

## Marie-José Latour

### La geste de la parole

*À la mémoire de Pierre Bruno,  
son séminaire « Parlé/écrit » résonne toujours  
près de cinquante ans plus tard.*

Qu'il n'y ait pas de rapport qui puisse s'écrire entre le ballet *Giselle*, mis en scène par François Gremaud et interprété par Samantha Van Wissen, le personnage universellement connu et reconnu, créé et incarné par Charlie Chaplin, et la psychanalyse, n'élimine pas pour autant, entre eux, un certain point commun. La parole y a une place particulière : inouïe.

Un formidable documentaire de Gregory Monro, *Charlie Chaplin et « Les Temps modernes », La Voie du silence*<sup>1</sup>, nous fait partager ce moment où Charlie Chaplin, au sommet de sa carrière cinématographique, réalise après vingt-huit mois de production, en 1936, non pas son dernier film mais le dernier film où apparaît « Charlot », personnage créé en 1914.

Une décennie après l'avènement du parlant, ce sera *Les Temps modernes*, dont Chaplin commence le scénario en 1933. Un film muet où les seules voies entendues seront celles des puissants, retransmises par les machines qui ne permettent aucun échange. En contrepoint, dans une unique scène aussi poétique qu'inoubliable et subtile, on entendra la voix du célèbre vagabond. Filmée dans le plus grand secret, cette scène est un formidable pied de nez à la tyrannie du « parlant ».

Ce que  
l'inconscient  
démontre  
est tout autre  
chose,  
à savoir que  
la parole est  
obscurantiste.

J. Lacan

1. [↑](#) G. Monro, *Charlie Chaplin et « Les Temps modernes », La Voie du silence*, Arte France et Temps Noir, 2024.

Dans les affres de la Grande Dépression, le cinéma parlant vit une florissante jeunesse à Hollywood. Pressé d'abandonner le muet, sommé d'évoluer avec son époque, Chaplin cherche comment trouver à s'orienter dans ce qui ne sera plus jamais comme avant. Charlot ne parle pas. Chaplin doit-il le faire parler ? Comment ne pas trahir son engagement et continuer à « faire prime sur le marché » en faisant passer Charlot dans l'ère du parlant ? Quel genre de voix lui donner ?

Je parle avec  
mon corps,  
et ceci  
sans le savoir.

J. Lacan

Pour Chaplin, qui disait écrire avec la caméra, « la parole est ce qu'il y a de plus embarrassant », et il lui préfère la pantomime. À l'injonction de faire parler le cinéma, Chaplin va répondre, dans une scène mémorable, avec un charabia aussi insensé qu'évocateur, inventant ainsi la pantomime parlante. La chanson de geste n'aura jamais mieux porté son nom que cette toute première fois, qui sera aussi la dernière, où le monde entend la voix de Charlot. « Chante ! Dis n'importe quoi. » D'accord, semble dire Charlot, allons-y pour le son, mais ce sera sans la signification. Pour ceux qui aiment à réduire les écarts plutôt que les creuser, il sera rappelé dans les consignes de la postproduction pour la distribution internationale du film : « Attention ! Très important, M<sup>r</sup> Chaplin chante une chanson dans une langue "fictive" (aucune traduction nécessaire). »

Ce n'est pas tant la parole que Chaplin tourne ici en dérision, qu'un usage qui voudrait en effacer les portées artistique et politique. N'est-ce pas cette même portée poétique que la psychanalyse prend à son compte quand il s'agit de faire en sorte qu'advienne une parole qui ne recule pas devant ce qu'elle porte avec elle d'inouï ?

Jacques Lacan, qui a fait grand cas du mystère du corps parlant, n'a pas dû manquer de lire, dans *Le Neveu de Rameau*, cet éloge que Diderot fait de la pantomime, « la nuit avec ses ténèbres, [...] l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons », où se déploie remarquablement cette propriété de la parole de faire entendre ce qu'elle ne dit pas, saluée à l'aube de son enseignement.

Il y a quelque chose dont on est tout à fait surpris que ça ne serve pas plus le corps comme tel – c'est la danse. Ça permettrait d'écrire un peu différemment le terme de *condensation*.

J. Lacan

Faisons le pari qu'il aurait goûté la mise en scène par François Gremaud de ce qui est considéré comme le chef-d'œuvre du ballet romantique. Le livret de *Giselle*, écrit par Théophile Gautier pour une danseuse qu'il aimait, a été présenté pour la première fois à Paris en 1841. Deux siècles plus tard, un metteur en scène, qui place son travail dans la filiation de l'Oulipo, confie à une danseuse de le raconter à « sa façon ».

Samantha Van Wissen, qu'on pourrait traduire du néerlandais comme « Samantha d'effacement », porte bien plus qu'un récit. N'est-ce pas un dire qu'elle mime ? Avec une élégante jubilation, elle nous remet en mémoire que le ballet n'a pas toujours été un genre en soi. Molière nous a laissé pas moins de douze comédies-ballets, où la danse a plus d'importance que le texte. Il faudra attendre le début du XIX<sup>e</sup> siècle pour que de « longs poèmes s'écrivent avec des ronds de jambe et des ondulations de bras », comme l'écrit Gautier. Dans un ballet, il n'y a pas de paroles échangées. C'est à la pantomime, appuyée sur ou par la musique, que revient de dire l'état des personnages et le déroulement de l'intrigue.

Ainsi, « Loys enlace à nouveau délicatement le bras de Giselle, et avec un simple détour de la tête, elle semble demander "Mais puis-je faire confiance à ton amour ?" – tout en pantomime <sup>2</sup>. » Aujourd'hui, poursuit « la façon de comédienne-danseuse », on a perdu cette affinité avec la pantomime, qui sait pourtant si bien évoquer la dimension tragique de la parole. Samantha Van Wissen, à force de danse et de pantomime, creuse le trouble entre le personnage et l'interprète.

Saluons ce trouble fécond quand il sert ce que la parole fait surgir d'inouï sans le confondre avec le sonore.

2. ↑ F. Gremaud, *Giselle...*, Lausanne, 2b Company, 2024.