu'un enfant voit ses parents faire l'amour. C'est un « muet » d'une heure, en noir et blanc, réalisé avec des moyens dérisoires, qui montre un petit garçon aux prises avec ses parents (Bernadette Lafont et Laurent Terzieff). Tous trois se déplacent dans un espace banalisé par les représentations du rêve (un escalier, une route, une forêt...), et comme j'avais dû me contenter pour les éclairages d'une lampe de poche, les noirs et blancs très contrastés qui partagent violemment l'écran contribuent à produire une impression d'irréalité »².*

¹ ORLEAN Matthieu, Cahiers du cinéma, n°534, avril 1999, p 59-60, dans MARIE Michel, *Le cinéma Muet*, pp 66-67

² GARREL Philippe, *Une caméra à la place du cœur*, Admiranda, Institut de l'image, 1992, dans MARIE Michel, *Le cinéma muet*, pp 64-65

Ce film présente un enfant, Stanislas Robiolles, âgé de 4 ans, qui sème la discorde dans le couple de ses parents. Les images nous transportent dans un univers de fuite, ces trois personnages avançant dans des paysages sombres et isolés, désolés, tels des pantins désincarnés. Tout dans ce film paraît sortir du monde réel pour nous plonger dans celui du rêve/cauchemar : le noir et blanc, la lumière, très contrastée, les décors dans lesquels se meuvent les personnages, lentement, impassiblement, les situations (la couverture posée plusieurs fois au sol sur laquelle l'enfant et ses parents s'allongent, au milieu d'une route, par exemple). L'enfant agit comme un élément de crise dans le couple, il tue l'harmonie parentale, provoque une rupture de communication évidente, et cela le libère, laissant l'enfant seul maître de leur vie à tous les trois.

Ce film est complètement silencieux, et ne comporte aucun intertitre. Il n'y a aucun son direct, il est donc muet, mais sa construction est assez différente de celle des films muets d'avant 1929. Les codes de la narration sont bouleversés : il y a très peu de dialogues entre les personnages, et ces quelques dialogues ne sont jamais traduits sous forme de cartons ; la mise en scène, les cadres et la lumière construisent un film onirique ; les acteurs ne sont plus dans le sur jeu et les mimiques exagérées, ils sont au contraire dans une grande retenue.

On peut aussi noter que ce film muet est aussi un film dans lequel le mutisme est très présent, tout d'abord dans la forme : les paroles des personnages ne sont jamais traduites, on les voit parler sans savoir ce qu'ils se disent ; mais aussi dans le fond : le couple en crise ne parle plus, tout échange est difficile, et passe par le corps, mais plus par le dialogue.

Michel Chion décrit une forme hybride, entre muet et parlant : « *beaucoup de films néo-muets alternent en fait des moments de « cinéma sourd » (les personnages parlent et on ne les entend pas, ou bien on ne perçoit que des grommellements) et des moments mutiques (ils s'expriment par actions, gestes et regards), comme dans l'étonnant Themroc, 1973, le film anarchiste et régressif de Claude Faraldo* »¹.

Ces films s'inscrivent dans une volonté de rendre hommage au muet, de le parodier, ou dans une réelle volonté de le remettre au goût du jour.

b. Le mutisme comme choix esthétique

Le mutisme a pu être compris par certains comme un désir de retour vers le cinéma muet. Or, comme nous l'avons déjà vu, le cinéma muet n'est absolument pas

¹ CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, p 293

mutique, et ces deux catégories de films ne sont donc pas comparables. On ne peut pas parler d'un retour au muet, car, bien que la parole n'y soit que peu présente, les esthétiques (montage, son, cadrage, etc.) des films mutiques ne se rapprochent pas de celles du muet. L'intertitre ayant vocation de traduire les dialogues est bien abandonné, de même que la surarticulation, et les gestuelles exagérées des comédiens du muet.

Michel Marie écrit à ce propos : « *Lorsque nous évoquons les films d'aujourd'hui qui évacuent la parole, il est clair que ces films ne sont pas muets, qu'ils sont sonores, mais qu'ils choisissent des personnages et des situations sans paroles. Les personnages se déplacent dans un univers rempli de bruits naturels. (...) Il est clair que le film [L'île nue, de Kameto Shindo, 1960] n'est pas muet au sens strict. C'est un film sonore qui a exclu toute parole par choix esthétique, c'est un film « mutique »* »¹.

Ainsi, le mutisme est un choix du cinéaste : il s'agit bien d'une volonté de montrer une action, de mettre en scène des événements dans lesquels la parole n'est pas prépondérante, où elle est parfois même totalement absente. Ne pas faire parler ses personnages, ne pas les faire répondre, les priver de cette façon de communiquer se décide dès l'écriture du scénario, et ce choix détermine la structure du film, et donc son esthétique. Le cinéma muet n'est donc dans ce cas pas un modèle. Il n'influence en rien le choix du cinéaste, et ce dernier ne construit pas son film dans une nostalgie du cinéma des origines.

Il est bien évident que cette raréfaction de la parole dans ces œuvres cinématographiques est un choix qui repose sur certaines conditions, telles que par exemple les sujets traités.

¹ MARIE Michel, *Le cinéma muet*, pp 3-4

3. Le choix des sujets

Le mutisme est assez largement présent au cinéma. Le choix d'un tel procédé n'est pas anodin, relève d'un choix délibéré, d'un choix esthétique. Ce choix intervient dès l'écriture, et s'accorde avec l'histoire du film, les actions représentées. Cette volonté de ne pas faire parler ses personnages, ou de « faire taire » les images, dépend aussi du sujet évoqué dans le film : certains thèmes se prêtent en effet plus facilement à son utilisation que d'autres. Nous allons en présenter quelques-uns.

a. Malaise entre plusieurs personnages

Lorsque plusieurs personnes se font face, il arrive que certains malaises se créent : une remarque désobligeante, une question embarrassante, peuvent mener les personnages d'un film à se taire. Nous avons déjà parlé du film *The Yards* (James Gray), dans lequel les personnages, tour à tour, restent silencieux, dans une situation dans laquelle ils pourraient parler, où on leur demande de parler, de répondre. Mais révéler certaines choses s'avère parfois difficile, délicat, et les silences qui s'installent montrent ce malaise. Le poids de ces mutismes est lourd de sens, et le spectateur peut le ressentir, comme s'il était à la place d'un des personnages.

b. Personnage à la dérive (malade, isolé) : une identité en crise

Le mutisme est souvent lié à un personnage dont la santé psychologique est fragile : doute, remise en question, dérive, solitude. Ces personnages en mal de vivre ne parlent plus : ils s'enferment dans un monde qu'ils se construisent, mais pourtant n'en sont plus totalement maîtres.

Ainsi, ces personnes décident de ne plus parler. Les raisons en sont diverses, mais ce mutisme suit souvent un choc psychologique, et les principaux concernés ne savent pas toujours expliquer pourquoi ils ont fait ce choix, qui leur semblait le plus approprié, le plus évident.

Les personnages de Blake (*Last Days*, Gus Van Sant), Elisabet Vogler (*Persona*, Ingmar Bergman), et Ada MacGrath (*La leçon de piano*, Jane Campion), en sont trois exemples représentatifs. Ils ont la capacité de parler, mais refusent de le faire dans

certaines situations, s'enferment dans un silence, qui les coupe en partie du monde qui les entoure.

c. Choc émotionnel : la perte d'un être cher

L'enfermement dans le silence peut être dû à un choc psychologique, et notamment à la perte d'un être proche. C'est en partie le cas dans le film *Un été 42*, alors que Dorothy apprend la mort de son mari. Hermie venu la rejoindre se trouve lui aussi dans l'incapacité de dire quoi que ce soit. Le choc est tel pour les deux personnages qu'aucun n'ose sortir du silence. Ils partagent alors un moment d'intimité, de réconfort, de tendresse, sans dire un mot.

De même, dans le film *The Yards*, suite à la mort d'Erica, la cousine de Léo. Willie, son fiancé, est interrogé par des policiers, mais il ne dit rien, réalisant ce qu'il vient de faire. L'acte de tuer est terrible, mais il y a déjà été confronté. Il semble donc que c'est bien la mort de sa fiancée qui le paralyse : il vient de tuer celle qu'il aime. A la suite de cette scène, on assiste à un repas après l'enterrement de la jeune femme. Dans cette séquence, la famille d'Erica est regroupée autour d'une table. Personne ne parle. Aucun mot ne pourrait rien changer à la situation, tout a été dit, et tout le monde est encore sous le choc : Erica est morte, tuée par l'homme qu'elle aimait, et qu'ils connaissaient tous et appréciaient.

Ainsi, le mutisme s'impose aussi dans les chocs émotionnels : garder le silence car les mots ne changeraient rien, et les émotions sont trop fortes pour être verbalisées.

d. Les vengeurs silencieux

Nous avons déjà parlé de cette catégorie dans la troisième partie, nous n'y revenons donc que brièvement.

Nous avons vu que la vengeance, notamment très présente dans les Westerns, est souvent liée à des personnages assez opposés : celui qui est présenté au spectateur comme le « méchant », qui tue pour le plaisir, est bavard, tandis que le « gentil », qui tue pour se venger ou sauver des gens innocents, se tait. Cela n'est pas le cas dans tous les films, mais on a quand même pu en remarquer quelques exemples.

Ces personnages silencieux sont souvent mystérieux et secrets (on peut citer l'exemple d'Harmonica, dans *Il était une fois dans l'ouest*, et de Silence, dans *Le Grand Silence*). On ne sait pas trop pourquoi ils sauvent des gens, mais ils font le bien. Et souvent, on comprend que ces actions ne sont pas désintéressées, mais qu'elles sont

liées à une histoire ancienne, parfois remontant à l'enfance, d'un traumatisme vécu à cause d'une personne qu'ils veulent éliminer. Leur silence leur confère un caractère supérieur, le spectateur perçoit ce silence comme des instants de réflexion, et de véritable rancœur.

e. Le silence de la religion

Certains sujets de film imposent le mutisme, car les personnages qui les composent sont mutiques par choix, et ne parlent donc jamais.

Ce mutisme, choix volontaire de ne pas parler, renvoie notamment à la religion, au vœu de silence fait par certains moines et nonnes. Evidemment, choisir de filmer des religieux entraîne de choisir de filmer des personnages mutiques.

Le Grand Silence, de Philip Gröning (2006) est un film dans lequel aucune parole n'est prononcée, à l'exception des prières et psaumes. Les moines dont la vie nous est présentée ont fait vœux de silence, ils sont donc mutiques : ils ne parlent pas, de manière volontaire. De plus, le réalisateur a choisi de ne pas monter de voix off, qui viendrait expliquer, commenter les images. Il s'agit ici d'un choix esthétique fort, les voix off étant très souvent utilisées dans le genre documentaire auquel ce film appartient : le silence et les images nous plongent au cœur de leur univers. C'est par cette absence de parole que le spectateur est plongé dans leur monde, silencieux, mais dont les lieux résonnent, habités de prière, de recueillement.

f. Le rêve, le flashback

Très souvent, dans les films, le son dans les situations de rêve ou de flashback est traité de manière spéciale : le son direct est souvent très atténué, distordu, ou même enlevé, au profit d'effets divers.

Cela peut se justifier de la manière suivante : « - *Je voulais me référer au rêve ; et je me suis dit que la façon dont on réceptionnait le rêve était en soi muette. On a des rapports avec les signes, qu'on codifie après par le langage ; mais la façon de percevoir est muette. J'ai tenté d'approcher l'état de prise de vue qu'on a sur le rêve ; c'est-à-dire qu'on ne réagit pas intellectuellement, qu'on est perdu dans un espèce de labyrinthe qu'on parcourt.*

- *Pour toi, les rêves ne sont jamais sonores ?*

- *Non, je crois qu'on transpose après, ou parallèlement, avec les mots, mais je ne crois pas qu'on rêve autre chose que des signes imaginaires : « imaginaire » disant bien qu'il*

s'agit d'images ; la preuve, c'est qu'un élément extérieur, par exemple la parole, vous réveille »¹.

Ainsi, la plupart du temps, le rêve montré est une vision subjective, dans laquelle sont privilégiées les sensations et où les voix sont absentes.

On peut citer l'exemple des séquences de rêves ou flashbacks (on ne sait pas vraiment si ce sont des souvenirs, ou bien des scènes imaginées, rêvées, même si la seconde hypothèse paraît la plus probable) d'*Elephant man* (David Lynch, 1980), dans lesquelles on voit la mère du personnage principal, John Merrick, en surimpression avec des éléphants : on entend des cris d'éléphants, puis on les voit, et en surimpression, l'image de sa mère, hurlant, se débattant. Mais on n'entend à aucun moment sa voix. Ce procédé nous ramène à l'horreur de ce qu'elle vit, en nous concentrant sur son visage, dont les traits sont distordus par ses cris, cris que l'on imagine à défaut de les entendre. Cette suggestion a un pouvoir fort sur le spectateur, qui ressent alors la douleur et l'horreur de la situation.

g. Personnage « monstrueux » : *Edward aux mains d'argent* (Tim Burton, 1990), *Elephant Man* (David Lynch, 1980) (voir Extraits, DVD n°1)

La question de l'identité est traitée dans de nombreux films : appartenance à une classe sociale, à un groupe, à un pays, à une culture.

Certains cinéastes ont choisi de traiter un sujet bien difficile : la confrontation d'un homme à un homologue dont l'apparence physique est différente de l'anatomie « normale ».

On peut citer comme exemple les films de Tim Burton et David Lynch : *Edward aux mains d'argent*, et *Elephant Man*.

Ces deux films abordent la question de l'apparence physique et du regard de l'autre. Dans le premier exemple, le personnage d'Edward possède des mains constituées de ciseaux, son « créateur » étant mort avant de l'avoir fini. Dans le second exemple, John Merrick est un homme présentant de nombreuses difformités, qui l'ont conduit dans des foires où il était donné en spectacle sous le nom d'*Elephant Man* ; ces difformités seraient les conséquences de l'agressivité d'un éléphant sur sa mère alors que celle-ci était enceinte.

Dans ces deux cas, les personnages « différents » savent parler, et ils en ont les capacités physiques.

¹ Entretien avec Jean-Louis COMOLLI, Jean NARBONI et Jacques RIVETTE, Cahiers du cinéma, septembre 1968, dans MARIE Michel, *Le Cinéma Muet*, pp 65-66

1- *Edward aux mains d'argent*

Ce film raconte l'histoire d'Edward, créature d'un inventeur : Edward a une apparence humaine, il bouge et parle comme un humain. Sa plus grande particularité est qu'il n'a pas été « fini » : ses mains sont constituées de ciseaux. Peg Boggs, vendeuse en cosmétique, le trouve dans un grand château, et le ramène chez elle, décidant de prendre soin de lui. Elle l'intègre à sa famille, et le présente aux voisins, très curieux de ce nouveau personnage qui fait irruption dans leurs vies, dans leur quotidien bien organisé.

Edward intrigue, il parle très peu. Il révèle rapidement des talents de tailleur de buissons, dans lesquels il sculpte des animaux, des personnages, mais aussi de coiffeur. Il est parfois maladroit, et ne maîtrise pas toujours ses mains dangereuses : il se coupe, ou coupe les autres en voulant les aider.

Edward tombe sous le charme de Kim Boggs, la fille de Peg, dès la première fois où il la voit en photo. Par la suite, il semble envoûté à chaque fois qu'il la croise : il la regarde, immobile, muet.

Ce personnage nous intéresse ici particulièrement, car il a la capacité de parler (dès sa première rencontre avec Peg, il lui parle), mais se tait la plupart du temps. Il est pourtant assailli de questions provenant des gens qui le rencontrent : la famille Boggs, leurs voisins, les journalistes. Le plus souvent, les gens l'interrogent, parlent beaucoup, et il les regarde sans répondre, étonné, apeuré, gêné, ou intrigué. On a parfois l'impression qu'il ne comprend pas ce qu'on lui dit, il semble un peu naïf.

Il y a de nombreuses situations dans lesquelles son silence est volontaire. Une des scènes les plus remarquables se déroule sur un plateau de télévision, où Edward est interviewé. Après nombre de questions du présentateur, le public l'interroge. L'une des spectatrices lui demande s'il a une copine. Edward semble gêné, et il se met à fixer la caméra. Son regard est immobile, vers l'écran, il ne dit rien. Le message est pourtant clair : son silence est éloquent, comme s'il regardait Kim droit dans les yeux, qui, chez elle, regarde l'émission. Les mots sont inutiles : on comprend très bien, par ce silence, les sentiments d'Edward.

Les autres situations dans lesquelles Edward ne parle pas sont celles où on l'accuse à tort. A plusieurs reprises, Edward blesse des gens ou agit mal sous l'influence de quelqu'un, et quand il est pris à parti, il ne répond pas, alors qu'il pourrait se défendre.

On peut prendre comme exemple l'une des scènes qui suit l'effraction dans la maison de Jim, le petit ami de Kim. Ils ont poussé Edward à forcer les serrures, et il se retrouve enfermé dans une pièce, seul. Il est amené au commissariat, où Mr et Mme

Bogg vont le chercher. Ils l'interrogent sur ses intentions dans cette effraction, et lui demandent si quelqu'un l'a poussé à cela. Plutôt que de dénoncer Kim et Jim, il s'enferme dans son mutisme, ne répond pas.

Il en est de même lorsqu'à la fin du film, Edward, en voulant sauver Kévin, le frère de Kim, le blesse. Tous les voisins l'accusent, et veulent le retenir. Edward est effrayé, mais il n'essaie pas de se justifier. C'est comme si la peur l'empêchait de parler, et d'expliquer la situation. Il regarde les gens, apeuré, paniqué, mais ne dit rien. Kim finit par lui dire de partir en courant, ce qu'il fait, sans protester, toujours silencieux.

Dans cet exemple, le personnage d'Edward parle, mais reste la plupart du temps silencieux. Il observe les gens qui l'entourent et ce monde nouveau dans lequel il arrive. Il n'appartient pas à cet environnement superficiel et lisse, son silence, son mystère, sont en partie ce qui attire les personnes qui le rencontrent. Il ne se perd pas en futilités, en paroles inutiles. Et souvent, sa peur ne le pousse pas à parler, au contraire, elle le ramène dans un état de panique qui le fige, qui l'amène un peu plus dans le mutisme.

2- Elephant Man

Ce film raconte l'histoire d'un homme dont la mère a été piétinée par un éléphant alors qu'elle était enceinte. Son bébé naît avec de nombreuses malformations, et il devient une attraction dans les cirques. Sa monstruosité en fait un objet de foire, mené par Bytes, son père adoptif, qui l'utilise pour gagner de l'argent.

La première partie du film nous présente le personnage, cachant son apparence physique. Puis un médecin le découvre, et il en fait un objet de recherche scientifique qu'il expose à d'autres docteurs. Dans cette première partie, le personnage de John Merrick, dit l'Elephant Man, est complètement mutique : il ne prononce aucun mot, ne répond à aucune des nombreuses questions que lui pose Frédérick Treves, le médecin. Tout le monde pense qu'il ne sait pas parler.

Pourtant, Mr Treves arrive à lui faire balbutier quelques mots, puis comprend que Mr Merrick sait parler, et qu'il ne manque pas d'instruction. Il a vécu reclus, considéré comme un animal de foire, mais il connaît des textes de la bible, et sait s'exprimer. Il avoue alors qu'il ne parlait pas, simplement parce qu'il avait peur de parler. Il s'agissait donc bien d'un blocage temporaire qui le poussait à ne rien dire, même dans les cas où il aurait pu protester.

Au cours du film, Mr Merrick est à plusieurs reprises utilisé comme un animal de foire : des gens viennent le voir, se moquent de lui, le maltraitent, lui manquent de respect. A chaque fois, il se laisse faire, ne dit rien. Les seuls signes qui montrent sa détresse sont ses respirations, difficiles. Mais il reste mutique, ne proteste pas. Son

regard exprime sa peur, les gens l'ignorent. Le fait qu'il ne parle pas, n'exprime pas ses émotions poussent ces personnes à le traiter comme un animal.

La situation change dans l'une des dernières scènes du film, alors que John Merrick est poursuivi par une foule de personnes : il a bousculé une fillette par accident, et des personnes lui ont enlevé le morceau de tissu qui permettait de cacher son visage. Il est alors rattrapé, et à nouveau regardé comme un animal, ces personnes le menacent. Il ose alors pour la première fois dire à ces gens qu'il n'est pas un éléphant, qu'il n'est pas un animal, qu'il est un homme : il sort du mutisme dans lequel il s'était plongé, et réagit ; il sort de sa situation d'esclave, il s'affirme enfin en tant qu'homme, ayant des droits, et notamment le droit au respect.

4. Le mutisme au service du sens et de l'expression

Nous l'avons vu, mutisme ne signifie pas absence de signification, bien au contraire. Les mots ont un caractère structurant, utilisés comme éléments de narration et de structuration dans la plupart des films. Leur absence ne provoque pas une perte totale de repère, et nous allons voir que le mutisme peut lui aussi être un élément structurant et signifiant.

a. Enfermement/Libération des personnages

Nous l'avons vu à travers de nombreux exemples, le mutisme peut toucher des personnages, pour une durée plus ou moins longue. Ce mutisme est très souvent lié à un enfermement du personnage sur lui-même, un recentrement. Il pousse aussi le spectateur à se concentrer sur ce personnage qui ne parle pas. Cette volonté de ne pas parler est liée à une volonté de ne pas dévoiler quelque chose, ou à un blocage psychologique.

Le personnage, confronté à une situation, se trouve dans la position où il ne souhaite plus s'exprimer par le langage, il s'enferme donc dans un univers qui lui est propre : il ferme les portes à ceux qui l'entourent par le choix de la non-communication. Ce choix peut bien sûr être plus ou moins conscient, plus ou moins volontaire, et les personnages subissent la plupart du temps leur propre mutisme.

Certains films nous montrent ces personnages, rongés par leur silence, repliés sur eux-mêmes, qui finalement arrivent à s'en libérer. Cette libération passe notamment par un élément qui peut sembler opposé au mutisme : le cri. Ce cri libérateur vient briser un silence installé, qui a mis les personnages dans une situation d'inconfort, parfois invivable, et dans tous les cas qui n'est plus supportable.

Nous pouvons notamment citer deux exemples de cri libérateur précédé d'un mutisme douloureux à porter. Le premier concerne John Merrick, personnage tourmenté du film *Elephant Man*. John est en effet capable de parler, mais il ne le fait pas, et se replie sur lui-même, dans son silence, subissant sans réagir les moqueries, les coups, les regards d'horreur. Quand il rencontre le docteur Treves, il se met à parler, mais il reste cet animal de foire, que tout le monde cherche à voir et à railler. Il semble que cette vie le satisfasse momentanément. Mais c'est vers la fin du film que John s'exprime pour la première fois, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. C'est dans cette scène

que pour la première fois il ose dire qu'il n'est pas un animal, qu'il n'est pas un éléphant, mais qu'il est bien un homme. Ces paroles sortent de lui, emplies de rage, d'un sentiment d'injustice. Il les crie à la foule qui le poursuit et le juge : il se libère ainsi d'un poids qu'il porte depuis l'enfance, il se justifie en tant qu'être humain, et s'affirme ainsi. Il sort de ce mutisme, de ce silence dans lequel il s'était réfugié, mais qu'il vivait mal. Son cri libérateur met fin à ces années de douleur, et à tous les mauvais traitements qu'il a subi.

Un autre exemple que l'on peut citer concerne le film *L'homme qui en savait trop*, d'Alfred Hitchcock (1956). Lors de cette fameuse scène au Albert Hall, la jeune femme est partagée entre l'amour qu'elle porte à son fils et la peur de le perdre, et la mort certaine qui attend l'homme visé par le complot. Dans cette situation, elle ne sait quoi faire, elle reste immobile et impuissante. Elle se mure dans un silence qu'elle vit très mal : elle se sent coupable, responsable d'une situation qu'elle pourrait éviter mais qui atteindrait alors son enfant. Là encore, c'est par le cri que se passe la délivrance. Alors qu'elle voit le tueur tirer, sur le coup de cymbale, elle pousse un cri, libérateur, qui vient finalement détourner la concentration de celui qui tire, et qui ne touche pas sa cible. Le mutisme, le silence de la femme, est ainsi rompu. Ce cri vient mettre fin à cette situation angoissante et insupportable.

Comme nous l'avons analysé dans de nombreux exemples, le mutisme est révélateur d'un enferment difficile à vivre pour le personnage qui l'entretient, mais le subit aussi.

b. Enferment/Libération du spectateur

La réflexion sur l'enferment et la libération du spectateur concerne ici le poids des mots et le poids du silence sur celui-ci. Nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, la voix, généralement omniprésente dans le film classique dominant, mobilise l'attention du spectateur, utilisée comme signifiant. Au cœur des actions et réactions des personnages, la parole fait sens. Elle tient continûment une fonction fondamentale dans l'intrigue et l'avancée du récit, autant qu'elle exprime toute une palette de sentiments dans lesquels le spectateur glisse et se laisse guider. Et lorsqu'elle vient à manquer ou à disparaître, lorsque surgissent le silence et en particulier le mutisme, c'est comme si la chaîne signifiante se brisait, libérant le spectateur du fil conducteur des mots.

Le spectateur se retrouve alors face à un silence des personnages, un non-dit. La rupture du code de la communication par la voix le place dans une posture d'inconfort, d'attente. Des points de tension sont créés dans l'expérience audiovisuelle, en prenant comme outils la mise en forme du langage oral ou son absence. Cette tension crée un

processus d'attention : le spectateur, passif à l'écoute des mots, guides explicatifs et structurant, se retrouve en position de réflexion, face à un personnage qui ne se dévoile pas, un silence qu'il ne comprend pas, ou qui est le résultat d'une situation émotionnellement très forte. Ainsi, le spectateur est poussé à se recentrer sur lui-même, à interpréter, à effectuer tout un cheminement de réflexion quant à ce qui lui est présenté. Christian Canonville écrit à ce sujet : « *Il est en outre des moments dans les films où le spectateur est renvoyé à lui-même pour exister à l'intérieur – instants opportuns ou favoris où le son n'est plus (seulement) considéré comme une manifestation de quelque chose, mais incite à une tension vers le soi, une intension pourrait-on dire ; moments favoris où le « déjà-connu » n'a plus de prise sur le son perçu, mais où la dimension sonore du film s'ouvre aux variations imaginatives du spectateur. Parce qu'il est peut-être ce qu'il y a de moins stéréotypé, un tel dispositif a à voir avec le silence (...). A la différence d'un bruit ou d'un son qui renvoie d'ordinaire à l'objet et à la force qui l'a ébranlé, et dont le contexte de l'émission et les potentialités de l'objet ouvrent à un champ d'inférence, il est ici question du silence dans lequel s'ouvre une multiplicité de sens* »¹. Ce processus d'attention du spectateur peut passer par divers procédés : le mutisme en fait partie. De part sa capacité à détourner l'écoute du spectateur, à l'emmenner au-delà des mots, il éveille chez lui une écoute pensive. Il le mène dans une activité attentionnelle, dans laquelle est convoquée un investissement de sa part, une réflexivité, une subjectivité, liée à l'imaginaire, à son vécu et à ce qui lui est montré. « *Le spectateur est invité non pas à occuper une position dictée par la médiation de la subjectivité du cinéaste, mais à s'ouvrir à celle, flottante, interrogative, indéterminée, du personnage muet ou de la situation silencieuse* »².

Ce silence, cette absence de mots, laisse libre cours à d'autres éléments du film, tels que le corps, la musique et autres sons, la lumière. Le spectateur, qui n'est plus dépendant de l'emprise des mots, est libre de se mouvoir dans l'espace, le temps, la réflexion, et les émotions, en invoquant son expérience personnelle : il permet de respecter son rythme intérieur et sa propre personnalité.

c. Mutisme et signification

Les mots, c'est une évidence, sont porteurs de sens. Et lorsque le processus de communication par la parole est rompu volontairement par un silence, la chaîne signifiante s'ouvre alors sur une autre voie. Ne rien dire, s'arrêter de parler, demeurer

¹ CANONVILLE Christian, Dossier *Le spectateur introuvable*, sous la responsabilité de Gérard Leblanc, Media Morphoses n°18, octobre 2006, p50

² *op.cit.*, p51

silencieux alors qu'on attendrait précisément des mots, c'est instaurer un état, provoquer ou révéler une situation sans la nommer. C'est pour le moins adopter un mode de communication qui ne peut laisser l'autre indifférent. L'autre, que ce soit le spectateur ou un autre protagoniste, doit alors porter un regain d'attention vers celui ou celle qui se loge ou se mure dans le mutisme, pour comprendre. À la différence d'une simple pause dans le discours, le mutisme questionne l'autre par le vide qu'il instaure. Il ne s'agit naturellement pas d'un vide sans contenu, mais d'un vide signifiant par le fait que le flux continu de paroles est rompu et qu'en conséquence l'ordre des choses est modifié.

Le mutisme des personnages ou des images renvoie ainsi à des éléments signifiants, à des ressentis. Cette forme de silence revêt bien sûr des significations dépendantes de la subjectivité du spectateur, qui interprète ce qu'il voit et entend. Et au travers de ses réflexions, les significations peuvent être diverses, se superposer. « [Le spectateur] est exposé (...) à une multiplicité de sens imprévisibles du monde dont le silence filmé a dérangé l'ordonnance de la représentation habituelle »¹.

De plus, les mots en tant que guide signifiant échouent parfois dans leur rôle de communication et de clarification : le verbe ne peut pas tout dire, il ne peut exprimer avec exactitude certaines émotions. Le silence dérange les limites imposées par le langage oral, parfois réducteur et approximatif dans l'expression de ce qui est réellement vécu et ressenti. Dans le silence, une multitude d'émotions s'exprime, libérée de la pensée pragmatique du langage oral. Bien sûr, il naît de ce silence des émotions qui peuvent être différentes pour chaque spectateur, et qui peuvent s'éloigner de ce que pensait faire passer le réalisateur, mais c'est en cela que les images prennent du sens, une signification qui touche le spectateur, qui le ramène à sa propre expérience, à son propre vécu.

Le mutisme, comme outil du langage, permet, comme le silence ou la musique, de focaliser l'attention sur un élément, et a la capacité de « dire » des choses différemment que par l'usage de la parole. Il ne les « dit » pas mieux ou moins bien, mais de manière différente.

d. Approche cognitive

Dans une approche cognitive, choisir un élément de narration qui prend une autre forme que la parole peut avoir plusieurs objectifs.

Le mutisme peut permettre d'obtenir du spectateur une « flexibilité mentale », c'est-à-dire une capacité à réorienter le contenu de sa pensée afin d'être à même de

¹ *op.cit.*, p 51

percevoir, traiter et réagir aux situations de différentes manières. On peut citer l'exemple d'*Elephant man*, dans lequel le mutisme du personnage de John Merrick est un élément fondamental : il souligne et fonde le regard de l'autre, son attente, sa réaction. Il permet au spectateur d'évoluer, de changer de point de vue, de changer sa perception du « monstre », à travers le regard des autres, face à lui.

Le mutisme peut aussi être conçu comme un vecteur d'émotion : l'information est rapide et efficace. C'est notamment le cas dans *L'homme qui en savait trop*, dans laquelle l'émotion est transmise par la musique et par l'absence de mots qui renvoient aux émotions vécues par les personnages.

Le mutisme peut aussi être un élément d'attention et d'alerte cinématographique : ce signal avertisseur, souvent plus efficace que la parole, permet de faciliter cette attention, de manière instantanée. Là encore, *L'homme qui en savait trop* utilise ce signal avertisseur : la musique dans le Albert Hall renvoie aux premières minutes du film, plaçant ainsi le spectateur dans une situation de rappel, de signal d'alarme, accentué par le silence des personnages.

Le mutisme est aussi un moyen de focaliser l'attention sur d'autres éléments dans l'image ou la bande sonore. Dans *M. Le Maudit*, le tueur ne parle pas ou peu. Il siffle un air de *Peer Gynt* qui signe efficacement sa présence. On le reconnaît alors aisément. Dans *L'Homme qui en savait trop*, le mutisme de la jeune femme révèle le langage des visages et des gestes du corps qui se chargent émotionnellement, et contribue ainsi à instaurer une situation d'attente, de suspens.

e. Le mutisme au profit du langage du corps, des ambiances sonores et de la musique

Ariane Martinez remarque : « " *Un silence éloquent* ", " *un geste parlant* ", " *une mimique qui en dit long*", ces métaphores topiques, voire stéréotypées, sont autant d'illustrations de l'équivalence traditionnellement établie entre expressivité corporelle et communication langagière »¹. Le corps et les sons permettent de communiquer, chacun à leur manière.

En ce qui concerne les éléments sonores, l'absence de voix permet bien évidemment de laisser la place aux ambiances et à la musique. Les ambiances se font plus présentes, plus marquées, dans une réelle volonté de signifier. La musique, elle aussi, joue un rôle important. Elle accompagne très souvent les moments de non-parole, soit dans un rôle de compassion, d'empathie, soit en contrepoint avec ce qui est montré, vécu ou ressenti par les personnages. Dans le film de Kanedo Shindô, *L'île nue*, la

¹ MARTINEZ Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur*, p 125

musique est essentielle : elle crée une atmosphère en lien étroit avec les images. Le leitmotiv, présent tout au long du film, contribue au caractère répétitif et inéluctable de la situation, et renvoie au travail pénible subi par les protagonistes. Dans le film de Gus Van Sant, *Paranoïd Park*, dans la scène de rupture, la musique masque le reste, et son caractère vient en contrepoint avec ce qui nous est montré : une musique légère pour une situation de rupture. Mais ce contrepoint vient peut être appuyer un ressenti du personnage principal, pour qui cette séparation ne représente finalement pas grand-chose. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, de Sergio Leone, la musique, et notamment l'harmonica, crée une atmosphère de tension, mais aussi un cortège d'émotions intenses. L'harmonica retentit dans les situations de conflit auxquelles assiste Harmonica. Quant aux autres musiques de ce film, elles viennent appuyer, renforcer le caractère souvent dramatique et difficile de ce qui nous est présenté. Dans ce même film, on peut noter l'importance que prennent les autres sons de la bande sonore quand la parole se tait, et notamment dans la première séquence du film, dans laquelle l'attention du spectateur se concentre sur des éléments visuels caractérisés par leur son : la mouche, la goutte d'eau, l'éolienne, les craquements de doigts. Tous ces événements s'accompagnent d'un son caractéristique, mis en évidence par le silence des voix.

L'absence de parole permet aussi au corps de s'exprimer. La fulgurance des mouvements, la fluidité des gestes, ou bien au contraire leur non-fluidité, la rapidité, la lenteur de ceux-ci, la retenue du corps, sa soudaine libération, tout est indicateur d'une émotion vécue par un personnage. De même, les traits du visage, détendus, rieurs, tristes, angoissés, livides, raides, sont des révélateurs. Là aussi, les codes du cinéma sont rompus, et comme au temps du cinéma muet, le corps est là pour signifier : « *Il y a un " laisser-aller ", un " lâcher de corps " comme on dirait un lâcher de ballon, qui soudain replace l'affect corporel au premier plan, parce qu'il faut un moment où le sentiment déborde de ses manifestations habituelles* »¹.

La non parole permet de mettre en avant le corps et son langage, sans les mots qui ramènent à des éléments concrets. Vincent Amiel écrit ceci : « *Peut-être est-ce là, très précisément, l'expérience esthétique : l'émotion de la forme, ni intellectualisée ni objectivée, mais ressentie, comme par appropriation* »². Pour lui, le spectateur peut éprouver ce que vit le personnage à travers le corps de celui-ci : « *Il ne s'agit pas d'identification, au sens où nous prendrions la place de ce personnage qui souffre et qui, à sa façon, l'exprime ; il s'agit d'une certaine manière de se sentir « corporellement » transportés par cette image qui nous fait sortir de nous-mêmes* »³. L'expérience du corps de l'autre est un vecteur d'émotions, corps mis en évidence quand la parole est absente.

¹ AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, p 24

² *op.cit.*, p23

³ *ibid.*

Le mutisme permet ainsi de véhiculer des sensations, sous une forme visuelle, liées au corps, et non plus liées aux mots.

f. Le mutisme : un élément structurant

Même s'il est très ponctuel, le mutisme, celui des images autant que celui des personnages, est globalement très présent au cinéma malgré son caractère très souvent « verbo-centré ». Avec les silences, il participe de la structure du film.

Dans l'organisation générale d'un film ou d'une séquence filmée, la structure renvoie à tout ce qui participe à l'agencement formel : l'organisation et l'exploitation des différents éléments de langage concourent à la perception d'une forme et de son évolution. La palette des outils du langage cinématographique à disposition du cinéaste (la couleur, le cadre, le mouvement, le montage, le mixage) est évidemment très étendue pour construire des phases d'uniformisation, de continuité ou de rupture, instaurer des moments d'attente, de tension et de repos (comme en musique), favoriser les mouvements de l'attention du spectateur, établir des moments émotionnels plus ou moins forts. En tant qu'élément structurant, le mutisme, sous toutes ses formes, est un des ingrédients de cette palette.

Pour illustrer ces éléments de structure qui participent à l'agencement formel, on peut donner l'exemple du traitement des couleurs dans le film *Traffic*, de Steven Soderbergh (2001), qui montre plusieurs histoires concernant la drogue, en parallèle, dans des pays différents. Des filtres de couleur caractérisent ces différents lieux : un filtre légèrement bleuté quand on est aux Etats-Unis, un filtre légèrement jaune quand on est au Mexique. Ces filtres marquent ainsi une rupture formelle, qui vient renforcer la rupture de frontière entre les pays, la rupture de société et de droit.

Le passage du parler au mutisme marque lui aussi une rupture forte. On peut notamment citer l'exemple de la scène de « rupture » dans le film *Paranoïd Park*, de Gus Van Sant. Dans cette scène, il y a rupture sur le fond de l'histoire (le jeune garçon quitte sa petite amie), et rupture dans la forme : la musique qui masque les paroles amène le spectateur dans un univers différent de celui dans lequel il évoluait précédemment.

Dans *Elephant Man* de David Lynch, le fond de l'histoire repose sur une alternance de ce que vit le personnage principal : son statut passe de monstre à homme, puis de nouveau à monstre, et finit sur le statut d'homme. Ces évolutions du personnage sont notamment marquées par des évolutions de la forme : le monstre est mutique, l'homme parle. Ainsi, l'alternance parlé/mutisme se place en élément structurant de la forme : le mutisme permet rapidement de se situer dans le film, dans le caractère du personnage,

dans son ressenti. Son passage d'un statut à un autre au regard de la société est fortement mis en relief par le passage du parlé au mutisme.

En d'autres termes, le mutisme acquiert une fonction structurante de la conduite du récit par les effets de rupture qu'il provoque, au service du mouvement du sens, des émotions.

5. Le réalisateur face au choix du mutisme

Nous avons présenté dans ce mémoire la définition du mutisme, ses formes au cinéma. Nous avons pu analyser de nombreux exemples, en essayant de comprendre l'utilisation de cette absence de parole. Nous allons maintenant nous intéresser aux points de vue de cinéastes ayant réalisés des films dans lesquels la parole est peu présente voir totalement absente. Nous essaierons de comprendre leur choix, leurs intentions, et pourquoi ils utilisent le mutisme, ce qu'il représente pour eux.

a. Olive Martin et Patrick Bernier

Olive Martin et Patrick Bernier ont réalisé ensemble un court métrage intitulé *Manmuswak*, en 2005.

Ce film nous présente la vie de K., homme d'origine africaine. Tout au long de sa journée, il parcourt la ville. Il se lève tôt, pour prendre son poste de vigile dans un supermarché, puis il est remplacé par un autre homme d'origine africaine : ils échangent simplement leurs vestes. On voit se succéder plusieurs hommes, tous d'origine africaine, dont les statuts passent de surveillants à surveillés. On retrouve K. la nuit tombée, où il est vigile dans une boîte de nuit, puis il rentre chez lui.

Ce film est quasiment sans parole, c'est pourquoi il nous intéresse. Nous avons demandé aux réalisateurs les raisons de leur choix. Voici en résumé leurs réponses (Le questionnaire et la transcription complète de leurs réponses sont en annexe 9).

Ne pas faire parler les personnages et ne pas les faire entendre était un choix de réalisation. Olive Martin et Patrick Bernier voulaient une caméra « objective » qu'ils expliquent par la volonté d'observer les événements à une certaine distance, comme le ferait un observateur présent sur les lieux de l'action. Distance à l'image donc, mais aussi au son : des plans larges, et des dialogues noyés dans le bruit environnant sans discrimination comme pourrait le faire l'écoute naturelle. Ils ont ensuite réduit peu à peu cette distance, pour aller de plus en plus près des personnages. Là encore, les personnages ne sont pas vraiment entendus lorsqu'ils parlent (paroles inintelligibles le plus souvent). Par ailleurs, le scénario les décrit le plus souvent seuls, ce qui élimine de fait tout dialogue. Ainsi, la question du terme mutisme peut être posée : les dialogues ne sont pas entendus par un souci de réalisme quant à la position de la caméra par rapport à l'action, mais aussi parce que les personnages sont très souvent seuls, et donc pas en

mesure de dialoguer avec d'autres. Il nous semble pourtant que ce choix de ne pas montrer les personnages en gros plans, et donc de ne pas faire entendre leurs voix au premier plan relève d'un choix dans la construction des personnages – choix expliqué par le fait que les immigrés qui nous sont présentés n'ont en général pas le droit à la parole : « *Sans identité donc sans voix. Cela participait totalement de l'écriture du film* »¹.

L'absence de dialogue, ainsi posée par le scénario et la caméra « objective », permettait donc à Olive Martin et Patrick Bernier de donner plus de place au corps et à ses mouvements : « *Nous nous intéressions à quelque chose qui puisse être de l'ordre d'une chorégraphie dans le quotidien* »². Ils voulaient mettre en avant des *gestes qui parlent*, afin de montrer l'environnement dans lequel évoluent les personnages, tout en gardant des ambiguïtés et en laissant la possibilité au spectateur d'interpréter ce qu'il voit.

Olive Martin et Patrick Bernier nous ont aussi fait remarquer que l'absence de dialogue au sein d'un film rompt avec les règles communes du cinéma, et qu'ainsi cette absence permet au réalisateur de susciter attention et attente chez le spectateur.

b. Stéphane Marti

Stéphane Marti est réalisateur de films expérimentaux. Nous avons eu l'opportunité de le rencontrer, et de pouvoir lui poser des questions à propos du mutisme dans le cinéma expérimental et dans son travail (l'intégralité de notre entretien se trouve en annexe 10).

Dans ses premiers films, la voix était totalement absente. Cinéaste travaillant sur le corps, sur l'identité, le rapport à l'autre, la sexualité, ses moyens d'expression se concentrent principalement sur l'image, qu'il travaille dans une esthétique baroque : il concentre son attention sur un éclairage sophistiqué, une lumière chatoyante, dans une esthétique assez chargée, et sur les performances des « *actants* »³ de ses films, qui sont principalement des proches.

Selon lui, la première des raisons de l'absence de voix dans le cinéma expérimental provient des moyens de production de ce cinéma : l'économie est l'un des mots d'ordre, les films étant le plus souvent autoproduits. Le peu de moyens à disposition ne permet pas le plus souvent de mobiliser une équipe technique consacrée à la prise de son synchrone. Les films sont donc le plus souvent pensés silencieux, tournés

¹ Propos recueillis d'Olive MARTIN et Patrick BERNIER, voir annexe 9

² *ibid.*

³ Terme que Stéphane Marti emploie pour désigner les personnes avec qui il travaille, à qui il fait faire ces performances.

sans prise de son directe. L'ajout d'une bande sonore est ensuite possible en post-production.

Dans les premiers films de Stéphane Marti, il n'y avait donc pas de voix. La bande sonore était constituée d'un ensemble de musiques et de sons. Puis la voix a fait son apparition dans le film *Le banquet des chacals* (2008), mais de manière particulière, puisqu'il ne s'agissait pas de texte, mais de l'usage d'un procédé théâtral appelé le « grommelot »¹. Ce besoin de mettre de la voix ne s'est fait ressentir qu'à partir de ce moment là. Il n'y avait avant cela pas un réel besoin de voix. Puis après ces grommelots, le texte a pris place dans ces derniers films, le plus souvent des textes de Dominique Noguez ou Michel Journiac.

Travaillant avant tout sur le corps, la voix n'était pour lui pas indispensable. Il n'était pas intéressé, attiré, par le dialogue et le texte. Il ne voulait pas les privilégier à tout prix comme c'est souvent le cas dans le cinéma dominant, mais plutôt favoriser les sensations. Il travaille ainsi avec ses « actants » (qui ne sont pas des comédiens professionnels), dans un souci de la performance : il les pousse à se dévoiler, à donner le meilleur d'eux-mêmes, et ceci passe dans une expression corporelle, non pas dans une expression verbale.

Pour lui, il est aussi important que le spectateur puisse donner une interprétation personnelle de ce qu'il voit. Le cinéma expérimental doit permettre de créer des expériences différentes à chaque nouveau visionnage, dépendant des états d'âme du spectateur. Il dit à ce propos : « *c'est un cinéma qui s'adresse principalement aux émotions et aux perceptions, c'est-à-dire que les gens peuvent l'incorporer exactement comme ils le veulent et donner une lecture personnelle de ces actions, de ces personnages, de l'évolution de leur performance* ». Il ajoute aussi : « *Le cinéma expérimental est le chemin par lequel on se raconte le plus. Il n'y a pas de concession à faire, il n'y a pas besoin de passer par des barrières du langage, du récit, de la littérature, du dialogue, de la vraisemblance, de toutes ces choses qui habitent le cinéma depuis le début de sa création* ». Ainsi, le cinéaste peut laisser libre cours à son imagination, à ses envies, en « rompant » les codes du cinéma dominant, pour s'exprimer pleinement. L'usage des mots n'est alors plus qu'un outil parmi d'autres qu'il choisit ou non d'utiliser. Stéphane Marti dit aussi : « *C'est un cinéma du mutisme dans ce sens où l'on va choisir de parler avec autre chose que du dialogue. On va parler par l'image, par la sensation, par la musique par le silence* ». Contrairement au cinéma dit classique dominant, la recherche d'expression ne passe pas forcément pas une narration. Il y a rupture avec le récit, une recherche, une expérimentation dans ce qui est montré

¹ Nous revenons sur ce terme et sur le film *Le Banquet des Chacals* dans un chapitre consacré au Cinéma expérimental, voir Quatrième partie

et qui est donné à faire entendre : on ne cherche plus à guider le spectateur dans une direction précise, dans une voie de compréhension, mais on le laisse libre d'interpréter ce qu'il voit, de ressentir. Lorsque l'on voit un film expérimental, il n'est plus question de devoir raconter une histoire, avec un début, un développement et une fin, mais d'emporter le spectateur dans un monde de sensations, de lui faire vivre une expérience.

Ainsi, le cinéma expérimental, en sortant des codes établis, permet une expression propre à chaque cinéaste. Les mots sont souvent absents, toujours pour laisser la place à une expression différente, que ça soit par le corps, la musique, la plasticité des images, etc. Ce cinéma, contrairement au cinéma dit classique dominant, ne s'appuie pas sur des codes de linéarité ou de rapport de cause à effet (champ/contre champ ; raccords de directions, de regards) : ce qui participe habituellement à la construction du récit n'est pas conservé. C'est en ceci que le mutisme trouve sa place dans un tel cinéma : le silence de la voix, parce qu'il rompt avec le texte et la littérature habituellement présents dans le cinéma dominant, permet au cinéaste une expression nouvelle. Stéphane Marti dit à ce propos : « *Le modèle dominant du cinéma, on le connaît, c'est bien entendu la littérature, le texte, le récit. Toute la nouvelle vague a complètement été habitée par cette question du récit et le cinéma expérimental s'est porté tout de suite en opposition par rapport à ça* ». Il ajoute que ce cinéma permet de « *ne pas raconter quelque chose, ne pas être tributaire d'un récit, d'un roman, de dialogues, qui en général portent le film* ».

Nous avons pu avoir deux approches différentes de l'utilisation du mutisme : une approche de cinéastes de films dits classiques dominants, et une approche d'un cinéaste de films expérimentaux. Les raisons de l'emploi du mutisme diffèrent dans ces deux cas : Olive Martin et Patrick Bernier construisent un cinéma narratif, tandis que Stéphane Marti réalise plutôt des films de la sensation, en rompant avec les traditions établies, en tentant de renouveler l'expression de l'image et du son. Dans les deux cas, le mutisme participe d'une intention en vue d'une expression.

On voit ainsi que le mutisme résulte de choix divers, qui produisent des effets différents, impliquant très souvent le ressenti du spectateur.

QUATRIEME PARTIE :
Exemples du mutisme au
cinéma

1. Le mutisme dans différents genres du cinéma

Dans ce chapitre, nous allons présenter quelques films dans lesquels le mutisme est très présent, pour diverses raisons. Il nous paraît intéressant de faire un tour d'horizon de quelques « genres » cinématographiques dans lesquels ce procédé est rencontré et d'en distinguer les intentions en fonction des sujets traités.

a. Le documentaire

1- *Le Grand Silence* (Philippe Gröning, 2006)

Ce documentaire présente la vie des moines chartreux, dans leur monastère situé dans le massif de la Chartreuse, dans le Dauphiné. Ce film nous montre pendant 2h42 le quotidien de ces moines, qui vivent dans le silence, reclus volontaires, retirés du monde. Ils vivent une vie très dépouillée, loin de l'emprise des technologies et du monde matérialiste, entre la solitude de leur cellule et la vie communautaire (partage des repas, messes).

Le réalisateur nous montre ce lieu isolé et hors du temps. Les journées s'écoulent derrière les murs du monastère, vie inébranlable, intemporelle, quotidien mené par les prières, le recueillement, la lecture, les repas. Le réalisateur a voulu montrer la poésie des flocons tourbillonnant dans l'air, les glaçons, le clapotis de l'eau, les herbes et les fleurs du printemps, les animaux mêmes. « *D'une manière générale, je voulais montrer la grandeur et la beauté des espaces* »¹, dit-il. L'architecture du monastère se dessine comme un lieu séparé du monde, inscrit dans un espace très cloisonné, réparti en petites cellules identiques. Divers lieux nous sont montrés : plans contemplatifs sur l'église, les moines coupant du bois à l'étage, le jardin, et les longs couloirs surplombés de voûtes, faisant écho au silence.

« *Les seuls bruits dans cet océan de silence sont ceux des pas et des portes, des chants - rares -, de l'airain des cloches, du claquement des outils, du bruissement du vent et de la pluie selon les saisons* »². Tous les gestes, toutes les actions, tout le

¹ FUMEY Gilles, *Compte rendu* (Université Paris-Sorbonne), http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1008

² *ibid.*

quotidien des moines nous est montré au fil des saisons, dans un silence immuable. Ce quotidien est construit sur la répétition jour après jour des mêmes « rituels » : les prières, les repas, les activités physiques (coupe du bois, jardinage, ...).

Ces répétitions des mêmes gestes, des mêmes rituels, des mêmes activités, ce silence dans lequel ils se sont plongés, se ressentent dans la manière de filmer de Philippe Gröning. Les plans fixes, assez sombres, en lumière naturelle, montés dans un rythme assez lent, nous plongent dans un autre monde, dont la perception du temps est modifiée : le spectateur est amené dans un univers qui lui est étranger, dans lequel le temps est décorrélé du leur. Philippe Gröning résume ses intentions de la manière suivante : « *Mon but était de faire un voyage dans un monde différent. Je voulais voir comment la structure du temps pouvait faire changer ceux dont la vie quotidienne se limite à la répétition perpétuelle de la prière dans une enceinte qu'ils ne quitteront plus jamais. Voir aussi l'impact de cette perception du temps sur les spectateurs* »¹.

C'est pourquoi le cinéaste a vécu au monastère pendant six mois, et a partagé les mêmes règles de vie que celles des moines. Des conditions lui avaient été imposées : il devait tourner sans lumière artificielle, son documentaire ne devait contenir aucune musique additionnelle et aucun commentaire ; il devait être seul, sans équipe technique. Mais cela correspondait à son projet originel, et ne constitua aucunement une contrainte. Cette approche esthétique contribue naturellement à renforcer l'atmosphère méditative liée aux images, au contenu de ces images.

Jean-Luc Douin écrit à propos du film : « *Ces 160 minutes de silence presque absolu ne sont brisées que par les psalmodies récitées en latin lors des prières collectives, quelques cartons sous-titrant les psaumes, et, à la fin, la confession de l'un des vieux moines assumant sa réclusion : "Tout ce qui nous arrive est pour le bien de notre âme." (...) Le spectateur est invité à partager l'expérience. Une longue immersion dans ce monde du mutisme et du dépouillement, une méditation cinématographique sur l'inlassable répétition des gestes, l'austérité du cadre et le rythme des saisons* »².

Selon Philippe Gröning, « *On ne peut pas utiliser le langage pour décrire un monde qui évolue aussi loin des mécanismes du langage. Les moines s'évertuent à approfondir leur connaissance des choses. Je ne peux que souhaiter que le spectateur expérimente également la même chose. Mais ça ne peut pas fonctionner si j'offre des explications à tout ce qu'il voit* »³. Il ajoute : « *Les seuls éléments de langage, mis à part les moments sous-titrés pendant lesquels les moines se parlent entre eux, comme*

¹ GRONING Philippe, dans un article de Jean-Luc DOUIN http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/12/19/le-grand-silence-six-mois-d-immersion-dans-un-monde-de-meditation_847313_3476.html

² *Ibid.*

³ Propos de Philippe GRONING, http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=110282.html

pendant la marche ou la réunion hebdomadaire, sont des cartons. La version longue du film contient plusieurs cartons. Le texte de ces cartons est répété à l'identique. Dans la vie d'un moine contemplatif, les prières et les psaumes réapparaissent sans arrêt... pendant toute sa vie. Je suis donc intimement persuadé que la répétition des cartons est la seule méthode pour s'approcher de la vie des Chartreux. La contemplation d'une nouvelle vie qui pourtant reste toujours la même. Tout comme la prière qui prendra un autre sens au long de la vie du moine, en prenant une signification plus profonde, perdant son sens puis le retrouvant, ces cartons provoqueront un effet semblable chez le spectateur. Une compréhension par la répétition »¹. Il justifie ainsi son choix esthétique de nous montrer ces images silencieuses. Prononcer des mots ne viendrait pas servir les images, mais plutôt en gêner le propos qui est le quotidien des moines.

Ce qui nous est montré dans ce film est donc bien le mutisme des moines, silence volontaire et maîtrisé, dont la quête est la méditation par la prière, par un dispositif qui lui aussi est silencieux (pas de commentaires), dans le but de plonger le spectateur non pas dans un univers de description et d'information, mais dans un univers contemplatif, méditatif, finalement proche de celui vécu par les moines dans leur quotidien.

2- Le Premier Cri (Gilles De Maistre, 2007)

Ce documentaire nous montre des accouchements, filmés aux quatre coins du monde : Japon, Vietnam, Mexique, Inde, France, Amérique du Nord. Il permet de présenter, sous l'apparente disparité des peuples, des langues, des traditions, cet héritage commun et universel qu'est l'enfantement.

Nous n'analyserons pas ce film dans son ensemble, mais mettrons plutôt en évidence un point qu'il nous paraît intéressant d'aborder. Ce film français, de par les choix géographiques où se déroulent les événements, nous montre des personnages parlant des langues différentes. Il est donc sous-titré en grande partie, les sous-titres traduisant ce qui est dit par les femmes sur le point d'accoucher, les médecins, l'entourage.

Ce qui nous a particulièrement frappé est l'absence de traduction pendant la durée de chaque accouchement : les propos échangés ne sont pas retranscrits en français, et il n'y a pas non plus de voix off explicative. Cela nous paraît intéressant dans le cadre de notre sujet, car il s'agit bien ici de ne pas faire comprendre ce qui est dit, ou en tout cas de ne pas le traduire. Le réalisateur a souhaité privilégier les images, les sons, les intonations, les émotions qui s'en dégagent, plutôt que la verbalisation même de

¹ Propos de Philippe GRONING, http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=110282.html

celles-ci qui auraient orienté l'attention du spectateur vers le contenu de ce qui est exprimé par les mots. Il a choisi de laisser parler les corps, l'attitude des équipes autour de chaque femme enceinte, leurs réactions, leur ressenti propre. Le spectateur est ramené à ses propres variations imaginatives. Cette absence de traduction est d'autant plus remarquable qu'elle est effective uniquement pendant les accouchements. Le reste du temps, quand une voix n'est pas sous-titrée, une voix off vient résumer les propos des personnages.

Cette non traduction est une forme de mutisme au même titre que la non traduction des dialogues dans certains films muets : il s'agit bien d'une intention de la part du réalisateur de ne pas faire comprendre ce qui est dit, car le sens précis des mots orienterait probablement l'attention du spectateur vers des choses moins essentielles à ses yeux et provoquerait une certaine distanciation.

b. Le film d'animation

Le film d'animation, celui principalement dédié aux enfants, présente une construction souvent différente de celle traditionnelle des films classiques : les animaux, les plantes, les objets parlent, les histoires sont souvent empreintes d'onirisme, de fantastique, d'improbable. L'écriture est moins ancrée dans un univers réaliste. Ce qui est signifiant pour l'enfant ne passe pas nécessairement par la voix. Elle n'est donc pas toujours un élément prépondérant et omniprésent. Souvent absente (notamment dans les cartoons), elle ne fait pourtant pas défaut à la compréhension de l'histoire.

1- Les Triplettes de Belleville (Sylvain Chomet, 2003) (voir Extrait, DVD n°1)

Ce film franco-belgo-québécois commence par un spectacle de variétés mettant en scène trois jeunes chanteuses des années 30 : les triplettes de Belleville. Ce spectacle est retransmis à la télévision, regardée par Mme Souza et son petit fils. Mme Souza élève Champion, un petit garçon triste, déprimé, et orphelin. Voyant que l'enfant vit dans sa solitude, refermé sur lui-même, elle décide de lui acheter un chien : celui-ci l'égaiera pendant quelques minutes, mais il reprendra bien vite sa position avachie, et le chien suivra l'attitude de son maître. Puis découvrant sous le lit de Champion un cahier dans lequel il colle des articles de journaux de cyclisme, elle décide de lui acheter un vélo. L'enfant est alors ravi. Une ellipse temporelle nous amène quelques années plus tard, où Champion concourt sur les routes du Tour de France. Cependant, Champion est loin d'être le meilleur, et suit le parcours en queue de course, où il est enlevé par d'étranges

personnages. Sa grand-mère et Bruno, leur chien, partent à sa recherche : ils partent pour Belleville en pédalo, de l'autre côté de l'Atlantique. Ils se retrouvent sans le sou, dans cette grande mégapole. Ils rencontrent alors trois vieilles dames : les triplettes de Belleville, qui vont les aider à retrouver Champion et le libérer.

Ce film d'animation nous intéresse ici, car il est construit sur des personnages qui ne parlent pas : seules quelques phrases sont prononcées, au début et à la fin du film. Le reste du film comporte très peu de voix, et quand celles-ci sont audibles, elles sont incompréhensibles. De nombreux critiques ont rapproché les choix de Sylvain Chomet de ceux de Jacques Tati, par l'usage d'une parole très minimisée.

La caricature est très présente dans les images : les personnages ont des traits très marqués. Par exemple, Champion, devenu adulte, est coureur cycliste : il est très mince, avec des muscles très prononcés au niveau des cuisses et des mollets. Il est assez disproportionné. De même, les molosses qui l'enlèvent sont dessinés en forme de rectangles noirs, comme pour illustrer l'expression couramment employée d'« armoire ». Ces personnages n'ont pas grand-chose d'humain, mais le physique qui leur est donné est en parfait accord avec leur rôle. Cette caricature se retrouve aussi dans la présentation de la ville de Belleville. Après avoir traversé l'Océan en pédalo, Mme Souza, et Bruno, le chien, arrivent dans cette mégapole un peu surréaliste, mais finalement assez proche de notre réalité, caricaturée. On ressent dans les images une forte critique de la société américaine : l'arrivée des personnages laisse découvrir une grande statue, très ressemblante à la statue de la liberté, tenant dans ses mains un hamburger, mais aussi une société où l'obésité est omniprésente, assez vulgaire. Cette ville nous laisse entendre un langage qui n'existe pas : un mélange d'anglais et de français, sans signification.

Une des particularités de ce film d'animation est la quasi-absence de dialogues, de paroles compréhensibles. Dès le début, nous sommes plongés dans cette atmosphère de non échange. Devant la télévision, la grand-mère prononce quelques mots à Champion. Soudain, le programme s'interrompt brusquement. Elle demande alors à son petit fils si l'émission est finie. Champion ne lui répond pas. C'est à partir de cet instant que ces deux personnages cessent toute communication orale. Elle s'occupe de l'enfant, mais ils ne se parlent jamais. Au début du film, Champion est enfant : il ne dit rien, même quand sa grand-mère essaie de le divertir pour lui redonner le sourire. Leur relation se passe de mots, qui semblent bien inutiles pour consoler le garçon de la perte de ses parents. Les années passent, mais cette relation n'évolue pas : bien sûr, les liens entre eux sont très forts, mais ils demeurent toujours silencieux. Au rythme de son sifflet, la grand-mère entraîne Champion, lui donne la cadence à suivre lors de ses entraînements et lui prodigue des encouragements. Elle le masse en silence. Elle le fait manger. Elle

l'accompagne dans sa chambre, le couche, toujours sans un mot. Leur relation semble fusionnelle : ils vivent ensemble, travaillent ensemble. Ils sont seuls, tous les deux (on ne les voit pas sortir pour rencontrer d'autres gens, ou en recevoir chez eux). Ils restent reclus dans leur univers, entièrement centré sur les performances cyclistes de Champion devenu grand. Dans ce quotidien qu'ils partagent, les mots n'ont pas de place. Ils se comprennent malgré tout, et suivent une routine bien réglée. C'est comme si se voir en permanence leur suffisait et rendait les paroles entre eux futiles, inutiles. Ils vivent aussi dans une certaine lassitude, un quotidien dans lequel il n'y a pas de place pour le loisir, la détente et les sourires. Les jours s'enchaînent, sans que la moindre parole n'y puisse changer quoi que ce soit, enfermés dans leur résignation. Leur relation restera ainsi tout au long du film. Malgré tout, même s'ils ne communiquent pas oralement, ils sont très attachés l'un à l'autre : la grand-mère suivrait son petit-fils à l'autre bout du monde. Le film s'achève sur la première et unique parole de Champion : « C'est fini, Mémé », en réponse à la question que sa grand-mère lui avait posée au début du film. Quand il prononce ces mots, il est, comme au début du film, assis devant la télévision, seul. Il est plus âgé, avec des cheveux blancs. Il dit cette phrase, en se tournant sur le côté où sa grand-mère avait l'habitude d'être quand il regardait la télévision, mais seul le silence et le vide lui font écho. Sa grand-mère n'est plus là, il tourne la tête vers une place vide. Cette phrase a beaucoup d'impact : elle conclut le film par la réponse de Champion à la question posée par sa grand-mère quelques dizaines d'années auparavant (après plus d'une heure de film) en même temps qu'elle souligne le vide créé par l'absence de son aïeule – disparue ? décédée ? En tous cas, elle n'est plus là. « *C'est fini mémé* » signe également la sortie de la torpeur dans laquelle Champion s'était installé. Il se dégage alors un grand sentiment de tristesse, de nostalgie, et c'est justement le contraste avec le mutisme du garçon qui s'étire tout le long du film qui la rend si percutante.

La voix est malgré tout un élément très important du film, car même si elle est peu présente, elle est traitée et utilisée de manière assez originale. On entend beaucoup de paroles, que ce soit dans des chansons, ou dans les rues de Belleville. Mais elles ne sont jamais compréhensibles, comme pour signifier que les gens parlent, mais que le sens des mots n'est finalement pas si important. Dans les premières minutes du film, les Triplettes de Belleville entonnent une chanson, qui sera un véritable leitmotiv tout au long de l'histoire. Les paroles de cette chanson sont incompréhensibles si on ne les connaît pas : le seul mot qui se détache est « rendez-vous ». Mais dans la mélodie et la musique, le reste se noie, et le sens s'en va. C'est la musique, son rythme, ses harmonies, son caractère enjoué, son « swing », qui est mise en avant plutôt que les paroles. De même, quand on entend parler les gens dans les rues de Belleville, on ne comprend pas ce qu'ils disent, leur langage étant un mélange de plusieurs langues. Mais

on perçoit toujours les intentions cachées derrière ces phrases sans signification. Par exemple, à leur arrivée à Belleville, Bruno, affamé, tente de manger une saucisse appartenant à un homme faisant la manche dans la rue. Cet homme s'énerve alors contre le chien, dans une langue totalement inventée, mais on comprend bien les sentiments de cet homme, malgré le fait que les phrases n'aient aucun sens. Des paroles bien compréhensibles auraient certainement détourné l'attention vers leur contenu et non pas vers ce qu'il dégage à travers sa réaction.

Quelques mots sont prononcés par les Triplettes. Mme Souza est recueillie par ces dernières, qui l'invitent à manger et dormir chez elles. Le repas qu'elles partagent (composé de grenouilles et de têtards), se déroule en silence : elles se délectent de ce dîner, mais ne disent rien. Aucun mot n'est échangé entre les triplettes, ni avec Mme Souza. A la fin du repas, la grand-mère veut aider à ranger : elle veut mettre le reste des grenouilles non mangées au frigo, mais une des triplettes lui dit « *non non non* », puis celle-ci astique le frigo, en prend très soin. Ensuite, Mme Souza tente de passer l'aspirateur, mais là encore, une des triplettes lui dit « non ». Plus tard, elle prend un journal pour le lire. Et une triplète le lui enlève en lui disant « pardon ». Ce seront les seuls mots qu'elles prononceront de manière compréhensible. On comprendra par la suite que tous ces objets étaient en fait destinés à faire de la musique : les triplettes s'en servent pour jouer, comme des instruments de musique. Le reste de leurs échanges se fait sans parole, ce qui ne nuit jamais à la compréhension des actions, de l'histoire.

Ainsi, dans ce film d'animation, la parole est mise en arrière plan. Elle est peu présente, et souvent incompréhensible. Mais les intentions, lisibles à travers les gestes vocaux, sont toujours significatives. De plus cette absence de parole volontaire n'entame pas la compréhension du déroulement des actions, mais confère au film cette atmosphère étrange, et cette attitude un peu lasse et désenchantée qui accompagne très bien les personnages de Mme Souza, Champion et Bruno. Les images parlent beaucoup d'elles-mêmes, par leur caractère très prononcé et caricatural, et les mots inintelligibles viennent accentuer cette intention caricaturale, laissant la place aux intonations plutôt qu'au sens, aux ressentis des caractères plutôt qu'à leur intellectualisation. La plupart des personnages sont mutiques (Mme Souza, Champion, Bruno, les « armoires », les triplettes), et les seules paroles prononcées, volontairement inintelligibles, plongent le spectateur dans un univers décalé, propice au voyage.

2- Les courts-métrages de la société Pixar

Pixar Animation Studio est une société américaine de production de films en images de synthèse. Elle est notamment connue pour ses films d'animation tels que *Toy*

Story, Le Monde de Némoto, et Ratatouille. Elle est depuis peu rattachée à The Walt Disney Company. Une de ses particularités est la production de courts-métrages, petits films d'animation, qui sont diffusés avant chaque long-métrage. Nous nous intéressons ici à ces courts-métrages car certains d'entre eux sont sans parole.

C'est depuis 1984 que la société Pixar produit ces courts-métrages. Ils ont la particularité d'être très courts, entre deux et cinq minutes, et d'avoir un scénario assez original.

L'Homme orchestre (One Man Band, 2005) est un film d'animation de 4min33. Deux hommes-orchestres essaient d'attirer l'attention d'une petite fille pour qu'elle leur donne sa seule pièce qu'elle s'apprêtait à jeter dans une fontaine. La petite fille fait irruption sur une place vide sur laquelle un homme-orchestre joue. Intéressée par sa musique, elle s'approche de lui et s'apprête à lui donner sa pièce. Mais un autre homme-orchestre commence à jouer, et détourne l'attention de la fillette. Un duel musical s'engage entre les deux musiciens, crescendo en intention et en intensité. La petite fille, presque effrayée, finit par plaquer ses mains contre ses oreilles et laisse tomber sa pièce, qui roule dans une bouche d'égout. Elle est triste de l'avoir perdue, et réclame que les musiciens la remboursent, en leur tendant la main. Ils n'ont rien à lui donner, sauf un violon de l'un des deux hommes-orchestres. Elle se met à jouer, les hommes-orchestres sont d'abord dérangés par les grincements qui émanent de l'instrument, puis la fillette se met à jouer en véritable virtuose, et quelqu'un que l'on ne voit pas dépose alors un sac rempli de pièces à ses pieds. Elle le prend, et jette deux pièces dans la fontaine, laissant les deux hommes-orchestres.

Ce film est entièrement sans dialogue. Toutes les émotions et le sens passent dans les images et la musique. Le duel entre les deux hommes-orchestres est basé sur une surenchère de technique musicale, d'instruments et de niveau sonore. Quant aux émotions de la fillette, on les lit sur son visage : les yeux remplis de larmes quand elle fait tomber sa pièce, sanglotante, puis les yeux sombres, énervés quand elle tend sa main vers eux pour qu'ils la lui rendent, et finalement un regard paisible, décontracté quand elle se met à jouer, et joyeux, provoquant quand elle jette les pièces dans la fontaine, inaccessibles aux deux hommes-orchestres.

Dans ce contexte, l'absence de parole nous place dans une réalité un peu différente : plutôt que de vouloir nous montrer un monde le plus proche possible de notre monde, on nous montre un lieu vide, avec deux musiciens qui jouent pour une unique personne, une petite fille. Personne ne parle, tout est dans la musique, les regards, et la gestuelle des personnages. On arrive à percevoir le fort caractère de la

fillette, sans les mots. Le fait qu'il n'y ait aucun mot prononcé contribue à marquer cette atmosphère un peu hors du temps, hors du réel, dans un lieu imaginé, inhabité.

Un autre court-métrage sans parole est *Extra-terrien (Lifted, 2006)*. On y voit un jeune extraterrestre passer son permis de soucoupe volante, sous l'œil attentif et inexpressif de son inspecteur. Le jeune extraterrestre doit enlever un humain, le manipulant dans un halo de lumière grâce à un panneau immense de boutons : il hésite, se trompe, recommence. Son examinateur le regarde, note des choses, impassible. Le jeune extraterrestre semble un peu perdu, il fait des erreurs, et interroge du regard l'inspecteur, qui l'observe sans rien dire, sans réagir. Le jeune réussit presque à ramener l'humain dans la soucoupe, mais il fait une mauvaise manipulation, et le laisse retomber. L'examineur prend alors les commandes, sauve l'humain, remet en ordre tout ce qui a été dérangé par le jeune, et redémarre. Le jeune extraterrestre est alors très déçu, et se met à pleurer. L'inspecteur ne reste pas insensible, et décide de lui donner les commandes de la soucoupe. Malheureusement, le jeune se trompe encore, et écrase la maison de l'humain.

Toutes ces actions se passent sans un mot. L'absence de parole contribue ici à servir la situation, et renforcer le stress de l'examen vécu par le jeune extraterrestre. Le silence de l'examineur, son impassibilité, sont pesants. On sent l'inquiétude du jeune. Cette atmosphère relative à l'angoisse de rater sont très bien retranscrits dans ce silence, et dans l'importance ainsi laissée au regard, aux expressions, ou absences d'expressions, des personnages. Cela renforce aussi le côté surréaliste de la situation. Les extraterrestres sont ici très « humanisés » (les larmes du jeune, l'examineur qui écrit dans un cahier, le passage d'un permis), et on pourrait donc s'attendre à ce qu'ils parlent, mais ils n'en est rien, et cela met l'accent sur la peur liée aux examens, sur le caractère un peu comique de la scène (le jeune est face à un tableau immense recouvert de boutons tous identiques, qu'on ne peut distinguer les uns des autres), et vient appuyer la gestuelle des personnages.

3- *Fantasia (James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, 1946)*

Il nous semble intéressant de parler de ce projet de film d'animation des studios Disney de la fin des années 1940, car l'ensemble du projet repose sur l'illustration, l'accompagnement d'œuvres musicales par les images. Ainsi, la narration est un peu bouleversée, car elle repose sur une interprétation, une représentation de ce qu'évoque la musique, la voix étant totalement absente. Huit extraits musicaux composent ce

dessin animé. Des parties filmées séparent les œuvres, dans lesquelles on voit l'orchestre et son chef. Ce dernier intervient parfois, pour parler, de même que les musiciens, et certains personnages des dessins animés. Ce sont les seuls moments où la voix est présente.

Le concept de cette œuvre met en jeu la visualisation musicale, les images pour servir le son. Ce qui est montré se construit sur une interprétation de ce qui est entendu.

Dans la *Toccata et fugue* en ré m, de Jean Sébastien Bach, Walt Disney souhaitait recréer l'impression que peut avoir un spectateur en fermant les yeux lors d'un concert. Il a pour cela engagé un cinéaste allemand, réalisateur de films abstraits : Oskar Fischinger. Frustré par ce qu'il ne peut faire, il quitte les studios et est remplacé par Samuel Armstrong. C'est pour cette raison que les animations restent pour l'essentiel des images abstraites sans personnage, inspirées des images fugitives de Fischinger. On reconnaît toutefois certains objets, tels que des tuyaux d'orgue, des vagues, des pendules, des montres.

Dans *Casse-Noisette*, c'est la danse qui est à l'honneur, sous toutes ses formes, en hommage au ballet. *Le Sacre du printemps* est quant à lui transformé en une leçon de géologie et de paléontologie. *La Symphonie Pastorale* nous mène chez les dieux grecs, et nous nous baladons ainsi d'œuvre en œuvre.

C'est sûrement dans *L'Apprenti sorcier* que le mutisme est le plus grand, car nous sommes en présence d'un personnage qu'on a l'habitude d'entendre parler, mais qui reste sans mots. On le voit dans cette séquence évoluer, rêver, provoquer des catastrophes, au rythme de la musique, qui semble écrite pour les images, alors que ce sont bien les images qui sont dessinées pour la musique. Et c'est bien sur cette musique que se construit toute la narration : aucune voix n'aiderait à la compréhension, ni ne décrirait mieux le caractère de ce qui est montré. Les émotions passent par cette musique de Paul Dukas, les mots sont inutiles.

Bien sûr, les images amènent l'œuvre dans une direction, dans un sens qu'elle n'avait pas au début. Cette œuvre sans les images ne serait probablement pas interprétée et ressentie de la même manière, des images différentes provoqueraient des sensations différentes. Cet essai créatif a bien sûr été critiqué parce qu'il porterait atteinte à l'œuvre musicale elle-même en la dénaturant.

Il ne s'agit pas ici de déterminer si ces adaptations étaient légitimes, mais plutôt de constater que la narration d'une histoire peut passer par d'autres vecteurs que les mots, en utilisant là encore une forme qui sort de tous les codes établis.

Ainsi, on l'a vu, le film d'animation est un genre qui se prête bien à la minimisation ou à la suppression des dialogues, de par son côté un peu extraordinaire, hors du réel concret de notre monde. Cela vient renforcer les situations et les dessins déjà caricaturaux, les émotions et les actions en donnant un côté un peu surréaliste, en amplifiant les univers qui sont exposés.

Nous avons vu que le court-métrage permet notamment assez souvent de s'affranchir des mots, peut-être de par son format : une durée assez courte permet de développer des histoires courtes dans lesquelles l'absence de parole ne crée pas de tord dans la compréhension.

c. Le court-métrage

L'importance de la voix dans les courts-métrages est souvent relative. Ils sont en effet généralement peu bavards et laissent la place aux actions, à l'image.

1- *La peur petit chasseur* (Laurent Achard, 2004)

Ce film a été tourné en un seul plan séquence de 8min13". Un enfant est assis dehors, un jour de novembre, dans un jardin bordant une maison, à la campagne. Il attend, silencieux, prostré, près d'un chien à la chaîne et de sa niche. Une femme, que l'on suppose être sa mère, sort de la maison avec une bassine, pour étendre du linge sur un fil qui traverse le jardin. Ils ne se disent rien, le petit garçon vient l'aider. Puis on entend une voix, ou un râle d'homme provenant de l'intérieur de la maison, elle rentre rapidement, laissant la bassine de linge dehors, sur le sol. Un train passe, faisant un vacarme assourdissant, dans lequel on distingue des cris et le son de coups. Puis tout redevient silencieux. L'enfant, d'abord immobile, retourne s'asseoir, près de la niche et du chien, et reprend sa posture prostrée qu'il avait au début, la tête posée sur ses bras et ses genoux. La femme ressort, finit d'étendre le linge. Elle jette un regard au garçon sans rien lui dire. Elle rentre à nouveau dans la maison. Le chien est près du petit garçon qui reste assis, immobile et silencieux.

Ce court-métrage nous présente ainsi une scène terrible : un enfant, confronté à une attente difficile, douloureuse, dans l'incapacité de pouvoir faire quelque chose. Marie-Anne Guérin résume ainsi la situation : « *Achard semble avoir pris le parti de restituer à l'écran ces êtres silencieux, tremblants de silence, coupés de leur souffle, et d'impressionner leur corps en mémoire en un plan fixe, une scène frontale, en plein air,*

dans une cour, à la campagne. Un enfant, sa maman, le chien, autant de corps – âmes inaccessibles – dans le champ, vus de loin, et qui payent à travers leur silence l'impôt sévère d'une situation familiale, vite et profondément, décrite comme invivable par la bande son »¹.

Ce qui frappe tout particulièrement dans ce film, c'est le silence : le silence des lieux, le silence de l'enfant, le silence de sa mère. Mais ce qui rend le silence si difficile à supporter, c'est sa signification, et les événements qui viennent le perturber : la voix de l'enfant, qui entend du bruit venant de la maison, et qui appelle sa mère ; la voix de l'homme qui retentit à l'intérieur ; les cris et les bruits de coups ; le passage du train. Autant d'éléments qui, ajoutés à l'attente angoissée du jeune garçon, viennent percer le silence et le rendre encore plus pesant.

D'après Cyril Béghin, le film est constitué d'un « *plan fixe continu de presque 8 minutes présentant un récit minimal qui, s'il peut se diviser en plusieurs moments, déploie une même tension dramatique et s'offre comme une unité, bouclée sur elle-même par la reprise finale de la composition du début. Le film ne permet donc pas d'observer des enchaînements de plans, des logiques de raccords, mais incite à porter une grande attention aux variations de compositions, aux différents hors-champs et aux allures des personnages. L'enfant, le chien, la femme opèrent des parcours simples, réalisant une sorte de chemin de croix cyclique dont il s'agit de déterminer les stations* »². Ainsi, le cadre fixe, et le peu d'événements visibles contribuent à l'atmosphère pesante du film. L'immobilité de l'enfant au début du film permet au spectateur d'appréhender les lieux, de détailler les éléments de la composition : un jardin, qui semble paisible, à la campagne, un chien, un puits, des arbres, un bidon bleu qui sert de niche au chien, à l'horizontale, devant lequel l'enfant se tient prostré, un apprentis, un fil à linge, et une maison, grande façade grise, les volets de la fenêtre fermés et une porte d'entrée qui donne sur le centre de l'image.

Le petit garçon appelle sa maman alors qu'il entend un bruit provenant de l'intérieur de la maison. Seul le silence lui répond. Il attend et retourne s'asseoir près de la niche du chien. Ce silence est glaçant, car il confirme les craintes de l'enfant. L'absence de réponse est d'autant plus terrible qu'il reste dehors, n'osant sûrement pas rentrer, il se fige. L'angoisse est palpable, on comprend que cet enfant n'a pas le cœur à jouer, comme il le pourrait dans ce jardin, qu'il est inquiet.

Lorsque sa mère sort pour étendre le linge, il va la retrouver, très probablement soulagé de la voir. Ils n'échangent aucun mot, et on perçoit la gêne qui les sépare. La mère ne regarde pas vraiment son fils, elle n'ose rien dire, sûrement habitée d'un

¹ GUERIN Marie-Anne, *Le silence dénaturé*, Vertigo n°28, p 43

² BEGHIN Cyril, <http://www.centreimages.fr/articles/Dossier/PEUR.pdf>

sentiment de honte ou d'impuissance, résignée. L'enfant, quant à lui, semble lui apporter un soutien moral en l'aidant à étendre le linge : c'est sa seule façon d'agir, de l'aider. Lui non plus n'ose rien dire, sans doute parce qu'il sait que ses mots ne pourraient rien changer. On observe alors l'enfant et sa mère, côte à côte, silencieux. Le râle qu'on entend venant de l'intérieur de la maison vient briser ce silence, et replonge les personnages dans la réalité d'une situation déplaisante, difficile.

La mère retourne précipitamment à l'intérieur, et des cris s'élèvent alors, mêlés à des sons de coups, de chutes d'objets qu'on lance. On entend alors un train passer, assourdissant, qui vient masquer l'empoignade qui a lieu dans la maison. Selon Philippe Grivel (concepteur de la bande sonore de ce court métrage), « *le train densifie l'affrontement* »¹. Nous sommes, comme l'enfant, amenés à imaginer ce qu'il se passe à l'intérieur : nous imaginons bien évidemment le pire. Le train vient renforcer cette violence, comme un cri. Le hors champ prend ici une place de premier plan : les cris entendus et le passage du train constituent les deux événements qui viennent assaillir l'enfant, figé, prisonnier d'une situation douloureuse. Cyril Béghin écrit à ce propos : « *Les sons ajoutent du mouvement et de la profondeur à l'image, c'est même autour d'eux que se noue le drame, soit parce qu'ils en sont la seule manifestation (la dispute), soit parce qu'ils en accompagnent la violence (le bruit du train). Cette utilisation du hors-champ nous permet de partager la solitude et l'angoisse de l'enfant, lui-même exclu de la maison et condamné à écouter sans voir. C'est aussi un moyen d'éviter une représentation trop frontale de la violence, en laissant le spectateur libre de la créer en partie en y projetant ses propres expériences* »². Il ajoute : « *Le hors-champ affirme son influence tétanisante sur le champ, la fixité du point de vue et du cadre, les multiples arrêts, la lourdeur des postures sont les effets de ce que l'on ne voit pas et dont l'enfant est le seul interprète possible, le seul à pouvoir pleinement imaginer ce qui arrive, derrière. Entre l'animal, les herbes sauvages et les bâtisses, il est dehors mais prisonnier d'un événement ou d'un être dont tout porte les traces délétères, dehors mais cloîtré par ses affects qui font de multiples trous inquiétants dans le décor* »³. L'enfant reste donc figé. Il regarde la maison, immobile, impuissant face à la situation. Puis il pose le panier à linge qu'il tenait dans ses mains, et retourne s'asseoir devant le bidon bleu, retour à sa position du début de la séquence. On n'entend plus le train et le silence s'installe à nouveau, pesant. Sa mère ressort, pour finir d'étendre le linge. Elle s'arrête un instant, pose son regard sur son fils, hésite, puis elle repart, sans lui dire un mot. Elle a très bien compris la détresse de son enfant. Sa position, recroquevillée, et son silence : il se renferme sur lui-même, paniqué, apeuré, triste. Mais elle se détourne de lui, ne sachant

¹ GRIVEL Philippe, <http://www.centreimages.fr/articles/Dossier/PEUR.pdf>

² BEGHIN Cyril, <http://www.centreimages.fr/articles/Dossier/PEUR.pdf>

³ *ibid.*

sûrement pas quoi lui dire, se sentant elle aussi dépassée, prisonnière d'une situation qu'elle ne maîtrise pas. L'absence de parole, l'absence de réconfort, dénotent une incapacité à assumer ce qu'elle vit et ressent, sa honte d'elle-même face à son enfant, qu'elle n'arrive pas à protéger, et qu'elle sent désemparé. Elle rentre car elle ne peut affronter son fils, et elle ne se sent sûrement pas capable de l'apaiser. Les mots n'arrivent pas à sortir, sans doute sont-ils inutiles ? Que faire ? Que dire face à la souffrance de son enfant ? Une distance s'établit entre chacun des personnages, et entre les personnages et le spectateur, par la fixité du plan, cadre inébranlable face à l'horreur vécue par l'enfant, et par la distance physique et silencieuse qui sépare l'enfant et sa mère à la fin de la scène

Ainsi, ce court métrage montre une famille qui se déchire, dans une nature indifférente : les cris, les appels, se heurtent au silence des arbres, des murs et des choses.

2- Manmuswak (Patrick Barnier et Olive Martin, 2005)

Ce film raconte la vie de K., un homme d'origine africaine. Tout au long de sa journée, il parcourt la ville. Il se lève tôt, pour prendre son poste de vigile dans un supermarché, puis il est remplacé par un autre homme d'origine africaine : ils échangent simplement leurs vestes. On voit se succéder plusieurs hommes, tous d'origine africaine, dont les statuts passent de surveillants à surveillés. On retrouve K. la nuit tombée, où il est vigile dans une boîte de nuit, puis il rentre chez lui.

Tout d'abord, on ne comprend pas : on suit le parcours d'un homme noir, puis soudainement celui d'un autre, puis d'une autre, etc. On les accompagne dans leurs déambulations, leurs rencontres, leurs moments de silence, de réflexion, et sur leurs lieux de travail. Mais on ne suit pas l'un d'entre eux en particulier. Ils se croisent, se passent le relais, furtivement, ne s'arrêtent jamais. On passe ainsi de l'un à l'autre, sans lien logique entre les événements. Les échanges sont silencieux, les propos échangés, toujours très courts, ne sont pas entendus, et on ne comprend pas trop où cette chorégraphie des corps va nous mener. Il semble n'y avoir aucune suite logique, dans le cheminement des personnages, dans le passage de l'un à l'autre. Le spectateur se retrouve ainsi confronté à une suite d'événements, qu'il regarde sans pouvoir les relier. Et c'est la dernière séquence qui nous permet de créer ce lien : on voit l'un des hommes rentrer chez lui ; dans son appartement, un autre homme d'origine africaine ; celui qui rentre lui tend alors un objet, un passeport (papier d'identité). On comprend alors que tous ces hommes, qui semblaient n'avoir aucune relation, sont en fait tous dépendant de

cet unique passeport, qu'ils se transmettent au cours de la journée pour aller travailler, comme vigile de supermarché, de boîte de nuit.

Dans ce court métrage, l'absence de parole est ce qui dans un premier temps trouble le spectateur : la suite des événements est difficile à comprendre, les personnages sont parfois silencieux, et parfois ils se parlent, mais on ne sait pas ce qu'ils se disent, et tout repose sur ce silence, dans lequel on est plongé. On se laisse guider dans les tours et détours, happés dans cette chorégraphie des corps qu'on a du mal à distinguer, tout en étant conscient que les personnages sont tous différents. C'est parce qu'on n'entend pas les propos qu'ils échangent que l'on est déstabilisé, que l'on ne comprend pas pourquoi l'on va d'un homme à un autre. Et c'est aussi parce qu'on ne sait pas ce qu'ils se disent que la chute du film est très forte. Tout le flou construit pendant ces 16 minutes se résout sur l'échange des passeports, là encore silencieux, comme un secret partagé qui ne doit être révélé. Et en effet, les papiers sont transmis loin des regards, toujours en retrait, relais indispensable, nécessaire, mais illégal, honteux. Et c'est dans ce silence que l'on comprend la difficulté de leur situation. Ce silence, c'est aussi celui qu'ils doivent garder pour pouvoir rester en France et continuer à travailler : ils doivent taire ce secret, le cacher, et essayer de s'intégrer. Le mutisme est ici très fort, car il renvoie à une situation, un quotidien lourd, fatigant, et qui semble inéluctable.

d. Le film d'action : « règlements de compte », vengeance

Nous l'avons vu avec *Il était une fois dans l'Ouest*, les films d'action, à suspense, emploient le mutisme d'un personnage comme élément de secret, de mystère. Le personnage qui ne parle pas est mis en relief par son silence, et ce silence traduit une rancune, mais une rancune réfléchie, non-violente dans le verbe, qui semble plutôt paisible. Nous allons maintenant en étudier d'autres exemples.

1- *Le Grand Silence* (Sergio Corbucci, 1968)

Ce film présente des événements se déroulant dans la province de l'Utah, aux Etats-Unis, à l'hiver 1898. Le froid extrême pousse les hors-la-loi, bûcherons et paysans affamés à aller piller les villages. Les chasseurs de prime abusent de cette situation, en les tuant un à un. Le plus cruel d'entre eux se nomme Tigrero. Mais un personnage mystérieux, silencieux, s'oppose à eux, pour venger les familles des tués.

Ce personnage ne parle pas, les gens le surnomment Silence. On apprend au milieu du film qu'il est en fait muet : un homme, le fameux Tigrero, lui a tranché la gorge quand il était enfant. Dans ce cas, sa non parole ne peut être considérée comme du mutisme au sens où nous l'avons défini, mais de la mutité. Cependant, nous trouvons intéressant de pouvoir parler de ce personnage dans ce mémoire, car tout dans son attitude renvoie au mutisme.

Il ne parle pas, car il ne peut plus parler. Mais on ne le sait pas au début du film. Quand les gens lui parlent, il ne dit rien, mais n'essaie pas d'expliquer pourquoi il ne dit rien : il adopte une attitude d'écoute, ou d'indifférence. Il laisse parler les gens, sans réagir, en continuant ce qu'il est en train de faire, et fait mine de ne pas les entendre, ou de ne pas vouloir leur répondre. Il justifie son silence à un unique moment, face à Pauline, veuve d'un homme tué par Tigrero : c'est la seule personne avec qui il établit réellement une communication. Les autres personnages ne savent pas pourquoi il ne parle pas, et sont souvent agacés par son silence, et du fait qu'il feint de ne pas s'intéresser à ce qu'ils disent. Il ne réagit pas le plus souvent aux paroles des autres, alors qu'il les entend, et pourrait justifier qu'il ne parle pas par la cicatrice qui traverse sa gorge. Mais il adopte une attitude mutique : il refuse volontairement de ne pas se faire comprendre. S'il ne communique pas c'est bien par choix. En ceci, ce personnage muet est aussi mutique.

2- *Sympathy for Mr Vengeance* (Park Chan-wook, 2002) (voir Extrait, DVD n°1)

Sympathy for Mr Vengeance (*Boksuneun naui geot*, 2002), un film sud-coréen réalisé par Park Chan-wook, met en parallèle deux histoires étroitement liées. La première concerne Ryu, jeune ouvrier sourd-muet, qui tente de sauver sa sœur en attente d'une greffe de rein. Après une tentative d'achat raté d'un rein, il perd toute chance de pouvoir la sauver s'il ne trouve pas d'argent. Il décide, accompagné de sa fiancée, Young-Mi, d'enlever la fillette de son ex-patron, Park Don-Jing, afin d'obtenir une rançon qui lui permettra de payer l'opération de sa sœur. Malheureusement, la sœur de Ryu, supportant mal l'idée de l'enlèvement, se suicide, et la petite fille enlevée meurt par accident. Ryu et sa copine partent en quête de vengeance : ils veulent se venger de malfaiteurs qui ont promis un rein à Ryu ; celui-ci ne l'a jamais eu, et les malfaiteurs l'ont opéré de force, lui prenant son rein, et le laissant seul. La deuxième histoire concerne le père de la fillette enlevée, et morte. Il part lui aussi la venger, à la recherche de ses agresseurs. Ainsi, les destins de ces personnages se croisent, entre vengeance, violence et mort.

Ce film présente des situations de détresse, de rancœur, de violence, de tendresse. Les événements s'enchaînent, et le désir de vengeance grandit. Cette amertume, cette volonté de venger se traduit notamment par le silence des personnages vengeurs : outre le jeune sourd-muet, qui amène des situations de rupture dans le traitement du son, par la présence de longs silences subjectifs, le personnage de Park Don-Jing parle assez peu. Ce personnage est à la dérive pendant un certain temps après la mort de la petite fille : il se replie sur lui-même, dans le silence. Il fait appel à un homme pour le venger, mais finira par se venger seul. Le peu de paroles prononcées par ce personnage appuie la terrible douleur du père ayant perdu sa fille, mais aussi le sentiment de rancœur qui l'habite. Le mutisme du personnage renvoie à ses sentiments, à son visage triste et vidé.

Les personnages sont aussi obligés de se cacher : c'est le cas de Ryu et Young-Mi, qui ont enlevé la fillette. Cela les pousse à plusieurs reprises à se cacher, et à ne pas parler : leur silence permet de ne pas les faire découvrir, ou de ne pas avouer certains faits qu'ils ont commis.

Une scène du film nous paraît particulièrement intéressante. Elle se situe à la fin du film. Les meurtres liés au désir de vengeance se sont enchaînés : Ryu s'est vengé en tuant les personnes qui lui avaient pris son rein et son argent ; Park Don-Jing s'est vengé en tuant Young-Mi et Ryu. Park Don-Jing, dans cette scène, s'apprête à enterrer le corps de Ryu. Une voiture arrive alors, quatre hommes en sortent, en silence. Ils fument des cigarettes, en le regardant, sans un mot. L'un d'eux regarde une photo : il l'identifie. Ils s'approchent de lui, et commencent à le poignarder. Park Don-Jing demande des explications, en agonisant, mais ses bourreaux ne lui répondent pas. L'un d'eux finit par lui planter un couteau dans le torse, une feuille est accrochée à lui : cette feuille est un texte écrit par Young-Mi (on l'a vu précédemment dans le film). Cela nous ramène à la scène dans laquelle Park Don-Jing a tué la jeune femme : celle-ci l'avait mis en garde, en lui révélant qu'elle appartenait à une organisation terroriste en possession de la photo de Park Don-Jing, et que s'il la tuait, ses camarades le tueraient à son tour. D'ailleurs, la fin de la séquence où ils le tuent renvoie à cette scène où elle le met en garde : on entend la voix de la jeune femme qui lui explique cela. Mais à aucun moment les quatre hommes ne justifient leur acte auprès de Park Don-Jing. Ils restent mutiques (on ne sait pas s'ils sont muets ou pas, leur attitude n'indique rien, leurs gestes non plus) : ils agissent à quatre, sans se donner d'indication, ni par le geste ni par la voix. Cette scène propose ainsi une rupture, par l'absence de voix, qui nous renvoie à la peur ressentie par l'homme qui est menacé, puis tué. Le silence d'un personnage est un procédé souvent utilisé dans les situations de vengeance : les personnages savent pourquoi ils tuent ou pourquoi ils sont tués, rien n'est à justifier, seul l'acte est important.

e. Le cinéma expérimental

Parler du cinéma expérimental est une tâche difficile, car chaque film utilise des codes de langage uniques, et il est donc difficile de les regrouper par genre. Catégoriser les films issus de l'expérimentation est donc chose difficile, voire impossible : il y a autant de catégories qu'il y a d'œuvres. Nous allons malgré tout tenter de donner une définition générale du cinéma expérimental, puis nous nous intéresserons à ses formes narratives, et nous finirons en présentant des travaux de cinéastes en relation avec notre sujet qu'est le mutisme.

1- Définitions

Le cinéma expérimental regroupe un ensemble d'œuvres de cinéastes souhaitant rompre avec les codes du cinéma classique dominant. Il s'exprime à travers de nombreux courants, et on le retrouve sous les appellations : cinéma underground, abstrait, de recherche, parallèle, d'avant-garde, d'artiste, indépendant, non figuratif, différent, d'art, intégral, pur, visionnaire, personnel.

Selon Dominique Paini, c'est Germaine Dulac qui, en 1932, définissait le mieux la notion de cinéma expérimental. Elle employait alors le mot *avant-garde* remplacé ici :
" *On peut qualifier d'expérimental tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits. Le film expérimental ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule. Il est à la fois plus égoïste et plus altruiste. Egoïste, puisque manifestation personnelle d'une pensée pure ; altruiste, puisque dégagé de tout souci autre que le progrès* »¹.

Barbara Turkié écrit dans un de ses articles : « *Pris entre la tentation d'un jeu purement formel ou conceptuel, et la valeur politique d'un cinéma indépendant, entre expérimentations plastiques et provocation à l'encontre d'un système dominant de représentations, l'expérimental se pose toujours comme une exploration ardente, toujours renouvelée des moyens propres au cinéma* »².

Ainsi, on le voit, le cinéma expérimental englobe un ensemble d'œuvres, assez vaste et disparate, leur point commun étant d'expérimenter.

¹ PAINI Dominique, *Le temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma-essais, 2002, p 56

² TURQUIER Barbara, *Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970)*, Tracés. Revue de Sciences humaines, n° 9, Expérimenter, septembre 2005

2- L'expérimentation au service de l'expression

Depuis ses débuts, le cinéma a pour la part essentielle de sa production été marqué par la reproduction, la présentation d'événements, et la description d'actions, suivant des codes établis, des repères de convenances, et d'évolutions psychologiques des personnages. Ces représentations ont tenté d'atteindre des degrés de réalisme de plus en plus élevés.

La remise en question du réalisme, implicite depuis toujours en musique, et présente en peinture, a bien eu du mal à se faire une place dans le genre cinématographique. Pour Gaëtan Picon, le cinéma est voué au réalisme, parce qu'il semble reproduire le plus fidèlement le réel : il lui semble donc que celui-ci doit poursuivre « *dans le sens d'une exploration plus complète et plus audacieuse du réel* »¹.

Mais cette recherche du réalisme, pour Dominique Noguez, est vaine. Il écrit : « *Pareil, en ses mille facettes, aux électrons victimes de l'effet Compton, c'est-à-dire dont les photons qui les éclairent au microscope perturbent la vitesse – et qu'on ne peut par conséquent apercevoir sans les modifier. Il existe un effet Compton au cinéma* »². Ainsi, la caméra et l'œil du cinéaste ne pourraient atteindre la reproduction parfaite du réel, car l'outil cinématographique le déforme automatiquement. En effet, ce que capte la caméra n'est pas l'équivalent de ce que capte l'œil humain : les gros plan, le montage, le découpage, etc., tout est là pour souligner des éléments, les grossir, ce qui n'est en rien la fonction de la vision humaine.

Le cinéma expérimental a tenté de ne pas suivre cette voie du réalisme, adoptant des langages qui lui sont propres, en expérimentant des modes d'expression nouveaux.

Selon Dominique Païni, « *l'un des moteurs de ce cinéma fut sans doute d'en découdre avec la linéarité – toutes les linéarités réductrices, triviales et décevantes – engendrée par la soumission paresseuse à la vraisemblance, à la croyance dans un réel sans contradiction (...)* »³.

Ainsi, le cinéma expérimental se fonde sur une rupture avec les codes du cinéma classique dominant, et tente de manipuler images et sons non dans une optique réaliste, mais dans le but de s'exprimer sous des formes nouvelles. L'un des moyens qui fut expérimenté (et encore aujourd'hui) concerne la plasticité des images, mais aussi des sons, comme matériau créatif. De plus, il n'y a plus recherche d'une narration linéaire, mais de nouvelles formes narratives, voire d'une absence, d'un refus, de narration.

¹ PICON Gaëtan, Le Monde du 11 mars 1967, dans NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, p 11

² NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, p 12

³ PAÏNI Dominique, *Jeune, dure et pure, Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, sous la direction de Nicole Brenez et Christian Lebrat, p13

Nous allons maintenant présenter quelques-uns des travaux, sans souci d'exhaustivité, car nous avons bien conscience que le domaine du cinéma expérimental est trop vaste pour pouvoir le balayer dans son intégralité. Nous donnerons juste quelques pistes qui nous paraissent intéressantes.

3- Maya Deren

Les films de Maya Deren sont muets, et silencieux (à l'exception de *Meshes of the afternoon*, auquel une bande sonore musicale de Teiji Ito fut ajoutée en 1959). Ils ne comportent aucun sous-titre, aucune indication écrite ou vocale : le verbe en est absent.

Certains comparent ses œuvres cinématographique à de la poésie : les images nous transportent au cœur d'une expérience spatiale et temporelle, qui proposent des modes de communication qui poussent les limites de l'expression au-delà du langage du quotidien. Ces films nous plongent dans une chorégraphie des corps, dans l'univers du rêve.

Dans son film *A study in choreography for camera* (1945), elle explore le mouvement chorégraphique : les personnages font des mouvements de danse, la caméra nous montre ces corps, ces gestes, parfois décomposés. Il ne s'agit pas ici uniquement de filmer de la danse, mais de donner un véritable point de vue poétique sur ces corps en mouvement.

Elle aborde la thématique du rêve dans *Meshes of the afternoon* (1943) et *At Land* (1944), dans lesquels elle est actrice. Dans ces deux films, son personnage semble perdu, à la recherche de quelque chose : un cheminement fluide mais sans réelle direction, au-delà du temps et de l'espace (elle passe d'un lieu à un autre, nous transporte d'une plage à un dessous de table en intérieur, comme le rêve nous amène parfois à passer d'un endroit à un autre sans que cela nous paraisse pourtant irréel). Dans ses films, Maya Deren nous invite aussi à réfléchir sur soi et sur l'autre : l'actrice-réalisatrice joue plusieurs personnages identiques physiquement, qui se regardent, comme une réflexion sur elle-même, sur les différentes directions qu'elle a pu prendre. D'un autre côté, elle est aussi confrontée à d'autres personnages : certains lui parlent (sans qu'on entende ou comprenne leurs propos), d'autres ne disent rien. C'est ainsi que dans *At Land*, on la voit regarder un homme allongé dans un lit. Cet homme la regarde aussi. Ils ne se disent rien. Le spectateur est ainsi poussé à les observer comme eux-mêmes s'observent, en silence : la caméra nous montre leurs regards, renforcés par leur mutisme.

Ce qui ressort donc de ces films, c'est la poésie qui s'en dégage : les mouvements fluides, les regards, les lieux explorés (mer, plage, forêt), les objets mis en

valeur (fleur, miroir, couteau). Nous sommes plongés au cœur du rêve, dans un temps découpé, dont la chronologie est absente, dans lequel le lieu n'a pas d'unité, et dans lequel les mots n'ont pas leur place : des œuvres silencieuses rompant avec le verbe.

4- La plasticité des images : Stan Brakhage, Norman McLaren

Certains films de Stan Brakhage nous font vivre l'expérience d'un travail sur la pellicule, en utilisant sa plasticité : utiliser la pellicule comme matériau de création.

Ainsi, dans *Mothlight* (1963), il a utilisé une série d'insectes et de végétaux collés directement sur pellicule 16 mm. Dans *Black Ice* (1994), il a peint sur la pellicule, afin d'essayer de retranscrire les sensations qu'il a vécu lorsque, ayant glissé sur un morceau de glace, il avait perdu conscience, accident qui l'a conduit à se faire opérer de la cataracte. Ainsi, son travail sur ces œuvres est en lien direct avec l'art plastique.

Il en est de même pour Norman McLaren, qui peint, dessine sur la pellicule, la gratte, le tout formant une chorégraphie de formes et de couleurs, au profit de la sensation plutôt que du sens.

Il n'y a plus dans ses œuvres une recherche véritable de narration, mais plutôt une recherche de la sensation. Le verbe est absent de ses œuvres : les mots nous ramenant toujours à l'intellectualisation des choses, il paraît difficile de les intégrer dans une telle démarche d'expression par l'abstraction. C'est parce que la parole est un outil assez concret qu'elle ne semble pas pouvoir s'intégrer à ces œuvres, et surtout qu'elle ne manque pas.

Cependant, certains artistes ont tenté d'utiliser le son comme ils pouvaient utiliser l'image : en le modelant, le travaillant comme un objet plastique.

5- La plasticité du son

Traiter la voix peut permettre de déplacer l'expression du sens vers les sens.

Au cours d'une rencontre avec Isabelle Blanche, réalisatrice de cinéma expérimental (films courts tournés en super 8) nous avons eu l'occasion d'écouter des travaux d'élèves en relation avec ses films : les travaux devaient constituer les bandes sonores de ses films. Sur l'un des films intitulé *Théâtre*, Rémi Bourcereau avait présenté une bande sonore utilisant le son de sa voix : il avait prononcé le mot théâtre qu'il avait ralenti pour que la durée de sa prononciation corresponde à la durée du film. Ainsi, l'utilisation de la voix n'avait plus pour but d'utiliser la parole en tant que signifiant concret, mais plutôt de l'utiliser comme un matériau plastique à travailler, à déformer.

Cette manipulation de la voix permettait ainsi d'en réduire la portée significative, et de créer avec ce son traité des sensations nouvelles, des interrogations. Cette forme d'utilisation de la voix, expérimentale, met en relief le travail qui peut être effectué sur un tel matériau, non plus comme élément transmetteur de mots, mais comme élément presque musical. Ce travail nous paraît intéressant, car il ne constitue pas une bande sonore parlante au sens classique qu'il prend d'habitude, et la voix n'est plus au service du texte. Cette utilisation rend le film mutique au sens où les personnages ne parlent pas, et où la voix n'est pas utilisée comme un élément de communication verbale.

6- *Le banquet des chacals* (Stéphane Marti, 2008) : le grommelot, retour à un langage primitif

Dans *Le banquet des chacals*, le texte est absent, mais pas la voix. En effet, Stéphane Marti a demandé à l'un des personnages de son film de doubler sa performance en post-synchronisation. Pour cela, il a utilisé la technique du grommelot, une utilisation particulière de la voix consistant à produire des sons, des respirations, des grognements, des borborygmes, constituant un ensemble perceptible mais incompréhensible, en évacuant l'idée de produire du sens avec des mots dans un texte. Pour le réalisateur, cela permet un retour à un langage primitif, universel : le cinéma expérimental permet ainsi de revenir à un temps antérieur au langage. Stéphane Marti, dans un entretien¹ que nous avons eu avec lui, nous a présenté les choses ainsi : « *Il n'est pas question de véhiculer des mots qui puissent faire sens, mais des mots qui puissent au contraire faire bruit, qui puissent faire son, qui puissent toucher, faire rigoler, exaspérer, etc., produire toutes ces sensations, de l'ouverture à la sensibilité multiple. Je considère le cinéma expérimental comme un véritable art total, assez proche de l'opéra, dans lequel il est question d'image, de dramaturgie, de personnages, mais le texte n'a pas à être là en priorité* ».

Il nous paraissait intéressant de donner cet exemple, car il renvoie bien à une utilisation de la voix sans volonté de faire comprendre des mots. Il s'agit ici de produire des sensations.

¹ Voir annexe 10

7- La non communication comme sujet :
Electroma (Thomas Bangalter, Guy-Manuel de Homem-Christo, 2006)

Electroma est un film produit par un groupe français de musique électronique, les Daft Punk. Ce film expérimental aborde la question de la technologie et de sa puissance, par la métaphore du robot. Il traite aussi de la non communication qu'elle engendre. Nous sommes confrontés à deux robots en quête de devenir humain. Ils évoluent dans un monde semblable au monde humain (voitures, bâtiments, jardin, journaux), mais portent des casques en métal, ce qui les différencie de l'Homme.

Ce qui est frappant dans ce film, c'est le silence des voix : aucune communication, ni dans les locaux froids ressemblant à un laboratoire, ni à l'extérieur, où l'on voit pourtant des gens évoluer.

Ainsi, ce film évoque le parcours de deux robots voulant devenir humain, le robot comme métaphore de la technologie, envahissante, toute puissante et destructrice. C'est par l'absence de mot que nous sommes plongés dans cet univers froid, parfois cruel, destructeur (les visages humains que s'étaient faits les robots fondent au soleil, puis ils décident de se faire exploser).

Nous avons vu rapidement quelques exemples d'expression, et notamment de mutisme dans le cinéma expérimental. Il nous semble évident que des recherches plus poussées pourraient être menées afin de trouver d'autres exemples et d'approfondir le mutisme dans ce type de cinéma.

2. Des cinéastes utilisant le mutisme

Les deux cinéastes que nous allons étudier maintenant ont en commun le fait de solliciter fortement le spectateur, de mobiliser son attention mais à des fins évidemment très différentes. A deux époques distinctes, Alfred Hitchcock et Gus Van Sant travaillent dans des genres de cinéma différents, mais ils possèdent tous deux une forte signature dans leur langage cinématographique. Le mutisme est pour eux un des outils de mobilisation de l'attention du spectateur dans certains de leurs films. Ils l'utilisent comme élément structurant, mais aussi comme vecteur d'émotion. La raréfaction de la voix à certains moments laisse la voie (la « voix ») à d'autres éléments de leur langage cinématographique, pour faciliter un cheminement personnel du spectateur, plus guidé par ses émotions que par les mots.

a. Alfred Hitchcock

Qualifié de « Maître du suspens », Alfred Hitchcock est connu pour ses films policiers. Nous nous intéressons dans ce mémoire à quelques unes des ses œuvres qui font appel au mutisme.

Un de ses films qui met en jeu les questions de communication est bien évidemment *Fenêtre sur Cour* (*Rear Window*, 1955). Ce film raconte l'histoire du reporter-photographe L.B. Jeffries, immobilisé chez lui à cause d'une jambe cassée. Il est contraint de rester assis dans un fauteuil, dans lequel sa seule occupation est de regarder, d'étudier le comportement de ses voisins, par la fenêtre de chez lui. Ses observations l'amènent à penser que Lars Thorwald, son voisin d'en face, a assassiné sa femme. Sa fiancée, Lisa Fremont, ne le prend pas au sérieux dans un premier temps, ironisant sur le voyeurisme de son amant, puis petit à petit se prend au jeu des indices.

Fenêtre sur Cour nous montre donc divers personnages évoluant chez eux, se croyant à l'abri des regards. Nous sommes du point de vue de L.B. Jeffries. Nous entendons la plupart du temps les échanges des voisins : leurs dialogues, le piano du musicien. Cependant, plusieurs scènes du film nous les font voir, sans entendre ce qu'ils se disent. C'est ainsi que tout ce qui est vu par le personnage principal est interprété à sa manière. Ces passages sont « mutiques » dans certaines situations : on voit la voisine d'en face pleurer, dans sa solitude, qui tente de se suicider, après avoir mis en place une

mise en scène dans laquelle on la voit parler à une personne imaginaire ; le supposé meurtrier va et vient, il fait venir des gens qui récupèrent une malle dont le contenu est peut-être le corps de sa femme morte. Le choix d'Hitchcock de ne pas nous faire entendre les propos des voisins correspond à des cas particuliers. Ce procédé permet des montées de tension, d'intensité, dans le déroulement de l'histoire.

Ce qui est donc intéressant dans cette utilisation du mutisme, c'est qu'elle renvoie à des situations de tension, et qu'Hitchcock les utilise sciemment, pour appuyer la montée du suspens. Mais ces passages sont des points de vue subjectifs du personnage principal : il observe ses voisins, à travers un fenêtre, ceux-ci sont dans leur appartement, et il semble donc normal de ne pas entendre ce qu'ils disent. C'est ainsi que ces dialogues non entendus sont à la limite du mutisme : ce silence est issu d'un point de vue subjectif, il peut donc être perçu comme un souci de recréer une réalité (on n'entend pas les voisins d'en face parler dans leur appartement, car des fenêtres et la distance nous en empêchent ; malgré cela, Hitchcock choisit des moments précis pour ne pas nous faire entendre ce qui est dit, des moments relatifs à des tensions. C'est en cela que l'on peut affirmer que ces passages sont bien issus d'un choix de ne pas nous faire entendre des éléments clefs, de mutisme.

Hitchcock utilise le mutisme dans un autre de ses films, *Psychose (Psycho, 1960)*, mais pour des raisons toutes différentes. Cette utilisation n'est pas liée à la création de suspens, mais permet ici d'appuyer une ellipse temporelle. On voit le détective engagé pour chercher Marion Crane parler avec des gens, mener son enquête. On n'entend pas les propos tenu par l'enquêteur, ni par les personnes qui lui répondent. Et cela n'a pas d'importance dans le déroulement de l'histoire : ces images permettent de montrer le travail d'enquête, son évolution, et ainsi de monter une ellipse temporelle, qui nous permet d'arriver dans le motel où Marion Crane a été assassiné. Ce mutisme des images participe au déroulement de l'histoire du film, car il montre que les choses avancent, et cela sans l'alourdir de paroles inutiles et répétitives (on entendrait l'enquêteur demander la même chose à chacun des hôteliers qu'il rencontrerait).

Mais l'utilisation du mutisme qui nous semble la plus remarquable dans les œuvres d'Hitchcock se trouve dans *L'Homme qui en savait trop (The Man Who Knew Too Much, 1956)*, remake d'un de ses propres films du même nom qu'il avait tourné en 1934. Le Dr. McKenna, en vacances au Maroc avec sa femme et son fils, fait la connaissance d'un français qui sera assassiné devant eux le lendemain de leur rencontre. Celui-ci lui dévoile un secret. Quelques jours plus tard, leur fils est enlevé. Ils partent à sa recherche, en menant une enquête.

Dans la scène qui nous intéresse (Voir Extrait, DVD n°1), Mme McKenna se retrouve au Albert Hall où doit avoir lieu un crime, pendant un concert. On la voit arriver

et rentrer dans la salle du concert. L'orchestre commence à jouer, elle ne sait pas ce qu'elle doit faire : elle hésite entre stopper le meurtrier, et sauver la vie d'un homme, en risquant de mettre en danger la vie de son fils, ou ne rien faire pour protéger son enfant. Elle se retrouve donc dans une situation difficile, dans laquelle elle s'enferme dans son mutisme. Puis son mari arrive, il la rejoint. Ils parlent, sans qu'on entende ce qu'ils se disent, et celui-ci choisit d'aller stopper le meurtrier. Il part à sa recherche en sillonnant les couloirs du Albert Hall, où il explique la situation aux gens qu'il rencontre (on ne sait en fait pas ce qu'il leur dit, car on n'entend pas leurs dialogues). Il arrive trop tard, mais sa femme a hurlé juste avant le coup de feu du meurtrier, qui devait être calé sur un coup de cymbale donné dans l'orchestre, ce qui le déconcentre, et il ne touche pas sa cible d'un coup mortel. Tout au long de cette scène, l'orchestre, le London Symphony Orchestra, joue et l'on entend que la musique de celui-ci.

Voyons plus en détail cette scène dont nous avons déjà parlé plus haut à plusieurs reprises. Dans cette scène, le mutisme est très fort : ce n'est plus la voix qui est au centre, mais c'est bel et bien la musique qui prend la parole. Le choix du mutisme permet ici de ne pas rompre la montée en tension de la situation, largement appuyée par la musique : celle-ci joue un rôle de guide émotionnel, et appuie le temps qui passe, qui s'étire, provoquant une montée du suspens, de l'attente. Les cadences rallongées permettent cet effet d'étirement du temps. De plus, des évocations musicales appuient l'effet de suspens. L'inquiétude, l'approche d'un drame, est annoncée par les cuivres, au lointain dans l'orchestre : cet élément musical se répète plusieurs fois, de plus en plus grave, renvoyant à l'issue de la scène. Ce choix des cuivres s'explique par le fait que ceux-ci renvoient à la violence, à la guerre, à la lutte. Ensuite, le lyrisme des cordes, très fluide, léger, nous ramène à Mme McKenna. Ce lyrisme est renforcé par la chanteuse soprano : sa voix émerge, nous concentrant sur la douleur de la femme. Puis le chœur se lève, et se met à chanter. La mise en scène participe ici de la montée du suspens, tous les éléments appuient le temps qui passe : Hitchcock choisit de nous montrer l'ombre de la baguette battant la mesure sur la partition, elle-même représentant le rythme et le tempo du morceau ; il nous montre aussi l'attente du joueur de cymbale, donc on connaît le rôle déterminant, de par les éléments cités précédemment dans le film, et notamment par la scène qui débute le film ; il choisit de faire voir la partition de ce joueur de cymbale, partition de silences, avec un unique coup (ce plan a une forte valeur comique). Ainsi, on n'est pas dans la musique pure : tous les éléments sont soutenus par le geste, les images, le montage, la durée. Il y a une forte symbolique de la partition – tout est réglé comme du papier à musique –, et la musique est constitutive d'un suspens grandissant, et notamment par la montée en escalier de certains motifs (les motifs mélodiques montent dans les aigus), correspondant entre autres à la montée des

escaliers de Mr. McKenna, ainsi que par le travail sur l'orchestration (il y a une surenchère orchestrale, dans la densité instrumentale : l'orchestre débute seul, puis vient se rajouter la chanteuse, puis le chœur).

Le joueur de cymbale apparaît sur des accords dissonants de l'orchestre (accords augmentés), comme élément de tension. Puis il y a un silence, dans lequel on voit le tueur se lever pour aller rejoindre la place d'où il doit tirer. Les timbales retentissent alors, venant appuyer la préparation du drame.

Dans cette séquence, la parole est en retrait, d'abord par le mutisme de la femme, confrontée à sa conscience et sa culpabilité, qui n'avertit personne, puis par le fait qu'on n'entend pas les dialogues dans la suite de la scène. La voix revient dans la bande sonore au moment où Mme Mc Kenna pousse un cri : c'est ce cri qui permet de sauver celui qui est visé. Il vient comme un cri libérateur : elle ose enfin réagir et sortir de son mutisme. Puis les voix reviennent, l'orchestre arrête de jouer.

Cette scène est très forte, car Hitchcock utilise des procédés du langage cinématographique qui permettent une montée du suspens et de l'intensité dramatique, la musique en étant un élément essentiel. L'absence de voix entendues contribue à ne pas rompre cette ascension engendrée par l'orchestre, la chanteuse et les chœurs.

b. Gus Van Sant

La communication est au cœur des problématiques des films de Gus Van Sant.

Elephant (2003) présente un lycée dans lequel évoluent différents personnages. Deux étudiants décident de tuer leurs camarades, sans en avoir parlé à personne. Le passage difficile de l'adolescence en mal de vivre non communiqué est donc ici au centre du film : les personnages sont dans leur univers égocentrés, ils évoluent dans leur monde.

Last Days (2005) nous montre l'errance de Blake : on le voit marcher, manger, dormir, seul, dans une demi conscience, parfois silencieux, parfois bredouillant des choses à la limite du compréhensible. L'une des scènes du film montre Blake répondant au téléphone : des amis l'appellent et lui parlent ; il ne dit rien. Ses amis tentent de communiquer, de savoir comment il va. L'un d'eux lui parle beaucoup, lui pose des questions, lui parle d'une tournée. Mais Blake reste silencieux, enfermé dans son mutisme. Ce personnage à la dérive est en mal de vivre, la communication avec le monde qui l'entoure est bien difficile.

Paranoid Park (2007, voir Extrait, DVD n°1) repose sur l'histoire d'un jeune garçon responsable de la mort d'un homme, et qui ne sait comment le dire. L'ensemble du film repose sur cette incapacité à en parler, à se libérer de ce poids qui pèse sur sa

conscience. On voit évoluer le personnage principal, qui se livre petit à petit, par l'écriture : il écrit ce qu'il a vécu, dans l'ordre dans lequel il s'en souvient ; il se livre de plus en plus, jusqu'à l'aveu de l'accident mortel. La construction du film s'articule sur le point de vue subjectif du jeune homme, par des ralentis, de la musique, des formats d'images spécifiques (utilisation du super 8), etc. Le mutisme est utilisé dans une scène que nous avons analysée précédemment, la scène de la rupture entre le garçon et sa copine, dont les dialogues ne sont pas entendus, le son direct étant remplacé par de la musique.

Gerry (2002, voir Extrait, DVD n°1) suit quant à lui le chemin parcouru par deux hommes nommés Gerry. Ces deux personnages traversent en voiture le désert californien, puis ils décident de continuer à pied, vers une destination qu'eux seuls connaissent. Mais ils ne trouvent pas ce qu'ils sont venus chercher, ils continuent de marcher, et se perdent finalement : ils ne savent plus où est leur voiture, ils n'ont ni eau ni nourriture.

On ne sait rien de ces deux personnages, mis à part leur nom. On ne sait d'où ils viennent, on ne sait pas où ils vont, on ne sait pas ce qu'ils cherchent. La seule chose que l'on sait, c'est qu'ils sont en quête de quelque chose. Ils voyagent ensemble, la plupart du temps en silence. Le film est constitué de longs travellings dans lesquels on voit les personnages marcher, sans parler. Ils échangent de temps en temps des mots, lorsque l'un des deux reste coincé sur un rocher, ou lorsqu'ils réalisent qu'ils sont perdus.

L'ensemble du film est très contemplatif. On suit les personnages dans des paysages vastes, de grandes étendues : on nous montre ces grands espaces vides, le ciel et ses nuages. Cette contemplation est accentuée par la musique d'Arvo Pärt qui accompagne les images. La notion d'écoulement du temps est mise en avant, par les longs plans de marche, les plans de paysages qui évoluent (d'abord avec de la verdure, puis des montagnes, puis des plaines de sables), les plans accélérés faisant avancer les nuages dans le ciel.

Le mutisme des personnages est ici un choix du réalisateur qui nous amène à imaginer le but de ces deux personnages, de nous plonger dans une réflexion sur leur vécu, qui renvoie automatiquement au vécu du spectateur. Cela provoque une expérience de coupure du monde, bruyant, stressant, où tout va trop vite. On se trouve ainsi plongé dans un autre univers, plus tourné vers la réflexion du moi, du sens de la vie.

Gus Van Sant a donc beaucoup traité de la problématique de la non communication, et c'est pourquoi le mutisme est l'un des thèmes que l'on retrouve de manière récurrente dans bon nombre de ses œuvres.

Après cette étude sur le mutisme, sur ce que ce terme signifie, sur les formes qu'il prend au cinéma, sur son utilisation, appuyée de nombreux exemples, et sur ces effets, nous allons maintenant présenter une partie pratique nourrie de toutes ces réflexions.

CINQUIEME PARTIE :
Parties Expérimentale et
Pratique

1. Partie Expérimentale

a. Le projet

Notre partie expérimentale a pour but d'appréhender l'influence des dialogues, ou de l'absence de ceux-ci, dans une séquence filmée.

Pour cela, Maguy Fournereau (étudiante Louis Lumière, ciné 2009, dont le sujet de mémoire concerne également le mutisme au cinéma) et moi avons écrit une séquence, assez courte, dialoguée. Nous avons pensé la même séquence sans dialogue.

Nous voulions de cette manière étudier les différences entre ces deux versions, aussi bien au niveau de la création sonore qu'au niveau de la mise en scène et du cadre.

Les préoccupations principales de notre mémoire concernent tout particulièrement l'influence du dialogue dans l'avancée du récit et la compréhension de la narration (est-ce qu'enlever des dialogues altère le sens, l'histoire et les émotions perçues par le spectateur ?), ainsi que la place laissée aux autres sons de la bande sonore (choisir de mettre de la musique ou non, d'ajouter des effets, synchrones ou asynchrones, d'ajouter des ambiances, corrélées ou décorrélées à ce qui est montré à l'image, ou bien laisser le « silence » de la prise de son direct ?). Ces choix n'ont pas été réfléchis à l'écriture du scénario, afin de pouvoir tester diverses possibilités de montage son.

b. L'écriture du scénario, le tournage, et la post-production

Dans un premier temps, nous avons écrit une séquence assez courte, que nous souhaitions tourner avec et sans dialogue. Puis après un premier travail avec les comédiens, dans lequel nous leur avons demandé d'improviser sur les dialogues écrits, nous avons décidé de tourner deux versions différentes, deux séquences différentes.

La première version (Le choix 1, voir DVD n°2, voir le scénario en annexe 11) présente une mère et son fils, qui se font face. Le dialogue est difficile entre eux : il vient de lui annoncer son homosexualité qu'elle n'accepte pas, ainsi que sa volonté d'aller vivre avec son ami. La mère est sous le choc, submergée par toutes ces informations qui l'amènent à douter d'elle-même. Puis son ami arrive. Le fils va lui ouvrir, et il le laisse seul un moment avec sa mère : la rencontre est difficile, la gêne est très présente. Puis

le fils revient, il embrasse sa mère. Les deux garçons s'en vont, la mère a accepté la situation, même si elle est toujours sous le choc.

La deuxième version (Le choix 2, voir DVD n°2, voir le scénario en annexe 12) propose sensiblement la même histoire : la différence se situe dans l'intensité des émotions, les réactions sont plus fortes, plus radicales. La mise en scène et le cadre sont légèrement différents.

Pour chacune de ces versions, nous avons tourné deux séquences : une mutique, et une avec des dialogues.

Pour la première version, nous avons fait le choix d'une prise de vue assez traditionnelle, avec des champs/contre-champ, des plans fixes. Pour la deuxième version, nous avons choisi de tourner un plan séquence, qui semblait mieux correspondre à l'émotion que nous voulions faire passer.

En ce qui concerne le montage son, nous avons décidé de garder quelque chose d'assez sobre. L'ajout d'autres éléments sonores nous a paru inapproprié. Les séquences montées sont assez courtes en durée, et l'ajout de musique nous paraissait ne pas convenir au format des scènes. L'histoire développée ne nous y invite pas non plus. Il nous semblait donc qu'il n'était pas nécessaire de vouloir à tout pris oeuvrer en ce sens : nous préférons garder des séquences assez épurées, cohérentes. La musique n'aurait rien ajouté, et aurait peut être ajouté de la confusion.

c. Les tests subjectifs

Nous avons écrit un questionnaire (voir annexe 13), que nous avons soumis à un public test.

Il ne s'agit pas pour nous de faire un ensemble de tests avec une rigueur scientifique pour en tirer des conclusions et des certitudes à même de pouvoir créer des modèles, mais plutôt d'essayer de cerner des tendances, des ressentis. Les réponses à nos questions sont évidemment très relatives à diverses sensibilités et, en conséquence, très subjectives. Nous sommes bien conscients qu'il existe une multitude de spectateurs à l'intérieur d'un même sujet regardant et écoutant. L'analyse des résultats constitue une bonne approche synthétique sur les ressentis et la compréhension de nos séquences. Les réponses nous donnent suffisamment d'indices pour pouvoir confirmer ou infirmer nos propres analyses et ressentis.

Afin de pouvoir toucher un public assez large diversifié et nombreux, nous avons opté pour une diffusion avec l'aide d'Internet. Nous avons donc transmis les liens pour télécharger les deux séquences, le questionnaire et les recommandations. Les personnes

qui se sont soumises au questionnaire peuvent se regrouper en deux catégories : les cinéphiles (étudiants en cinéma, professeurs dans la discipline) et les non cinéphiles (étudiants, salariés, retraités).

d. Les résultats des tests

Nous avons fait tester les deux versions. 16 personnes ont testé la version 1, Le Choix 1, et 26 personnes ont testé la version 2, soit un total de 42 personnes pour les deux versions.

Les sujets testés regardaient d'abord la séquence mutique, et répondaient à une série de quatre questions, puis la séquence parlée et répondaient à quatre autres questions.

Les résultats obtenus pour nos deux versions étant très similaires, nous avons décidé de les réunir pour les analyser, nous ferons une rapide comparaison de ces deux versions.

1- La compréhension de l'histoire sans dialogue

Eléments d'incertitude

Dans les réponses aux questions, nous avons cerné plusieurs types de réponses.

Une partie des résultats (21/42) montre que les gens ont compris l'histoire dans son ensemble, sans avoir d'incertitude : ils sont assez sûrs de ce qu'ils ont compris.

Une autre partie (19/42) émet des doutes, ou des hypothèses par rapport à ce qu'ils ont compris, en utilisant des formules du genre : « *on suppose que* », ou par l'emploi de formes interrogatives (« *le petit ami du fils ?* »).

Et finalement, une dernière partie (2/42) a compris une situation différente de celle que l'on voulait raconter, en soumettant des scénarios différents (la mort d'un proche, un départ à la guerre, l'arrivée du frère plutôt que du petit ami).

Nous pouvons donc déjà affirmer que l'absence de dialogue dans cette séquence induit des incertitudes, voir des non-sens par rapport au synopsis original. La narration est menée, et les personnes testées ressentent bien toutes un sentiment de gêne entre les personnages, et le fait qu'un événement fort et dramatique est en train de se produire, mais certaines interprètent les gestes et les déplacements d'une manière différente de celle à laquelle on avait pensé.

Les plus gros éléments de non compréhension résident dans l'homosexualité de Léo (est-ce un ami, un frère ?), dans les raisons de la tension entre la mère et le fils et

du départ de celui-ci. On peut donc en conclure que l'absence de dialogue peut entraîner des problèmes de compréhension, plus ou moins importants.

Les sentiments des personnages

Les sentiments des personnages sont assez bien compris malgré le peu de dialogues. Ceci permet d'accentuer la tension entre la mère et son fils, ainsi que l'attente dans laquelle ils se trouvent, qui met aussi en attente le spectateur.

L'atmosphère de la scène est globalement perçue comme dramatique, assez lourde, pesante. Entre la mère et le fils, de la gêne, de l'incompréhension, mais aussi une forte affection.

Dans la version 1 (celle où la mère est plus compréhensive et plus sympathique avec le petit ami), l'évolution vers l'acceptation de la mère, son soulagement, sont bien perçus, dans son attitude, ses mots et ses gestes.

La gêne est aussi l'un des mots qui revient le plus souvent pour qualifier la rencontre entre la mère et le petit ami de son fils.

Il semble donc que les sentiments des personnes soient assez bien compris et perçus par les spectateurs.

Manque de dialogues ?

Là aussi, les avis sont partagés.

12/42 personnes pensent que la scène ne mérite pas plus de dialogues : *« l'émotion passe beaucoup mieux ainsi. Les attitudes corporelles et les mimiques des visages, les regards aussi, renvoient une émotion très forte. Et elle est d'autant plus forte qu'il y a tous ces mots qui ne peuvent pas franchir les lèvres des personnages ».*

2/42 pensent même que les quelques dialogues présents sont de trop, qu'il aurait fallu faire une version complètement mutique.

28/42 auraient préféré avoir des dialogues, notamment au début de la scène, pour comprendre clairement l'homosexualité du fils et les raisons de son départ. Certains auraient aussi souhaité un échange entre la mère et le petit ami de son fils. De manière générale, les dialogues sont demandés comme guide explicatif de la situation, même si l'on comprend qu'il y a eu une ellipse et que la conversation entre Catherine et Léo a déjà eu lieu.

Les dialogues permettraient donc au spectateur de mieux comprendre certains éléments de narration manquant, et pouvant créer une gêne chez le spectateur.

2- La compréhension de l'histoire avec les dialogues

Ce qui a été compris différemment

26/42 personnes ont compris globalement la même histoire. Les éléments nouveaux sont en général les raisons du départ du fils, les sentiments de culpabilité de la mère, et les reproches de la mère au petit ami quant à son âge. Pour certaines d'entre elles, ces points ne sont que des détails, et ne pas les connaître n'est pas gênant. Pour d'autres, ce sont des informations qu'il est bon de connaître.

16/42 personnes n'avaient pas compris certains éléments importants : l'homosexualité du fils (13/42), le fait qu'il parte de la maison définitivement (8/42).

Dans l'ensemble, la version parlée amène des renseignements précis sur l'état d'esprit des personnages, et les sentiments de la mère sont plus analysés : culpabilité, colère, reproche, chantage affectif.

L'atmosphère du film est perçue différemment. Dans la version parlée, le climat est moins lourd, moins dramatique. La tension est moins forte, les émotions ressenties par les spectateurs moindres. 14 personnes font remarquer que la tension est moins forte dans la version dialoguée.

Les dialogues permettent de résoudre les problèmes de compréhension rencontrés dans la séquence mutique, mais elle modifie aussi les sensations et les émotions perçues par les spectateurs.

Les dialogues sont-ils nécessaires ou superflus ?

Les avis sont assez partagés sur ce point.

10/42 personnes pensent que certains dialogues sont nécessaires, pour bien comprendre toute la séquence (et notamment au début de la séquence, pour la situer, et où l'on apprend que le fils va habiter chez son petit ami, et en général le dialogue entre la mère et son fils, car il permet de présenter les personnages et la nature de leur incompréhension).

26/42 personnes pensent que certains dialogues sont superflus (et notamment les reproches faits au fils par sa mère, ainsi que le dialogue entre la mère et le petit ami du fils, ainsi que quelques phrases : « *je vais ouvrir* », « *je vais chercher mon sac* », « *vous*

prenez soin de lui ? », et dans l'ensemble les paroles échangées à la fin de la scène entre la mère et le fils).

5/42 pensent que tous les dialogues sont superflus.

1/42 ne se prononce pas.

30/42 pensent que certains dialogues sont indispensables.

12/42 pensent qu'aucun dialogue n'est indispensable.

Ainsi, on voit que les avis divergent sur ce point, et nous sommes donc amenés à conclure que cela dépend de la sensibilité de chacun, de la subjectivité du spectateur, et de ce qui le touche dans ce qu'il voit et entend. Certains dialogues semblent malgré tout nécessaires à la compréhension de certains éléments : la culpabilité de la mère et le fils qui part habiter chez son petit ami.

Une remarque a été faite plusieurs fois, concernant le jeu des acteurs : 5/42 personnes estiment que les acteurs jouent moins bien dans la séquence dialoguée, ce qui appauvrit cet extrait. Il faut bien sûr prendre ce paramètre en compte dans les ressentis des spectateurs : le jeu des acteurs est différent, et influence donc l'ensemble de ce qui est montré et perçu.

3- L'extrait qui touche le plus les gens

On peut recenser trois tendances.

5/42 personnes préfèrent la séquence parlée pour les raisons suivantes (extrait des questionnaires) :

- « *Pour la compréhension* » ;

- « *Car les suppositions, les "peut être que", ne sont pas vraiment ma "tasse de thé". Je préfère les choses claires, nettes et précises* » ;

- « *On peut penser ce qu'on veut, n'importe quoi, (...) qu'il va faire un sport dangereux et qu'elle a peur qu'il se blesse* ».

27/42 personnes préfèrent la séquence mutique pour les raisons suivantes (extrait des questionnaires) :

- « *Elle est moins surjouée, et on sent mieux la tension* » ;

- « *Elle exprime très fortement le sentiment de gêne et d'impossibilité à dire les choses entre les personnages. (...) Je trouve que le fait de ne pas mettre de mots sur certaines choses et sentiments leur donne une autre mesure et que le travail fait pour les transmettre, par les expressions du corps et du visage, les mouvements et les regards compte énormément. Pour moi, en tant que spectatrice, cela m'implique dans un film ou*

une scène d'une façon différente de celle où l'on aurait des paroles et du sens un peu 'servis sur un plateau'. Et puis il y a une dimension plus physique au ressenti » ;

- « Elle laisse plus de place à l'imaginaire en fonction de ce que l'on voit » ;

- « La première version [la mutique] suscite plus d'émotions et me touche plus que la 2^{ème} [la dialoguée] qui me paraît plus banale. Et le côté imaginaire de la première nous invite au voyage » ;

- « On ressent mieux l'atmosphère lourde et le malaise entre le fils et sa mère » ;

- « On est obligé de deviner ce que pourraient se dire les protagonistes ; une part de mystère appréciée » ;

- « l'intensité dramatique est plus forte, (les non-dits sont caractéristiques de ce genre de situation, et on attend que ça craque sans que ça vienne pour autant, renforçant l'intensité dramatique). On se focalise plus sur les visages des acteurs dans la première, et le jeu parlé n'est pas aussi bon pour moi que le jeu sans paroles » ;

- « Parce que la tension y est palpable et que l'on peut s'imaginer toute sorte de scénario » ;

- « Elle est beaucoup plus dramatisée, plus poignante malgré les longueurs. La dialoguée est banale, télé filmique » ;

- « Elle est plus ambiguë ce qui donne davantage de possibilités au spectateur » ;

- « Elle laisse un laps de temps important au spectateur pour se faire sa propre idée du scénario, elle impose moins une seule vision par rapport à la deuxième version » ;

- « le silence est éloquent. Dans ce genre de situation il a une très grande force. La scène est plus commune avec le dialogue » ;

- « On comprend moins, mais on ressent plus intensément l'émotion » ;

- « Elle m'a semblé plus subtile, plus dérangeante, plus touchante » ;

- « Elle fait davantage passer les sentiments que les mots. Les mots ont trop de poids par rapport aux émotions véhiculées par les gestes »

10/42 personnes sont partagées entre les deux séquences pour les raisons suivantes (extrait des questionnaires) :

- « Je crois que ce que je préfère c'est la première partie en muet et la seconde avec dialogues, comme une tension qui se dénoue et une histoire qui prend une direction, qui permet une projection » ;

- « La première [mutique] est plus dramatique et fait plus « cinéma », avec des intentions de réalisation qu'on ne comprend pas toujours mais qui nous laisse un grand espace imaginaire (et aussi un grand espace où l'on peut se perdre). La seconde [dialoguée] est une tranche de vie, agréable à regarder, dans laquelle on est sûr de tout comprendre. Elle se rapproche plus d'un cinéma actuel... » ;

- « *La mutique pour son côté mystérieux sans l'être ; la dialoguée pour sa plus grande évidence et pour la présence de dialogues ; mais pas vraiment convaincu par aucune des deux* » ;

- « *Le mieux serait un mélange : début de la 1 puis fin de la 2 (le mutisme fait trop artificiel)* » ;

- « *La mutique pour l'aspect réflexion, et la dialoguée pour le divertissement* ».

Ainsi, on voit que la subjectivité du ressenti ne nous permet pas de tirer des conclusions précises. On peut tout de même noter une tendance en faveur de la séquence mutique, qui peut s'expliquer par les raisons invoquées ci-dessus, à savoir : plus de place à l'imaginaire, à la réflexion du spectateur, qui se sent moins guidé ; une tension plus intense par l'absence de parole ; elle exprime mieux l'impuissance des personnages à parler ; elle laisse plus de place à l'expression des personnages, à leurs gestes et à leurs visages ; car les mots enlèvent la tension dramatique ; car le jeu des acteurs est moins bon dans la séquence parlée.

Nous voyons dans ces paramètres se dégager ce qui avait été envisagé dans la partie théorique et dans les diverses analyses de films, et notamment en ce qui concerne la tension et l'attention du spectateur, qui est plus amené à se poser des questions sur ce qu'il voit, qui est plus dans le ressenti, en accordant plus de poids aux corps, aux visages, ainsi que dans le choix traité : un problème de communication entre des personnages est assez bien exprimé par le mutisme de ceux-ci.

Il y a malgré tout des problèmes de compréhension dus à l'absence de dialogue. Nous retenons donc que le mutisme peut amplifier une tension dramatique, exacerber certains ressentis, et laisser plus de place à l'imagination du spectateur, mais, si on se place dans une optique de cinéma classique où la compréhension du récit est fondamentale, une utilisation non pertinente, forcée, systématique, peut fausser l'ensemble et emmener le spectateur dans un point de non-retour où il n'arrive plus à suivre.

4- Comparaison des résultats de la version 1 et de la version 2

La principale différence observée dans les résultats des tests entre la version 1 et la version 2 repose sur l'interprétation de l'histoire de la séquence sans parole. En effet, dans la version 2 mutique, les personnes interrogées imaginent des scénarios assez dramatiques (mort d'un proche, un départ à la guerre, etc.). Ainsi, la séquence parlée modifie plus leur perception des événements, et ils trouvent l'intensité beaucoup moins

forte dans la séquence parlée. La mise en scène et le cadrage de la version 2 mettent en exergue les sentiments des personnages, qui sont plus marqués. C'est pourquoi les personnes interrogées sur cet extrait perçoivent une forte tension et imaginent des événements graves.

Une autre différence concerne la perception des sentiments ressentis par les personnages. Dans la version 2, le personnage de la mère est décrit avec des termes plus forts que dans la version 1 : elle est « *déchirée* », « *meurtrie* », « *blessée* », « *désemparée* », « *déroutée* », « *déconcertée* » dans la version 2, tandis qu'elle est « *inquiète* », « *gênée* », « *triste* », qu'elle « *a peur* » dans la version 1.

Pour ce qui concerne les autres questions des tests, les réponses sont sensiblement les mêmes.

2. Partie Pratique

Pour finaliser ce mémoire, nous avons pensé réaliser un court-métrage dans lequel la voix serait peu présente, afin d'illustrer notre propos : l'absence de voix et le mutisme au cinéma.

a. Le choix d'un film

Il nous semblait intéressant de pouvoir mettre en pratique ce qui avait été mis en évidence dans la partie théorique de ce mémoire, suite aux recherches effectuées et aux films que nous avons analysés. Un court-métrage nous a donc paru adapté, dans une démarche d'écriture, de recherche d'un scénario avec peu de dialogues, ceci pour privilégier d'autres éléments : le corps, les sons, et leurs expressions. Réaliser un film nous permet donc de nous poser les questions nécessaires à sa construction et sur les modes d'expression à notre disposition.

Nous avons décidé de travailler ensemble avec Maguy Fournereau, comme pour les séquences tournées lors de la partie expérimentale, Maguy Fournereau travaillant sur la réalisation, le cadrage, le scénario, les lumières et tout ce qui concerne l'image, et moi travaillant sur la bande sonore.

b. Le synopsis

Maguy Fournereau a écrit un scénario (voir annexe 14) mettant en scène trois personnages : une femme, son mari, et un coursier.

Le synopsis du film est le suivant : Une femme vit avec son mari dans un quotidien minuté et précis qui ne laisse aucune place à la fantaisie. Seule dans la journée, elle s'occupe comme elle peut. Un jour un jeune homme frappe à sa porte. Il lui fait découvrir une facette de l'amour qu'elle ne soupçonnait pas et lui donne envie de révolutionner sa vie de couple.

c. La communication

Nous sommes en présence d'un couple qui ne communique plus vraiment : la parole n'est plus un élément constructif de leur quotidien. Leurs gestes sont machinaux, précis, rythmés, mécaniques, déshumanisés. Alors qu'elle rencontre ce jeune homme qui frappe à sa porte, ils échangent quelques mots, mais leur relation n'est pas fondée sur des dialogues : elle naît des contacts de leurs corps, qui produisent des sons étranges, et les amusent. Une chorégraphie se construit peu à peu, dans les gestes et les bruits incongrus qui en émanent.

Le comportement des corps traduit les relations des personnages entre eux, dans leur rapport aux choses et leur caractère.

d. Caractère du film

Nous ne voulions pas tirer le film vers une réalisation trop dramatique (comme c'était le cas dans la partie expérimentale, où le sujet était abordé de manière plus pesante, dans une émotion plus lourde). Maguy a choisi un thème assez difficile, qui est celui du quotidien et de la routine qui s'installe, et la découverte d'une nouvelle facette de l'amour, mais plutôt que de le traiter comme un drame, nous avons préféré l'aborder de manière plus légère : les personnages sont parfois naïfs, voire risibles dans leur comportement et leurs réactions ; l'absence de parole sert aussi cette naïveté ; la bande sonore participera dans son ensemble à cela, par l'ajout de musiques à caractère plutôt léger, et par le montage de sons ne correspondant pas aux gestes des protagonistes (lors de la rencontre et la chorégraphie entre la jeune femme et le jeune homme qui vient frapper chez elle).

e. La bande sonore

La bande sonore a une place très importante dans ce film. L'ambiance sonore est globalement silencieuse. Ce silence, pesant, et significatif d'une rupture du dialogue dans le couple, est brisé par divers éléments ponctuels ou plus continus (un brossage de dent, de la musique provenant d'une radio). Le son est pensé comme caractérisations des personnages, comme si leur environnement venait donner son point de vue et son humeur : le réfrigérateur émet des ronflements en présence du mari, et stoppe dès qu'il s'en va ; la bouilloire siffle lors de l'échange entre le coursier et la femme, etc. Ainsi, certains objets de l'appartement viendront « parler » à la place des personnages,

exprimant en partie ce qui est ressenti. Le spectateur est ainsi confronté à des images avec très peu de dialogues, qui ont pour but de les emmener dans l'univers de cette femme et de l'homme qu'elle rencontre, dans leur découverte sensuelle, par le ressenti. La chorégraphie et l'environnement sonore permettent de sortir du cadre habituel du dialogue guidant le spectateur : il se trouve face aux mouvements et à la « musique » créés par ceux-ci, l'invitant au voyage, éveillant ses sens.

f. Les contraintes de post-production

Le tournage s'est déroulé sur cinq jours, du 11 au 15 Mai. La post-production du film sera donc assez courte : quelques jours pour le montage, et une semaine pour le montage et mixage son, ce qui est assez peu compte tenu du travail sur la bande sonore (ajout de sons venant s'ajouter comme une mélodie intérieure des personnages). Nous avons conscience que le travail serait plus abouti sur une période plus longue, mais nous tiendrons compte de ces contraintes de post-production, en effectuant des recherches en sonothèque et des enregistrements de sons avant la semaine de montage.

CONCLUSION

Le cinéaste possède un ensemble d'éléments d'expression qui lui permettent de construire son œuvre. Le mutisme en fait partie.

Dans ce travail, nous avons pu appréhender son rôle au sein du cinéma, en analysant divers exemples, principalement dans le cinéma classique dominant, mais aussi dans quelques films du cinéma expérimental.

Cela nous a permis de cerner son importance et son pouvoir signifiant, de mettre en évidence son impact émotionnel et la polyphonie des sens qu'il engendre

La première des problématiques rencontrée dans nos recherches résidait dans la définition d'un tel terme. Apparenté au terme *Silence*, qui regroupe diverses significations, allant de l'absence totale de son à des ambiances relativement calmes, il n'en constitue qu'une forme, qu'un élément : l'absence de voix engendre un silence de la parole.

Par le choix d'une définition, le mutisme correspondant à « *l'attitude de celui qui ne veut pas exprimer sa pensée, qui garde le silence* », nous avons bien sûr orienté nos recherches dans un cadre d'études assez large, allant des personnages mutiques, momentanément ou longuement, aux images mutiques. Nous avons conscience de la diversité qu'une telle définition englobe, dans l'usage d'un mot unique : nous avons souhaité mettre en avant ces diverses formes, loin d'aspirer à l'exhaustivité. La problématique de notre définition a d'ailleurs été relevée par divers interlocuteurs, s'interrogeant sur le terme employé, sans toutefois pouvoir proposer un terme plus adapté à leur démarche.

Après avoir rappelé les éléments d'expression à disposition du cinéaste, nous avons esquissé un parcours au sein de diverses œuvres cinématographiques, mettant en avant le mutisme qui les caractérise, en essayant d'en dégager les formes, mais aussi les effets émotionnels qui résultent de ses utilisations. Des réalisateurs ont pu nous éclairer sur leurs intentions, et leur choix d'utiliser le mutisme comme élément de narration ou comme élément de rupture avec les codes établis, dans un désir de susciter des émotions plutôt que dans la construction d'un récit. Le mutisme, qu'il trouve sa place dans un cinéma verbo-centré ou dans un cinéma où la voix est peu présente, s'avère être un révélateur : révélateur d'émotions, révélateur de soi, révélateur de l'autre, révélateur formel, révélateur de sens. En nous plaçant du point de vue du spectateur et des répercussions du mutisme dans son rapport à l'œuvre, nous avons pu dégager quelques éléments stables : le mutisme renvoie le spectateur face à sa propre analyse, il laisse place au développement émotionnel et renforce clairement sa propre disposition à "s'attentionner" et s'intéresser aux personnages en dehors d'une narration, en dehors

des dialogues. Nous retenons donc la capacité du mutisme à focaliser l'attention et à la construction d'une structure dans l'œuvre cinématographique.

Une partie expérimentale nous a permis de confirmer certaines des qualités du mutisme : sa capacité à laisser la place à l'imaginaire, le seul guide étant l'image et sa plasticité. Le récit construit sur une absence de parole permet au spectateur de ne plus être poussé dans une unique direction, mais de trouver des significations dans les silences. Cela nous a aussi permis de comprendre les difficultés engendrées par une absence de texte dans la compréhension d'un récit. Le public testé retient malgré tout l'originalité des séquences sans parole et leur confère une image innovante et créatrice.

Nous avons finalement pu mettre en pratique les acquis théoriques de ce mémoire en réalisant un court métrage, dans lequel nous avons essayé de proposer d'autres formes d'expression que celles du langage oral.

Cette recherche, loin d'être exhaustive, se veut une première approche dans ce vaste domaine qu'est la non parole au cinéma. Le mutisme, sujet encore assez peu abordé, n'en est qu'un exemple. Pour poursuivre ce travail, il pourrait être intéressant de se rapprocher de spécialistes de la cognition et de la psychanalyse, afin d'étudier plus sérieusement les impacts de l'absence de parole sur les spectateurs, en s'intéressant particulièrement aux répercussions de l'utilisation de techniques narratives qui n'exploitent pas le langage parlé et la voix (enjeux émotionnels, mémorisation, rapport à l'oeuvre, disponibilité du spectateur à la réflexion personnelle, etc.).

Il pourrait aussi être intéressant d'analyser d'autres genres de cinéma que ceux que nous avons visités, et notamment approfondir le domaine du cinéma expérimental, car l'absence de parole est l'un des éléments récurrents de ce cinéma qui cherche à rompre avec la linéarité et les rapports de cause à effet traditionnellement établis.

Etudier de manière plus approfondie l'importance des autres éléments de langages et leur mise en forme dans des situations mutiques nous semble aussi une ouverture intéressante. En effet, l'absence de voix nécessite d'adapter les autres outils d'expression afin d'en améliorer la portée. La signification, habituellement très présente par la voix, se voit transposée dans la musique, dans les ambiances, dans les bruitages. Chacun de ces éléments pourraient être étudiés, afin de déterminer de quelle manière ils prennent la parole, structurent formellement les séquences, et remplissent les fonctions de linéarisation, de préparation et de ruptures.

Un autre axe de recherche concernerait la place du mutisme dans le cinéma oriental et extrême-oriental : il nous semble en effet que ce cinéma accorde beaucoup d'importance au silence et à la non parole, ce qui pourrait provenir d'un héritage culturel assez éloigné du modèle occidental.

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

Amiel Vincent

Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 122 pages

Altman Rick

Sound Theory, sound practice, USA, AFI Films Readers, Routledge, 1992, 304 pages

Bazin André

Qu'est ce que le cinéma, France, Editions du Cerf, première édition en 1962, réédité en 1976 puis 1985 pour l'édition consultée, 372 pages

Belton John

Film sound, theory and practice, USA, Columbia University Press, 1985, 462 pages

Brenez Nicole (sous la direction de)

Jeune, Dure et Pure, Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, France, imprimé en Italie, Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, 592 pages, p 13 à 22

Burch Noël

La lucarne de l'Infini, Naissance du langage cinématographique, Paris, Nathan Université, 1990

Cage John

Silence, Conférences et écrits, Genève, Editions Héros-Limite, 2003, 288 pages

Campan Véronique

L'écoute filmique, Echo du son en image, Presses universitaires de Vincennes, 1999, 156 pages

Chion Michel

La toile trouée, la parole au cinéma, France, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1988, 189 pages

La voix au cinéma, France, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1993, 141 pages

La musique au cinéma, France, Fayard, 1995, 475 pages

Un art sonore, le cinéma histoire, esthétique, poétique, France, Cahiers du cinéma, 2003, 512 pages

Le Son, France, Armand Colin, 1998, 342 pages

Danziger Claudie

Le silence, la force du vide, France, Autrement, 1999, 217 pages

Doganis Basile

Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens, France, L'Harmattan, 2005, 146 pages

- Eisner Will
Le récit graphique, narration et bande dessinée, Vertige Graphic, 2002, 167 pages
- Lebrat Christian
Jeune, Dure et Pure, Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, France, imprimé en Italie, Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, 592 pages, p 13 à 22
- Maillot Pierre
L'écriture cinématographique, Meridiens, Klincksieck, 1994, 258 pages
- Marie Michel
Le cinéma muet, Cahiers du cinéma, les petits cahiers, 2005, 96 pages
- Martin Marcel
Le langage cinématographique, première édition en 1995, réédition Cerf, 2001, 332 pages
- Martinez Ariane
La pantomime, théâtre en mineur, France, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 322 pages
- Mitry Jean
Esthétique et psychologie du cinéma, première édition en 1963-1965, réédition Cerf, 2001, 528 pages
- Moure José
Vers une esthétique du vide au cinéma, L'Harmattan, 1997, 271 pages
- Noguez Dominique
Le cinéma, autrement, Cerf, 1987, 384 pages
Trente ans de cinéma expérimental en France [1950-1980], A.R.C.E.F., 1982, 117 pages
- Rittaud-Hutinet Jacques
Le cinéma des origines, Champ Vallon, 1993, 251 pages
- Thonon Marie (sous la direction de)
Le Son & la voix, entretien avec Michel Chion, France, L'Harmattan, 1998, 174 pages
- Weiss Elisabeth
The silent scream, Fairleigh Dickinson University Presses, 1982, 188 pages
Film sound, theory and practice, USA, Columbia University Press, 1985, 462 pages

Mémoires et thèses :

- Bortoluzzi Penelope
Un Murmure Perpétuel de Pendules, Voyage dans l'univers sonore d'Ingmar Bergman, Mémoire de Maîtrise Université Paris 8
- Goetz Amandine
« *Silence* » et synesthésie au cinéma, mémoire ENSLL 2006

Lelu Sarah

Du concept du silence à son expression cinématographique : l'impact émotionnel du silence au cinéma, mémoire ENSLL 2004

Song-Yong Sing

Le mutisme dans le cinéma parlant : généalogie d'images de l'autre, (thèse, Paris 10, 2006, dirigée par Mme Laurence Shifano)

Articles :

Canonville Christian

Dimension sonore au cinéma : variations imaginatives, Media Morphose n°18, Armand Colin, octobre 2006

Chion Michel

Parlant (cinéma), encyclopédie Universalis France

Deshays Daniel

Les Territoires du sonore, séminaire de Lussas 2006, Le son Documenté, 3^{ème} trimestre 2007

Roy Lucie

Entre réalité et idéalité : les tracés de la voix au cinéma (Revue d'études cinématographiques)

Magazine Prothée

« *Le silence* », automne 2000

Télérama Hors-Série

Tati, Quoi de neuf M.Hulot ?, 15 mai 2002

Vertigo n°28

Le Silence, Crapicci Editions

Sites internet :

<http://sergecar.club.fr/cours/langag4.htm>

<http://fr.wikipedia.org/>

<http://www.larousse.fr/ref/medical/mutite-14661.htm>

<http://autisme.france.free.fr/docs/c4.htm>

<http://www.cadrage.net/films/persona.htm>

http://www.nonfiction.fr/article-237-benjamin_fondane_a_lavant_garde_du_cinema.htm

http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1008

http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/12/19/le-grand-silence-six-mois-d-immersion-dans-un-monde-de-meditation_847313_3476.html

<http://www.allocine.fr/>

<http://www.centreimages.fr/articles/Dossier/PEUR.pdf>

<http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/olympics-history-gallery/black-power-salute.html>

FILMOGRAPHIE

Ci-dessous sont cités tous les films visionnés (extraits ou films entiers) pour ce mémoire

Achard Laurent

La peur, petit chasseur, France, 2004, 9 min, couleur

Allen Woody

Le Rêve de Cassandra (Cassandra's dream), Etats-Unis, 2007, 1h 48min, couleur

Audiard Jacques

Sur mes lèvres, France, 2001, 1h 55min, couleur

Bergman Ingmar

Persona, Suède, 1966, 1h 24min, noir et blanc

Bresson Robert

Un condamné à mort s'est échappé, France, 1956, 1h 35, noir et blanc

Burton Tim

Edward aux mains d'argent (Edward Scissorhands), Etats-Unis, 1990, 1h 45min, couleur

Campion Jane

La Leçon de piano (The Piano), Nouvelle Zélande/Australie/France, 1993, 2h 1min, couleur

Cavalier Alain

Libera me, France, 1992, 1h 20min, couleur

Chan-wook Park

Sympathy for Mr. Vengeance (Boksuneun naui geot), Corée du Sud, 2002, 2h, couleur

Chaplin Charlie

Le Cirque (The Circus), Etats-Unis, 1928, 1h 12min, noir et blanc

Le Dictateur (The Great Dictator), Etats-Unis, 1940, 2h 06min, noir et blanc

Le Kid (The Kid), Etats-Unis, 1921, 1h

Les Temps Modernes (Modern Times), Etats-Unis, 1936, 1h27, noir et blanc

Chomet Sylvain

Les Triplettes de Belleville, Canada/Belgique/France, 2002, 1h 20min, couleur

Corbucci Sergio

Le Grand Silence (Il Grande Silenzio), France/Italie 1968, 1h 30min, couleur

Crosland Alan

Le chanteur de jazz (The Jazz Singer), Etats-Unis, 1927, 1h 42min, noir et blanc

De Maistre Gilles

Le Premier Cri, France, 2006, 1h 40min, couleur

Garrel Philippe

Le Révélateur, France, 1968, 1h, noir et blanc

Gonzalez-Foerster Dominique

Atomik Park, France, 2003-2004, 9min, couleur

Gray James

The Yards, Etats-Unis, 2000, 1h 55min, couleur

Gröning Philippe

Le Grand silence, Allemagne, 2h 42min 2006, couleur

Hitchcock Alfred

Fenêtre sur cour (Rear window), Etats-Unis, 1955, 1h 50min, couleur

L'homme qui en savait trop (The man who knew too much), Etats-Unis, 1934, 1h 24min, noir et blanc

L'homme qui en savait trop (The man who knew too much), Etats-Unis, 1956, 2h, couleur

Psychose (Psycho), Etats-Unis, 1960, 1h 49min, noir et blanc

Kaurismaki Aki
Juha, Finlande, 1998, 1h 18min, noir et blanc

Keaton Buster
Le mécano de la General (The General), Etats-Unis, 1927, 1h 37min, noir et blanc, réalisé par Clyde Bruckman
Frigo à l'Electric Hotel (The electric house), Etats-Unis, 1922, 22min, noir et blanc, Edward F.Cline
Frigo capitaine au long cours (The Boat), Etats-Unis, 1921, 27min, noir et blanc, Edward F.Cline

Kitano Takeshi
Hana-bi, 1997, couleur, Japon, 1997, 1h 43, couleur

Kubrick Stanley
2001 : L'Odyssée de l'espace (2001 : A space Odyssey), Etats-Unis/Grande Bretagne, 1968, 2h 21min, couleur

Lang Fritz
M. Le Maudit (M), Allemagne, 1931, 1h 45min, noir et blanc

Leone Sergio
Il était une fois dans l'Ouest (Once upon a time in the West), Etats-Unis/Italie, 1969, 2h45, couleur

Lucas Georges
THX 1138, Etats-Unis, 1971, 1h 28min, couleur

Lynch David
Elephant Man (The Elephant Man), Etats-Unis, 1980, 2h 05min, noir et blanc
Twin Peaks, Etats-Unis, 1992, 2h 15min, couleur

Masset-Depasse Olivier
Dans l'ombre, Belgique, 2004, 29min, couleur

Marti Stéphane
Le banquet des chacals, France, 2008, 35mincouleur, et noir et blanc
La beauté du diable, France, 2005, 15min, couleur
La cité des neuf portes, France, 1977, 1h 10min, couleur
Eros mutilé, France, 2000, 23min, couleur
Ora pro nobis, France, 1979, 28min, couleur
Oratorio, France, 2008, 9min, noir et blanc

Marx Brothers (acteurs)
L'explorateur en folie (Animal Crackers) Etats-Unis, 1930, 1h 37min, noir et blanc, réalisé par Victor Heerman
Monnaie de singe (Monkey Business), Etats-Unis, 1931, 1h 17min, noir et blanc, réalisé par Norman Z.McLeod
Noix de coco (les) (Cocoanuts), Etats-Unis, 1929, 1h36, noir et blanc, réalisé par Joseph Stanley et Robert Florey
Plumes de cheval (Horse Feathers), Etats-Unis, 1932, 1h 08min, noir et blanc, réalisé par Norman Z.McLeod
Soupe au canard (la) (Duck Soup), Etats-Unis, 1933, 1h 10min, noir et blanc, réalisé par Victor Heerman

Mulligan Robert
Un été 42 (Summer of 42), Etats-Unis, 1970, 1h44, couleur

Powell Franck
Embrasse-moi idiot (A fool there was), Etats-Unis, 1915, 1h 08min, noir et blanc

Shindô Kaneto
L'île nue (Hadaka no shima), Japon, 1960, 1h33, noir et blanc

Société Pixar
Le joueur d'échec (Geri's game), Etats-Unis, 1998, 4min, couleur
Red's dream, Etats-Unis, 1987, 4min
Extra-terrien (Lifted), Etats-Unis, 2007, 5min, couleur
L'homme orchestre (One Man Band), Etats-Unis, 2005, 4min, couleur
Drôles d'oiseaux sur une ligne à haute tension (For the birds), Etats-Unis, 2001, 4min, couleur
Luxo Jr., Etats-Unis, 1986, 2min, couleur

Les aventures d'André et Wally B. (The Adventures of André and Wally B.), Etats-Unis, 1984, 2min, couleur
Tin Toy, Etats-Unis, 1988, 5min, couleur

Tati Jacques

Les Vacances de Monsieur Hulot, France, 1953, 1h 23min, noir et blanc
Mon Oncle, France, 1958, 1h50, couleur
Play Time, France, 1967, 2h 06min, couleur

Van Sant Gus

Elephant, Etats-Unis, 2003, 1h 21min, couleur
Gerry, Etats-Unis, 2002, 1h 43min, couleur
Last Days, Etats-Unis, 2005, 1h 37min, couleur
Paranoid Park, Français/Etats-Unis, 2007, 1h 25min, couleur

DOCUMENTS ANNEXES

Annexe 1 : Les moyens d'expression à disposition du cinéma

a) L'IMAGE

De par sa composition, l'image est un moyen d'expression fort du cinéma.

Une histoire s'appuie sur un lieu, dans lequel elle se déroule. Il existe un certain nombre de choix concernant ce lieu : intérieur/extérieur, lieu bruyant/calme, quel espace, etc. Le **décor** peut donc être utilisé comme élément scénaristique. Selon Pierre Maillot, « *Certains lieux ont, par eux-mêmes, un pouvoir de signification, une force émotionnelle considérable et leur utilisation comme élément scénaristique joue sur une gamme rétrécie de sentiments, mais universelle* ». ¹ Les décors concernent aussi l'ensemble des meubles et décorations du film, jouant parfois un rôle important dans la narration.

De même que pour les décors, les **temps** de l'action, les moments où elle se déroule sont à déterminer : jour/nuit, hiver/printemps/été/automne, etc.

Les éclairages, les lumières et les couleurs contribuent particulièrement à l'atmosphère du film, et au rendu des images. Les **éclairages** sont à déterminer, pas uniquement dans un souci plastique d'harmonie, mais aussi dans le but de donner une signification.

Les **couleurs** sont elles aussi à considérer dans cette démarche. Le noir et blanc volontaire aura une signification, de même qu'un ensemble de couleurs chaudes ou froides. La présence d'éléments aux couleurs vives viendra par exemple les mettre en avant.

Ces choix auront un impact dramatique et psychologique sur le spectateur.

La **mise en scène** vient mettre en forme les éléments cités précédemment avec le jeu des acteurs. Elle les organise dans une construction esthétique et sémantique, au profit d'un sens. Selon Pierre Maillot, la mise en scène est à la fois mise en espace et mise en temps du texte : « *Telle réplique prendra une plus grande résonance dans tel lieu (espace), telle lumière (espace), dite de telle façon (temps), accompagnée de tel mouvement de l'acteur (temps), précédée de telle autre action (temps), suivie de tel silence (temps) (...)* ». ² La direction d'acteur vient donc s'ajouter à l'ensemble des autres éléments pour la création d'un univers filmique.

¹ MAILLOT Pierre, *L'écriture cinématographique*, p 34

² op.cit., p 118

La mise en scène a aussi pour but de faire s'animer les corps et les regards. Un travail s'effectue en amont du tournage afin de définir les **personnages**, leurs caractéristiques.

Cette définition des personnages est un travail assez délicat. C'est en essayant de définir au mieux les personnages que ceux-ci acquerront de la profondeur. En plus des habituelles questions de l'âge, du milieu social, de la région, des études, du statut familial, le cinéaste doit aussi s'interroger sur les **accessoires** (cigarettes, parapluie, éléments ayant une valeur symbolique), les vêtements, et sur les relations que chaque personnage entretient avec les autres.

Les **costumes** jouent aussi un rôle important. A ce propos, Lotte Eisner écrit : « *Il [le costume] se détachera du fond des différents décors pour mettre en valeur gestes et attitudes des personnages, selon le maintien et l'expression de ceux-ci* ».¹

Ainsi chaque élément compte. En plus du texte et des déplacements, les personnages possèdent tout un matériel expressif, dont ils sont seuls maîtres : leur **corps**. « *Le corps humain est apparu, très tôt, comme l'un des objets principaux de la représentation cinématographique, que ce soit à travers une analogie picturale (la recherche de la figuration correcte et expressive du corps, nu ou vêtu) ou dans la filiation théâtrale (le corps comme support et moteur de l'action dramatique)* »². En effet, chaque geste s'inscrit dans le film comme un élément important, de par sa force visuelle. Certains de ces gestes vont paraître anodins, le seront même parfois. Mais il arrive que des mouvements soient répétés, parfaitement contrôlés, créant ainsi une chorégraphie au service de l'expression. Tel geste signifiera quelque chose, ou fera ressentir quelque chose, ou sera effacé de manière volontaire, afin d'être le moins perçu par le spectateur du film. Des déplacements lents n'auront pas le même effet que des déplacements rapides, de même pour des gestes souples et continus opposés à des gestes plus saccadés. Chaque partie du corps peut ainsi s'animer : les mains, le buste, les jambes, et laisser transparaître des choses, des intentions du personnage, sa personnalité.

Dans cette danse du corps, on peut mettre en avant le rôle essentiel du regard, qui a une grande importance au cinéma. Chaque regard en « dit long » sur les sentiments d'un personnage, sur ses intentions, sur ses envies. Les procédés sont nombreux pour mettre en exergue ces sentiments, intentions, envies, le gros plan en particulier met l'accent sur les yeux du personnage, de manière bien sûre totalement intentionnelle (froncement de sourcils, direction du regard).

L'éloquence du corps et du regard peuvent parfois amener le réalisateur à se passer de mots pour laisser naître les sensations.

¹ EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, édition le Terrain vague, 1965, dans MAILLOT Pierre, *Le langage cinématographique*, p 67

² AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p 41

Selon Marcel Martin, « *Il [le cadrage] s'agit ici de la composition du contenu de l'image, c'est-à-dire de la façon dont le réalisateur découpe et éventuellement organise le fragment de réalité qu'il présente à l'objectif et qui se retrouvera identique sur l'écran* ». ¹. Ainsi, certains éléments de l'action peuvent être laissés en dehors du cadre. Le cinéaste choisit de montrer un détail significatif, ou symbolique, de composer son cadre de manière arbitraire, ou peu naturelle, modifiant ainsi le point de vue du spectateur.

Dans son ouvrage « *Esthétique et psychologie du cinéma* », Jean Mitry décrit l'importance du cadrage : « *Les structures plastiques déterminées par le cadrage influent sur la sensibilité du spectateur. Elles attirent son attention sur tel élément, tel personnage ou tel objet situés en un lieu privilégié ; elles établissent des proportions relatives entre les différents personnages, entre les personnages et les objets, et accusent par là le sens dramatique ou psychologique de l'action en créant des rapports circonstanciés* ». ²

Dans le cadrage, on peut distinguer différents éléments :

- la grosseur des plans (plan général, plan large, gros plan, plan américain, etc.) ;
- les angles de prise de vue (plongée, contre plongée, etc.) ;
- les mouvements de caméra (travellings, panoramiques, trajectoires diverses, mouvements complexes etc.), en grande relation et interaction avec les mouvements des objets et des personnages mobiles dans le champ de la caméra ;
- la profondeur de champ, directement liée à la mise en scène.

La valeur du cadre (gros plan, plan d'ensemble, etc.) définit ce qui est montré au spectateur. Tout ce qui est hors de ce cadre, « hors champ », est volontairement mis en retrait. Le sonore intervient alors pour révéler ce hors champ. Jacques Aumont et Michel Marie écrivent à ce sujet : « *Le cadrage dans le cinéma classique est presque toujours une opération de centrément, parfois renforcée par des techniques de surcadrage et aboutissant à de fréquents recadrages (petits mouvements d'appareil destinés à garder le sujet au centre du cadre). A l'inverse, il existe des styles fondés sur le refus du centrément, sur un décentrement actif et volontaire, ou, plus radicalement, un décadrage (Bonitzer)* ». ³.

Les cadres peuvent être très différents. Le choix d'un cadre s'inscrit dans la volonté de montrer des choses, les montrer en gros plan, ou en plan large, en plan fixe, ou dans un plan « mouvant », en plan stable (avec un pied), ou en plan à l'épaule. Tous ces choix sont bien sûr déterminants dans le « rendu » du film, et donc dans ce qui est perçu par chaque spectateur. La caméra à l'épaule est par exemple plus fréquemment

¹ MAILLOT Pierre, *Le langage cinématographique*, p 37

² MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, pp 137-138

³ AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p 25

utilisée pour obtenir une liberté de mouvement, mais aussi comme caméra subjective, plongeant le spectateur dans l'émotion des personnages. Un plan séquence cadré à l'épaule pourra provoquer une plus grande immersion du spectateur dans l'image, dans les échanges entre les acteurs, dans les déplacements. Et la même scène filmée avec caméra sur pied revêtira un caractère différent, peut être plus en retrait de l'action. Bien sûr, chaque cas est particulier.

La mise au point est aussi un des éléments du cadrage. Des plans nets ou des plans flous peuvent être aussi porteurs de sens. Les points de vue subjectifs peuvent mener à des plans flous, qui peuvent être très expressifs. De même, la profondeur de champ détermine les parties nettes et floues dans la profondeur de l'image, et permet de focaliser l'attention du spectateur sur une zone, un point, très précis.

Le **montage** ne peut se détacher complètement du découpage effectué en amont du tournage. En effet, la structure du montage reprend en partie celle du découpage. Le montage va affiner cette structure, afin de créer un rythme.

On peut trouver plusieurs intentions dans le montage :

- montage rythmique (rapide, lent, très lent) ;
- montage idéologique (parallèles, rapprochements d'idées, par juxtaposition, enchaînement de plans créant du sens ; l'effet mis en évidence par Koulechov permettant de créer des associations, utilisant la propension d'une image à influencer sur le sens des images qui l'entourent);
- montage narratif (montage des plans, dans le but de faire avancer l'histoire, dans un ordre chronologique ou non) ;
- ellipses (suppression de plans inutiles ou des temps faibles).

Les raccords sont à prendre en compte dans le montage, mais aussi en amont, au moment de la mise en scène et du cadrage.

Pour Jacques Aumont et Michel Marie, « *La définition technique du montage est simple : il s'agit de coller les uns à la suite des autres, dans un ordre déterminé, des fragments de film, les plans dont on a préalablement déterminé également la longueur* »¹. Le montage permet l'enchaînement des plans dans un certain rythme, et la création de sens, de signification, par l'usage des métaphores, et des symboles. Il peut être linéaire, inversé, alterné, parallèle, etc. Le montage concerne évidemment l'image et le son.

Jean Mitry écrit à ce propos : « *Un signifiant peut exprimer non seulement plusieurs, mais une quantité de signifiés puisque l'image ne prend sa valeur de signe qu'à la faveur du contexte et des implications qu'il suppose. Une même image (...) peut*

¹ AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p 133

prendre autant de sens différents au sein desquels elle pourrait être introduite »¹. Il ajoute : « (...) *l'intérêt du montage, pour Eisenstein, n'est pas d'être une façon particulière de produire des effets, mais une manière de s'exprimer, une façon de communiquer des idées : déterminer une idée par le choc de deux images, éveiller dans la conscience une série d'idées qui créent un état affectif puis, grâce à ces sentiments provoqués, susciter un état d'esprit, une participation du spectateur aux pensées qu'on a voulu lui communiquer* ». ²

Là encore, on peut dire que le montage est un moyen expressif, qui dessert les intentions du réalisateur. Des mêmes images peuvent être montées de bien des manières : on peut choisir de montrer un plan large, mais aussi des champs/contre-champs sur des personnages. La question du rythme est aussi soulevée lors de cette étape. En effet, la durée des plans joue un rôle sur le ressenti du spectateur. Par exemple, un montage de plans très courts, qui se succèdent rapidement, n'aura pas du tout le même impact que l'alternance de plans très longs. Des plans très courts et très rapidement alternés donneront un rythme rapide, propice aux scènes d'action et de suspense par exemple. Certains films proposent aussi un montage de l'histoire inversé dans son ordre chronologique. Et cela a bien sûr une influence sur le sens de l'histoire, mais aussi sur la manière dont elle est perçue et ressentie.

Le montage, c'est une évidence, est une étape où le déroulement du film, de l'histoire, se construit et se fixe, apportant des compléments de sens et de sensations qui lui sont singuliers.

b) LE SON

L'image participe à la sensation sonore. Très usité aux débuts du cinéma, dans sa période muette, un procédé consiste à **évoquer un son par une image**. Par exemple, montrer les cloches d'une église éveille dans l'imagination du spectateur le son produit par ces cloches. A l'arrivée du parlant, le son a été superposé à ces images, et les a parfois remplacées.

Les **ambiances** viennent en partie définir l'atmosphère d'un lieu, au même titre que la lumière. Le lieu pourra être bruyant ou calme, mais aussi urbain ou campagnard.

¹ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p 71

² MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p204

Les **effets** (bruits divers, ponctuels ou continus) viennent appuyer des éléments de l'image, confirment une action, un geste, par le son correspondant, ou parfois le contraire.

On sait que la fonction de la **musique** n'est pas unique.

Elle est entre autre un facteur de continuité rythmique et formelle : elle permet de « lisser » les discontinuités du montage, notamment dans le cas des ellipses temporelles. Elle contribue à une notion de temps.

Elle peut aussi, à l'inverse, créer un contrepoint avec l'image, une rupture, par son caractère intermittent, par son atmosphère. Par ce contrepoint, elle viendrait enrichir le sens de la scène, le décaler.

Elle peut appuyer une émotion, ou un sens, que Michel Chion appelle « valeur ajoutée ».¹ Ce dernier a aussi nommé « effet empathique », « *l'effet par lequel la musique adhère, ou semble directement adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages : deuil, saisissement, émotion, allégresse, amertume, joie, etc.* ».² L'effet « anempathique », quant à lui, désigne l'effet par lequel la musique continue de suivre son cours dans une situation où elle peut sembler inappropriée (meurtre, viol).

Le rôle de la musique au cinéma est abordé dans le chapitre (chapitre ?????)

Les voix ont elles aussi diverses fonctions et diverses utilisations.

On peut distinguer les voix off (un personnage « commentateur », un narrateur), et les voix des personnages dans les dialogues, synchrones à l'image. La fonction de la voix sera abordée plus en détail dans le chapitre suivant.

Le silence, ou plutôt les **silences**, revêtent eux aussi différentes significations. Ils peuvent être symbole d'angoisse, de solitude, de mort.

¹ CHION Michel, *La musique au cinéma*, p 205

² *op.cit.*, pp 228-229

Annexe 2 : Le Black Power



Anonyme, 1968

photo tirée du site :
<http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/olympics-history-gallery/black-power-salute.html>

Annexe 3 : A statement, par S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin, G.V. Alexandrov

The dream of a sound film has come true. With the invention of a practical sound film, the Americans have placed it on the first step of substantial and rapid realization. Germany is working intensively in the same direction. The whole world is talking about the silent thing that has learned to talk.

We who work in the U.S.S.R. are aware that with our technical potential we shall not move ahead to a practical realization of the sound film in the near future. At the same time we consider it opportune to state a number of principal premises of a theoretical nature, for in the accounts of the invention it appears that this advance in films is being employed in an incorrect direction. Meanwhile, a misconception of the potentialities within this new technical discovery may not only hinder the development and perfection of the cinema as an art but also threaten to destroy all its present formal achievements.

At present, the film, working with visual images, has a powerful effect on a person and has rightfully taken one of the first places among the arts.

It is known that the basic (and only) means that has brought the cinema to such a powerfully effective strength is montage. The affirmation of montage, as the chief means of effect, has become the indisputable axiom on which the worldwide culture of the cinema has been built.

The success of Soviet films on the world's screens is due, to a significant degree, to those methods of montage which they first revealed and consolidated.

Therefore, for the further development of the cinema, the important moments will be only those that strengthen and broaden the montage methods of affecting spectator. Examining each new discovery from this viewpoint, it is easy to show the insignificance of the color and the stereoscopic film in comparison with the vast significance of sound.

Sound recording is a two-edged invention, and it is most probable that its use will proceed along the line of least resistance, i.e., along the line of satisfying simple curiosity.

In the first place there will be commercial exploitation of the most salable merchandise, talking films. Those in which sound recording will proceed on a naturalistic level, exactly corresponding with the movement on the screen, and providing a certain illusion of talking people, of audible objects, etc.

A first period of sensations does not injure the development of a new art, but it is the second period that is fearful in this case, a second period that will take the place of the fading virginity and purity of this first perception of new technical possibilities, and

will assert an epoch of its automatic utilization for highly cultured dramas and other photographed performances of a theatrical sort.

To use sound in this way will destroy the culture of montage, for every adhesion of sound to a visual montage piece increases its inertia as a montage piece, and increases the independence of its meaning – and this will undoubtedly be to the detriment of montage, operating in the first place not on the montage pieces but on their juxtaposition.

Only a contrapuntal use of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.

The first experimental work with sound must be directed along the line of its distinct nonsynchronization with the visual images. And only such an attack will give the necessary palpability which will later lead to the creation of an orchestral counterpoint of visual and aural images.

This new technical discovery is not an accidental moment in film history but an organic way out of a whole series of impasses that have seemed hopeless to the cultured cinematic avant-garde.

The first impasse is the subtitle and all the unavailing attempts to tie it into the montage composition, as a montage piece (such as breaking it up into phrases and even words, increasing and decreasing the size of type used, employing camera movement, animation, and so on).

The second impasse is the explanatory pieces (for example, certain inserted closes-ups) that burden the montage composition and retard the tempo.

The tasks of theme and story grow more complicated every day ; attempts to solve these by methods of visual montage alone either lead to unsolved problems or force the director to resort to fanciful montage structures, arousing the fearsome eventuality of meaningless and reactionary decadence.

Sound, treated as a new montage element (as a factor divorced from the visual image), will inevitably introduce new means of enormous power to the expression and solution of the most complicated tasks that now oppress us with the impossibility of overcoming them by means of an imperfect film method, working only with visual images.

The contrapuntal method of constructing the sound film will not only not weaken the international cinema but will bring its significance to unprecedented power and cultural height.

Such a method for constructing the sound film will not confine it to a national market, as must happen with the photographing of plays, but will give a greater

possibility than ever before the circulation throughout the world of a filmically expressed idea.

(signed by)

S.M. Eisenstein

V.I. Pudovkin

G.V. Alexandrov

(Translated by Jay Leyda)

Annexe 4 : Asynchronism as a Principle of Sound Film, V.I. Pudovkin

The technical invention of sound has long been accomplished, and brilliant experiments have been made in the field of recording. This technical side of sound filmmaking may be regarded as already relatively perfected, at least in America. But there is a great difference between the technical development of sound and its development as a means of expression. The expressive achievements of sound still lie far behind its technical possibilities. I assert that many theoretical questions whose answers are clear to us are still provided in practice only with the most primitive solutions. Theoretically, we in the Soviet Union are in advance of Western Europe and [the] U.S.A.

Our first question is: What new content can be brought into the cinema by the use of sound? It would be entirely false to consider sound merely as a mechanical device enabling us to enhance the naturalness of the image. Examples of such most primitive sound effects: in the silent cinema we were able to show a car, now in sound film we can add to its image a record of its natural sound; or again, in silent film a speaking man was associated with a title, now we hear his voice. The role which sound is to play in film is much more significant than a slavish imitation of naturalism on these lines; the first function of sound is to augment the potential expressiveness of the film's content.

If we compare the sound to the silent film, we find that it is possible to explain the content more deeply to the spectator with relatively the same expenditure of time. It is clear that this deeper insight into the content of the film cannot be given to the spectator simply by adding an accompaniment of naturalistic sound; we must do something more. This something more is the development of the image and the sound strip each along a separate rhythmic course. They must not be tied to one another by naturalistic imitation but connected as the result of the interplay of action. Only by this method can we find a new and richer form than that available in the silent film. Unity of sound and image is realized by an interplay of meanings which results, as we shall presently show, in a more exact rendering of nature than its superficial copying. In silent film, by our editing of a variety of images, we began to attain the unity and freedom that is realized in nature only in its abstraction by the human mind. Now in sound film we can, within the same strip of celluloid, not only edit different points in space, but can cut into association with the image selected sounds that reveal and heighten the character of each – wherever in silent film we had a conflict of but two opposing elements, now we can have four.

A primitive example of the use of sound reveal an inner content can be cited in the expression of the stranding of a town-bred man in the midst of the desert. In silent film

we should have had to cut in a shot of the town; now in sound film we can carry town-associated sounds into the desert and edit them there in place of the natural desert sounds. Uses of this kind are already familiar to film directors in Western Europe, but it is not generally recognized that the principal elements in sound film are the asynchronous and not the synchronous; moreover, that the synchronous use is, in actual fact, only exceptionally correspondent to natural perception. This is not, as may first appear, a theoretical figment, but a conclusion from observation.

For example, in actual life you, the reader, may suddenly hear a cry for help; you see only the window; you then look out and at first see nothing but the moving traffic. But you do not hear the sound natural to these cars and buses; instead you hear still only the first cry that first startled you. At last you find with your eyes the point from which the sound came; there is a crowd, and someone is lifting the injured man, who is now quiet. But, now watching the man, you become aware of the din of traffic passing, and in the midst of its noise there gradually grows the piercing signal of the ambulance. At this your attention is caught by the clothes of the injured man: his suit is like that of your brother, who, you now recall, was due to visit you at two o'clock. In the tremendous tension that follows, the anxiety and uncertainty whether this possibly dying man may not indeed be your brother himself, all sounds cease and there exists for your perceptions total silence. Can it be two o'clock? You look at the clock and at the same time you hear its ticking. This is the first synchronized moment of an image and its caused sound since first you heard the cry.

Always there exist two rhythms, the rhythmic course of the objective world and the tempo and rhythm with which man observes this world. The world is a whole rhythm, while man receives only partial impressions of this world through his eyes and ears and to lesser extent through his very skin. The tempo of his impressions varies with the rousing and calming of his emotions, while the rhythm of the objective world he perceives continues in unchanged tempo.

The course of man's perceptions is like editing, the arrangement of which can make corresponding variations in speed, with sound just as with image. It is possible therefore for sound film to be made correspondent to the objective world and man's perception of it together. The image may retain the tempo of the world, while the sound strip follows the changing rhythm of the course of man's perception, or vice versa. This is a simple and obvious form for counterpoint of sound and image.

Consider now the question of straightforward dialogue in sound film. In all the films I have seen, persons have been represented in one or two ways. Either the director was thinking entirely in terms of theater, shooting his whole speaking group through in one shot with a moving camera, using thus the screen only as a primitive means of

recording a natural phenomenon, exactly as it was used in early silent film before the discovery of the technical possibilities of the cinema had made it an art form. Or else, on the other hand, the director had tried to use the experience of silent film, the art of montage in fact, composing the dialogue from separate shots that he was free to edit. But in this latter case the effect he gained was just as limited as that of the single shots taken with a moving camera, because he simply gave a series of close-ups of a man speaking, allowed him to finish the five phrase on his image, and then followed that shot with one of the man answering. In doing so the director made of montage and editing no more than a cold verbatim report, and switched the spectator's attention from one speaker to another without any adequate emotional or intellectual justification.

Now, by means of editing, a scene in which three or more persons speak can be treated in a number of different ways. For example, the spectator's interest may be held by the speech of the first, and – with the spectator's attention – we hold the close-up of the first person lingering with him when his speech is finished and hearing the voice of the commenced answer of the next speaker before passing on the latter's image. We see the image of the second speaker only after becoming acquainted with his voice. Here sound has preceded image.

Or, alternatively, we can arrange the dialogue so that when a question occurs at the end of the given speech, and the spectator is interested in the answer, he can immediately be shown the person addressed, only presently hearing the answer. Here the sound follows the image.

Or, yet again, the spectator having grasped the import of a speech may be interested in its effect. Accordingly, while the speech is still in progress, he can be shown a given listener, or indeed given a review of all those present and mark their reactions toward it.

These examples show clearly how the director, by means of editing, can move his audience emotionally or intellectually, so that it experiences a special rhythm in respect to the sequence presented on the screen.

But such a relationship between the director in his cutting room and his future audience can be established only if he has a psychological insight into the nature of his audience and its consequent relationship to the content of the given material.

For instance, if the first speaker in a dialogue grips the attention of the audience, the second speaker will have to utter a number of words before they will so affect the consciousness of the audience that it will adjust its full attention to him. And, contrariwise, if the intervention of the second speaker is more vital to the scene at the moment than the impression made by the first speaker, then the audience's full attention will at once be riveted on him. I am sure, even, that it is possible to build up a dramatic

incident with the recorded sound of a speech and the image of the unspeaking listener where the latter's reaction is the most urgent emotion in the scene. Would a director of any imagination handle a scene in a court of justice where a sentence of death is being passed by filming the judge pronouncing sentence in preference to recording visually the immediate reaction of the condemned?

In the final scenes of my first sound film, *Deserter*, my hero tells an audience of the forces that brought him to the Soviet Union. During the whole of the film his worst nature has been trying to stifle his desire to escape these forces; therefore this moment, when at last succeeds in escaping them and himself desires to recount his cowardice to his fellow workers is the high spot of his emotional life. Being unable to speak Russian, his speech has to be translated.

At the beginning of this scene we see and hear shots longish in duration, first of the speaking hero, then of his translator. In the process of development of the episode the images of the translator become shorter and the majority of his words accompany the images of the hero, according as the interest of the audience automatically fixes on the latter's psychological position. We can consider the composition of sound in this example as similar to the objective rhythm and dependent on the actual time relationships existing between the speakers. Longer or shorter pauses between the voices are conditioned solely by the readiness or hesitation of the next speaker in what he wishes to say. But the image introduces to the screen a new element, the subjective emotion of the spectator and its length of duration; in the image longer or shorter does not depend upon the identity of the speaking man but upon the desire of the spectator to look for a longer or a shorter period. Here the sound has an objective character, while the image is conditioned by subjective appreciation; equally we may have the contrary – a subjective sound and an objective image. As illustration of this latter combination I cite a demonstration in the second part of *Deserter*; here my sound is purely musical. Music, I remain, must in sound film never be the accompaniment. It must retain its own line.

In the second part of *Deserter* the image shows at first the broad streets of a Western capital; suave police direct the progress of luxurious cars; everything is decorous, the ebb and flow of an established life. The characteristic of this opening is quietness, until the calm surface is broken by the approach of the workers' demonstration bearing aloft their flag. The streets clear rapidly before the approaching demonstration, its rank swell with every moment. The spirit of the demonstrators is firm, and their hopes rise as they advance. Our attention is turned to the preparations of the police; their horses and motor vehicles gather as their intervention grows imminent; now their champing horses charge the demonstrators to break their rank with flying hoofs, the demonstrators seem about to be quelled then the tide turns and the demonstrators

rise again on the crest of the wave; at last their flag is flung down into the dust of the streets and trampled to a rag beneath the horses' hoofs. The police are arresting the workers; their whole cause seems lost, suppressed never to rearise – the welter of the fighting dies down – against the background of the defeated despair of the workers we return to the cool decorum of the opening of the scene. There is no fight left in the workers. Suddenly, unexpectedly, before the eyes of the police inspector, the workers' flag appears hoisted anew and the crowd is re-formed at the end of the street.

The course of the image twists and curves, as the emotion within the action rises and falls. Now, if we used music as an accompaniment to this image we should open with a quiet melody, appropriate to the soberly guided traffic; at the appearance of the demonstration the music would alter to a march; another change would come at the police preparations, menacing the workers – here the music would assume a threatening character; and when the clash came between workers and police – a tragic moment for the demonstrators – the music would follow the visual mood, descending even further into themes of despair. Only at the resurrection of the flag could the music turn hopeful. A development of this type would give only the superficial aspect of the scene, the understones of meaning would be ignored: accordingly I suggested to the composer (Shaporin) the creation of a music the dominating emotional theme of which should throughout be courage and the certainty of ultimate victory. From beginning to end the music must develop in a gradual growth of power. This direct, unbroken theme I connected with the complex curves of the image. The image succession gives us in its progress first the emotion hope, its replacement by danger, then the rousing of the workers' spirit of resistance, at first successful, at last defeated, then finally the gathering and reassembly of their inherent power and the hoisting of their flag. The image's progress curves like a sick man's temperature chart; while the music in direct contrast is firm and steady. When the scene opens peacefully the music is militant; when the demonstration appears the music carries the spectators right into its ranks. With its batoning by the police, the audience feels the rousing of the workers, wrapped in their emotions the audience is itself emotionally receptive to the kicks and blows of the police. As the workers lose ground to the police, the insistent victory of the music grows; yet again, when the workers are defeated and disbanded, the music becomes yet more powerful still in its spirit of victorious exaltation; and when the workers hoist the flag at the end the music at last reaches its climax, and only now, at its conclusion, does its spirit coincide with that of the image.

What role does the music play here? Just as the image is an objective perception of events, so the music expresses the subjective appreciation of this objectivity. The

sound reminds the audience that with every defeat the fighting spirit only receives new impetus to the struggle for final victory in the future.

It will be appreciated that this instance, where the sound plays the subjective part in the film, and the image of the objective, is only one of many diverse ways in which the medium of sound film allows us to build a counterpoint, and I maintain that only by such counterpoint can primitive naturalism be surpassed and the rich deeps of meaning potential in sound film creatively handled be discovered and plumbed.

(Translated by Marie Seton and Ivor Montagu)

Annexe 5 : The Art of Sound, René Clair

London, May 1929. Today there is no individual, no company, no financial coalition capable of stopping the triumphant march of the talking film. The industrialists of the American cinema maintain that the public has clearly manifested its liking for talkies, and that they have done no more than meet the public's wishes.

But if the public suddenly got tired of its new toy, the same doctile industrialists would certainly refuse to pander further to its whims. For meanwhile the talkies have become one of the biggest business undertakings of our age, to which banks and public utility companies with interests on an imperial scale have linked their fate. So many thousand million dollars have been invested in this enterprise that from now on any and every means will be used to ensure its success. The talking film exists, and those skeptics who prophesy a short reign for it will die themselves long before it's over.

It is too late for those who love the art of moving pictures to deplore the effects of this barbaric invasion. All they can do is try to cut their losses.

The talking film is not everything. There is also the sound film – on which the last hopes of the advocates of the silent film are pinned. They count on the sound film to ward off the danger represented by the advent of talkies, in an effort to convince themselves that the sounds and noises accompanying the moving picture may prove sufficiently entertaining for the audience to prevent it from demanding dialogue, and may create an illusion of "reality" less harmful for the art than the talking film.

However, we have grounds to fear that this solution will only half-satisfy the public. If there is almost universal agreement about the advantages of a mechanical musical accompaniment over the improvisations of a cinema orchestra, opinions vary as far as noises accompanying the action are concerned. The usefulness of such noises is often questionable. If at first hearing they are surprising and amusing, very soon they become tiresome. After we have heard a certain number of sound films, and the first element of surprise has worn off, we are led to the unexpected discovery that the world of noises seems far more limited than we had thought. . . .

. . . Although the talkies are still in their first, experimental stage, they have already, surprisingly enough, produced stereotyped patterns. We have barely "heard" about two dozen of these films, and yet we already feel that the sound effects are hackneyed and that it is high time to find new ones. Jazz, stirring songs, the ticking of a clock, a cuckoo singing the hours, dance-hall applause, a motorcar engine, or breaking crockery – all these are no doubt very nice, but become somewhat tiresome after we have heard them a dozen times in a dozen different films.

We must draw a distinction here between those sound effects which are amusing only by virtue of their novelty (which soon wears off), and those that help one to understand the action, and which excite emotions which could not have been roused by the sight of the pictures alone. The visual world at the birth of the cinema seemed to hold immeasurably richer promise. . . . However, if imitation of real noises seems limited and disappointing, it is possible that an interpretation of noises may have more of a future in it. Sound cartoons, using "real" noises, seem to point to interesting possibilities.

Unless new sound effects are soon discovered and judiciously employed, it is to be feared that the champions of the sound film may be heading for a disappointment. We shall find ourselves left with the "hundred per cent talkies", as they say here, and that is not a very exhilarating prospect. . . .

. . . Of all the films now showing in London, *Broadway Melody* is having the greatest success. This new American film represents the sum total of all the progress achieved in sound films since the appearance of *The Jazz Singer* two years ago. For anyone who has some knowledge of the complicated technique of sound recording, this film is a marvel. Harry Beaumont, the director, and his collaborators (of whom there are about fifteen, mentioned by name in the credit titles, quite apart from the actors) seem to delight in playing with all the difficulties of visual and sound recording. The actors move, walk, talk, shout and whisper, and their movements and voices are reproduced with a flexibility which would seem miraculous if we did not know that science and meticulous organization have many other miracles in store for us. In this film, nothing is left to chance. Its makers have worked with the precision of engineers, and their achievement is a lesson to those who still imagine that the creation of a film can take place under conditions of chaos known as inspiration.

In *Broadway Melody*, the talking film has for the first time found an appropriate form: it is neither theater nor cinema, but something altogether new. The immobility of planes, that curse of talking film, has gone. The camera is as mobile, the angles are as varied as in a good silent film. The acting is first-rate, and Bessie Love talking manages to surpass the silent Bessie Love whom we so loved in the past. The sound effects are used with great intelligence, and if some of them still seem superfluous, others deserve to be cited as examples.

For instance, we hear the noise of a door being slammed and a car driving off while we are shown Bessie Love's anguished face watching from a window the departure which we do not see. This short scene in which the whole effect is concentrated on the actress's face, and which the silent cinema would have had to break up in several visual fragments, owes its excellence to the "unity of place" achieved through sound. In another

scene we see Bessie Love lying thoughtful in the shadow of a fade-out, and from the screen, now black, emerges a single sob.

In these two instances the sound, at an opportune moment, has replaced the shot. It is by this economy of means that the sound film will most probably secure original effects.

We do not need to hear the sound of clapping if we see the clapping hands. When the time of these obvious and unnecessary effects will have passed, the more gifted filmmakers will probably apply to sound films the lesson Chaplin taught in the silent films, when, for example, he suggested the arrival of a train by the shadows of carriages passing across a face. (But will the public, and, above all, the filmmakers, be satisfied with such a discreet use of sound? Will they not prefer an imitation of all the noises to an intelligent selection of a few useful ones?).

Already in the films we are shown at present, we often feel that in a conversation it is more interesting to watch the listener's rather than the speaker's face. In all likelihood American directors are aware of this, for many of them have used the device quite often and not unskillfully. This is important, for it shows that the sound film has outgrown its first stage, during which directors were intent on demonstrating, with childish persistence, that the actor's lips opened at exactly the same moment as the sound was heard – in short, that their mechanical toy worked beautifully.

It is the alternate, not the simultaneous, use of the visual subject and of the sound produced by it that creates the best effects. It may well be that this first lesson taught us by the birth pangs of a new technique will tomorrow become this same technique's law. . . .

. . . Whenever the most faithful devotees of the silent cinema undertake an impartial study of talking films, they inevitably lose some of their assurance right at the start, for, at its best, the talkie is no longer photographed theater. It is itself. Indeed, by its variety, its orchestra of human voices, it does give an impression of greater richness than the silent cinema. But are such riches not in fact quite ruinous to it? Through such "progressive" means the screen has lost more than it has gained. I have observed people leaving the cinema after seeing a talking film. They might have been leaving a music hall, for they showed no sign of the delightful numbness which used to overcome us after a passage through the silent land of pure images. They talked and laughed, and hummed the tunes they had just heard. They had not lost their sense of reality.

(Translated by Vera Traill)

Annexe 6 : A New Laocoön : Artistic Composites and the Talking Film, Rudolph Arnheim

In the preceding sections we have worked out some fundamental concepts, which can be useful in judging the talking film. From what I have said it follows that first of all, there should be a dominant medium. This part would fall to the moving image since predominance of the word would lead to the theater. The question is, then, whether the art of the animated image, which has been developed as the silent film, could use the kind of libretto through which the opera provides a skeleton of the dramatic action.

First of all, we must repeat here that by means of the opera libretto (as well as its predecessors in church music, etc.) music conquered a vast new realm, namely, that of dramatic music or the musical drama. In the case of the film, the dialogue does not give access to a new type of work. At best, it enlarges what exists. We have to remember that in silent film the dialogue, as given in the titles, was not at all the foundation and starting point of the work, from which the pictures were developed. They were a mere expedient added secondarily and for the purpose of explanation to works conceived and realized in images. Perhaps the spoken dialogue may not be able to fulfill even this humble function. What is useful for the opera, may be harmful for the film.

Will an artist, that is, a person guided by a sure sensitivity for the medium he employs, ever feel impelled to "set" a dialogue "to pictures" instead of creating in pictures? Since pictures are what attract him, he might be tempted by speech as a technical device that would sharpen the meaning of his scenes, save him the tortuous detours necessary to explain the plot, and open up a larger field of subjects. Now, in fact, dialogue makes possible an extensive development of the external action, and particularly also the internal action. No fairly complicated event or state of mind can be conveyed by pictures alone. Therefore, the addition of spoken dialogue has been defined by some critics as a device for saving time, space, and ingenuity – a saving that would reserve the available limited length of the film and the creative energy of the maker for the truly relevant content of the work. It remains to be seen, however, whether there is, in the movies, any justification for the kind of involved plot that we find in the novel and the play.

We can easily understand why the large movie audience has applauded the introduction of the spoken word. What the audience wants is to take part in exciting events as fully as possible. The best way of achieving this is, in a certain sense, the mixture of visual action and dialogue: external events are shown concretely to the eye, and at the same time the thoughts, intentions, and emotions of the characters are communicated through words in the directest and most natural way. Moreover the felt

presence of the events is enormously enhanced by the sound of voices and other noises. The audience will object only when the dialogue is cut down so much that it does not explain the action or when, on the contrary, there is too little outer action, and all the talking becomes tiresome. In a crude way, these objections to the talking film are the same as those of the connoisseur.

Dialogue Narrows the World of the Film

The example of the opera seemed to justify and recommend the use of dialogue. But not without caution can we compare the art of sound and the art of pictures in their relation to the spoken word. One of the main characteristics of dramatic dialogue is that it limits the action to the human performer. The suits music perfectly since, as we said, the opera was created precisely in order to represent human beings in dramatic action musically. The image, of course, does not need dialogue to present man, but in the visual world the human kind does not enjoy the leading role it has on the stage. Granted that in certain paintings human figures hold the foreground gigantically; but just as often paintings shows man as a part of his environment, which gives meaning to him and to which he gives meaning. Man appears as a part of the Creation, from which he can be isolated only artificially. The moving picture was from the beginning more concerned with the world animated by man than with man set off against his world. Therefore, to be limited by dialogue to the performances of the human figure was bound to seem intolerable.

The presentation of man's natural setting had been one of the achievements that justified the existence of the movies next to the theater. Naturally, the silent film also had often shown the actor in close-ups. But more importantly, it had created a union of silent man and silent things as well as of the (audible) person close-by and the (inaudible) one at a far distance. In the universal silence of the image, the fragments of a broken vase could "talk" exactly the way a character talked to his neighbor, and a person approaching on a road and visible on the horizon as a mere dot "talked" as someone acting in close-up. This homogeneity, which is completely foreign to the theater but familiar to painting, is destroyed by the talking film: it endows the actor with speech, and since only he can have it, all other things are pushed into the background.

Now there is a limit to the visual expression that can be drawn from the human figure, particularly if the picture has to accompany dialogue. Pure pantomime knows of three ways to overcome this limitation. It can give up the portraying of plots instead present the "absolute" movement of the body, that is, dance. Here the human body becomes an instrument for melodic and harmonic forms, which are superior to mere

pantomime, as music is superior to a (hypothetical) art of natural noises. Secondly, pantomime can adopt the solution of the silent film, namely, become a part of the richer universe in motion. And finally, it can become subservient to dramatic speech – as it does in the theater. But to the pantomime of the talking film all three of these solutions are inaccessible: it cannot become dance because dance does not need speech and perhaps does not even tolerate it; it cannot submerge in the huge orbis pictus of the silent film because of its tie to the human figure; and it cannot become the servant of speech without giving up its own self.

The Dialogue Paralyzes Visual Action

Not only does speech limit the motion picture to an art of dramatic portraiture, it also interferes with the expression of the image. The better the silent film, the more strictly it used to avoid showing people in the act of talking, important though talking is in real life. The actors expressed themselves by posture and facial expression. Additional meaning came from the way the figure was shown within the framework of the picture, by lighting, and particularly by the total context of sequence and plot. The visual counterpart of speech, that is, the monotonous motions of the mouth, yields little and, in fact, can only hamper the expressive movement of the body. The motions of the mouth convincingly demonstrate that the activity of talking compels the actor into visually monotonous, meaningless, and often ludicrous behavior.

It is obvious that speech cannot be attached to the immobile image (painting, photography); but it is equally ill-suited for the silent film, whose means of expression resemble those of painting. It was precisely the absence of speech that made the silent film develop a style of its own, capable of condensing the dramatic situation. To separate or to find each other, to win or to give in, to be friends or enemies – all such themes were neatly presented by a few simple attitudes, such as a raising of the head or of an arm, or the bowing of one person to another. This had led to a most cinegenic coming of the talking film, was replaced by a theater-type play, poor in external action but well developed psychologically. This meant replacing the visually fruitful image of man in action with the sterile one of the man who talks.

As far as the opera is concerned, there is no objection to the dialogue centering the action around the human character; nor is there any to the visual paralysis of the actor. What the opera wants is, we said, the musical expression of man in action. It has little use for the expressive virtues of the animated image on the stage, which remains secondary, complementary, explicatory. The opera director does not hesitate to stop the stage action in favor of long arias. This gives the dialogue plenty of time, and in fact too

much time: phrases have to be stretched and repeated to comply with the music. So that what hurts the film does not hurt the opera.

If after discussing the theoretical difficulties that lie in the way of the talking film we look around to see whether in practice the motion picture production has worked out satisfactory solutions, we find our diagnosis confirmed. The average talking film today endeavors to combine visually poor scenes full of dialogue with the completely different traditional style of rich, silent action. In comparison with the epoch of the silent film there is also an impressive decline of artistic excellence, in the average films as well as in the peak productions – a trend that cannot be due entirely to the ever-increasing industrialization.

It may seem surprising that mankind should produce in large number works based on a principle that represents such a radical artistic impoverishment if compared with the available purer forms. But is such a contradiction really surprising at a time at which in other respects, too, so many people live a life of unreality and fail to attain the true nature of man and its fitting manifestations? If the opposite happened in the movies, would not such a pleasant inconsistency be even more surprising?

There is comfort, however, in the fact that hybrid forms are quite unstable. They tend to change from their own unreality into purer forms, even though this may mean a return to the past. Beyond our blundering there are inherent forces that, in the long run, overcome error and incompleteness and direct human action toward the purity of goodness and truth.

**Annexe 7 : Renaissance et transfiguration du cinéma muet,
extrait de Clefs pour le cinéma, Barthélemy Amengual, Seghers,
1971.**

Les opinions extrêmes touchant le passage du cinéma muet au cinéma parlant ne passionnent plus les cinéphiles depuis longtemps. Elles sont d'autant plus curieuses à rappeler. Pour certains, le seul vrai cinéma fut le muet (c'est pourquoi, soutient toujours un Rudolph Arnheim, il n'y a plus de cinéma). Ceux-là tenaient la parole et le son pour un simple perfectionnement, une amélioration technique du muet, à ranger du même côté que la couleur, l'écran large, la stéréophonie et, un jour, le relief. Pour d'autres, on devait distinguer deux cinémas : deux arts spécifiques, radicalement différents, irréductibles l'un à l'autre, et dont l'un serait mort en 1929. Le retour en force de l'esthétique du montage, auquel nous assistons présentement (en 1971), oblige à considérer le cinéma, selon le point de vue du bon sens, comme un art homogène qui, à l'égal de tous les arts, possède son histoire propre, toujours ouverte. Une évolution en spirale.

La reviviscence du montage n'est pas le seul indice actuel d'une résurrection et d'une transfiguration du cinéma muet. Tout se passe comme si la parole et le son s'avéraient aujourd'hui, entre les mains des créateurs les plus inspirés, comme le moyen idéal de restituer au cinéma les pouvoirs, les prestiges et la liberté du film silencieux. Certes, il s'agit là d'une évolution dialectique, « en spirale », suivant laquelle le passage au point antérieur n'est jamais pure régression, simple retour cyclique, mais reprise de l'ancien à un niveau supérieur.

Annexe 8 : Eloge du cinéma muet, par Michel Houellebecq, Les lettres françaises, numéro 32, mai 1993

L'être humain parle ; parfois, il ne parle pas. Menacé il se contracte, ses regards fouillent rapidement l'espace ; désespéré il se replie, s'enroule sur un centre d'angoisse. Heureux, sa respiration se ralentit ; il existe sur un rythme plus ample. Il a existé dans l'histoire du monde deux arts (la peinture, la sculpture) qui ont tenté de synthétiser l'expérience humaine au moyen de représentations figées ; de mouvements arrêtés. Ils ont parfois choisi d'arrêter le mouvement à son point d'équilibre, de plus grande douceur (à son point d'éternité) : toutes les Vierges à l'Enfant. Ils ont parfois choisi de figer l'action à son point de plus grande tension, d'expressivité la plus intense – le baroque, bien sûr ; mais, aussi, tant de tableaux de Friedrich évoquent une explosion gelée. Ils se sont développés pendant plusieurs millénaires ; ils ont eu la possibilité de produire des œuvres achevées dans le sens de leur ambition la plus secrète : arrêter le temps.

Il a existé dans l'histoire du monde un art dont l'objet était l'étude du mouvement. Cet art a pu se développer pendant une trentaine d'années. Entre 1925 et 1930 il a produit quelques plans, dans quelques films (je pense surtout à Murnau, Eisenstein, Dreyer) qui justifiaient de son existence en tant qu'art ; puis il a disparu, apparemment à tout jamais.

Les choucas émettent des signes d'alerte et de reconnaissance mutuelle ; on a pu en dénombrer plus de soixante signes. Les choucas restent une exception : pris dans son ensemble, le monde fonctionne dans un silence terrible ; il exprime son essence par la forme et le mouvement. Le vent court dans les herbes (Eisenstein) ; une larme coule le long d'un visage (Dreyer). Le cinéma muet voyait s'ouvrir devant lui un espace immense : il n'était pas seulement une enquête sur les mouvements du monde ; son ambition la plus profonde était de constituer une enquête sur les conditions de la perception. La distinction entre fond et figure constitue la base de nos représentations ; mais aussi, plus mystérieusement, entre la figure et le mouvement, entre la forme et son processus d'engendrement, notre esprit cherche sa voie dans le monde – d'où cette sensation quasi hypnotique qui nous envahit devant une forme fixe engendrée par un mouvement perpétuel, telles les ondulations stationnaires à la surface d'une mare.

Qu'en est-il resté après 1930 ? Quelques traces, surtout dans les œuvres des cinéastes qui ont commencé à travailler au temps du muet (la mort de Kurosawa sera plus que la mort d'un homme) ; quelques instants dans les films expérimentaux, des documentaires scientifiques, voire de productions de série (*Australia*, sorti voici quelques années, en est un exemple). Ces instants sont faciles à reconnaître : toute parole y est impossible ; la musique elle-même y acquiert quelque chose d'un peu kitsch, un peu

lourd, un peu vulgaire. Nous devenons pure perception ; le monde apparaît dans son immanence. Nous sommes très heureux, d'un bonheur bizarre. Tomber amoureux peut également produire ce genre d'effets.

Une caméra à la place du cœur, Admiranda, Institut de l'image, 1992

Annexe 9 : Questions à Olive Martin et Partick Bernier à propos de leur film Manmuswak

1 - Votre film Manmuswak ne fait entendre aucun dialogue : pourquoi ce choix ?

C'est un choix de départ ; cela venait avec le choix d'une caméra "objective" - qui observe et ne peut attraper et voir de la scène que ce qu'elle peut depuis là où elle regarde. Il fallait logiquement qu'il en soit de même pour le son et donc d'éventuels dialogues. Notre caméra (comme notre spectateur) observe, traque, accompagne tout au long du film un homme qui se joue d'elle (de nous) puisqu'il va profiter des changements de points de vue (de poste d'observation / de plans) et des principes de continuité narrative du cinéma (raccords de plans, ellipses temporelles, tours visuels...) pour être relayé, muté.

Au départ, les plans sont très larges ; nous traquons un homme dans le lointain et imperceptiblement, à l'échelle du film, nous nous rapprochons du personnage et tendons l'oreille. Nous voulions amener par là à une progression de notre intimité avec le personnage au fur et à mesure de notre compréhension de sa situation.

Il y a comme un effet de zoom à l'échelle du film et la logique a été la même au niveau du son : au tournage nous avons d'ailleurs poussé la logique jusqu'à demander au preneur de son de se poster à côté de la caméra et non au niveau du jeu des acteurs. Nous renforçons et tenons ainsi notre décision de caméra regard/spectateur.

Notre homme évolue par ailleurs essentiellement seul au scénario ; il ne fait que de courtes rencontres dont nous glanons simplement quelques mots (scène du café ou bien de la boîte de nuit), autant que nous aurions pu en avoir en observant de cette distance un couple attablé.

2 – Qu'est-ce que ce choix vous a-t-il permis d'obtenir ? L'utilisation de dialogues aurait-elle été possible ?

Nous savions que ce choix donnerait plus de place au corps, à ses mouvements. Nous nous intéressions à quelque chose qui puisse être de l'ordre d'une chorégraphie dans le quotidien. Vous observez des gestes qui vous parlent.

Des dialogues n'avaient pas raison d'être comme dit plus haut pour des raisons de scénario.

Ces personnes sans papiers n'ont en général pas droit à la parole ; sans identités donc sans voix. Cela participait totalement de l'écriture du film.

3 - Quel effet est selon vous produit par cette absence de dialogue ?

Une attention du coup reportée sur les gestes, les sons, l'environnement qui demandent analyse au spectateur et proposent tout autant de signifiants.

Nous voulions un spectateur actif, qui fasse ses propres suppositions des situations qu'il voit et qui peuvent garder d'assez grandes ambiguïtés.

4 - Avez-vous été inspirés d'un autre film dans le choix de cette absence de parole ?

Nous nous souvenions avec forte impression et avons revu *Pickpocket* et *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson qui nous intéressaient aussi pour la précision gestuelle.

5 - Je qualifie une absence de parole volontaire, que ce soit un personnage qui ne parle pas, ou que ce soit des images avec des dialogues qu'on n'entend pas, de mutique : pensez-vous que ce terme est adapté ?

Non, pas certains dans notre cas. Nos images sont sonores, notre personnage parle mais a peu d'occasions pour le faire et lorsque ceci arrive nous sommes trop loin pour l'entendre. Nous avons considéré le corps de nos acteurs, l'environnement physique dans lequel ils évoluent et les sons ambiants rattachés comme des éléments qui entrent effectivement en interaction, en dialogue.

6 - Y a-t-il des films qui vous ont marqué par leur mutisme ?

Bresson me revient toujours mais ce sont les personnages qui m'y semblent mutiques et non pas les films. Je pense également à Tati, mais avec la même réserve sur le terme mutique.

7 - Quels sont selon vous les effets du mutisme au cinéma ? Pensez-vous qu'il a un pouvoir expressif ? Si oui, lequel ?

J'espère y avoir répondu plus haut en rapport avec notre travail sur Manmuswak bien qu'il y ait peut être une différence entre sans dialogue et mutique.

Le dialogue est une règle si commune au cinéma, que lorsqu'il ne sort pas cela se pose comme une absence pour le spectateur qui est pour le coup dans l'attente, attentif ; c'est un outil pour le réalisateur.

Annexe 10 : Extraits d'un entretien que nous avons pu avoir avec Stéphane Marti, réalisateur et professeur de cinéma expérimental

Le mutisme, l'absence de parole est un sujet qui m'intéresse beaucoup et qui est déterminant dans toute l'histoire du cinéma.

Je connais particulièrement le cinéma expérimental, dans lequel j'ai plongé il y a plus de trente ans. Très vite a été mis en place le concept, non pas de cinéma muet, mais de cinéma silencieux. Quand je suivais les cours de Dominique Noguez (le premier à avoir introduit le cinéma expérimental à l'université et qui a écrit de nombreux ouvrages qui sont des ouvrages de référence), j'ai commencé par voir les films de Stan Brakhage, qui est un grand réalisateur de films expérimentaux. C'est lui qui a été le premier à développer ce concept de cinéma silencieux. Il ne s'agit donc pas de cinéma muet, parce qu'il est évident que dans les années 60, le son était techniquement possible. Il cherchait quelque chose d'assez singulier, en essayant de toucher directement l'émotion, la sensation, en se passant du discours et du langage.

Très vite, je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait au cinéma n'était pas le texte, pas la littérature. Le modèle dominant du cinéma, on le connaît, c'est bien entendu la littérature, le texte, le récit. Toute la nouvelle vague a complètement été habitée par cette question du récit et le cinéma expérimental s'est porté tout de suite en opposition par rapport à ça.

Le cinéma expérimental des années 20 est automatiquement muet (car la technique ne permettait pas qu'il soit parlant). A partir du moment où arrive le son, beaucoup de gens ont continué à travailler avec le silence comme force et c'est surtout à partir du cinéma des années 50 et du cinéma underground américain des années 60 qu'on se rend compte à quel point Warhol, Mekas, Brakhage, parmi les plus grands, sont des cinéastes du cinéma silencieux. C'est ce qui m'a intéressé dès le début, quand j'ai commencé à réaliser des films, en 1975 : cela veut dire ne pas raconter quelque chose, ne pas être tributaire d'un récit, d'un roman, de dialogues, qui en général portent le film. On sait que la plupart du temps, dans le cinéma narratif, il y a peu de films sans dialogue, à part dans le cinéma expérimental et le cinéma de quelques cinéastes (comme Garrel, dans la période années 70). Le courant très fort de la Nouvelle vague s'est toujours développé autour de la même idée forte : on raconte, avec des modes moins coûteux que ceux du cinéma de l'époque, mais on continue à raconter. Il y a aussi un vrai choc pour moi avec les films de Duras, d'abord écrivain. Ce qui m'a énormément intéressé dans le travail de Duras, et particulièrement dans *India Song*, c'est ce décalage qu'il y avait entre les dialogues écrits et le son complètement désynchronisé (c'est une

expérience assez unique dans l'histoire du cinéma). Les textes sont dits de manière éthérée, lointaine ; les personnages n'incarnent pas vraiment ces textes. Puis on pourrait séparer la bande son et l'image : on peut écouter la bande son avec le texte d'un côté et continuer avec la musique et les images de l'autre. Ce sont des expériences qui m'ont plu. Dans mon propre travail, j'ai fait des films silencieux, et je fais actuellement intervenir des textes, qui ne sont évidemment pas synchrones.

Il n'y a jamais de son synchrone, à la fois pour des raisons économiques, et des raisons techniques. C'est l'une des clefs de la raison du silence, du mutisme, dans le cinéma expérimental. Le cinéma expérimental, c'est une économie et une esthétique, une économie de bouts de ficelles. C'est lié : la forme, le contenu, et surtout cette économie tout à fait singulière, pour la bonne raison que c'est un cinéma qui n'a jamais été produit, ou très peu. Moi-même j'ai fait des tentatives auprès du CNC et n'ai pas obtenu la moindre production, ce qui ne m'empêche pas de continuer à déposer des projets, puisqu'il y a maintenant un secteur qui s'intéresse au cinéma expérimental. On est dans une autonomie financière telle, que les films sont complètement autoproduits la plupart du temps, faits avec des proches, des amis.

Je suis un grand ami, héritier et élève de Michel Journiac, qui est le fondateur de l'art corporel. Le cinéma que je fais, c'est une captation de performance. Les gens avec qui je travaille ne sont pas vraiment des comédiens (les vrais comédiens sont en général embêtés parce qu'il n'y a pas de dialogue). J'ai essayé de travailler avec des comédiens professionnels, et ça ne marche pas. C'est la raison pour laquelle je travaille essentiellement avec des proches dans cet esprit de captation de performance. Je ne fais pas un cinéma abstrait du tout : je fais un cinéma des sensations, du corps. Un des intérêts du mutisme est qu'il facilite la diffusion au niveau du public international parce qu'il n'y a pas de problème de traduction.

Je me rends compte que je travaille avec des personnes que je connais, dont je connais les sensibilités et je pousse un petit peu ces personnes à faire des choses qu'elles ont envie de faire. Je les pousse, exactement comme dans une performance d'art contemporain. Ils se laissent aller et moi je capte, je capture, je prends ce qui me paraît le plus intéressant. Je n'ai pas de scénario (sauf pour le CNC), je n'ai pas de découpage technique. Il y a un certain nombre d'idées qui m'habitent depuis très longtemps quand je mets en place un projet. Etant donné que c'est moi qui finance ce projet, il faut que je trouve la disponibilité des actants, que je me débrouille avec le matériel.

Je tourne essentiellement avec le même médium depuis 1975, c'est-à-dire le super 8, parce que je trouve que c'est un médium argentique absolument fabuleux, que beaucoup ont laissé pour la vidéo, le super 16. Il y a une qualité spécifique de ce médium argentique, toujours bien vivace (il n'y a jamais eu autant de pellicules disponibles

qu'actuellement). J'utilise donc ce médium, je travaille avec des gens à qui je propose quelque chose, quelque chose que je sais qu'ils ont envie de faire et que je veux pousser, comme dans une performance. J'installe des décors, je tourne, et je regarde les rushes, quelque fois avec les actants. La conception est dans la tête, la réalisation est une phase importante. La deuxième phase est celle du montage, où je refais une création, en ayant d'ailleurs souvent oublié ce que je voulais faire au départ, n'ayant pas pris de note. Je réarticule le film, à partir des rushes. C'est un deuxième travail de création. Quand c'est fait, on attaque la mise en son. Je fais appel à quelqu'un avec qui je travaille depuis très longtemps, pour faire un mixage entre de la musique contemporaine, de l'électroacoustique, et beaucoup de citations musicales, particulièrement des citations d'opéra. Le son intervient après. Et depuis peu, c'est très récent, dans les tous derniers films, je fais intervenir des textes. Ce sont essentiellement des textes de Dominique Noguez, de la poésie. Actuellement, Dominique Noguez invente des dialogues sur des séquences de mon dernier film qui sont déjà tournées. Dans ce film, un photographe capture les identités des personnages et rebascule ces identités ailleurs. Ces personnages sont dans des pauses un peu languies, offertes, et on ne sait pas ce qu'ils ont dans leur tête (moi-même je ne le sais pas). J'ai donc demandé à Dominique Noguez d'essayer d'inventer ce qu'ils pensent, ce qui permet en plus d'ouvrir toutes les lectures possibles.

Il y a des choses qui m'échappent, et j'en suis bien content. Souvent, dans les festivals, puisque c'est là où sont le plus diffusés les films, les gens me posent la question de savoir si j'ai voulu aborder telle ou telle thématique. Il se trouve que je n'ai pas mis le doigt sur cette thématique là automatiquement. Cela veut dire que c'est un cinéma qui s'adresse principalement aux émotions et aux perceptions, c'est-à-dire que les gens peuvent l'incorporer exactement comme ils le veulent et donner une lecture personnelle de ces actions, de ces personnages, de l'évolution de leur performance.

Le modèle, puisqu'il n'est pas littéraire, est ailleurs. Il est donc pictural, peut être basé sur la musique (il n'y a rien de plus abstrait que la musique) et la poésie, il n'y a rien de plus complexe, de plus mystérieux, de plus allégorique que la poésie.

Il y a une plasticité particulière du super 8 et de l'argentique. Mes étudiants qui l'on vu se rendent compte qu'il produit quelque chose de singulier. Il y a quelque chose de l'ordre de l'enfance, on a l'impression que ce sont des images des années 60, 70. Mais je ne travaille pas dans cette esthétique là. Il y a plusieurs esthétiques dans le super 8 : il y a des gens qui font de l'intervention sur pellicule, du grattage, du développement, qui vont travailler dans la matière même et qui vont chercher du côté de la salissure, du vieillissement. Je ne fais pas un cinéma d'effet, je fais en plus mon collage à la main, avec des ciseaux et du scotch. Je garde les poussières, on voit les scotchs, il y a une

matière à laquelle je suis sensible. Sinon, je vais chercher la « beauté » de l'image. C'est plutôt une esthétique baroque, chatoyante, que je cherche, donc avec un éclairage assez compliqué, assez sophistiqué, avec des rouges, des ors, etc. Le super 8 fait son effet, les images sont de qualité. Beaucoup de projectionnistes et de chefs opérateur pensent que c'est du 16mm. Il y a vraiment une qualité de l'image, cette sensibilité, que je trouve charnelle, il y a quelque chose de pictural, qu'on ne trouve absolument pas dans le numérique.

Mes films abordent les questions du corps, de l'identité, du double, des sexualités diffuses, de l'homosexualité, beaucoup, du lien à l'autre. D'abord je fais des films pour moi, pour commencer, pour me faire plaisir, mais aussi pour cette équipe avec qui je travaille.

Le tournage d'un film évolue de plusieurs façons. Quand je suis sur un projet, je suis complètement habité par ce projet à peu près tout le temps. Donc il me nourrit sans arrêt. Evidemment, comme c'est quand même relativement compliqué d'installer un espace, les lumières, je commence en général une seule séquence. Je fais cette séquence, j'attends les rushs (ça prend 8 jours au minimum) quelques fois. J'ai donc un certain recul, je ne suis pas sur l'immédiat. Ce qui fait que la plupart du temps, on la refait, ça n'est pas automatique. Je suis obligé de voir les rushs. Il y a des choses que je découvre, qui m'ont échappé. Et c'est en général ces choses qui m'ont échappé qui sont le plus réussies. Je tourne par petites pressions de caméra, je tourne beaucoup autour des actants, qui ne savent pas quand je suis en train de les prendre. On reprend alors la séquence. Puis on passe à une autre séquence. Il y a plusieurs fins possibles, plusieurs ouvertures, des choses qui rebondissent, je ne peux donc jamais prévoir la fin.

Ora pro nobis, un de mes films, a été réalisé en deux séquences, la conception son intervenant après le tournage. Je pense d'abord image, c'est d'abord plastique ; je pense aussi performance, puisque tous mes films sont concentrés sur le corps, le rapport entre filmé et filmant, entre le désiré et le désirant.

Une fois que le film est monté, j'envisage de faire du son.

Il m'arrive de revenir sur des montages de films anciens. Pour celui-là (*Ora pro nobis*) j'ai décidé d'enlever le son, et de le faire « rouler » silencieux. C'est le seul qui est silencieux de toute ma filmographie. Je reviens beaucoup sur les conceptions son. J'ai décidé d'enlever la bande son après avoir fait l'essai de le voir sans le son : à mon sens, ça fonctionnait mieux ainsi. C'est aussi une manière de revenir à la source du cinéma silencieux, et de laisser libre interprétation au public, ce qui n'est pas le cas avec les bandes son que je fais actuellement, qui sont quand même assez chargées. Je suis plutôt un cinéaste de la surcharge, de la redondance, de l'allégorie, etc. Le fait de l'avoir enlevé a permis au film de s'ouvrir.

Dans *Le Banquet des chacals*, je fais travailler un garçon avec qui je travaille depuis longtemps. C'est une réinterprétation du *Satiricon* de Pétrone. Cet acteur vient du théâtre, des arts plastiques et de la peinture. Pour la première fois je lui ai demandé de se doubler, en post-synchronisation. Mais il s'est doublé avec une technique de théâtre tout à fait particulière qui s'appelle le « grommelot ». On ne comprend absolument rien : c'est à la fois des grognements, des soupirs, des respirations. On l'entend tout le temps, mais on ne le comprend pas. C'est de l'ordre du perceptible, mais pas du déchiffrable. C'est cette technique qui m'a séduit. C'est pour revenir à une sorte de langage à mon avis universel, il me semble. Les expressions qu'il a, le fait qu'il éructe avec énormément de variations fait qu'on arrive à quelque chose d'universel : tout le monde est touché par ce qui se passe. On revient à une sorte de temps d'avant le langage.

Le texte fait son apparition dans mes derniers films. Le texte revient, il commence à s'immiscer.

Ce qui vieillit le plus mal est à mon sens le son, les arrangements vieillissent avec le temps, de même que les dialogues. C'est pour ça qu'il m'est arrivé de refaire les conceptions son de mes films les plus anciens. On peut revenir sur ses œuvres. Les textes arrivent dans mon cinéma par le grommelot, par ces textes indéchiffrables, ces borborygmes. Il n'est pas question de véhiculer des mots qui puissent faire sens, mais des mots qui puissent au contraire faire bruit, qui puissent faire son, qui puissent toucher, faire rigoler, exaspérer, etc., produire toutes ces sensations, de l'ouverture à la sensibilité multiple. Je considère le cinéma expérimental comme un véritable art total, assez proche de l'opéra, dans lequel il est question d'image, de dramaturgie, de personnages, mais le texte n'a pas à être là en priorité.

Le cinéma expérimental est le chemin par lequel on se raconte le plus. Il n'y a pas de concession à faire, il n'y a pas besoin de passer par des barrières du langage, du récit, de la littérature, du dialogue, de la vraisemblance, de toutes ces choses qui habitent le cinéma depuis le début de sa création. Ce sont des œuvres plus personnelles, qui reflètent l'identité des cinéastes.

C'est un cinéma du mutisme dans ce sens où l'on va choisir de parler avec autre chose que du dialogue. On va parler par l'image, par la sensation, par la musique, par le silence. On parlera différemment, en fonction des personnes qui vont le percevoir, et des états d'âme dans lequel on est au moment où l'on voit le film. Ca n'est pas le cas dans un cinéma bien structuré. Dans le cinéma expérimental, on peut revenir sur le film, le revoir différemment.

Annexe 11 : LE CHOIX 1 (VERSION 1)

Léo et sa mère, Catherine, sont assis face à face dans l'appartement.

Léo :

Tu ne dis rien ?

Catherine :

Je n'ai rien à dire.

Léo s'énerve :

Putain, maman !
C'est pas la mort !

Catherine :

T'aurais pu m'en parler.

Léo :

J'avais peur de te le dire.

Catherine :

T'as peur de moi, maintenant ?
Où j'ai merdé ?

Léo :

Tu dis n'importe quoi !
Tu t'entends parler ?
Allez, maman, arrête de t'inquiéter.

Catherine :

Je m'inquiète parce que tu es mon fils.
Et je veux que tu réfléchisses bien.

Léo :

J'y ai réfléchi.
J'ai pris ma décision.
J'ai besoin de partir, tu comprends ?

On sonne à la porte.

Léo :

C'est lui qui vient me chercher.

Il se lève et va vers la porte.
Catherine reste seule assise à la table.

Peu de temps après, Léo revient accompagné d'un homme.
Catherine se lève, poliment mais gênée, pour le recevoir.

Léo :

Maman, je te présente Laurent.

Catherine et Laurent se sourient maladroitement.

Laurent :

Enchanté.

Léo :

Bon, je vais chercher mon sac.

Il sort de la pièce et laisse Catherine et Laurent dans un silence embarrassant.

Laurent :

Vous préférez peut-être que je l'attende dehors ?

Catherine :

Non, non.

Je vous en prie, asseyez-vous.

Laurent s'exécute.

Laurent :

Merci.

Catherine, après un silence :

Vous habitez loin d'ici ?

Laurent :

Un peu.

Je suis en banlieue.

Catherine :

Ah bon ?

Laurent :

Oui, ça me permet d'avoir un appartement plus grand.

Catherine :

Oui, c'est sûr.

Et vous avez quel âge ?

Laurent :

J'ai 32 ans.

Léo revient un sac de sport à la main.

Léo :

Bon, ben...

On va y aller.

Il s'approche de sa mère et l'embrasse tendrement.

Catherine l'accompagne ensuite sur le pas de la porte qui mène au couloir.

Catherine :

Au revoir... heu...

Laurent :

Laurent.

Catherine :
Laurent !

Elle tend la main vers lui.
Ils se serrent la main.

Catherine :
Vous prendrez soin de lui, hein ?

Laurent :
Oui, ne vous inquiétez pas.

Léo :
Au revoir, maman.

Catherine, émue, lui donne une petite tape sur le bras.

Catherine :
Allez, file !

Léo et Laurent sortent.
Sur le pallier, Léo jette un dernier regard à sa mère avant de refermer la porte.

Annexe 12 : LE CHOIX 2 (VERSION 2)

Léo et sa mère, Catherine, sont assis face à face dans l'appartement. Ils semblent à bout de nerfs.

Catherine a les larmes aux yeux. Elle n'ose prononcer un mot.

Léo :

Tu ne dis rien ?

Catherine :

Je n'ai rien à dire.

Léo s'énerve :

Putain, maman !

C'est pas la mort !

Catherine :

Je crois qu'on s'est tout dit, non ?

Léo :

Arrête !

J'ai besoin de partir !

Tu peux comprendre ça, non ?

Catherine :

Tu as besoin de partir ?

C'est pas pour lui, en fait !

C'est à cause de moi !

Léo :

Tu dis n'importe quoi !

Tu t'entends parler ?

C'est normal que j'aie besoin de partir, non ?

Catherine :

Je comprends pas ce que j'ai fait.

Où j'ai merdé.

Léo :

Mais arrête !

Ca n'a rien à voir avec toi !

Catherine, à bout de nerfs :

Peut-être que...

Je sais rien, je sais plus !

Catherine s'effondre.

Léo :

ARRÊTE !

Ne pouvant se contenir, il se lève brusquement. Il essaie de se calmer en déambulant.

Catherine :

Bon allez, va-t-en je m'en fous.
De toutes façons le mal est fait.

Léo se rapproche de la table.

Léo :

Non mais arrête !
C'est pas un mal !
Je l'aime, je pars avec lui, c'est tout !

La sonnette de la porte retentit coupant leur dispute.

Léo va ouvrir.

Un homme entre. Il embrasse Léo. Il voit que Léo n'est pas à la fête.

Laurent, murmurant :

Ca va ?

Léo, murmurant :

Ouais bof.

Ils entrent dans la pièce où se trouve Catherine.

Elle reste assise à la table et ne tourne même pas la tête vers eux.

Léo :

Maman, je te présente Laurent.

Catherine regarde le jeune homme.

Elle fait un signe de tête pour signifier un bonjour.

Léo :

Bon, je vais chercher mon sac.

Il sort et laisse Laurent et sa mère seuls.

Catherine :

Il m'a dit.
Pour vous deux.

Laurent :

Ah...
Vous préférez que j'attende dehors ?

Catherine, peu aimable :

Non, non, vous pouvez rester.
Vous habitez loin ?

Laurent :

Un peu.
Je suis en banlieue.
Ca me permet d'avoir un appartement plus grand.

Catherine :

Oui...
Et vous faites quoi comme travail ?

Laurent :

Je suis infographiste.
Je fais...

Catherine, lui coupant la parole :

Et vous avez quel âge ?

Laurent :

J'ai 32 ans.

Léo revient un sac de sport à la main.

Léo :

Bon, ben...
On va y aller.

Il s'approche de sa mère, s'agenouille devant elle puis l'embrasse.
Il se relève et s'en va avec Laurent.
Dans le couloir, celui-ci rassure Léo.

Léo se retourne une dernière fois et crie à sa mère :

Au revoir maman !
Je t'appelle !

Catherine, seule assise dans son appartement lui répond de loin :

Oui !
Au revoir !

Annexe 13 : Questionnaire de La Partie Expérimentale

Après le premier film.

- 1 - Racontez l'histoire en quelques lignes.
- 2 - Avez-vous trouvé la séquence pesante, longue ?
- 3 - Décrivez l'atmosphère et/ou l'état d'esprit des personnages, ce qu'ils peuvent ressentir.
- 4 - Y'a-t-il des moments où vous auriez préféré avoir du dialogue ?

Après le deuxième film.

- 5 - Y'a-t-il beaucoup de différences avec ce que vous avez compris ou ressenti après le premier film ? Expliquez.
- 6 - Certains dialogues sont-ils superflus ?
Lesquels et pourquoi ?
- 7 - Certains dialogues vous semblent-ils indispensables à la compréhension ?
Lesquels et pourquoi ?
- 8 - Laquelle des deux versions avez-vous préférée ?
Pourquoi ?

Annexe 14 : Scénario de la Partie Pratique

TOHU BOHU

SÉQ. 1 : CUISINE, INT. JOUR 1

Nadine, une femme menue d'une trentaine d'années, en chemise de nuit et en robe de chambre, prépare un petit-déjeuner dans sa cuisine. Elle place deux bols, deux cuillères, deux verres sur la table. Le chant d'un oiseau lui parvient de la fenêtre entr'ouverte.

Charles, un homme du même âge, vêtu d'un costume-cravate foncé impeccable, la rejoint. Il se dirige vers la fenêtre et la ferme d'un geste sûr. Puis il corrige la position des couverts posés sur la table de façon à ce qu'ils soient parfaitement alignés. Il réajuste aussi l'emplacement d'une grande boîte en métal posée au centre de la table.

Il est soudain pris par une crise d'éternuements. Nadine lui tend automatiquement un mouchoir.

Elle continue les préparatifs sans s'étonner et lui tend les objets pour qu'il les place à sa façon. Il plie soigneusement les serviettes, et quand elles ont la forme voulue, les dépose à leur place, heureux.

Charles se dirige ensuite vers une étagère et aide sa femme à finir de préparer le repas. Il s'assoit à la table et se prépare une biscotte beurrée. Puis il en fait une pour Nadine tandis qu'elle apporte le café et le verse dans les bols.

Elle s'assoit à son tour. Ils commencent tous deux à manger dans un silence religieux. Les biscottes croquées et mâchées constituent leur conversation. Quand Charles a fini, il essuie précautionneusement sa bouche avec sa serviette qu'il repose ensuite après l'avoir soigneusement pliée. Il se lève et sort de la pièce.

Nadine termine seule son petit-déjeuner.

Dans la salle de bain, Charles se brosse les dents bruyamment, crache dans le lavabo.

SÉQ. 2 : SALLE DE BAIN, INT. JOUR 2

Charles se rince la bouche. Devant le miroir de l'armoire à pharmacie, il se regarde, réajuste sa cravate, se peigne délicatement.

Il aperçoit une petite tache sur le miroir.

Il la frotte à l'aide de sa manche. La tache résiste. Il s'obstine et gagne la lutte. Il regarde ensuite sa manche et constate qu'elle est sale maintenant. Il ouvre le robinet et passe de l'eau sur sa manche en frottant énergiquement. Puis il ferme le robinet, éponge avec soin sa manche mouillée à l'aide d'une serviette qu'il replie consciencieusement avant de replacer sur le porte-serviette.

Il se regarde de nouveau dans la glace et constate qu'une mèche de cheveux se rebelle : il se recoiffe avec beaucoup de soin. Il sourit à son reflet puis sort de la salle de bain.

SÉQ. 3 : HALL D'ENTRÉE, INT. JOUR 3

Il se dirige dans le hall où Nadine le rejoint. Ils se sourient.

Il prend son attaché-case posé au sol et ouvre la porte. Il sort sur le pallier et appelle l'ascenseur.

Nadine agite sa main.

Nadine (souriante) :

Au revoir, bonne journée !

Il lui sourit et lui fait aussi signe de la main.

L'ascenseur arrive. Il monte dedans et jette un dernier regard à Nadine.

Charles (souriant) :

À ce soir !

Il grimpe dans l'ascenseur et Nadine referme la porte.

SÉQ. 4 : CUISINE, INT. JOUR 4

Le réfrigérateur cesse brusquement son ronflement et un silence encore plus profond prend place dans l'appartement.

Nadine range la table du petit-déjeuner et sort ensuite de la cuisine.

(Ellipse)

Elle revient vêtue d'une robe.

Elle saisit la boîte en métal posée sur la table et en sort une plante fleurie.

Elle ouvre la fenêtre : l'oiseau est toujours là. Elle sourit.

Elle allume la radio d'où parvient une légère musique, sort des ustensiles des placards, des ingrédients du réfrigérateur. Elle casse des oeufs dans un saladier, saisit son batteur électrique et commence à les battre. Rapidement, elle s'amuse à battre la mesure du pied. Elle arrête et redémarre le batteur en rythme et danse imperceptiblement. Elle se met à chanter discrètement.

(Ellipse)

Nadine enfourne son gâteau.

Elle range et nettoie.

Elle se dirige ensuite dans un recoin de la pièce et extirpe difficilement un carton à dessin et quelques crayons cachés derrière un meuble.

Elle les pose sur la table, s'assied, et ouvre le carton : il contient plusieurs dessins d'objets présents dans sa cuisine.

Elle prend un crayon et une des feuilles de dessin sur laquelle elle a commencé le « portrait » de la plante posée sur la table. Nadine se met au travail et continue son dessin.

(Ellipse)

SÉQ. 5 : CUISINE, INT. SOIR 5

Nadine regarde l'heure. Elle range activement les éléments qu'elle a sortis. L'endroit redevient immaculé.

La clef tourne dans la serrure : Charles rentre du travail.

SÉQ. 6 : HALL, INT. MATIN 6

Charles et Nadine se rejoignent à la porte d'entrée.

Ils se sourient.

Il prend son attaché-case posé au sol et ouvre la porte. Il sort sur le palier et appelle l'ascenseur.

Nadine agite sa main.

Nadine (souriante) :

Au revoir, bonne journée !

Il lui sourit et lui fait aussi signe de la main.

L'ascenseur arrive. Il monte dedans et jette un dernier regard à Nadine.

Charles (souriant) :

À ce soir !

Il grimpe dans l'ascenseur et Nadine referme la porte.

SÉQ. 7 : CUISINE, INT. MATIN 7

Nadine dessine.

Soudain, on sonne. Étonnée, elle se lève, éteint sa radio et va ouvrir.

SÉQ. 8 : HALL D'ENTRÉE INT. JOUR 8

Un coursier, un jeune homme d'une vingtaine d'années vêtu d'un gilet jaune, se tient sur le pas de la porte.

Ils se regardent un moment : c'est le coup de foudre. Il se reprend et lui tend un paquet en murmurant :

Je suis bien chez Monsieur Pinson ?

Elle lui répond « oui » de la tête et prend le paquet.

Leurs regards se croisent de nouveau. Ils se fixent en souriant, un peu gênés. Tout à coup, la bouilloire siffle.

La femme se précipite.

Après avoir retiré la bouilloire du feu, elle revient à la porte.

Le jeune homme lui demande de signer un papier. Elle s'exécute et lui rend la feuille.

Il doit partir mais il ne veut pas. Au moment où il va se retourner, elle lui demande :

Vous voulez une petite tasse de thé ?

Heureux, il regarde sa montre et entre en souriant.

Il retire son sac et passe dans la cuisine, un peu gauche.

SÉQ. 9 : HALL D'ENTRÉE INT. JOUR 9

Ils sourient tous deux.

Elle lui fait signe de s'asseoir à la table. Elle lui sert le thé.

Au moment de reposer la théière, sa main effleure celle du jeune homme, ce qui produit un son étrange. Intrigués, ils rient doucement. Elle le touche à nouveau. Même chose.

Amusés, ils se touchent mutuellement et provoquent une série de sons étranges qui ne correspondent pas aux sons habituels. Il détache ses cheveux, frotte le tissu de sa robe.

Elle effleure son visage, souffle dans son oreille.

Ils se lèvent et touchent toutes sortes d'objets, ils composent une musique.

(Ellipse)

La jeune femme referme le bouton de son chemisier, se recoiffe un peu. Ils sont éreintés mais heureux.

Elle raccompagne le jeune homme à la porte.

SÉQ. 10 : HALL D'ENTRÉE INT. JOUR 10

Ils continuent à se sourire et se quittent.

SÉQ. 11 : HALL D'ENTRÉE, INT. SOIR 11

Nadine attend impatiemment le retour de son mari.

Quand celui-ci franchit la porte, elle se précipite vers lui. Elle retient d'abord un geste et puis le touche. Elle constate, déçue, que ce contact ne produit aucun son. Affreusement gêné, Charles remet son costume correctement, regarde rapidement que personne ne les a vu sur le pallier.

Il entre rapidement dans l'appartement.

Elle s'aperçoit que le jeune homme a oublié sa veste en partant. Elle la saisit, la sent puis s'empresse de la cacher.

Dans la cuisine, Charles pousse un petit cri d'effroi.

SÉQ. 7 : CUISINE, INT. SOIR 7

Le réfrigérateur reprend son ronflement.

Charles constate que sa femme a préparé un dîner aux chandelles : la table est recouverte d'une nappe colorée, deux couverts sont dressés face à face, une plante trône au beau milieu. La lampe du plafonnier se met à grésiller.

Il se tourne vers Nadine qui lui sourit timidement.

Il se retourne vers la table, se racle la gorge, réajuste ses lunettes et son costume.

FIN.