



HAL
open science

Des baisers silencieux au cinéma

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. Des baisers silencieux au cinéma. *Revue d'études culturelles (Dijon)*, 2023, 10. hal-04528947

HAL Id: hal-04528947

<https://hal.science/hal-04528947v1>

Submitted on 2 Apr 2024

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.

Copyright

La version jointe est une version de travail préparatoire de l'article publié dans

Vanessa Besand, Virginie Brinker et Henri Garric [dir.], *Le Baiser, Revue d'Études Culturelles*, n° 10, 2023.

LES BAISERS SILENCIEUX DU CINÉMA MUET

Henri GARRIC - CPTC

Si l'on suit les études sur l'histoire de l'intime¹, le baiser serait une pratique relativement récente dans le domaine amoureux. Longtemps cantonné aux rapports politiques, sociaux et religieux, il ne se généralise qu'au XX^e siècle dans les rapports de couple. La pratique amoureuse et érotique du baiser s'est certes imposée très tôt dans la poésie des troubadours et des trouvères, transposant dans le domaine intime les conventions de l'hommage vassalique, pendant lequel le vassal embrasse le seigneur, et les adorations religieuses des Cathares ou des mystiques chrétiens². Elle s'est plus tard développée avec le romantisme où le baiser associe l'élan spirituel et l'exaltation des sens, puis s'est répandue dans la littérature populaire : l'article de Florence Fix, dans ce volume, en fournit un exemple dans le domaine théâtral. Pour autant, même si les historiens des sensibilités repèrent un tournant au milieu du XIX^e siècle, à partir duquel « la rudesse des approches est peu à peu dépassée, un désir de caresses, de ressentis émotionnels, de plaisirs raffinés du toucher se fait jour, préparant à une érotisation des comportements »³, le baiser reste réservé à une élite. Il faudra, pour que la pratique se généralise, le triomphe d'un nouveau médium. C'est avec l'apparition du cinéma, et particulièrement du cinéma « hollywoodien », que le baiser s'impose : le sociologue Herbert Blummer a montré combien les adolescents et adolescentes dans les années 1930 imitaient les pratiques amoureuses montrées à l'écran et particulièrement le baiser⁴. Associé au développement du *dating* aux États-Unis et du *flirt* en Europe, le baiser devient la pratique amoureuse la plus importante des jeunes gens dans les années 1950 et 1960 : « des millions de jeunes concentrent toute leur attention sur le baiser. Obtenir le premier baiser devient un rite de passage, en accumuler d'autres à chaque fois un exploit. »⁵. Or on sait combien le cinéma hollywoodien a construit une image stéréotypée du baiser. La

¹ Je suis ici l'étude de Jean-Claude Kaufmann, *Ce qu'embrasser veut dire*, Paris, Payot-Rivages, 2021.

² Voir Jean-Louis Flandrin, « Une histoire du baiser », *Annales*, vol. 28, n° 1, janvier-février 1973, p. 162-163 : « La poésie courtoise a, comme la littérature mystique, chanté l'amour d'un être supérieur, un amour des cœurs, qui s'accomplit dans la contemplation et dont le baiser est la suprême récompense. De même que l'amour de Dieu suscite la grâce, l'amour de la dame anoblit l'amant. Le baiser est une communion, le sacrement de l'amour profane. »

³ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 169.

⁴ Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, New York, MacMillan & Company, 1933, p. 47-48.

⁵ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 191.

contrainte imposée par le code Hays⁶ a eu un effet paradoxal. Le baiser s'y est trouvé soumis à des règles très strictes, mais il est devenu dans le même temps la seule pratique amoureuse qui pouvait être montrée à l'écran. Il s'est en conséquence multiplié (sur 142 films sortis dans les années 1930, on compte 742 baisers), sous une forme répétée à l'envi et strictement définie : la distance des corps doit être respectée ; le contact s'établit d'abord et avant tout par le regard ; les lèvres se touchent juste ; les yeux se ferment, traduisant la concentration spirituelle du moment amoureux ; les corps s'immobilisent dans la décence de l'icône.

On répète volontiers que c'est le poids de la censure qui a favorisé et défini l'essor du baiser hollywoodien. Ce serait ainsi, paradoxalement, la censure qui aurait inventé un modèle iconographique et l'aurait imposé dans les pratiques sociales. Pourtant, on oublie trop en tenant ce raisonnement que quand le « code Hays » se met en place dans l'industrie cinématographique, le cinéma existe depuis plus de trente ans et qu'il s'appuie sur des traditions culturelles (théâtrales, picturales, romanesques) plus anciennes encore. Le « baiser hollywoodien » ne naît pas spontanément de la contrainte : il est le résultat d'un processus de long terme qui charrie avec lui des valeurs idéologiques et morales qu'il convient de mettre en avant si on veut comprendre à la fois comment elles ont si facilement rencontré les exigences de la censure et servi de modèle à la gestuelle sociale. Par ailleurs, si cette norme s'impose avec l'aide de la censure, c'est aussi qu'elle pouvait être confrontée à des contre-modèles. La censure et le triomphe du « baiser hollywoodien » ont écrasé d'autres façons de s'embrasser à l'écran que je vais essayer ici de remettre en lumière.

L'absolu silencieux du baiser

Le cinéma muet utilise le baiser pour souligner les tournants de la narration. L'énumération des baisers qui accompagnent le coup de foudre, la reconnaissance amoureuse, la séparation des amants, le pardon final, les retrouvailles, etc. serait trop long tant, au fond, tous les films comportent des baisers et les utilisent aux moments-clés de l'histoire. Je prendrai en exemples quelques films mettant en scène Rudolph Valentino, grands classiques du mélodrame muet. Dans *Blood and Sand* (1922) de Fred Niblo, les grandes étapes du film sont sanctionnées par un baiser : le torero Juan Gallardo (Valentino) refuse d'abord le baiser à une gitane avec laquelle il danse dans un cabaret, car il se réserve pour la femme de son cœur, Carmen ; le soir de ses noces avec Carmen, le mariage est sanctionné par un face à face, baiser en puissance que prolonge le geste de Juan invitant sa femme à le rejoindre dans leur chambre ; la trahison est présentée explicitement par le baiser que donne Juan à la vamp Doña Sol ; enfin, alors que Juan agonise, encorné dans

⁶ Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 83-94.

sa dernière corrida, il obtient le pardon de Carmen et le film se conclut par un baiser d'amour conjugal. Même chose dans *The Eagle* (1925) de Clarence Brown où l'histoire de Vladimir Dubrovsky est rythmée par les baisers : le rapide baiser que lui donne au début de l'histoire la Tsarine scelle son destin puisqu'il est exilé après l'avoir refusé ; toute l'intrigue est tendue vers le baiser qu'il doit donner à Mascha (Wilma Bánky). À plusieurs reprises, le baiser va être donné, mais il est refusé, parce que Mascha est la fille de Kyrilla, l'ennemi juré de Vladimir. Ce n'est qu'au moment où Vladimir va être capturé que Mascha finit par lui avouer son amour (« *Are you blind Vladimir? Day and night I've fought against loving you – fought and lost!* ») et que le couple s'embrasse. Enfin, au dénouement, alors que Vladimir va être condamné à mort par la Tsarine, un pope célèbre le mariage en prison et un baiser scelle l'union ; Vladimir et Mascha s'embrassent à nouveau alors qu'on apporte la sentence de mort, échangeant ainsi ce qu'ils croient être un baiser d'adieu (Vladimir sera en fait sauvé). On retrouve le même rôle central dans le film posthume de Valentino, *The Son of the Cheik* (1926) de Georges Fitzmaurice. Le film se déroule en trois temps : Ahmed, le « fils du Cheik », tombe amoureux de Yasmin (toujours Wilma Bánky), une danseuse qui vit dans une bande de brigands. Cet amour est entériné par un baiser. Les brigands enlèvent Ahmed et lui font croire que Yasmin n'était qu'un appât destiné à lui soutirer de l'argent sous la torture. Une fois libéré, pour se venger, Ahmed enlève Yasmin et la viole – le viol est figuré par un baiser donné de force. Enfin, les malentendus étant dissipés, Ahmed sauve Yasmin. Le couple se retrouve à cheval et le film s'achève sur leur baiser d'amour. On aurait pu citer bien d'autres exemples parmi des films célèbres du muet : *Birth of a Nation* (1915) de David W. Griffith, où la réconciliation du Nord et du Sud est entérinée par le baiser qu'échangent Ben Cameron (Henry Walthall), le « petit colonel », fils d'une famille aristocratique du Sud et Elsie Stoneman (Lilian Gish), la fille de l'homme fort du Nord après l'assassinat de Lincoln ; l'intrigue « moderne » de *Intolerance* (1916), toujours de D.W. Griffith, où tous les épisodes – la rencontre entre la bien-aimée (Mae Marsh) et le garçon (Robert Harron), leurs « fiançailles » définitives, leurs retrouvailles après la sortie de prison du « garçon », leurs retrouvailles finales, enfin, quand la bien-aimée vient porter la grâce du garçon au moment même où il va être pendu – sont concrétisés par des baisers.

Il n'y a rien d'étonnant à la place importance du baiser dans ces films : le cinéma muet est l'héritier du mélodrame et du roman populaire où les baisers jouent un rôle d'articulation systématique dans les intrigues. Alain Montandon a montré, en examinant *L'Enfant du carnaval* de Pigault-Lebrun, combien le baiser servait de scansion et d'articulation à tous les lieux du roman⁷. Ce qui change avec le film, c'est que ces baisers vont être montrés alors que, dans le roman comme au théâtre, ils n'étaient que suggérés. Or le statut de l'image dans le cinéma muet

⁷ Alain Montandon, *Le Baiser. Le corps au bord des lèvres*, Paris, Autrement, collection « Le Corps plus que jamais », 2005, p. 90.

est tout à fait particulier. Il ne s'agit pas d'un élément constituant une étape d'un récit ; il s'agit d'une icône qui va trouver sa place dans une grande synthèse visuelle :

Le montage lie les éléments d'une même série, au lieu de se soumettre au développement d'une situation. Les sensibles discontinuités du spectacle ne nuisent pas à la construction du tableau, dont elles accusent la composition. Une image symboliste semble ainsi s'évoquer en plusieurs plans : indéfinie, fluide, changeante, irréductible à la sommation intellectuelle.⁸

Intolerance est le modèle le plus achevé de cette grande synthèse iconique. Sans rentrer dans le détail de sa composition, il faut rappeler que le film croise quatre intrigues, qui ont lieu successivement à Babylone, à l'époque du Christ, pendant la Saint-Barthélemy et à l'époque moderne. Chacune de ces histoires convoque de nombreux baisers, mais ce qui est décisif, c'est le cadre allégorique qui les associe. Faisant le lien entre les différentes intrigues, apparaît une femme assise (Lilian Gish) qui balance un berceau ; l'image est explicitement allégorique puisqu'elle est précédée, dès sa première apparition, du carton suivant : « *Out of the cradle endlessly rocking* », titre d'un poème de Walt Whitman (qui n'est pas cité dans le film) ; et que son sens moral est ainsi glosé : « *Each story shows how hatred and intolerance, through all the ages, have battled against love and charity.* » Les baisers concrets que s'échangent les personnages (notamment la bien-aimée et le garçon) trouvent ainsi leur relais, à la fin du film, dans une vision idyllique qui représente le monde enfin sauvé de la haine par l'amour (« *when perfect love shall bring peace forevermore* ») : les anges au ciel lancent des fleurs sur la terre et, autour des canons, on trouve de petits enfants vêtus de blanc, qui s'embrassent en riant ! Les baisers servent ainsi moins à construire l'histoire concrète d'un amour humain qu'à porter l'image allégorique d'un triomphe de l'amour sur terre. Ils répondent ainsi à la description de Walter Benjamin qui évoque à propos de l'allégorie la « volupté avec laquelle la signification règne, en sultan farouche, sur le sérail des choses »⁹ : les objets qui forment l'allégorie n'ont pas de valeur pour eux-mêmes ; ils sont écrasés sous le poids du sens que porte l'allégorie – ici, les baisers individuels sous l'allégorie.

Bien entendu, tous les films muets ne portent pas une signification allégorique aussi puissante que ceux de Griffith. Cependant, on voit bien comment cette importance donnée à l'image allégorique synthétique globale a donné forme aux baisers muets du cinéma. Les baisers ne sont pas tant un moment intime partagé par deux êtres singuliers qu'un modèle traduisant l'essence de l'amour à chaque fois qu'il apparaît. De ce point de vue, il est frappant de voir comment se

⁸ Alain Masson, *L'Image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, collection « Mobile Matière », 1989, p. 64.

⁹ Walter Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand (1925)*, Paris, Flammarion, collection « Champs-Flammarion », 2000, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, avec le concours d'André Hirt, p. 198.

généralise une gestuelle du baiser. Les films mettant en scène Rudolph Valentino sont particulièrement saisissants : le baiser est d'abord porté par le regard ; quand Rudolph s'immobilise et regarde profondément sa partenaire, avec les yeux légèrement plissés, on sait qu'il va l'embrasser (ou tout au moins qu'il veut l'embrasser). Les visages se font face, l'acteur et l'actrice présentant aux spectateurs et spectatrices leurs profils. Les corps ne sont jamais rapprochés. Seuls les têtes s'avancent jusqu'à ce que les lèvres se touchent. Dans chacun de ces exemples, les amants sont filmés en plan moyen, ce qui laisse les corps assez éloignés de la caméra. Ainsi s'embrassent Ahmed et Yasmin, Vladimir et Masha, Juan et sa maîtresse Doña Sol.

Un modèle se met donc en place qui articule une intervention décisive dans le déroulement de l'intrigue, une mise en scène et un cadrage récurrents et une synthèse allégorique. On pourrait, paradoxalement, résumer ces trois caractéristiques autour de la notion de distance : dans l'intrigue, le baiser est sans cesse différé ; dans la mise en scène et le cadrage, il n'est autorisé que si les corps sont éloignés (l'un de l'autre et de la caméra) ; dans l'allégorie, il ne vaut que pour ce qu'il n'est pas. Cette figure de la distance connaît des formes explicites dans le corpus des films muets. Dans *Intolerance* en particulier, la « bien-aimée », mère célibataire depuis que son compagnon a été emprisonné, se trouve dépossédée de son enfant, que les « réformistes » placent dans un orphelinat. Cherchant malgré tout à recueillir les restes de son amour perdu, elle se place devant l'orphelinat, espérant apercevoir l'enfant. Le bâtiment ne donne aucune ouverture au regard, mais, par un procédé courant dans le film muet, la vision tant espérée suit immédiatement le plan présentant la bien-aimée cherchant son enfant : alors qu'elle ne le voit pas, le raccord fait apparaître l'enfant dans la direction de son regard. Le cinéma fournit ainsi une sorte de compensation visuelle à la perte. Compensation que la mère va chercher ensuite en se postant dans le jardin d'un couple heureux pour regarder à distance le bonheur familial ; elle envoie alors des baisers « à distance » à cet enfant de substitution et ces baisers à distance sont associés à un montage où l'enfant, tourné vers la droite, semble faire des mouvements vers la femme, tournée vers la gauche. Bien entendu, cette distance demande à être parcourue et cette privation sera comblée quand la bien-aimée retrouvera son compagnon, puis son enfant, pour les embrasser, mais en attendant, le baiser ne prend sens que dans une distance idéale. Alain Masson a noté combien ce type de montage va de pair avec une idéalité globale de l'image dans le cinéma muet. Il ne fait pas de doute que cette idéalité exploite la tradition spirituelle du baiser qui a transposé dans le domaine amoureux la mystique du baiser chrétien¹⁰ : l'amour courtois et le romantisme, en particulier, ont développé ce baiser où seule compte la communion des âmes.

¹⁰ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 138 : « Le dépassement spirituel [...] est à l'opposé absolu d'une histoire naturelle du baiser : il nie le corps, la chair, les émotions. Il les nie et les refoule quand le sensible tente de refaire surface. »

Cette spiritualité d'un baiser enfermé dans une mise en scène et dans un cadrage archétypique va permettre le déploiement de grandes scènes qui, du baiser, renvoient vers une transcendance. On a pu le voir autour de la dimension allégorique d'*Intolerance*. On le voit dans la façon dont l'expressionnisme allemande associe *Eros* et *Thanatos* dans la figure du baiser. Ainsi du final de *Nosferatu* (1922) de Murnau, concentré des procédés de montage « à distance », avec l'approche de l'ombre de Nosferatu vers le cœur d'Ellen Hutter, la télépathie de Knock qui perçoit, depuis sa prison, la mort du vampire, qui associe le baiser léthal du vampire et le baiser d'amour d'Ellen et Thomas Hutter, esquissé, avant qu'Ellen ne tombe morte ; ainsi du final de *Loulou* (1929), de Pabst où le baiser est à la fois un moment de rédemption pour Loulou, devenue prostituée au grand cœur, et pour Jack l'éventreur, que la lumière spirituelle d'une bougie et le gui du nouvel an apaisent, et le moment de mort puisque, dans le baiser, la pulsion de mort de Jack revient et qu'il poignarde Loulou ; ainsi aussi, enfin, des baisers dans *L'Aurore* (1927) de Murnau qui allégorisent la lutte entre le mal (incarné par la vamp brune de la ville) et le bien (incarné par la femme légitime et blonde).

Le cinéma muet avait ainsi construit un modèle parfait pour le cinéma hollywoodien, à la fois strictement défini visuellement et chargé de spiritualité. Il suffira du contexte général de la censure et du code Hays pour faire de ce modèle une icône de l'idéal amoureux. Pour autant, il serait simplificateur de penser que le baiser du cinéma muet s'est réduit à ce type idéalisant. La richesse foisonnante du cinéma des années 1910 et 1920 a su susciter des contre-modèles, tracer des lignes de fuite. J'en décrirai trois ici, du côté de l'exacerbation de l'érotisme, de la logique de la banalité, et du burlesque.

Érotisme du baiser éloigné, rapproché

Erotikon (1929), un film du réalisateur tchécoslovaque Gustav Machatý, donne un exemple frappant du détournement des codes stéréotypés du baiser à des fins érotiques. Le film commence alors qu'un jeune homme élégant et raffiné du nom significatif de Georges Sidney (Olaf Fjod) se trouve, suite à un violent orage, enfermé dans une petite maison de gare, avec Andrea, la jeune fille d'un cheminot. Les deux personnages sont d'abord isolés, chacun enfermé dans sa chambre. Cependant, le parfum que Georges a offert à Andrea crée un lien entre eux : dans son sommeil, Andrea est tourmentée par la puissance érotique du parfum ; le montage met en relation l'homme et la jeune femme, donnant l'impression que l'un regarde les mouvements du corps de l'autre, dévorée par le désir. Un coup de téléphone oblige Andrea à sortir de sa chambre et met en présence les deux personnages. Une longue approche par le baiser est alors mise en scène : Georges embrasse longuement la deuxième phalange de l'index d'Andrea ; il la fait venir vers lui et essaie de la dévêtir, mais elle résiste ; il se met alors exactement dans la position du baiser stéréotypé et joue le regard profond, mais au lieu de poser les lèvres sur ses lèvres, il embrasse d'abord le front, dans les cheveux. Enfin, il

l'embrasse véritablement, selon le modèle canonique ; si ce n'est qu'une coupe renverse la direction de la prise de vue, découpant le moment du baiser et dévoilant le lit qui est derrière les personnages et dans lequel Georges va conduire Andrea. On voit alors à nouveau Georges embrasser Andrea, probablement sur la poitrine, mais surtout, à partir de ce moment, la caméra se concentre sur le plaisir d'Andrea ; elle le faisait déjà au moment des premiers baisers, notamment sur le doigt, proposant des gros plans sur son visage extasié, mais ce sont presque uniquement ces gros plans qui terminent la séquence, rompant radicalement avec la distance du plan moyen¹¹. La séquence est ainsi structurée par le jeu du montage : dans un premier temps, les deux personnages sont associés, bien qu'à distance, par un montage qui figure le pouvoir du parfum ; dans un deuxième temps, ils se retrouvent dans le même plan, le moment de vivre le baiser ; dans un troisième temps, bien que l'un contre l'autre (puisqu'ils sont en train de faire l'amour), ils sont dissociés dans le montage qui isole le plaisir d'Andrea. En conséquence, *Erotikon* utilise les principes du baiser du cinéma muet en les subvertissant : il joue du principe de distance mais pour exacerber le désir ; il reprend la pause canonique du baiser muet, mais en multipliant autour d'elle les variations, les parties du corps embrassées. Il invente ainsi une érotique du baiser là où le modèle canonique le réduisait à l'allégorie et à la spiritualité.

Banalité quotidienne du baiser conjugal

King Vidor, dans *The Crowd* (1928), propose un chemin tout à fait différent. Le film suit en effet la vie de John Sims (James Murray), figure de l'Américain moyen, porté par le rêve de réussite, mais limité à une vie d'échecs professionnels. Dans cette vie, les baisers amoureux sont légions : premier baiser à la fête foraine, nuit de noce dans le train du voyage de nocces, baiser devant les chutes du Niagara, réveillon de Noël, etc. À chaque fois, ces baisers sont enfermés dans les stéréotypes de la romance et encadrés par le spectacle publicitaire. Ainsi du premier baiser : John Sims accompagne un ami et deux jeunes femmes à la fête foraine. La dernière attraction est celle du « Tunnel of love » où les couples, assis dans une barque, finissent dans le noir. À ce moment, le tunnel s'ouvre et les couples apparaissent en public, devant les futurs passagers et passagères du train ; le dévoilement est explicité par une pancarte (« *Do they neck? Watch!* » – « est-ce qu'ils se bécotent ? regardez ! »). La banalité (on sait bien que tout monde s'embrasse dans ce tunnel) s'associe donc à un affichage public qui fait disparaître toute intimité. Et pourtant, le baiser s'est échangé dans une sorte de conscience particulière : John a enlacé Mary (Eleanor Boardman), plus intimement qu'il ne l'aurait dû selon le modèle habituel ; il a déposé quatre baisers rebondissants et enthousiastes sur les lèvres de Mary puis à nouveau, après une interruption, deux

¹¹ Il faudrait ajouter que plusieurs plans montrent aussi le plafond ou les murs de la chambre en plans subjectifs pour faire partager la perception du monde d'Andrea dans son extase sexuelle.

autres. On retrouve cette même articulation du stéréotype et de la singularité dans le deuxième baiser, échangé devant les chutes du Niagara. Le jeune couple s'y est rendu en voyage de noce et, au milieu de l'ascension, se repose dans les chutes. Mary s'allonge pour reprendre son souffle et John la photographie devant les chutes, la transformant en carte postale, spectacle et stéréotype – mais juste après la photographie, John, ébloui, l'embrasse en la singularisant : « tu es la plus belle femme du monde ! ». Le baiser, prenant d'abord la forme canonique, se prolonge, tendre et érotique : il l'embrasse sur la paupière, sur la joue, puis sur les lèvres. Il retombe en revanche dans le stéréotype avec la métaphore finale : « *My love will never stop, Mary. It's like these falls.* »

Le baiser est ainsi perpétuellement pris dans une dialectique entre stéréotypes et singularité, dialectique qui permet de créer une forme de baiser quotidien, à la fois banal, parce que ressemblant à n'importe quel baiser, et exceptionnel, parce que lié au destin d'un être unique – c'est la morale du film qui ne cesse de montrer comment la vie de John et Mary est toujours à la fois leur vie et la vie de la foule. Dans ce contexte, le baiser devient une pratique quotidienne que les époux échangent parfois dans des moments de tendresse, parfois seulement pour se dire bonjour ou au revoir, parfois même simplement pour sceller leur union de tous les jours. Il quitte tout à fait l'élévation spirituelle du modèle canonique mais n'en est pas moins précieux pour signifier l'amour d'un couple banal. Il n'est pas impossible de ce point de vue que *The Crowd* corresponde au moment où le baiser devient une pratique sociale amoureuse partagée ; il en donne une des premières figurations réalistes.

Renversement burlesque du baiser

Il reste cependant une troisième voie de sortie du modèle canonique. J'ai montré ailleurs comment le cinéma burlesque n'avait cessé de jouer d'un renversement dans lequel l'expression silencieuse absolue se trouvait remplacée par un rire visant la singularité d'un corps individuel dans sa capacité de créer, dans le jeu d'acteur, la jubilation heureuse du spectateur¹². Le baiser canonique est l'objet permanent de ce jeu de renversement. On peut prendre comme exemple le baiser final qui devrait couronner l'intrigue en apportant un *happy end* et en unissant le couple. Il est en permanence empêché, détourné, ironisé. Ainsi, dans *Seven Chances* (1925), alors que Keaton a enfin épousé Mary (Ruth Dwyer), il s'avance pour l'embrasser ; le pasteur coupe son mouvement pour embrasser la mariée au front ; Keaton s'avance à nouveau, mais c'est maintenant la mère de la mariée qui l'embrasse ; il s'avance encore une fois, mais c'est maintenant le tour du frère ; au moment où le père s'essuie les lèvres, Keaton prend Mary par la main et l'entraîne dehors pour pouvoir l'embrasser tranquillement. Il l'assoie alors sous

¹² Henri Garric, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, collection « Perspectives comparatistes », 2022.

une tonnelle, mais un gros dogue s'interpose et lèche successivement la mariée et le marié sur les lèvres. Le film s'interrompt là. À la spiritualité du baiser canonique, Keaton a substitué la répétition mécanique d'un baiser impossible. Il va accentuer encore le procédé dans *The General* (1926). Là encore, Keaton a enfin réussi à obtenir l'amour d'Annabelle Lee (Marion Mack) et il s'apprête à l'embrasser, mais il cherche pour cela de l'intimité. Il fuit donc d'abord le lieutenant qui vient de l'enrôler dans l'armée et s'installe avec sa fiancée sur l'essieu de sa locomotive. Elle est à la gauche de l'écran et lui à droite. Aussi, quand un soldat passe, il doit s'interrompre et saluer de la main droite. L'interruption se reproduit d'abord une fois, puis une seconde fois. Johnnie, son personnage, voit alors l'ensemble des soldats (une vingtaine au moins) sortir de leurs tentes. Il inverse alors les places, passant à gauche, ce qui lui permet de saluer de la main droite tout en embrassant. Il se transforme ainsi en machine à saluer, tandis que ses lèvres sont perdues dans le baiser. La conclusion heureuse est ainsi remplacée par un gag où le corps répète inlassablement le même geste. Au lieu du couronnement spirituel du récit, nous avons la physique d'un corps répétitif.

Il y a ainsi dans le cinéma burlesque un travail de sape très conscient du modèle canonique du baiser, selon le principe parodique qui le mène¹³. Ce renversement ironique prend une forme réflexive affichée dans la conclusion de deux grands films. Dans *The Gold Rush* (*La Ruée vers l'or*, 1925) de Chaplin d'abord, le film s'achève par un *happy end* caricatural : Charlie et son comparse, Big Jim, ont enfin réussi à retrouver la concession pleine d'or qui les rend riches. Ils se retrouvent alors sur un paquebot où des journalistes viennent faire un reportage photo vantant leur réussite et proposent à Charlie de revêtir ses habits de clochard misérable. C'est à ce moment que Charlie retrouve Georgia (Georgia Hale), la jeune femme dont il était tombé amoureux en Alaska. Après un quiproquo, ils se trouvent devant les journalistes qui veulent immortaliser le couple. Pour cela, ils l'immobilisent exactement dans la pause stéréotypée du baiser canonique : les yeux dans les yeux, les visages de profil, tournés l'un vers l'autre. Mais au lieu de rester figé, le couple s'embrasse, au désespoir des journalistes : « *Oh! you spoil the picture* » (le mouvement crée du flou sur la photo). Chaplin fait ainsi un pied de nez aux baisers muets stéréotypés ainsi qu'au rêve américain couronné d'un double *happy end*, économique et amoureux. Il gâche volontairement le stéréotype figé qui doit faire une belle image et une belle histoire (« *This will make a wonderful story* » dit l'un des journalistes à son collègue) pour le remplacer par le mouvement incontrôlable de la vie.

Buster Keaton propose lui aussi une mise en abyme ironique du baiser stéréotypé dans le grand film sur le film qu'est *Sherlock Jr* (1924). Le film s'achève là encore avec la réunion du couple : la fiancée de Buster vient le

¹³ Voir Walter Kerr, *The Silent Clowns*, New York, Alfred Knopf, 1975 : « *Comedy's business had always been to reduce pretension, to mock deep seriousness, to ask what could be so lofty about a man whose shirttail was hanging out.* »

retrouver dans sa cabine de projectionniste pour une réconciliation. Cependant, le jeune homme ne sait pas comment s'y prendre. Il se tourne alors vers l'écran où un couple va s'embrasser. La mise en scène décompose ainsi le baiser canonique : sur l'écran, l'homme fait subir une rotation à sa partenaire pour qu'ils se retrouvent face à face, yeux dans les yeux, profils tournés vers les spectateurs – Buster l'imité exactement – ; sur l'écran, l'homme embrasse les mains de la femme – Buster reproduit le geste, de façon un peu brusque – ; il passe une bague de fiançailles au doigt de la jeune femme – et Buster fait de même ; enfin, l'homme se penche vers la femme et l'embrasse selon le modèle habituel – Buster l'imité mécaniquement, c'est-à-dire qu'il pose ses lèvres sur les lèvres de sa fiancée, mais le geste reproduit est si raide qu'on assiste plutôt à un choc lèvres contre lèvres. L'imitation raidit le modèle non seulement parce que la reprise décompose le rituel en l'interrompant à chaque fois par un plan où Buster avance sa tête au centre de la cabine de projection pour voir la scène (en un étonnant regard caméra), mais aussi parce que l'imitation se fait de plus en plus mécanique. Le dernier plan démonte d'ailleurs tout le mécanisme : sur l'écran, après un fondu enchaîné, le couple est représenté avec deux bébés, énonçant implicitement la morale « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », mais Buster se montre perplexe et c'est sur un plan où il se gratte la tête en regardant l'écran que finit le film.

Conclusion

Si l'ère du muet invente ce qu'on appellera par la suite le « baiser hollywoodien » et prépare la spiritualisation qui permettra son triomphe à l'époque du code Hays, il ouvre en même temps le champ de la contestation : il ménage la possibilité souterraine d'une érotisation ; il prépare la banalisation quotidienne ; il entoure d'ironie le modèle avant même qu'il ne s'impose. Le muet offre ainsi à l'avenir du cinéma toutes les armes qui permettront de miner de l'intérieur le modèle. Il n'est pas étonnant que Hitchcock, dont nous verrons dans la suite de ce volume, avec l'article de Marc Kelmanovitz combien il se joue du baiser hollywoodien dans ses films les plus connus, ait été d'abord un cinéaste muet – il a eu le temps, dans cette première œuvre, d'expérimenter les baisers burlesques interrompus (*The Garden of Pleasures*, 1925), les baisers longuement décomposés (*The Lodger*, 1927) ou les baisers forcés (*Blackmail*, 1929).