



HAL
open science

Fantômes silencieux : notes sur les ambiguïtés de la réception contemporaine du cinéma muet

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. Fantômes silencieux : notes sur les ambiguïtés de la réception contemporaine du cinéma muet. Otrante : art et littérature fantastiques, 2009, Hantologies : les fantômes et la modernité, 25. halshs-00437822

HAL Id: halshs-00437822

<https://shs.hal.science/halshs-00437822>

Submitted on 26 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fantômes silencieux :
notes sur les ambiguïtés de la réception contemporaine du cinéma muet

Si l'invention du « cinéma parlant » a été accueillie par la plupart des contemporains comme un progrès commercial, technologique, et artistique, elle a aussi été vécue par une partie du champ cinématographique comme une véritable catastrophe. De nombreux acteurs y voyaient la fin de leur carrière, certains sachant que leur prononciation ne survivrait pas au parlant (ce fut exemplairement le cas de la colonie russe de Montreuil¹, et notamment d'Ivan Mosjoukine, star internationale des années 1920, qui termina sa vie dans la misère dans un hôpital de Neuilly-sur-Seine), d'autres voyant réduit à néant l'apprentissage minutieux d'un jeu fondé sur une gestuelle et une mimique très spécifiques. Clara Bow, Mary Philbin, Gloria Swanson, Morna Talmadge, John Gilbert, la liste est longue des grandes stars qui virent leur carrière interrompue presque du jour au lendemain. Nombreux réalisateurs connurent le même sort, David W. Griffith et Douglas Fairbanks aux États-Unis, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Léon Poirier, Jean Epstein en France. Aussi les acteurs de cet événement le qualifient-ils en termes extrêmement négatifs : Chaplin parle de « cataclysme »², Marcel L'Herbier de « désastre »³, Germaine Dullac de « destruction »⁴. Mais ce sont surtout les journalistes spécialisés, cinéphiles dont la passion a accompagné la naissance récente du cinéma, qui présentent la fin du muet comme une perte irréparable, littéralement une mort :

J'estime que le jour où par un procédé quelconque il sera possible de présenter un spectacle satisfaisant à la fois les exigences de la vue et de l'ouïe, le cinéma proprement dit aura vécu et rien ne le remplacera.⁵

Nous conseillons aux animateurs qui aiment leur métier d'intervenir [...] afin que les applications de la nouvelle invention ne détruisent pas d'un seul coup les efforts patients de tant de réalisateurs qui essayèrent ces dernières années d'orienter notre art vers la beauté.⁶

¹ Sur ce groupe d'acteurs et de producteurs voir l'étude de François Albéra, *Albatros. Des Russes à Paris 1919-1929*, Paris, Milan, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995.

² « Je crois que mes films remporteront un plus grand succès que jadis parce que, seul dans le cataclysme, j'aurai gardé mon sang-froid en restant silencieux. » (article du *Courrier cinématographique*, n° 40 4-10-30, cité par Roger Icart, *La Révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, p. 137).

³ « Le cinéma est devenu – avec quelles peines – un art original, indépendant... Il serait désastreux qu'il profitât d'un progrès technique pour revenir en arrière, artistiquement parlant. », *ibidem.*, p. 139.

⁴ « L'Art du cinéma n'est-il pas l'art de la beauté visuelle dans la combinaison du mouvement et de la lumière ? Leur adjoindre le verbe, c'est le détruire dans son sens le plus profond. C'est une régression, non un progrès. », *ibid.*, p. 150.

⁵ Georges Dureau dans *Ciné-journal* n° 981, 15-6-28, *ibid.*, p. 184.

⁶ Pierre Desclaux dans *Mon Ciné*, n° 353, 22-11-28, *ibid.*, p. 187.

Par Dieu, cinégraphistes, ne tuez pas l'art muet.⁷

L'invention du parlant n'a donc pas seulement été vécue comme une simple modification technologique mais bien comme un événement traumatique. Fin d'une histoire, sinon *fin de l'histoire*, la mort du muet ne laisserait après elle qu'un art dégénéré, parodie kitsch de l'art pur cinématographique et le triste ressassement du deuil⁸. La première forme de ce ressassement est la prise de conscience patrimoniale⁹ : parce que la fin du muet entraîne une destruction massive des bobines¹⁰, elle implique aussi un travail de sauvegarde et de mémoire. C'est face à l'extinction du muet qu'Iris Barry à New York et Henri Langlois à Paris lancent l'idée de « musées du cinéma » ou de « cinémathèques » ; c'est pour la même raison que Brasillach et Barbèche décident d'écrire dès 1935 une *Histoire du cinéma*¹¹. L'histoire du muet confirme pleinement l'hypothèse formulée par Michel de Certeau sur la place centrale du mort dans l'historiographie : comme l'écriture, la préservation muséale des films muets « exorcise la mort en l'introduisant dans le discours »¹², elle « parle du passé [...] pour l'enterrer »¹³.

Cependant, ces discours qui cherchent à sauver le mort de l'oubli, à fixer le corps absent d'un art défunt, ne cessent, et ce dès les premières années, de désigner l'absence qu'ils voudraient pallier. Pour l'anecdote, Langlois intitule une des soirées qu'il organise pour collecter des fonds destinés à la fondation de la Cinémathèque française le « gala des fantômes »¹⁴. C'est que la sauvegarde de la mémoire ne peut se faire sans la conscience d'un lien rompu avec le passé : « Le cinéma a levé l'ancre qui l'attachait à nous-mêmes. En quelques années, il disparaît, avec ses fantômes, ses étoiles, comme disparaît de la place

⁷ *Filma* n° 249 2-3-29, *ibid.*, p. 193-194.

⁸ Les discours qui entourent la fin du muet peuvent à l'évidence être lus selon la figure post-hégélienne de la « fin de l'histoire », telle qu'on la trouve notamment dans le débat entre Kojève et Bataille. Après la fin de l'histoire ne reste qu'une humanité désœuvrée retournant à l'animalité ou au snobisme d'une pure répétition formelle ; à cette alternative, Bataille oppose l'idée d'une « négativité sans emploi » dont le ressassement mélancolique pourrait être un avatar. Voir sur ce point Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 13-31.

⁹ Voir Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, CEFAL, 2002, p. 207-208 : « Paradoxalement, la disparition d'une partie des films a déclenché la sauvegarde de l'ensemble du cinéma. [...] Cette fracture dans le développement du cinéma signifia la reconnaissance, et la continuité ! »

¹⁰ Voir à ce propos la biographie de Henri Langlois, Georges Patrick Langlois, Glenn Myrent, *Henri Langlois*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1986, p. 48 : « Aux États-Unis, l'holocauste a déjà commencé : la société Universal a détruit tout son ancien stock et la R.K.O. a préféré jeter des centaines de films dans l'East River plutôt que de gagner 30 dollars pour chaque bobine mise à la fonte. Des industriels se sont déjà spécialisés dans la récupération des négatifs et des copies. Ils les achètent au poids pour tirer bénéfice de leurs résidus [...] »

¹¹ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma. I : Le muet*, Paris, Les Sept couleurs, 1964.

¹² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975, p. 139.

¹³ *Ibidem.*, p. 140

¹⁴ Anecdote rapportée dans Georges Patrick Langlois et Glenn Myrent, *op. cit.*, p. 71.

provinciale, le souvenir même du cirque avec ses écuylères et ses chevaux. »¹⁵ Après la fin de l'histoire, les hommes ne peuvent plus qu'invoyer ses fantômes disparus.

Dans la production cinématographique, le ressassement du deuil se traduit par une nostalgie rampante. La résistance de Chaplin continuant à pratiquer le cinéma sans paroles jusqu'au *Dictateur* en 1940 en est probablement le premier signe, mais le phénomène se développe surtout après la Seconde Guerre Mondiale : René Clair, de retour des États-Unis, revient avec tendresse dans *Le Silence est d'or* (1946) sur le Paris des années 1910 ; avec le personnage d'Émile, metteur en scène vieillissant, il rend hommage au travail quotidien d'improvisation artisanal qu'était le cinéma muet. Quelques années plus tard, Billy Wilder met en scène dans *Sunset Boulevard* (1950), de façon plus cruelle, une star du muet, perdue dans ses souvenirs de gloire et confie les rôles principaux du film à des acteurs qui vivent eux-mêmes cette relégation, Gloria Swanson et Erich von Stroheim¹⁶. De même, Bergman met en scène dans *Les Fraises sauvages* (1957) un professeur vieillissant obsédé par ses souvenirs, incarné par Victor Sjöström, ancien réalisateur et acteur muet qui avait cessé toute production depuis *Le Vent* (1928).

Ce n'est cependant que depuis une vingtaine d'années que cette hantise prend toute sa dimension mélancolique et fantomatique. Il n'est pas impossible qu'intervienne ici une réaction contre la « dictature de la communication » dans un contexte de « sur » ou d'« hyper »-modernité¹⁷, comme le suggèrent dans les mêmes termes Didier Blonde, Gérard Macé et Petr Král :

Au-delà de son époque [le muet] n'a rien perdu de sa vertu et reste le meilleur antidote contre la dévaluation des mots et le bavardage universel.¹⁸

Le silence du cinéma muet est d'une qualité particulière, que n'avaient pas prévue les réalisateurs de l'époque. Car c'est le moyen de retrouver une vie intérieure en faisant taire les bruits de la ville et les diverses sonneries qui font de nous des animaux de laboratoire.¹⁹

¹⁵ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ Buster Keaton apparaît aussi, dans un rôle secondaire, triste figurant qui « passe » au cours d'une partie de cartes.

¹⁷ Cette réaction ne se limite pas à la réception proprement dite du cinéma muet. Il faut lui associer le succès des différentes formes de récits sans paroles – bande-dessinée muette, cinéma silencieux – depuis les années 1990. On trouve par ailleurs une réaction similaire chez plusieurs philosophes et anthropologues ; voir notamment David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 11 : « Le silence résonne comme une nostalgie, il appelle le désir d'une écoute sans hâte du bruissement du monde. L'ébriété de paroles rend enviable le repos, la jouissance de penser enfin l'événement [...]. Et le silence, de refoulé qu'il était prend alors une valeur infinie. » Voir aussi Nicolas Go, *Les Printemps du silence*, Paris, Buchet-Chastel, 2008.

¹⁸ Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007, p. 75.

¹⁹ Gérard Macé, *Cinéma muet*, Paris, Cognac, Fata Morgana, 1995, p. 21.

Aujourd'hui [...] le silence du premier cinéma est plus précieux que jamais. Au milieu de cette agression permanente qu'est devenu tout notre quotidien, il est comme le dernier réservoir d'une fraîcheur et d'une paix oubliées.²⁰

Raison pour laquelle, sans doute, notre époque voit se multiplier les évocations du muet, engouement qui touche aussi bien les essais comme ceux de Gérard Macé, Petr Král ou Didier Blonde que le domaine de la fiction, aussi bien en littérature générale (Paul Auster, *Le Livre des illusions*, Julio Llamazares, *Scènes de cinéma muet*, Roberston Davies, *Fantômes et Cie*, Didier Blonde, *Faire le mort*, Saabye Christensen, *Le Demi-frère*, Per Olov Enquist, *Selma*) que dans les littératures d'imagination (Serge Brussolo, *La Maison des murmures*, Didier Daeninckx, *Les Figurants*, Jack Finney, *Le Retour de Marion Marsh*, Jerry Stahl, *Moi, Fatty*)²¹.

Fantômes mélancoliques du muet

Le trait commun à tous ces ouvrages est qu'ils font de la fin du muet un véritable traumatisme. Le cinéma muet est décrit comme un art perdu ; séparé de nous par un abîme infranchissable, perdu par-delà la « fin de l'histoire » (« Ce soir-là, en voyant Hector et les autres comédiens accomplir leurs numéros [...], je fus frappé par l'idée que je regardais un art défunt, un genre tout à fait mort qui plus jamais ne serait pratiqué. »²²) L'événement qui nous en sépare ne semble pouvoir être comparé qu'aux deux conflits mondiaux qui l'encadrent : Gérard Macé renvoie ainsi à la Grande Guerre, faisant des acteurs du muet les victimes d'un grand cataclysme : « Les génériques du cinéma muet, avec leurs noms d'inconnus que rien ne permettra de retenir, ressemblent aux monuments de la grande guerre dont ils sont les contemporains. »²³ ; Didier Daeninckx invente une fiction dans laquelle un ancien décorateur de l'époque muette réalise pendant la Seconde Guerre Mondiale un film montrant dans un décor expressionniste les résistants français qu'il torture. Quand le traumatisme ne prend pas

²⁰ Petr Král, *Le Burslesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 2007, p. 45.

²¹ Cet engouement touche aussi le cinéma qui revient avec nostalgie sur son ancêtre muet, soit de façon ponctuelle, comme dans *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* de Jiří Menzel (2008) ou *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar (2002), soit dans l'ensemble de l'intrigue, comme dans *Irma Vep* d'Olivier Assayas (1997), *Les Lumières de Berlin* de Wim Wenders (1955) ou *Be Kind Rewind* de Michel Gondry (2008). La bande dessinée aussi s'y est intéressé, avec François Ayroles, *Incertain silence*, Paris, L'Association, coll. « Eperluette », 2002, Pascal Bertho et Korkydu, *La Voix*, Paris, Vents d'Ouest, 2003 et 2004 et Trillo et Mandrafina, *Spaghetti brothers*, Paris, Vents d'Ouest, 2008 Pour ne pas allonger inutilement les choses, je me suis limité au domaine littéraire.

²² Paul Auster, *Le Livre des illusions* (2002), traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 2004, réédition coll. « Livre de poche » p. 25.

²³ Gérard Macé, *op. cit.*, p. 30.

une dimension historique, il est associé à un deuil privé (ainsi, dans les premières pages du *Livre des illusions*, le narrateur associe à la perte de sa famille, sa femme et ses enfants, morts dans un accident d'avion la redécouverte d'un génie perdu du muet, Hector Mann), voire à une catastrophe naturelle (tremblement de terre dans *La Maison des murmures* de Serge Brussolo) à un meurtre (le meurtre du narrateur par lequel commence *Fantômes et Cie*), à un accident²⁴. Tout se passe comme si la nostalgie du muet et le souvenir de sa disparition étaient porteurs aujourd'hui d'une charge potentielle de mélancolie qui permettrait de l'associer un peu indifféremment à n'importe quel traumatisme. Preuve en est que plusieurs ouvrages, alors qu'ils décrivent essentiellement des films ou des acteurs ayant œuvré pendant la période parlante, les présentent comme datant de la période muette ; ainsi, *La Maison des murmures*, qui raconte la mort de « Rex Feinis » en 1938 et ne décrit que des films tournés après 1928 (qu'il s'agisse de films réels comme *Le Fantôme de Madame Muir* (1947), *Laura* (1944), *La Splendeur des Amberson* (1942), ou de films fictifs comme *La Reine maudite* de 1934, *Judith des Sept Châteaux*, 1935) décrit son personnage principal comme « séducteur du cinéma muet »²⁵, comme s'il fallait absolument doter l'intrigue de la puissance nostalgique de cet art disparu. La chose est peut-être plus frappante encore dans le livre de Julio Llamazares, *Scènes du cinéma muet*²⁶, qui décrit en fait des photographies de l'auteur enfant, prises donc dans les années 1960, mais les interprète à travers la métaphore du cinéma muet, sans doute parce qu'elle traduit au mieux l'ambiance mélancolique que l'auteur veut donner à ce livre de souvenirs – mélancolie de l'enfance perdue, mais aussi mélancolie d'un mode de vie disparu, celui de mineurs léonais sous l'époque franquiste.

On peut supposer que cette puissance mélancolique est liée à une dimension intrinsèquement fantomatique du cinéma. Parce que leurs corps sont enregistrés, les acteurs appartiennent à la fois au passé et au présent et apparaissent comme des morts vivants :

Elle est là, sur l'écran, belle... et déjà décomposée, incapable de se mouvoir comme le ferait une femme vivante. On dirait une noyée essayant de voyager incognito au pays des humains.²⁷

Ils sont vivants et ils respirent (si je les fixe, je peux encore entendre leurs poumons), mais ils regardent l'appareil comme s'ils étaient désormais dans un temps autre que celui de l'image.²⁸

Chaque fois que je vois ces films, je pars à la recherche de disparus, et c'est un monde de revenants que je découvre, baigné dans la mélancolie du noir et blanc, avant qu'un irrépressible regard jeté en

²⁴ Jack Finney, *Le Retour de Marion Marsh* (1973), traduit de l'américain par Monique Lebailly, Paris, Denoël, coll. « Présences », 1992.

²⁵ Serge Brussolo, *La Maison des murmures*, Paris, Plon, 2005, quatrième de couverture.

²⁶ Julio Llamazares, *Scènes du cinéma muet*, traduit de l'espagnol par Michèle Planel, Paris, Verdier, 1997.

²⁷ Serge Brussolo, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 69.

arrière ne le plonge à nouveau dans la nuit. Ces hommes et ces femmes démodés mais jeunes, insoucians, tellement vivants, je sais qu'ils vont mourir [...].²⁹

Formellement, on pourrait rapprocher ces descriptions du « ça-a-été » de la photographie tel que le présente Roland Barthes dans *La Chambre claire*³⁰. Cependant, les ouvrages consacrés au cinéma muet tendent à effacer la réalité initiale de l'enregistrement, si bien que ne subsiste que l'ambiguïté nostalgique d'une vie tendue vers la mort. Les acteurs muets sont les survivants d'une époque absolument révolue, les survivants de la catastrophe, ceux qui restent après la fin de l'histoire et ils ne peuvent apparaître que comme des fantômes essentiellement dématérialisés et frappés par la mort.

La réception du muet ne va donc cesser d'exagérer ce qui dans les images cinématographiques peut confirmer cette dimension fantomatique. Le noir et blanc renvoie ainsi à un monde des morts, mis en scène pathétiquement dans l'univers des mineurs d'Olleros : « Je préfère le noir et blanc d'alors aux photos en couleurs. Il ressemble davantage au passé et, pour ce qui est d'Olleros, il n'y a que lui qui ait le pouvoir de remémorer. [...] À Olleros, les seules couleurs qui existaient [...], c'était le blanc des étendoirs et de la neige, et le noir omniprésent et irrespirable du charbon. »³¹ C'est ce noir et blanc qui va donner la dimension explicitement fantomatique aux personnages de Serge Brussolo, « spectres de Celluloïd » détachés de la pellicule qui se reconnaissent à leur lèvres grises, à leur peau sans couleur (« Maintenant vous comprenez pourquoi la peau de Rex était toujours froide ? Pourquoi elle était si blanche tandis que ses yeux et ses lèvres étaient gris ? Parce que c'était celle d'une créature sortie d'un film en noir et blanc ! »³²). Mais bien entendu, plus que l'absence de couleur, c'est le silence qui transforme les acteurs du muet en fantômes. Alain Masson note justement combien l'absence de paroles dans le cinéma muet empêche de cerner précisément la différence entre le mort et le vivant (car « Mourir, c'est cesser d'être un interlocuteur. »³³) et lie explicitement la thématique fantomatique à cette absence de paroles : « Le prix de cette continuité [entre la mort et la vie], c'est évidemment la multiplication des fantômes. »³⁴

Cependant, si le muet est certainement intrinsèquement lié au fantomatique, il n'en reste pas moins que sa réception accentue le trait. Ainsi du noir et blanc et du silence : alors que le

²⁹ Didier Blonde, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 150 : « Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. »

³¹ Didier Blonde, *op. cit.*, p. 85.

³² Serge Brussolo, *op. cit.*, p. 130.

³³ Alain Masson, *L'Image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989, p. 70.

³⁴ *Ibidem.*, p. 73.

muet ne se réduisait ni à l'un ni à l'autre³⁵, les ouvrages contemporains en font une caractéristique essentielle, presque sacrée. Ainsi le narrateur du *Livre des illusions* y voit-il l'essence du cinéma :

J'avais toujours, d'instinct, préféré le noir et blanc à la couleur, les films muets aux films parlants. Le cinéma était un langage visuel, une façon de raconter des histoires en projetant des images sur un écran à deux dimensions. L'addition du son et de la couleur avait créé l'illusion d'une troisième dimension mais, en même temps, elle avait dérobé aux images leur pureté.³⁶

L'amour du silence entraîne même des pratiques « fanatiques » chez les spectateurs du muet : « Je m'adonnais en solitaire à un plaisir ascétique : films austères, interminables, sans générique, sans accompagnement, avec le moins de sous-titres possible – plus c'était muet et plus je pouvais satisfaire ma passion secrète [...]. »³⁷

La multiplication des fantômes

Ainsi, même si on ne saurait nier l'importance des fantômes dans le cinéma muet³⁸, il est évident que sa lecture contemporaine l'exagère, la grossit. La réception du muet est littéralement une *multiplication* des fantômes. D'où l'usage du pluriel dans tous ces titres, de *Fantômes et Cie* à *Figurants* en passant par *Les Fantômes du muet*, d'où une logique de l'énumération :

Au programme du muet, s'est d'emblée affiché tout le peuple de l'ombre et des miroirs auquel il était prédestiné : fantômes, doubles, automates, vampires sont là comme chez eux. Ils ont pu trouver grâce à lui un nouveau certificat d'existence. On dirait que le cinéma a été inventé pour

³⁵ Les films étaient très souvent teintés voire colorisés comme les courts métrages de Ferdinand Zecca ; surtout, ils étaient accompagnés de commentaires prononcés par un « bonimenteur » (voir à ce propos Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec, Paris, Nota Bene, Klincksieck, 2000) et de musique.

³⁶ Paul Auster, *op. cit.*, p. 24-25. On trouve le même fétichisme de l'« ancien » dans le goût de Petr Král pour les pellicules abîmées : « Les derniers mètres de la copie de *The Bond* (1918) projetée à la Cinémathèque de Paris, du fait de la détérioration de l'image, offrent la vision macabre d'un Chaplin et d'une Edna Purviance réduits à deux blanches silhouettes parcourues par un grouillement de vers noirs [...]. Ultime stade de la « sublimation » que la caméra fait subir à la réalité [...], l'usure rend infailliblement les choses et les êtres au néant dont ils sont temporairement préservés. » Petr Král, *op. cit.*, p. 38.

³⁷ Didier Blonde, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ L'importance des fantômes dans le cinéma allemand des années 1920 ne fait aucun doute, même s'ils n'apparaissent vraiment que dans une partie des films (citons *Le Golem* de Paul Wegener (1920), *Les Trois lumières* de Fritz Lang (1921), *Nosferatu* de Murnau (1922), la scène finale du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang (1922), ou, sous une forme plus métaphorique, *Phantom* de Murnau (1922)) ; le cinéma français n'est pas en reste avec la série des *Fantomas* de Feuillade et, de Jean Epstein, *La Chute de la maison Usher* (1928). Aux États-Unis on peut penser au *Fantôme de l'Opéra* de Rupert Julian (1925) ou à *Vent* (1928) de Victor Sjöström qui avait déjà tourné *La Charrette fantôme* (1920) en Suède.

eux. Belphégor, Barrabas, le Golem, Caligari, Mabuse, Nosferatu, Irma Vep, il s'est complu dans ces créatures aux identités mal définies.³⁹

Notre époque se laisse fasciner par cette multiplication de fantômes silencieux, se laisse hanter par le cinéma muet. Une scène du *Le Retour de Marion Marsh* illustre explicitement cette hantise : un jeune homme assiste à une projection des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* ; au moment de la célèbre scène du tango, il se trouve soudainement possédé par Rudolph Valentino (« C'était presque une sensation physique, comme si [...] quelqu'un s'était assis dans le même siège que moi [...]. En une sorte de mouvement rapide, de glissement doux, on s'est emparé de moi ; j'étais littéralement « possédé » »⁴⁰) ; cette possession fait partager au spectateur non les sentiments du personnage, mais bien ceux de l'acteur même, ou plutôt de son fantôme puisque c'est la tristesse de Valentino, fauché au beau milieu de sa carrière, qu'il ressent :

Un sentiment m'a envahi. [...] C'était un insupportable et horrible désir, le pire de tous – le désir sans espoir de ce qui aurait pu être. [...] Pour Rudolph Valentino, âgé de seulement trente et un ans, des décennies de gloire et d'adulation mondiales s'étendaient loin, loin devant lui. Brusquement, stupidement, il avait perdu tout cela. Fauché ! Disparu ! C'était simplement insupportable.⁴¹

Le sentiment qui traverse le spectateur est l'expression même de la nostalgie, le recueil mélancolique de la puissance du passé, de ce qui aurait pu être, et que la catastrophe a empêché. Le sentiment d'irréalité que ressent alors le personnage vient faire du spectateur un autre fantôme, contaminé par le spectacle mélancolique des spectres muets.

Ainsi, la multiplication des fantômes dans les films vient s'accompagner d'une multiplication dans le monde qui les reçoit. Le roman fantastique de Serge Brussolo propose une fable de cela : le retour du fantôme de celluloid de Rex Feinis entraîne l'apparition d'autres spectres en noir et blanc, notamment d'anciennes actrices (même s'il s'avère après coup que ce sont des personnages déguisés) et la transformation des autres personnages en fantômes. Cette fable dit la fictionnalisation totale. Dans la réception du muet, son évanescence fantomatique, sa force de fascination et sa faiblesse ontologique, se communiquent insensiblement au public. Le muet ramène donc à un dispositif où cinéastes, acteurs et spectateurs seraient gagnés par une même essence spectrale, comme lors de cette projection du *Miracle des loups* de Raymond Bernard dans une salle de province où la solitude spectralise l'ensemble de la salle :

³⁹ Didier Blonde, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁰ Jack Finney, *op. cit.*, p. 136-137.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 138-139.

On nous avait oubliés. Une fois lancée, la bobine poursuivait imperturbablement son déroulement, les acteurs continuaient seuls leur vie d'ombres. À qui cette mécanique absurde les contraignait-elle de s'adresser ? Je n'ai pas eu le courage de les abandonner à mon tour et je suis revenu m'asseoir au dernier rang pour assister à leur naufrage à travers une espèce de brume. [...] Si je n'avais pas gardé le souvenir précis de Charles Dullin, petit homme en armure de Louis XI brandissant son épée au milieu de son armée pendant la bataille de Montlhéry, je croirais avoir rêvé cette séance dans ce cinéma fantôme.⁴²

On ne peut douter qu'en mettant ainsi en scène cette contagion généralisée des fantômes, la fiction contemporaine ne mette en scène sa propre écriture fantomatique. *Fantômes et Cie* présente explicitement cette situation dans son dispositif narratif, puisque la narration commence juste après le meurtre du narrateur, narrateur-fantôme donc, dont la voix s'élève depuis une sorte de royaume intermédiaire entre la vie et la mort : ce n'est qu'une fois mort et devenu fantôme que le narrateur peut contempler le film (muet) qui raconte l'histoire de ses ancêtres. On ne saurait mieux figurer une narration mélancolique et irréaliste à laquelle est ainsi conféré un « statut d'exception » (le narrateur étant à la fois inclus et exclu du monde qu'il raconte)⁴³.

On assiste ainsi à un processus passablement circulaire dans lequel l'évocation des fantômes du passé ne peut se faire que par un art qui est lui-même fantôme, parce que processus de fiction et ainsi d'irréalisation. C'est sans doute le roman de Paul Auster qui donne à ce processus circulaire la forme la plus achevée : le centre du livre est l'œuvre secrète de Hector Mann, tournée dans la solitude d'un ranch et destinée à ne pas être montrée au public. Un seul film est visualisé par le narrateur, *La Vie de Martin Frost*, qui raconte comment un écrivain, enfermé seul pour écrire vit avec une femme sortie de son imagination (« c'était un esprit, une figure née de l'imagination de l'homme, un être éphémère envoyé pour devenir sa muse. »⁴⁴) et détruit finalement le livre qu'il écrit pour sauver la vie à ce fantôme. Ce film même ainsi que les autres films de Hector Mann sont détruits par sa femme immédiatement après la diffusion du film avec l'ensemble du ranch, alors que le cinéaste vient de mourir. *Le Livre des illusions* chercherait ainsi à apporter un dernier témoignage de cette œuvre fantôme, qui elle-même raconte l'histoire d'un fantôme. Mais pour ce faire, il ne peut qu'adopter une voix d'outre-tombe. Le narrateur se place explicitement sous le patronage de Chateaubriand dont il traduit depuis le début de la diégèse les *Mémoires* en décidant de ne donner qu'une publication posthume à son livre : « Quand ce livre sera publié, cher lecteur,

⁴² Didier Blonde, *op. cit.*, p. 106-107.

⁴³ Sur la notion de statut d'exception dans la littérature, voir Jean Bessière, *Quel Statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, 2001.

⁴⁴ Paul Auster, *op. cit.*, p. 285.

vous pourrez avoir la certitude que l'homme qui l'a écrit est mort depuis longtemps. »⁴⁵ Ainsi, alors qu'il a lutté contre la logique de destruction et d'illusion qui a entraîné Hector Mann et son œuvre jusqu'à la mort, il ne peut sauver de l'oubli le souvenir de son œuvre que par une œuvre qui est elle aussi entraînée dans la mort mélancolique et la transformation fantomatique. Le dispositif narratif est ainsi une multiplication dupliquée des fantômes qui affecte non seulement la fiction dans un système de reflets en abyme mais aussi les instances de la narration – le cinéaste, le film, les spectateurs, et ainsi, le narrateur, son récit et ses destinataires.

Fantômes mélancoliques et fantômes burlesques

Il y a une ambiguïté fondamentale dans la réception contemporaine du muet. Certes on peut être heureux que le cinéma muet ne soit plus l'étranger inaccessible qu'il était il y a encore une vingtaine d'années. Le développement des DVD, une diffusion plus courante à la télévision, une programmation plus régulière en salle, le travail des musiciens et les « ciné-concerts » l'ont nettement rapproché de nous. Pourtant le cadre de nostalgie mélancolique de cette réception caricature le cinéma muet, en fait un art pur, accomplissement d'une fiction de mort, irréalisation absolue. Le cinéma muet est en un seul bloc compris comme un art magique d'évocation de fantômes qui ne correspond que de loin à sa réalité – peut-on considérer comme « fantomatiques » les évocations naturalistes d'un Marcel L'Herbier, la splendeur baroque d'un Eric von Stroheim ou la fougue aventureuse d'un Douglas Fairbanks ? Surtout une telle réception évacue le cinéma burlesque, presque toujours évoqué à part. Quand Alain Masson tente de démontrer que le cinéma muet ne pouvait que céder devant le parlant, il écarte soigneusement de sa démonstration les Chaplin, Keaton, Langdon et Lloyd, ne les convoquant qu'au titre du mystère de l'intériorité cachée, c'est-à-dire comme s'ils étaient eux aussi des fantômes. Plus significative encore est l'analyse de Petr Král qui rabat le burlesque sur le surréalisme et, à travers lui, sur une certaine réception du romantisme. Le burlesque est lu, paradoxalement, surtout à travers les caractéristiques plus générales du cinéma muet et devient ainsi une nouvelle évocation des fantômes : « Ces images se trahissent comme une pure fiction : comme de simples ombres, retouchables à volonté, de choses et d'êtres qui, dans leur existence matérielle, restent hors de leur emprise.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 369.

Quel que soit leur vérisme, elles ne sont que des signes : des symboles immatériels qui ne peuvent superposer au réel, fatalement, qu'une nouvelle réalité mentale. »⁴⁶

Il y a pourtant très peu de fantômes dans le cinéma burlesque et quand ils apparaissent, c'est toujours dans une mise en scène parodique. Quand Buster Keaton se trouve confronté dans *The Haunted House* (1921) à une apparition de fantômes, la caméra révèle en même temps que la peur du personnage le dispositif de prestidigitation qui la cause. Alors qu'il rencontre Méphistophélès dans un couloir (il s'agit d'un acteur poursuivi par ses spectateurs et réfugié dans la maison hantée), il s'assure qu'il ne s'agissait pas d'un fantôme, en lui écrasant le pied, puis commence à lui expliquer ses mésaventures ; Méphisto excédé le quitte alors qu'il péroré de l'autre côté ; le fantôme revient à ce moment « remplaçant » Méphisto sans que Keaton ait suivi le mouvement. Effrayé, il saute à l'étage au-dessus. Pendant qu'il a le dos tourné, le fantôme sort et Méphisto entre à nouveau. Keaton décide de sauter sur l'apparition pour l'assommer (si elle a quelque matérialité) mais Méphisto s'est avancé et Keaton se retrouve avec la seule cape de l'acteur, qui est à nouveau sorti. Keaton se débat alors avec la cape, cherchant l'apparition disparue ; il tend alors le tissu devant lui, pour chercher le corps évanoui, et un fantôme entre par la porte qu'il cache, l'effrayant à nouveau. Si Keaton est bien confronté à une série d'apparitions et de disparitions, la caméra révèle les « trucages » et crée son effet comique grâce à la dissociation entre le fantasme de Keaton et la réalité corporelle visible. Keaton finit d'ailleurs par découvrir le pot aux roses quand il surprend deux « fantômes », les draps relevés, en train de partager une fiole d'alcool. Il reprend alors le contrôle de la situation, lançant un vase en l'air et guidant la tête du fantôme sous le vase pour l'assommer – simple démonstration de physique pratique qui rappelle la loi de gravité et avec elle la matérialité simple des corps qui est la leçon même du burlesque. Le burlesque est au fond incompatible avec une analyse en termes fantomatiques, bien que les analyses en ce sens ne manquent pas : il vaut avant tout par l'enregistrement concret du mouvement d'un corps et non dans l'apparition disparition qui fait lire le cinéma comme une évocation de spectres.

Le cinéma burlesque se prête mal à la nostalgie mélancolique et semble ainsi échapper à la réception contemporaine du muet. Très peu de retours nostalgiques sur le burlesque muet dans les films burlesques des années 1960 et 1970, aussi bien ceux de Tati que ceux de Peter Sellars. Il semble impossible de passer le burlesque par le crible de la mélancolie. J'en vois un signe absolument frappant dans le dernier film de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno

⁴⁶ Petr Král, *op. cit.*, p. 42.

Romy, *Rumba*, sorti en salle en septembre 2008, et sur lequel je voudrais conclure. L'histoire commence pourtant par un véritable événement traumatique : Dom et Fiona couple d'instituteurs passionné par la rumba (ils remportent toutes les compétitions de la région), sont victimes d'un grave accident de voiture dans lequel l'un perd toute mémoire (immédiate et à long terme) et l'autre une jambe. Pourtant, cette situation traumatique originelle ne donne lieu à aucun ressassement mélancolique ; elle est le point de départ d'une série de gags qui n'envisagent le handicap que pour ses vertus comiques, comme dans cette scène où Fiona revenant devant sa classe essaie de se débrouiller seule avec son sac et sa béquille, multipliant les chutes tout en demandant aux élèves de ne pas l'aider ou celle où Dom et Fiona sautent et agitent les bras pour activer la cellule photoélectrique d'une porte de supermarché avant qu'un client n'entre en poussant simplement la porte sur ses gonds. Le film ne s'autorise qu'une scène de nostalgie : alors que Fiona et Dom renvoyés de l'école semblent découragés, dos à dos devant un mur, lui par terre, elle dans sa chaise roulante, leurs ombres se lèvent et commencent une danse sensuelle et débridée. La scène tend jusqu'à la limite la confrontation du burlesque et de la mélancolique fantomatique : les ombres des danseurs que Fiona et Dom furent se livrent à une danse qui n'a rien de nostalgique, mais qui reprend les techniques chorégraphiques excentriques qui étaient celles du couple avant leur accident. Elle associe ainsi la hantise mélancolique et la liberté de corps qui ne sont enregistrés que pour le rire qu'ils provoquent. Au fond, cette danse conjure le risque de la hantise mélancolique qui viendrait détruire la liberté du burlesque. Je veux y voir un espoir que notre époque ne cède pas, dans sa reprise du muet en particulier et dans la mode du récit sans paroles en général, à une obsession fantomatique irréaliste et mortifère.

Henri Garric, ENS LSH (Lyon) et CERC (Paris III)