



HAL
open science

Figures du discours féminin et désordre social dans les films de l'Amérique dépressionnaire (1929-1933)

Jean-Marie Lecomte

► **To cite this version:**

Jean-Marie Lecomte. Figures du discours féminin et désordre social dans les films de l'Amérique dépressionnaire (1929-1933). Le désordre. Journées d'étude du Cercle des Linguistes Anglicistes 2 et 3, Dec 2006, Nancy, France. pp.143-159. hal-04688896

HAL Id: hal-04688896

<https://hal.science/hal-04688896v1>

Submitted on 5 Sep 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.

FIGURES DU DISCOURS FEMININ ET DESORDRE SOCIAL DANS LES FILMS DE L'AMERIQUE DEPRESSIONNAIRE (1929-1933)

Jean-Marie Lecomte

IDEA, Nancy-Université

The advent of the talking film gave rise to gritty Hollywood melodramas and gangster films that ran their own peculiar course until 1934 when they were checked by the censorship code of classical cinema. In such movies, women feature prominently as figures of discourse who rise against a masculine order of things. Their speech style displays versatility and their skilful performance puts men at a disadvantage. Male discourse is felt, in contrast, as lacking and the implied corruption within their communities is reflected in terms of language disorders. Mae West, Barbara Stanwyck and Joan Crawford are the mouthpieces of these feminine voices that echo on the screen during a few ephemeral scenes, before they are defeated into silence by the meta-narrative force of Hollywood cinema.

Jean-Marie Lecomte, MCF à Nancy, est spécialisé en linguistique, littérature et cinéma. Ses domaines de recherche sont les processus créateurs du cinéma classique hollywoodien et de la littérature victorienne, la genèse du cinéma parlant, le discours filmique (voix, parole et dialogue) et la poétique du film. Ses interventions et publications portent sur le discours fantastique hollywoodien (Dracula, les monstres hollywoodiens, les femmes maléfiques du cinéma des années vingt), la voix féminine à l'écran, la genèse de la comédie musicale, les cinéastes Ernst Lubitsch, King Vidor et Rouben Mamoulian, la genèse de la voix en Technicolor et sur l'esthétique et la poétique de Gerard Manley Hopkins.

Introduction

L'avènement de la parole à l'écran n'a pas manqué de réveiller le débat sur la représentation du verbal dans les arts dramatiques, surtout à une période de l'histoire du cinéma secouée par des scandales et par une crise économique et technique sans précédent. Nous nous attarderons ici sur certains aspects stylistiques et discursifs du dialogue au cinéma, en particulier ce que les féministes ont appelé «the “problem” of the speaking woman» (Lawrence, 1991 : 9). Les films de l'Amérique dépressionnaire offrent un espace linguistique spécifique au personnage féminin de fiction, au sein d'un médium artistique qui se veut populaire. Certaines figures du parlant¹ féminin furent initialement perçues à Hollywood comme subversives parce qu'elles portaient une subjectivité qui représentait une infraction à un ordre fictif² américain.

Les historiens et les critiques du cinéma cataloguent à souhait les stéréotypes des personnages féminins du muet : vamps, ingénues et femmes délurées du *Jazz Age*. Elles sont saisies, observées par la caméra comme des objets de focalisation et non comme des sujets parlants. En outre, les réalisateurs à qui les grands studios confiaient les films à gros budget étaient des hommes. Mais cette approche historique et critique réductrice occulte l'influence considérable des femmes hollywoodiennes sur le développement esthétique et économique du cinéma américain. Certaines, comme Mary Pickford, étaient productrices et quelques divas avaient un droit de regard sur les rôles qu'on leur attribuait. Enfin, les femmes cinéastes, oubliées ou occultées par l'histoire, ont contribué au développement du genre autant que les hommes. Elles ont très vite saisi et mis à profit les possibilités du médium. Les hommes, ayant investi les arts dits majeurs, n'avaient que peu d'estime pour le cinéma premier, spectacle de foire pour les uns, histoires pour femmes de chambre et noirs émancipés, pour les autres. La moitié des réalisateurs entre 1900 et 1920 étaient des femmes. A titre d'exemple, Alice Guy a dirigé plus de 300 films à Hollywood et Lois Weber fut la réalisatrice la plus prestigieuse du *Studio Universal* jusqu'en 1920 (Slide & Goodman, 1992). Le déclin des féministes du cinéma muet derrière la caméra s'est accéléré au moment de l'ascension financière des *moguls* au début des années vingt. Mais devant la caméra, leur pouvoir de séduction physique et plastique resta intact. Pourtant, à partir de 1927, l'avènement de la parole féminine, en tant que phénomène verbal, discursif et sonore a manifestement été une pomme de discorde pour sa mise en scène, sa représentation et sa réception dans les salles. En outre, dans la nuit hollywoodienne de la production, nombre de femmes scénaristes et dialoguistes (Mae West, Anita Loos) veillaient avec leur lanterne de Diogène. Les figures du

¹ Ici, l'expression « figure du parlant » se réfère à une figure de style propre à l'expression verbale filmique.

² Les rapports entre cet ordre fictif – structure imaginaire – et la réalité sociale et historique ne seront pas pris en compte ici.

parlant féminin furent pressenties comme des dionysies verbales et certains regrettaient déjà la mort du cinéma muet et de son silence.

1 Les figures du parlant féminin

Nous entendons « figures du parlant au cinéma » dans un sens essentiellement stylistique et sémiotique, comme l'on comprend une figure du discours dans la langue littéraire. Il y a « figure du parlant » chaque fois qu'un événement verbal est mis en scène d'une manière marquée par une technique propre au cinéma (ex. une scène dialoguée filmée en champ contre-champ). L'entrelacs verbal/figural constitue en quelque sorte une figure de style audiovisuelle, un message singulier, avec ses codes spécifiques. En outre, dans le système des figures du parlant se greffent des styles ou registres langagiers non-spécifiques au cinéma, mais qui sont traditionnellement associés à des genres filmiques qui sont nés avec le parlant : la parole chantée dans les comédies musicales, le verbe en folie dans les films des Marx Brothers, les comédies loufoques ou le style dialogué des westerns. L'analyse de la parole filmique tient donc de codes mixtes, linguistiques et cinématographiques.

La parole à l'écran faisait peur, d'une manière paradoxale car le muet avait toujours « parlé », du moins avec des cartons ou intertitres. La révolution du sonore a déclenché des dionysies verbales qui ont momentanément paniqué l'industrie, d'abord parce que le support devenait vocal, ensuite parce qu'on passait d'un code écrit à un code oral dialogué propre au cinéma et très différent du discours verbal dramatique.

Les premiers films parlants se sont heurtés à cette confrontation du réel et de l'imaginaire : dissonance entre la voix charnelle de l'acteur/rice et son image idéalisée, entre le verbal filmique (conçu à l'époque comme proche d'un réalisme conversationnel) et la poétique du mouvement arrivée à son apogée visuelle en 1927. Le cinéma muet ne connaissait pas cette dissonance, car le carton écrit représentait une image à lire, au même titre que le visuel. L'intrusion du verbal dans le figural était perçue comme une révolution, une fracture dans l'imaginaire cinématographique. L'acteur était « lui-même » par la voix et « l'autre » par l'image, double réflexion de l'écho et du miroir que beaucoup d'acteurs ne supportaient pas. Dans ce vaste champ d'investigation de l'avènement de la parole à l'écran, se situe la problématique de la voix et de la parole féminine, en particulier son contrôle et son impact social : « The transition to sound in American cinema set off a struggle to control and contain the social effects of the talkies. Audiences, the media, censors, and the film industry's internal custodians were disturbed by the changes they were seeing and hearing. » (Crafton, 1997 : 445). Hollywood s'est vite rendu compte que le pouvoir rhétorique de la parole échappait aux maîtres de l'image hollywoodienne et que les maîtres du discours verbal allaient perturber l'ordre

idéologique du cinéma muet : les noirs et leur voix chantée, leur discours subversif, les femmes et leurs tropes, leurs détours qui déstabilisent l'ordre masculin ou qui révèlent son désordre.

2. Les figures de la dissonance verbale

2.1. *Le sujet polyphonique*

Il semblerait que le passage du muet au parlant ait transformé l'image cinématographique de la femme. D'objet visuel, modelé par la caméra et prisonnière du regard masculin (le célèbre *male gaze* des féministes), elle est devenue sujet parlant. Il ne s'agissait plus d'une construction idéale qui accédait, par intermittence, au verbal par le biais d'un décalage visuel (le carton intertitre), avatar de la parole romanesque. Par la voix, elle s'appropriait le statut de « sujet polyphonique », pour reprendre la terminologie de O. Ducrot (Brunet, 2003 : 61-64) : à la fois « être empirique » et social – l'actrice – et « locuteur filmique » – le personnage qui gardait son aura visuelle. Cette dissonance qui brisait l'unicité du sujet féminin du cinéma muet fut à l'origine du malaise ressenti dans les salles par les premiers spectateurs américains. Il semble que l'on pardonnait davantage à un acteur de se révéler « sujet complexe, divisé, multiple » (Brunet, *ibid.* : 63) qu'à une actrice, dont l'hétérogénéité parlante à l'écran devenait soudainement suspecte.

2.2. *Le sujet parlant empirique : les écarts linguistiques de l'actrice hollywoodienne.*

Les premières actrices parlantes furent assez sévèrement jugées par la presse spécialisée comme par le public américain. L'actrice hollywoodienne était un être socialement modelé par les *media*. Elle devait représenter un idéal pour les femmes populaires qui formaient la majorité des spectatrices des années vingt. La naissance du parlant a mis en évidence des écarts linguistiques entre les stars (rôle social), les personnages qu'elles incarnaient à l'écran (rôle mythique) et les personnes qu'elles étaient en privé (rôle intime qui, évidemment, n'entre pas dans notre analyse). Il s'agissait essentiellement d'un décalage perçu par les spectateurs entre la voix fantasmée³ et l'accent de l'actrice qui trahissait son origine, sa race ou sa classe sociale. En outre, les premiers films entièrement tournés en son synchrone furent des drames sociaux, censés être les meilleurs véhicules pour promouvoir le nouveau cinéma verbal. Mais ils impliquaient un genre dialogué réaliste, imitation d'un style

³ Voix idéalisée prêtée à une actrice du muet.

conversationnel qui démythifiait l'image romanesque de l'actrice. Progressivement, Hollywood mettait en place des genres discursifs spécifiques, en commençant par le style parlé des films de gangsters, sorte de variété dialectale, tout à fait imaginaire, car il n'y a aucun souci ethnographique chez les dialoguistes du cinéma. La plupart des dialogues de gangsters étaient écrits par des journalistes ou écrivains qui étaient censés connaître le dialecte de la pègre, mais on sait que celui-ci, en qualité d'anti-langue, reste, par définition, insaisissable. Rien au cinéma n'est un contreseing de la réalité.

3. Le discours féminin thérapeutique et les troubles du langage masculin dans les films de gangsters.

Dés les premiers balbutiements du cinéma, le rôle linguistique de l'héroïne des films «néo-réalistes⁴», allait se révéler être en décalage par rapport au contexte masculin. Si l'on applique le modèle sociolinguistique de Bernstein, repris par Halliday (Halliday, 1978 : 86-92) au discours féminin des premiers *gangster movies*, on constate que l'héroïne projette un discours « élaboré » qui s'oppose aux modes d'expression⁵ « restreints » des gangsters, en neutralisant la violence sous-jacente de leur argot. Ce mode élaboré lui permet de s'intégrer, par la parole, dans l'univers masculin « déclassé » du crime, un désordre social régi par la peur et l'assassinat. Le mode élaboré lui donne également accès à l'ordre social dominant, qui, sous le regard distancié de la femme, se révèle être dysfonctionnel. En outre, par sa compétence socio-verbale, elle passe d'un désordre apparent (les bas fonds) à un désordre immanent (l'Amérique de l'ordre dominant), sans engager ou mettre en danger son corps. Cette figure du discours filmique féminin sert au moins deux fonctions : régulatrice et thérapeutique.

Parmi ces figures du discours enchâssé, on peut citer Joan Pride (Florence Vidor⁶) dans *Chinatown Nights* (William Wellman, 1929). Ce personnage circule d'un ordre à un autre, deux espaces linguistiques métaphorisés par deux quartiers de San Francisco. La séquence d'ouverture met en scène un trope filmique alliant image et parole. La parole féminine est d'emblée mise en scène comme régulatrice ou ordonnatrice. C'est un statut filmique particulier où le sonore et le verbal dirigent l'image ; la source magnétise les regards et devient le centre de la focalisation (Vassé, 2003 : 30). La parole synchrone à l'aube du cinéma sonore prenait une résonance mystérieuse. Parce que les spectateurs, encore sous la prégnance cognitive du muet, du théâtre et de la radio en direct,

⁴ « néo-réaliste », parce qu'il y a un cinéma muet « réaliste » régit par d'autres codes grapho-visuels.

⁵ Bernstein utilise les termes « restricted code » et « elaborated code », terminologie à éviter car le langage verbal ne peut être réduit à un système codé. Le terme « mode d'expression » offre davantage de flexibilité en incluant des ressources langagières qui laissent place à la créativité et à l'ambiguïté.

⁶ La voix de Florence Vidor fut doublée par Nella Walker.

pensaient que la voix témoignait d'une présence physique immédiate, proche comme les voix de fosse du cinéma muet ou des coulisses du théâtre ou lointaine comme les voix radiophoniques. Mais ils n'avaient pas encore complètement intégré (nous sommes en 1929) le phénomène de la voix optique ou électroacoustique médiatisée. Pour eux, cette parole s'incarnait dans un corps caché derrière un rideau, qui allait à tout moment se lever et révéler la véritable source en chair. La parole au cinéma était alors liée à un corps et on pressentait toujours une dissonance entre le sonore et sa source déréalisée à l'écran. Dans le cas d'une voix hors-champ, elle se double d'un pouvoir filmique, parce qu'elle annonce une présence et canalise la focalisation vers un corps cité à comparaître (Chion, 1999 : 27).

Dans ce même *incipit*, la femme est clairement mise en scène comme une métalepse, figure de style qui « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe » (Fontanier, 1977 : 127), un trope qui est propre au mode élaboré. Un plan métonymique montre le chapeau d'un homme qui est jeté hors d'une voiture et qui roule dans un caniveau, une synecdoque qui connote le déclassement de l'homme. A la suite de ce plan, on voit l'héroïne, figure statique et claire en contraste avec la nuit⁷ et qui parle par allusion : « I do not like men who can't tell the difference between a limousine and a Pullman sleeper ». Devant cette allusion à son comportement de goujat, l'homme se cantonne dans le silence. Il faut interpréter ce silence non pas comme une faille pragmatique (il a bien compris l'allusion) mais comme une figure d'un manque verbal : il ne peut pas répondre, parce qu'il n'a pas accès aux figures du discours qui appartiennent au mode élaboré. Le pouvoir linguistique appartient donc à l'héroïne qui s'oppose à l'ordre masculin. Quand elle pénètre dans le chaos de *Chinatown*, la violence et la guerre des gangs en font un territoire masculin, dominé par Chuck Riley, qu'elle appelle « le gorille ». Elle va tenter de le civiliser et de l'amener hors de la frontière métaphorique de Chinatown (*Downtown*) vers le San Francisco (*Uptown*) de l'ordre américain dominant. Tout événement narratif qui fait glisser Chuck vers les critères de normalité imposés par la femme est un événement verbal, « a speech event », selon la terminologie de Hymes (Bauman & Sherzer, 1989 : 439). Deux dialectes⁸ imaginaires s'opposent : l'argot de ceux que Joan appelle « the yellow underworld rabble » caractérisé par le non-dit et le mutisme, et l'américain standard de Joan (sorte d'écrit oralisé) caractérisé par la métaphore et l'allusion savante. Les conversations sondent les êtres et les frontières du désir ; Shakespeare s'invite dans le festin des mots, dans un retour au mode écrit du cinéma muet :

⁷ Le code vestimentaire et celui de la lumière agissent en parallèle avec le code linguistique. Avec le déclin du pouvoir verbal de la femme, le noir remplacera le blanc, signe de sa soumission à l'homme.

⁸ Berstein distingue « dialect, variety according to use in the community » et « register, variety according to the user » (Halliday, 1978 : 35).

(Joan montre à Chuck un passage de *Julius Caesar*) :

“Upon what meat does our Caesar feed that he is grown so great?”

(Chuck “répond” en lui indiquant un autre vers shakespearien) :

“Teach not thy lips such scorn, for they were made

For kissing; lady, not for such contempt.”

(Mais la conversation orale qui s’ensuit échoue) :

Joan, “tell me, who are you ?”

Chuck, “No speak English.”

Joan compare l’ascension de Chuck dans le monde de la pègre à celle de César, avec toutes les méthodes brutales que cela implique. Le mode d’échange recourt à l’écrit littéraire, ce qui connote à la fois une filiation et une médiation culturelle entre les deux personnages. Mais Chuck refuse l’échange oral, immédiat et charnel, en se mettant dans une position infantile, c’est-à-dire dans une attente de langage (toujours ce manque verbal propre au masculin). La communication orale est perçue par l’homme comme une menace portée à son image sociale du boss de la pègre. Joan Pride va alors tenter, non pas d’apprendre à Chuck le mode élaboré, mais de le « ressusciter » en lui, parce que contrairement au stéréotype du gangster inculte, Chuck est un ancien intellectuel déclassé. Elle pense que le retour vers la « normalité » de Chuck passe par sa rééducation verbale et sentimentale. La femme hollywoodienne croit à ce rôle vectoriel, à la fois instituteur et institutionnel. Mais Chuck refuse d’exposer son armure virile aux feux du discours féminin. Il choisit, pour mieux séduire l’héroïne, de la martyriser et de la réduire au silence. Dans le deuxième bloc narratif, de longues scènes muettes où Florence Vidor retrouve ses mimiques de star du muet⁹ enchantent le regard de l’homme bourru et fait naître en lui une violence sadique envers celle qui l’aime. Le film de gangsters vire alors au mélodrame hollywoodien.

Dans le premier mouvement du film, le pouvoir verbal (oral et écrit) appartient à Joan. Les personnages masculins de ce film de gangsters primitif sont tous en déficit verbal: figures de mutisme (Chuck Riley), figures de parole empêchée (le premier galant de Joan souffre d’un problème d’élocution provoquée par l’alcool), mais aussi figure verbale burlesque ou absurde. Le journaliste, censé représenter l’acte de médiation verbale souffre d’un trouble du langage. Il bégaye, incapable de se faire comprendre oralement. Ces figures de la performance orale déficitaire peuvent également suggérer une critique métafilmique : le cinéma en transition vers le parlant souffre de troubles d’élocution. La parole féminine est investie d’un rôle thérapeutique, elle apporte de l’ordre dans le chaos.

En outre, cette parole thérapeutique confère aux personnages féminins une sorte d’immunité dans la guerre des mots argotiques. Les joutes verbales (qui caractérisent les *screwball comedies* de Leo Mac Carey ou Howard Hawks, par

⁹ Initialement le film était muet. Il a été sonorisé en cours de production, mais l’actrice refusa de s’adapter aux nouvelles exigences audiovisuelles.

exemple) ne peuvent avoir lieu que si les protagonistes ont les mêmes compétences verbales ; ils peuvent alors mesurer leur performance dans un jeu linguistique propre au genre filmé des comédies. Mais, dans les films de gangsters, c'est très souvent le contraire. Les performances verbales donnent lieu à des conflits, soit parce que les personnages ne possèdent pas les mêmes codes¹⁰, soit parce que les gangsters dominants considèrent le code linguistique du milieu comme sacré et ne tolèrent pas le verbal ludique, ressenti comme un affront ou un contre-pouvoir¹¹. Quoiqu'il en soit, ce code de la pègre reste masculin ; les personnages féminins semblent y échapper ; elles bénéficient d'une sorte d'immunité en raison de leur ambivalence parole/corps séducteurs. *Chinatown Nights*, au-delà de la mise en scène de la parole féminine élaborée, projette également la crise de la masculinité propre aux films de gangsters de l'interrègne (films de transition au parlant et films d'avant code). La fragmentation de l'image de l'homme fort est fortement suggérée par les troubles du langage qui affectent les prétendants de Joan Pride, figures verbales métonymiques du dysfonctionnement de leur virilité.

Le personnage de Chuck, un sadique qui ne peut aimer que celle qu'il a poussée à la déchéance physique et morale (il la jette à la rue), représente cet ordre masculin du geste. Joan le voit essentiellement comme une allégorie de la virilité : « You're the only real man I've known. » Joan, en tant que métaphore audiovisuelle, se déconstruit verbalement et offre sa passion muette à l'ordre kinésique des hommes. Le dernier plan du film est un tableau quasi-mystique de la soumission de Joan. Épuisée, endormie sur un canapé, la clocharde, habillée de noir, se réveille lentement et embrasse son bourreau. Contraste fort avec la scène d'ouverture où assise, nimbée de lumière justicière, elle fustige l'homme décadent.

4. Mae West et la lanterne de Diogène

S'il est une parole cynique dès les débuts du parlant, c'est bien celle, très singulière, de Mae West. Elle la brandit comme une lanterne de Diogène qu'elle promène aux visages des hommes pour éclairer leur invisible monstruosité. Mae West, femme subversive du cinéma hollywoodien, sera bien vite muselée par la censure des gardiens de l'ordre moral. La blonde scandaleuse expose à l'écran le désordre américain qui couve sous l'ordre masculin, en utilisant toutes les ressources rhétoriques de l'ironie. Les attaques de Mae West visent à révéler la condition des femmes sous le règne hypocrite et corrompu de l'Amérique philistine. C'est une actrice-auteure qui fonde son discours d'opposition à un ordre injuste sur cinq grandes figures de style : la remotivation sémantique, la

¹⁰ Dans ce cas de système figé qui règle la communication entre initiés, on peut parler de code.

¹¹ Pour une analyse détaillée de ce registre dialogué du cinéma hollywoodien, voir Sarah Kozloff, 2000 : 201-234.

métaphore sexuelle, le paradoxisme, l'antiphrase, et (au niveau de l'interaction verbale) la répartie de clôture¹².

Les femmes subissent l'ordre masculin parce qu'elles en sont dépendantes financièrement. Dans *She Done Him Wrong* (Lowell Sherman, 1930), Mae West remote les idiomatismes populaires de l'Amérique démunie¹³ du type « I don't know where my next meal will come from » ou « keep the wolf from the door ». Elle les transforme en allégories misanthropes « I didn't know where my next husband will come from » ou « When the wolf was at my door, I let him come into my bedroom and he had pups ». Les paradoxismes à la Mae West sont militants : « when women go wrong, men go right ... after them » et renégocient certains stéréotypes masculins, comme dans cette antiphrase qui fait de la cigarette un attribut féminin : « smoking will make a man effeminate before long ». West déconstruit l'ordre américain de la belle époque et le réduit à une jungle de prédateurs sexuels sans cervelle. L'apparition à l'écran de Lady Lou (joué par Mae West), le contre-type de la femme à gangsters, est soigneusement retardée. Elle peuple le discours des hommes longtemps avant d'entrer dans le champ. Elle apparaît à l'écran dans un plan-séquence sans parole, une diva au visage blasé et méprisant qui promène sa nonchalance dans les rues de la ville. Ensuite, elle se dirige droit vers une femme accompagnée de deux hommes. Elle salue la femme, sans tenir compte des deux compagnons. Sa parole est habilement retardée, mise en suspense par l'image et, quand elle surgit, c'est pour porter l'estocade verbale aux deux escrocs qui la désirent.

Dans *She Done Him Wrong*, Mae West, en tant que scénariste, dialoguiste et actrice, démythifie les métonymies filmiques de la virilité : l'arme à feu, la cigarette, le portrait de femme nue comme un trophée sur un mur, le cheval. Elle compare un cocher à ses chevaux, en ajoutant : « but his horses are sober ! ». Elle n'apprécie guère un de ses portraits de nu dans le bar de Gus : « I do wish Gus hadn't hung it up over the 'free lunch' ». Quand elle accepte de loger une jeune femme enceinte, jetée à la rue, elle vise le véritable coupable : « It takes two to get one in trouble ».

Contrairement à la vamp du cinéma muet, Mae West joue à la fois avec son corps et avec sa parole pour attirer et contrôler les hommes. En tant que figure filmique clivée, elle représente un écart corps/voix assez marqué. Une parole libérée constamment ironique, portée par une voix nasillarde, à l'intonation montante et aux explétifs ambigus, s'ancre assez difficilement dans le corps formaté d'une *Platinum Blonde*¹⁴, sorti droit de l'imaginaire hollywoodien. Cette dissonance entre stéréotype visuel de la femme objet et

¹² Notre traduction pour l'énoncé final d'un échange qui porte l'estocade, appelé "topper" en anglais US.

¹³ Les femmes du peuple, selon Mae West, représentent une sous-classe de l'Amérique du début du 20^{ème} siècle.

¹⁴ L'archétype de la blonde, incarnée par Jean Harlow dans le film *Platinum Blonde* de Frank Capra convoque rarement l'assurance et le pouvoir verbal d'une Mae West. A partir de 1930, les cheveux peroxydés connotent autant la libido et la disponibilité sexuelle qu'un certain mal-être.

contre-type verbal de la femme cynique est la signature cinématique de Mae West. Filles de la transition au cinéma parlant, les héroïnes de Mae West marquent une profonde mutation de la femme à l'écran, qui s'annonce comme une menace verbale à l'encontre de l'ordre masculin corrompu de l'Amérique. Mais cette voix singulière sera unique et éphémère. Le comique verbal de Mae West provient d'une prise de conscience stylistique de la langue américaine, recul qui ne semble pas être l'apanage des hommes, limités par cette attitude langagière normative et univoque dont parle Bakhtin (1981 : 308).

La révolution du parlant coïncide avec la fin des années vingt et le début du chaos dépressionnaire des années trente. Cette révolution socio-économique a généré au cinéma deux genres filmiques qui ont bénéficié du nouveau médium sonore : les films de gangsters et les mélodrames avant-code¹⁵, deux genres naturalistes qui décrivent l'Amérique en crise. Le discours des personnages féminins dans les films des hors-la-loi tend à se démarquer de la phraséologie masculine, soit par sa fonction thérapeutique ou régulatrice (*Chinatown Nights*) ou révélatrice (*She Done Him Wrong*). Mais la parole singulière des héroïnes du cinéma américain ne parvient qu'à dévoiler ou démasquer momentanément les failles de l'ordre masculin. Leur discours subversif n'est pas un levain révolutionnaire. La machine narrative du style hollywoodien les réduit au silence. Les rebelles sont toujours vaincues par l'amour, leurs lèvres scellées par un ultime baiser dans un fondu final.

Dans les mélodrames dépressionnaires (genre avant-code assimilé aux films de gangsters), la voix de la femme révoltée secoue davantage l'écran. Deux actrices représentent cette parole de la révolte féminine au cinéma. Barbara Stanwyck et Joan Crawford¹⁶ dans deux films de 1930, *Dance, Fools, Dance* (Harry Beaumont) et *The Miracle Woman* (Frank Capra) s'approprient brièvement la maîtrise du discours et ébranlent la « bien-pensance » linguistique des hommes.

5. Barbara Stanwyck et la tentation nietzschéenne

Les mélodrames de l'Amérique dépressionnaire sont estampillés d'une note acerbe sur les fondements moraux du puritanisme hypocrite et son ambivalence envers les femmes. Contrairement à la parole cynique d'une Mae West, Barbara Stanwyck incarne une autre figure du parlant : le personnage qui se révolte ouvertement contre les valeurs patriarcales, en commençant par celles enseignées à l'église, et qui s'approprie le discours figé de l'éthique biblique pour se venger de la société. La séquence d'ouverture de *The Miracle Woman* détourne le contexte de communication hautement codé du culte dominical pour libérer la parole. A la suite de la mort de son pasteur de père, elle s'adresse

¹⁵ Pre-code melodramas.

¹⁶ Kay Francis mériterait également une place de choix dans la catégorie des femmes subversives.

violemment, depuis le pupitre, à la congrégation et accuse les fidèles de meurtre, d'hypocrisie, d'adultère etc. Elle suit les conseils de son Pygmalion, un escroc qui la pousse à se venger contre l'Amérique des bigots. Elle perd la foi et devient une fausse « radio-évangéliste » qui exploite le malheur des crédules. Dans la même veine, dans un autre film censuré de 1933 (*Baby Face*, de Alfred T. Green), Stanwyck joue le rôle d'une jeune fille prostituée par son père, qui applique, à la lettre, le principe nietzschéen de la dialectique du maître et de l'esclave. Son mentor lui lit un passage de Nietzsche : « All life, no matter how we idealize it, is nothing more, nor less, than exploitation. » Elle décide d'exploiter les hommes en instrumentalisant seulement son corps, contrairement à Florence Fallon qui, dans *The Miracle Woman*, exploite l'impact d'un discours investi par le temps d'un pouvoir mantique et guérisseur. L'usage de la voix féminine radiophonique comme instrument d'exploitation du peuple est extrêmement déstabilisant parce qu'il est doublement institutionnalisé, d'abord par le son acousmatique¹⁷ et ubiquitaire du médium, ensuite par le pouvoir d'un verbe « sacré » tenu comme transcendant et agissant. Florence se pose en démiurge et prétend que son discours agit sur la matière. Elle est représentée dans une cage à lions, allégorie de la toute-puissance de son verbe sur le monde, guérissant les éclopés de l'Amérique croyante. Les miraculés sont en fait des imposteurs payés par l'organisateur de ces spectacles radiodiffusés. Elle tombe amoureuse d'un aveugle séduit par cette femme qu'il entend mais ne voit pas. Pendant un temps, l'homme aveugle et la femme oracle deviendront des allégories de la Cécité amoureuse de la Parole. Les canaux de la séduction ne passeront plus par l'image et le regard, spécifiques au cinéma, mais par l'oreille et les lèvres, belle revanche de l'art du parlant sur l'art du muet. Mais le déterminisme du film hollywoodien veut que l'ordre ancien triomphe et Florence fait son *mea culpa* et révèle la supercherie. Ce qui importe dans ce film, c'est le moment nietzschéen où l'héroïne prend conscience de son pouvoir verbal à manipuler les foules en s'appropriant un discours essentialiste, fondateur d'un ordre immuable. Puis elle le retourne contre ces mêmes maîtres du discours patriarcal qui l'utilisent pour contrôler la femme.

On remarque aisément que toutes les figures du parlant féminin dissonant analysées jusqu'à maintenant sont des avatars du même discours d'opposition à un ordre masculin corrompu. Ce désordre imaginaire peuplé d'hommes politiques véreux, de gangsters ou d'escrocs représente, en mode inversé ou oblique, l'Amérique visible. C'est donc une projection à l'écran qui réfracte un système sociolinguistique régi par les hommes. Les films de gangsters et les mélodrames du cinéma hollywoodien de l'interrègne procédaient d'un style très dépouillé, proche de la caricature. Les types masculins sont rarement développés, toujours vaguement grotesques. Leur discours reste limité par cette absence de « déplacement vectoriel¹⁸ » du début jusqu'à la fin, empêtrés dans un

¹⁷ Se dit d'un son dont on ne voit pas la source.

¹⁸ « Un personnage change de genre, de catégorie, de type... » (Baticle : 317).

manque d'adaptabilité dialogique. Cela revient à dire que les sujets masculins sont incapables d'une évolution linguistique et donc incapables de modifier leur fiction. En revanche, un des traits langagiers pertinents des personnages féminins correspond justement à ce déplacement vectoriel verbal. En fonction des péripéties de la trame diégétique, le discours féminin sait opérer des mutations qui agissent sur la façon dont le spectateur « code » le personnage. De ce fait, la femme est moins sujette à la tentation du stéréotype parce que son style dialogué évolutif modifie la livrée du personnage. L'ordre linguistique féminin au début du cinéma parlant tient davantage d'une visée existentialiste du langage social, qui doit se construire pour ne pas être subi. Joan Crawford représente, entre autres, cette mutabilité du verbe qui permet aux femmes de survivre dans le milieu hostile de l'Amérique dépressionnaire.

6. Joan Crawford, la mutabilité langagière.

Dans *Dance, Fools, Dance* (Harry Beaumont, 1930), film de gangsters et mélodrame, un frère et une sœur fortunés font banqueroute à la suite du crack boursier de 1929. Attiré par l'argent facile, Rodney, le frère, s'encanaille avec des gangsters ; quant à Bonnie, la sœur (Joan Crawford) devient journaliste stagiaire déléguée aux affaires criminelles. Pour faire ses preuves, elle infiltre le gang de son frère. Le film explore les conflits d'une jeune bourgeoise subitement confrontée à deux valeurs fondatrices de l'Amérique : le déontique (le travail) et l'éthique (l'ordre moral). Elle choisit d'adhérer au code moral, de travailler et de combattre la corruption ; son frère prend un chemin opposé, celui de l'argent facile du crime organisé. Mais le film met surtout en scène la difficulté d'une figure féminine du cinéma à transcender le corps et à s'émanciper par le verbe écrit et oral.

La séquence d'ouverture la dépeint en insouciant mondaine sur le yacht paternel – une allégorie de l'Amérique prospère des années vingt. Pour la femme libérée du *Jazz Age*, la prise de parole est minimale. Joan Crawford promène ses grands yeux et son corps de danseuse autour de l'écran. Son discours reste figé dans une phraséologie qui revendique l'hédonisme et l'indépendance pour les femmes américaines en rupture avec le « victorianisme » de leurs parents. C'est un discours normatif associé à de nombreuses figures féminines de l'écran des années vingt, où l'héroïne imaginaire du cinéma représentait l'émancipation des américaines aisées et faisait rêver les autres. Dès 1930, ce type n'avait plus cours ; Hollywood commençait à le consigner dans les archives du film.

Puis viennent la crise de 1929, la mort du père et la ruine. Alors que Rodney ne peut s'adapter à leur nouvelle condition et sombre dans l'alcool et le banditisme, Bonnie Jordan rejette la possibilité de travailler dans les métiers

conventionnels de la femme (mannequin ou serveuse) et contemple une carrière réservée aux hommes :

Rodney, "You've got the looks kid, trade on them, open up a beauty parlor:
Jordan's Face Cream !, Works While You Sleeps!"
Bonnie, "I'll show you!, I'm going out to get myself a man-sized job."

Elle est employée comme rédactrice de presse, un domaine où le mot est le moyen principal de réussite. Son corps est sémiotiquement neutralisé par le port d'un chapeau qui dissimule sa chevelure et par le mépris de ses chefs envers elle. Bert Scranton, un reporter jovial et aguerri (type anti-héro classique au cinéma) entreprend l'éducation verbale de la femme nouvelle qui va être initiée à un nouveau registre linguistique, celui de la parole inquisitive et médiatrice. Le frère prend une direction verbale opposée : comme sous-fifre de Jake (Clark Gable), gangster et *bootlegger* notoire, il doit surtout apprendre à se taire. La séquence d'intronisation de Rodney dans le monde de la pègre est remarquable quand on la compare avec l'initiation verbale de sa sœur dans le monde de la presse. Les oppositions structurales des deux 'syntagmes filmiques' mettent en scène deux contextes de discours antithétiques. Avec son mentor journaliste, Bonnie apprend l'ironie verbale, la distanciation et le cynisme de la langue des médias. Clark Gable, après un long plan silencieux où il observe Rodney avec suspicion, s'adresse à la jeune recrue :

"Listen, son, money talks and in this business that's the only thing that talks! [...]. Keeping your mouth shut is the first rule. No matter what happens, don't talk."
"Yes, Sir."

L'inversion des rôles de parole où le fils d'un magnat des finances apprend le code de l'étiquette verbale d'un costaud des bas-fonds en dit long sur la fonction du langage dans le maintien d'un ordre au sein d'une communauté. Plus tard, Rodney fait preuve d'inadaptabilité à ce nouveau contexte de communication de la pègre et parle trop¹⁹. Ce sera son erreur tragique. Quant à Bonnie, qui doit se positionner dans une profession montrée dans le film comme entièrement masculine, elle, au contraire, devient un caméléon linguistique, capable d'infiltrer des espaces de parole indigènes. Le rédacteur en chef la met sur la guerre des gangs dans le quartier Nord de New York pour enquêter sur le meurtre de Bert Scranton, son Pygmalion, qui a été abattu par Rodney parce qu'il en savait trop sur Jake et son trafic assassin.

Bonnie change d'identité et se mue en Mary Smith, *gangster moll* – lit. « gonzesse à truand » –. La danse de son corps attire le gangster et sa parole

¹⁹ « Trop parler » (*shoot your mouth, blab, yap* etc.) signifie également ne pas savoir utiliser les euphémismes appropriés. Rodney doit apprendre à ne pas prononcer les mots tabous de la pègre : *murder* est tabou, remplacé par *gun-play*.

trompeuse l'endort momentanément, un avatar évident de la femme serpent. Elle comprend que son propre frère est le meurtrier de Bert et son désarroi éveille les soupçons du bandit. Rodney et Jake s'entretuent. Un invraisemblable acte de parole s'ensuit : alors que son frère gît à l'agonie, elle téléphone au journal pour dicter son *scoop* et dévoiler le nom de l'assassin du reporter, trahissant ainsi sa propre classe. La femme médiatrice épouse son devoir de dire et accède au monde masculin de la presse, du verbe tout-puissant, garant d'un ordre moral. On lui offre la direction du journal. Bonnie Jordan, la femme nouvelle de l'Amérique dépressionnaire, symbolise tout à la fois la crise de conscience morale du *Jazz Age*, un passage initiatique dans le monde du désordre invisible engendré par l'hédonisme corrupteur des années vingt et la parole éthique des *mass media*, celle qui est censée dire vrai au peuple. Sa machine à écrire a remplacé le glaive d'un ordre pérenne. Mais l'éternel retour au silence des femmes, exigé par le métarécit hollywoodien, la pousse à renoncer à son rôle de médiation. Dans une ultime scène, elle accepte d'épouser son ancien fiancé, un homme à la puissance légitimée par l'ordre moral et financier de sa classe. Elle est conforme au mythe de la femme sacrificielle, qui porte le poids du passé et doit racheter sa classe. En finale, son verbe se réduit à un rôle au service d'un ordre masculin. Sa parole est le miroir phonique de son corps soumis. La révolution du parlant ne lui permet pas (encore) de libérer le corps par le discours.

Conclusion : la parole féminine, les dialogues au cinéma et le jeu verbal.

L'étude du discours filmique ne relève pas de l'ethnographie de la parole, mais bien d'un art, celui des dialogues au cinéma. L'intérêt pour le stylisticien qui étudie la représentation du discours dans les arts dramatiques n'est pas directement sociolinguistique, mais plutôt structural et sémiotique. Dans les premiers films de gangsters hollywoodiens, le langage des femmes projette un discours imaginaire spécifique à ce médium populaire. Hollywood met en scène une image verbale et phonique de la femme américaine qui s'inscrit dans un système de communication de masse. Une analyse comparative des différents discours et échanges entre personnages féminins et masculins jette un éclairage particulier sur les jeux de paroles qui sont au centre des *gangster melodramas* de l'Amérique en crise (fin des années vingt et début des années trente), période qui coïncide avec une prise de conscience du rôle du verbal au cinéma. Quels sont les enseignements de cette image verbale féminine qui s'oppose à l'ordre masculin ?

Dans une perspective structurale, le discours féminin se caractérise par une double opposition à l'ordre masculin et par une mutation vectorielle dans l'espace-temps du film. Elle entre d'abord en conflit avec l'ordre patriarcal

visible, puis glisse vers un contre-ordre masculin invisible. A l'intersection des deux espaces linguistiques, elle prend un rôle de médiatrice et retourne vers l'ordre initial. Il s'agit d'un échec et d'un éternel retour. Le message est clair, quoique brouillé. Elle s'impose dans l'ordre alternatif (une image du désordre invisible américain ou d'un nouvel ordre fantasmé), dans lequel elle s'affiche comme maître du discours. Mais ce nouvel ordre verbal est éphémère : la fiction du corps féminin du cinéma muet reprend ses droits.

Le retour vers l'ordre moral emprunte deux voies. Dans la première, la femme réforme le désordre invisible ; son discours est alors thérapeutique ou agent ordonnateur. Dans la deuxième, elle annihile le chaos (connoté par la mort du gangster) ; son discours est alors représenté comme à la fois créateur et décréateur. Le noyau même de ces rôles de parole éphémères a donné lieu à cette problématique du parlant féminin à l'aube du cinéma sonore : la mise en scène du discours de la femme qui se déploie à l'écran comme pouvoir verbal capable de créer et de briser la norme imposée par les hommes. Dans le désordre invisible de l'Amérique, la fée du langage exerce son ministère verbal éphémère et démiurge, mais dans la logique déterministe hollywoodienne elle doit redevenir corps, épouse du mouvement et du silence. C'est, à la révolution du parlant, le véritable fin tragique de l'héroïne.

FILMOGRAPHIE

- Alibi*, Roland West, 1929 : United Artist.
Baby Face, Alfred E. Green, 1933 : Warner Brothers.
Chinatown Nights, William Wellman, 1929 : Paramount.
City Streets, Rouben Mamoulian, 1930 : Paramount.
Dance, Fools, Dance, Harry Beaumont, 1930 : Paramount.
Madam Satan, Cecil B. DeMille, 1930 : MGM.
New York Nights, Lewis Milestone, 1929 : United Artist.
Platinum Blonde, Frank Capra, 1931 : Columbia.
- Red-Headed Woman*, Jack Conway, 1932 : MGM.
Road to Paradise, William Beaudine, 1930 : First National.
She Done Him Wrong, Lowell Sherman, 1933 : Paramount.
The Divorcee, Robert Leonard, 1930 : MGM.
The Letter, Jean de Limur, 1929 : Paramount.
The Miracle Woman, Frank Capra, 1931 : Columbia.
The Story of Temple Drake (aka *Sanctuary*), Stephen Roberts, 1933 : Paramount.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKTHIN, Michael, 1981. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BATICLE, Yveline, 1973. *Clés et codes du cinéma*. Paris : Magnard.
- BAUMAN, Richard; Joel Sherzer, 1989 [2nd ed.] *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRUNET, Emilie. *Quelques figures du sujet parlant dans quelques théories linguistiques contemporaines*.
http://www.cavi.uinv-paris3.fr/ilpga/ED/activites/RJC2003_actes/brunet.pdf,
 page consultée le 31 novembre 2006.
- CHION, Michel [tr. Claudia Gorbman], 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- CRAFTON, Donald, 1997. *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound*. Berkeley: University of California Press.
- FONTANIER, Pierre, 1977 *Les figures du discours*. Paris : Flammarion. [1830]
- HALLIDAY, Michael, 1978. *Language as Social Semiotic*. London: Edward Arnold.
- KOZLOFF, Sarah, 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.

- LAWRENCE, Amy, 1991. *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- SLIDE, Antony; Jeffrey Goodman, 1992. *The Silent Feminists* [VHS]. London: Argos Film.
- VASSE, Claire, 2003. *Le dialogue : du texte écrit à la voix mise en scène*. Paris : Les Cahiers du Cinéma.
- WALKER, Alexander, 1977. *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*. New York: William Morrow & Company.