



N° 6 Cinesthétique

- Karine Abadie

## Cinéphilie et littérature :

### Didier Blonde et le cinéma muet

Dans *L'Homme ordinaire du cinéma*<sup>1</sup>, Jean-Louis Schefer explore ce qui constitue son expérience particulière de spectateur de cinéma en développant une réflexion très personnelle sur la cinéphilie et en démontrant qu'au-delà de l'amour du cinéma, la cinéphilie résonne aussi avec souvenirs et enfance :

J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une histoire intérieure : parce que cette histoire ne se déroule pas et ne peut, pourtant, si peu qu'elle ait lieu, que rester invisible, sans figure, sans personnage, mais surtout sans durée. Nous acclimatons tous ces films, par leurs rémanences d'images, à cette absence de durée et à cette absence de scène où serait possible l'histoire intérieure. Il y a donc cette chambre invisible en nous où nous torturons, sans la présence d'aucun objet, l'espèce humaine, et d'où nous vient mystérieusement, incompréhensiblement le sentiment ou la conscience anticipée du sublime<sup>2</sup>.

Deux idées importantes sont à souligner ici. La première, c'est que le *cinéma est en nous*, qu'il y est d'une manière insaisissable, comme potentialité, mais aussi comme mémoire, et donc qu'il hante dès le départ par une absence, celle de ce qui sera et de ce qui a été. En demeurant invisible et intemporel, notre propre cinéma contribue à la construction de notre *histoire intérieure* qui s'inscrit – et c'est ici la seconde idée à

---

<sup>1</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque », 1997 [1980].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

mentionner – dans une *chambre invisible*, c'est-à-dire le lieu où tente d'exister ce que Claude Nougaro a judicieusement appelé « l'écran noir de nos nuits blanches »<sup>3</sup>. C'est justement dans cette enceinte que se déploient les mystères, les fantasmes et les obsessions qui inscrivent la cinéphilie au cœur de l'existence.

Antoine de Baecque a dit de la cinéphilie qu'elle est « cette vie qu'on organise autour des films »<sup>4</sup>. Pour Didier Blonde, la cinéphilie semble, bien sûr, correspondre à la vie, mais aussi à une écriture qu'on organiserait autour de l'imaginaire du cinéma afin d'explorer sa propre « autocrinébiographie »<sup>5</sup>. La confrontation avec le présent par l'écriture permet alors de redonner vie et voix à des personnages oubliés et sans paroles, ainsi qu'à son propre passé. En parcourant trois textes de Didier Blonde (*Faire le mort*<sup>6</sup>, *Les Fantômes du muet*<sup>7</sup>, *Un Amour sans paroles*<sup>8</sup>), je tenterai d'examiner comment l'écriture actualise cette cinéphilie particulière, en présentant tout d'abord ce qu'elle est, puis en observant comment elle raconte le passé, celui du cinéma et celui du narrateur/auteur, donnant ainsi voix et corps à des protagonistes oubliés, figurants anonymes ou doubles du narrateur.

Les trois textes examinés (respectivement un roman, un récit de souvenirs personnels autour du cinéma et une biographie romancée) appartiennent à des formes génériques distinctes et constituent tous des hommages au cinéma muet. *Faire le mort* est une enquête à la recherche d'une doublure, celle que le narrateur croit voir à la place de René Navarre lors d'une projection de *Fantômas*. Il ira alors à la recherche de ce mystérieux double, Sudor, le nom d'artiste de René Manekine, qu'il retrouve en 1998, dans un sombre appartement du 17<sup>e</sup> arrondissement de Paris. *Les Fantômes du muet* se veut plutôt un récit de souvenirs personnels ayant trait au cinéma muet. On y croise des chapitres sur différents thèmes associés au cinéma de cette époque : la voix, les sous-titres, les figurants, les acteurs – Ivan Mosjoukine, Suzanne Grandais... C'est d'ailleurs cette dernière qui sera l'objet de la biographie romancée *Un Amour sans paroles*, récit lui aussi présenté sous forme d'enquête, à partir des

---

<sup>3</sup> Cl. Nougaro, « Le Cinéma », *Claude Nougaro*, Philips, avril 1962.

<sup>4</sup> A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture-1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 9.

<sup>5</sup> Terme utilisé par Jean-Max Méjean dans un entretien avec Jean-Jacques Bernard, à propos de son livre *Petit éloge du cinéma d'aujourd'hui*, [les blogs du Nouvel Observateur](#), 10 novembre 2011 (dernière consultation le 23 juillet 2014).

<sup>6</sup> D. Blonde, *Faire le mort*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>7</sup> D. Blonde, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2007.

<sup>8</sup> D. Blonde, *Un Amour sans paroles*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2009.

souvenirs d'un certain Jean D. qui a laissé à Pierre Philippe, collaborateur aux Archives Gaumont, une sorte de « testament amoureux » pour rendre hommage à cette actrice, certainement bien oubliée pour nous !

S'il y a incidence du cinéma dans ces trois textes, elle se situe principalement au niveau de l'imaginaire, et non pas au plan formel. Cet imaginaire ne se compose pourtant pas uniquement de références à tel réalisateur ou à tel film. En effet, il est complexifié par la combinaison d'espaces temporels, entre passé, présent et avenir, devenant, dès lors, un imaginaire qui a ses assises, pour reprendre les mots de Jean-Louis Schefer, dans « une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une histoire intérieure »<sup>9</sup>.

### **La cinéphilie de Didier Blonde**

On associe bien souvent la cinéphilie, en France, à l'après-guerre, à André Bazin, Henri Langlois et la Cinémathèque française, aux *Cahiers du Cinéma* et aux critiques/futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague. Mais il y eut un premier âge d'or de la cinéphilie dans l'entre-deux-guerres, qui se décline, selon Christophe Gauthier<sup>10</sup>, en deux temps : premièrement, légitimer le cinéma comme art, ce que Gauthier appelle une cinéphilie doctrinaire, et deuxièmement, assurer la diffusion de pratiques amatrices du cinéma (aller au cinéma, écrire des articles, fonder des revues, des ciné-clubs, etc.). C'est cette première période cinéphile, très riche, mais bien souvent oubliée au bénéfice de la cinéphilie d'après-guerre, que Didier Blonde convoque.

Or, cette cinéphilie s'avère un peu décalée puisqu'elle se déploie dans le passé, le long d'une période que n'a assurément pas vécue le narrateur, ni l'auteur. Mais par le biais d'un univers cinématographique éloigné dans le temps, narrateur et auteur cherchent à découvrir ce que pouvait voir et attendre du cinéma un homme d'une autre époque (le père, par exemple, figure inscrite en filigrane de tous les textes). Ainsi, Didier Blonde expose une cinéphilie qu'il s'est réappropriée, celle de la génération qui l'a précédé et qui l'a construit.

Il actualise cet univers cinématographique avec des séries d'images et de références appartenant à l'époque du muet, période tout à fait féconde en écrits sur le

---

<sup>9</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> *La Fabrique de l'Histoire* : « Histoire de la cinéphilie 4/4 », 19 janvier 2012, 09:05, France Culture.

cinéma puisqu'il s'agit d'un moment où on prenait la plume pour défendre le cinéma comme forme artistique, au même titre que la littérature ou la peinture. Les écrivains ne se sont d'ailleurs pas abstenus de participer à cette entreprise de légitimation ; Didier Blonde nous le rappelle, en plaçant en exergue des citations de Louis Aragon<sup>11</sup> et de Robert Desnos<sup>12</sup>, tous deux auteurs de textes critiques défendant vigoureusement le cinéma.

Dans *La Cinéphilie. Invention d'un regard*, Antoine de Baecque écrit que « [l]a cinéphilie est un système d'organisation culturelle engendrant des rites de regard, de parole, d'écriture »<sup>13</sup>. Il associe cette remarque à sa propre expérience de cinéophile, mais il évoque aussi un élément fondamental : la question du rituel. Dans les années 1920 comme dans les années 1950 et 1960, comme parfois encore aujourd'hui, la cinéphilie est associée à un lieu : la salle de cinéma. C'est dans cet espace, qui devient un lieu de communion, que le spectateur apprend à voir, à construire son regard. Mais le rituel se poursuit aussi à l'extérieur des salles, par l'écriture, par les listes et par la défense de ces films fétiches qui obsèdent longtemps le spectateur.

La cinéphilie de Didier Blonde est tout aussi obsédante, même si elle a la particularité d'être rétrospective : sa cinémathèque imaginaire se compose essentiellement de films muets, les séries *Fantômas*, *Judex* ou *Les Vampires* de Louis Feuillade, des films de Jean Epstein, de Léonce Perret, des acteurs connus – Yvan Mosjoukine, Musidora, René Navarre, ou un peu oubliés – Olga Day, Gina Manès, Lou Daivy. Un grand nombre de références sont donc disséminées dans les textes, bien souvent sous forme d'enquête. L'auteur ou le narrateur part alors à la recherche du passé, du passé du cinéma, mais aussi de son propre passé.

Ainsi apparaît un motif récurrent associé à l'activité de la cinéphilie : l'enfance. Si le cinéma est en nous (Jean-Louis Schefer), il l'est depuis longtemps. Par exemple, dans *Les Fantômes du muet*, le souvenir de la projection en fratrie est convoqué, à partir d'une vieille Pathé-baby :

---

<sup>11</sup> Louis Aragon publiera, en 1918, un de ses premiers poèmes, « Charlot sentimental », dans une revue de cinéma, *Le Film* (dont Louis Delluc était le rédacteur en chef). Il livrera aussi à cette revue deux textes sur le cinéma, un premier, « Du Décor », en septembre 1918, et un deuxième, « Du Sujet », en janvier 1919.

<sup>12</sup> Robert Desnos tiendra la chronique cinéma dans les quotidiens *Paris Journal* (en 1923) et *Le Soir* (en 1927-1928).

<sup>13</sup> A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture-1944-1968*, *Op. cit.*, p. 14.

A côté traînaient des boîtes remplies d'une provision de petits films de cinq minutes, des burlesques pour la plupart, que j'avais regardés avec mes frères et sœurs, il y a très longtemps, les dimanches après-midi pluvieux : Charlot, Félix le Chat, Harold Lloyd, Max Linder et les autres. On était projectionniste chacun à son tour. Odeur de la colle sur le pinceau qui servait à réparer les cassures trop fréquentes. Perforeuses à la manipulation délicate, souvent désastreuse. L'image jaunâtre zébrée de rayures qui donnait l'impression d'une pluie continue tressautait sur le mur de la chambre selon le rythme que le poignet imprimait à la manivelle. On s'amusait à accélérer ou ralentir le mouvement. Combien de mètres de pellicule ont fini par brûler à ce jeu-là ? En triant les bobines, je me suis rendu compte qu'il s'en trouvait d'autres, tournées sans doute celles-là par le grand-père, des scènes familiales soigneusement étiquetées : « Voyage aux lacs italiens », « Ligny, été 1923 », « Partie de tennis », « Défilé du 14 Juillet ». L'ampoule fonctionnait toujours, il a seulement fallu retendre le câble d'enroulement et dépoussiérer le mécanisme pour que je puisse projeter toutes ces bandes que je n'avais jamais vues ou du moins dont je ne gardais aucun souvenir<sup>14</sup>.

Plusieurs éléments sont associés à cette expérience du cinéma en famille : tout d'abord, la communauté – on regarde ces classiques entre frère et sœur, on appréhende alors autrement une des premières expériences de spectateur – ; on voit des classiques – ceux qui font rire au delà des âges, Charlot, Félix le Chat – ; le souvenir est associé au regard, mais se retrouve aussi par l'odeur et le toucher, dans la manipulation du projecteur et des pellicules (« [o]deur de la colle », « accélérer ou ralentir le mouvement », « dépoussiérer le mécanisme », etc.) ; le cinéma est aussi associé à la fragilité (« les cassures trop fréquentes », « image jaunâtre zébrée de rayures », etc.). Et puis, le souvenir est double : il y a l'expérience de l'enfance et il y a ce que l'on retrouve plus tard, imprimé sur la pellicule, ce qui témoigne d'une autre temporalité, d'un autre passé, celui qu'on n'a pas vu, qu'on n'aurait peut-être jamais vu, qu'on a oublié et que le cinéma peut, momentanément, restituer.

L'enfance est aussi associée aux interrogations, à une recherche mystérieuse qui n'a pas de nom, qui n'a pas toujours de visages :

L'actrice éveille le désir – muette, elle le frappe d'interdit. Kaléidoscope de la mémoire, miroirs trompeurs dans lesquels tout s'inverse, lambeaux de rêves, faux jour. C'est un jeu de colin-maillard où je m'égare, j'avance à tâtons, je me retourne sur une ombre qui s'échappe. De quel fantôme est-ce que je porte le deuil ? J'ai beau chercher, mon enfance reste muette – et l'on s'arrange toujours avec ses

---

<sup>14</sup> D. Blonde, *Les Fantômes du muet*, *Op. cit.*, p. 32.

morts. Parviendrai-je un jour à rencontrer cet obscur objet de mon désir ? Une femme est là, sur l'écran, qui me sourit et que je n'entends pas<sup>15</sup>.

Il y a bien sûr l'écho à l'enfance, à cette *chambre invisible* – toujours pour reprendre Jean-Louis Schefer – qui a accueilli des visages et des fantômes, bien souvent féminins, comme autant de réminiscences du passé, de ce qu'on a oublié à moitié seulement et qu'on recherche toujours face à l'écran. Et puis, une passion plus forte, essentielle, qui aurait pu être une simple attirance adolescente, mais qui deviendra décisive :

La séance a déjà commencé et, avant même qu'il ait eu le temps de goûter à tâtons sa place, son regard est attiré par l'écran où un visage, démesurément agrandi, provoque aussitôt en lui « une émotion brutale, encore jamais éprouvée jusque-là. Il n'y eut que cet éclair, aussi bref qu'intense, et toute ma vie en fut changée »<sup>16</sup>.

Outre les visages, des morceaux de films surgissent également du passé et permettent de revisiter l'enfance :

C'est la nuit. Dans une chambre, allongé sur un lit, un homme dormait, ou feignait de dormir. Sur le mur, au-dessus de lui, un tableau était accroché. Dans la pénombre on ne percevait que les masses noires des meubles, une chaise, une table de chevet, une cheminée et la forme claire du visage sur l'oreiller. L'image semblait arrêtée. Mais lentement le cadre du tableau avait pivoté, il s'ouvrait comme une lucarne, et une main blanche se glissait sans l'entrebâillement, une main sans corps, les doigts bien écartés. Elle avait le mouvement d'un oiseau au ralenti, elle planait un instant au-dessus de la tête du dormeur avant de se poser délicatement sur son cou pour l'étrangler en silence. C'était tout. Le reste se brouillait dans mon esprit comme un fondu au noir, mais longtemps j'avais rêvé de cette main hantée qui me réveillait en sursaut la nuit avec des crises d'étouffement. A qui appartenait-elle ? Sur qui se refermait-elle ? J'avais, ce soir, la curiosité de reprendre l'histoire à son début, un peu ému d'aller vérifier mes souvenirs, comme on ne résiste pas à la tentation, hélas, de retourner sur les lieux de son enfance<sup>17</sup>.

Le narrateur relate cet épisode alors qu'il s'apprête à revoir un épisode de *Fantômas* de Louis Feuillade. La scène décrite ressemble plutôt à un cauchemar qu'à une scène chérie, à un mauvais rêve inéluctablement lié à l'enfance. Mais c'est aussi une scène empreinte de mystères dont le narrateur adulte cherche à résoudre l'énigme :

---

<sup>15</sup> D. Blonde, *Un Amour sans paroles*, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>17</sup> D. Blonde, *Faire le mort*, *Op. cit.*, pp. 22-23.

C'est là, j'en suis sûr, que va apparaître la main enchantée au-dessus du dormeur. Je suis ici comme chez moi, dans un décor ancien où chaque objet est à sa place. Je pourrais décrire chaque pièce avant qu'elle ne me soit montrée. J'ai déjà emprunté cet escalier pour gagner l'étage qui se perd dans l'obscurité des chambres où évoluent des êtres silencieux. Mes yeux s'habitueront au noir, je pourrai bientôt distinguer leurs formes et retrouver ceux que j'ai perdus. (...) Mais rien ne se passait comme je l'avais prévu. J'attendais encore que quelque chose arrive, et déjà le pianiste alourdissait sa main gauche pour faire gronder les basses et préparer le finale. Avais-je rêvé cette main hantée qui ne trouvait sa place que dans mon théâtre mental, ou la scène avait-elle été coupée ? Croyant me souvenir, je l'avais rêvée, et pourtant je ne parvenais pas à admettre que je m'étais trompé, il y avait toujours dans ce Fantômas une scène perdue que j'avais été le seul à voir<sup>18</sup>.

Lorsqu'il revoit ce film, le narrateur attend son souvenir, il sait que lui-même existe, que ceux qu'il a perdus errent quelque part dans ces images. Seulement, il ne retrouve rien. Même s'il a tout inventé, sa mémoire a enregistré un détail, l'isolant de tout le reste. Nous pourrions appeler ce phénomène une *inflation cinéphilique*, c'est-à-dire le grossissement d'un détail – ici, la main – qui prend toute la place dans le souvenir. Dans la mémoire du cinéphile traînent donc des images obsédantes, souvent constituantes de sa passion, mais une fois détaché de cette obsession, force est de constater qu'il n'y a plus rien. La même chose est relatée dans *Un Amour sans paroles*, à propos d'une scène inventée par Jean D. – il s'agit d'une scène qui est à l'origine de sa passion pour Suzanne Grandais :

J'ai revu plusieurs fois le film [*La Lumière et l'Amour*]. La scène qui a tellement fasciné Jean D. ne s'y trouve pas. « Une jeune fille inclinée sur le chevalet d'un peintre et qui le regardait travailler ». Croyant se souvenir, il invente. Est-ce si important ? Sa mémoire recompose les images, elle emprunte peut-être à un autre film et lui fait croire à la réalité de ce qu'il n'a fait qu'imaginer<sup>19</sup>.

Le souvenir est donc ici une fiction, une invention, une recombinaison qui mène malgré tout à l'obsession et à la fétichisation de Suzanne Grandais – ce dont témoigne *Un Amour sans paroles* dans son intégralité. Autre fétiche : la cagoule de Fantômas, objet recherché par-delà les textes, par le narrateur de *Faire le mort* et dont il est question dans *Les Fantômes du muet* :

Pendant qu'il m'exposait son programme, je n'avais qu'une idée en tête, savoir s'il avait retrouvé la cagoule et les collants noirs à la recherche desquels je m'étais

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>19</sup> D. Blonde, *Un Amour sans paroles*, *Op. cit.*, p. 33.

lancé des années plus tôt. La fameuse malle ne contenait, hélas, pas les pièces à conviction que j'espérais, mais il avait apporté quelques documents provenant de la société des « Films René Navarre » ornés du trèfle à quatre feuilles, 44, rue Taitbout (IXe), qu'il m'a offerts en compensation<sup>20</sup>.

L'objet – la cagoule – semble donc avoir disparu dans la réalité ; elle sera léguée, dans la fiction, au narrateur de *Faire le mort* par Sudor, soupçonné d'être une doublure de René Navarre dans *Fantômas* :

En remettant en ordre ses affaires, Ranjita a trouvé une petite boîte rectangulaire qu'elle m'a montrée quelques heures plus tard en me mettant au courant des événements de la nuit. Elle n'y avait pas touché. Sur le dessus était épinglée une carte de visite de Louis Manekine avec mon nom écrit à la main. Quand je l'ai ouverte, j'ai cru à une paire de gants ou à des pochettes enveloppées dans du papier de soir. C'était une cagoule cousue à la main dont la couleur passée tirait sur le gris<sup>21</sup>.

L'objet au centre de la quête du narrateur du roman réapparaît, indiquant que le cinéophile n'a pas rêvé, et conférant à la fiction une part de réalité : Sudor a doublé René Navarre puisqu'il avait la cagoule et qu'il la légua une fois mort.

### **L'écriture raconte le passé du cinéma**

En explorant la cinéphilie particulière de Didier Blonde, on constate que le cinéma muet nourrit une écriture qui décrit ce qui a été. L'auteur fait ainsi partager sa passion du cinéma au lecteur, qui devient le relais de la communauté de la salle de cinéma.

Il importe cependant de départager la réalité de la fiction. Dans le dernier exemple cité, le lecteur comprenait que Manekine, *alias* Sudor, était la doublure de René Navarre. Or, il semble que ni Sudor, ni Manekine n'apparaissent dans le paysage cinématographique des années 1910. Bien sûr, cette construction fictive sert des nécessités narratives – raconter l'histoire d'un homme qui s'est caché derrière les autres –, mais elle prolonge des mécanismes de dissimulation des faits présents dans le roman entier. Par exemple, toujours dans *Faire le mort*, il est question, à plusieurs reprises, d'un film de Germaine Dulac dans lequel aurait joué Sudor – on en spécifie le titre, puis les acteurs, l'année, pour terminer par une allusion assez complète :

---

<sup>20</sup> D. Blonde, *Les Fantômes du muet*, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>21</sup> D. Blonde, *Faire le mort*, *Op. cit.*, p. 121.



A la fin du mois de juillet, j'ai pu approcher le visage de Sudor de plus près. Le Forum des images, aux Halles, projetait un cycle de films consacrés à la « vitesse », parmi lesquels figurait *L'Ange du Bizarre* de Germaine Dulac, un moyen métrage de 1927 tiré d'une nouvelle de Paul Morand. Sudor y jouait le rôle d'un « homme pressé », passionné de jeu et d'automobiles, qui se tuait dans un accident au volant de sa Bugatti sur la route de Deauville. L'article de *Cinémagazine* qui en rendait compte distribuait les mêmes éloges à la voiture et à Olga Day, sa partenaire de l'époque<sup>22</sup>.

La description est précise et mêle divers éléments du cinéma des années 20 – en utilisant, par exemple, la référence explicite à une revue d'importante diffusion, *Cinémagazine* – et, surtout, la description traite d'un autre film : *La Glace à trois faces*, un film de Jean Epstein, réalisé effectivement en 1927, d'après une nouvelle de Paul Morand (parue dans *L'Europe galante*, en 1925) et mettant en scène Olga Day. *L'Ange du bizarre* n'apparaît pas dans la filmographie de Germaine Dulac, pas plus qu'une adaptation de Paul Morand par Germaine Dulac.

On retrouve ailleurs dans le roman ce genre de confusion : il est question de *L'Ombre déchirée*, attribué à Louis Feuillade, alors qu'en réalité, il s'agit d'un film de Léon Poirier (1921) ; ailleurs, un film attribué à Marcel L'Herbier, *L'Homme aux gants blancs*... film en fait réalisé par Albert Capellani (1908). A cela s'ajoute des titres fictifs dans lesquels auraient joué Sudor..., le tout côtoyant aussi des références justes, que ce soient des titres de films ou des noms d'acteurs/d'actrices.

Cette confusion organisée jette une suspicion sur les faits énoncés et fait inévitablement appel aux connaissances du lecteur et, par extension, à sa propre cinéphilie. Mais elle permet aussi de redonner une vie à des événements marquants de l'époque du muet : celui qui nous intéressera ici est le passage au parlant.

En effet, l'apparition du parlant fut dramatique pour un certain nombre d'acteurs et d'actrices, dont la voix ne passait pas l'épreuve du son. Que ce soit par la fiction ou par le récit de véritables événements, Didier Blonde redonne voix, et donc vie, à ces personnages oubliés. Le cas d'Ivan Mosjoukine, immense acteur des années 20, père imaginé de Romain Gary, mort oublié en 1939, est à ce propos exemplaire. Dans quatre récits des *Fantômes du muet*, Blonde se penche sur la déchéance de l'acteur, sur ce russe blanc, arrivé en France en 1920 qui connaîtra une immense carrière..., tant que le cinéma s'est passé du son. Il fut tué par le parlant (son accent

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

russe étant trop prononcé) et devint rapidement la « figure du paradis perdu »<sup>23</sup>. En faisant référence allègrement à la filmographie de Mosjoukine, Blonde raconte cet exil dans le silence suite à une révolution complètement inattendue :

Car ce sont les Russes de l'émigration qui sont les premières victimes. Eux qui, après la révolution, sont venus se réfugier à Paris et fonder leur propre firme « L'Albatros », du nom du bateau sur lequel ils ont fui les bolcheviks et dont ils firent, au cours de leur périple, un film de circonstances : *L'Angoissante Aventure*. L'histoire se répète. Ils ne savaient pas qu'en 1929 une nouvelle révolution les attendait à laquelle cette fois ils n'échapperaient pas, celle du parlant<sup>24</sup>.

C'est la même intention qui anime le texte *Un Amour sans paroles* : remettre en scène une figure glorieuse d'une époque malheureusement désuète. Ainsi est-il possible de redonner souffle à l'inéluctable : la disparition, l'oubli, la mort. L'écriture devient donc cette voix qui actualise ce qui été perdu. Mais elle est aussi le relais de la propre existence de celui qui convoque l'imaginaire du muet. Nous avons vu que l'enfance était un motif récurrent du propos cinéphilique. Elle est, ici encore, un véritable vecteur de filiation, du lien qui, par le cinéma, unit le père et le fils.

### **Raconter son propre passé par l'écriture**

Les films muets et ce qu'ils montrent à l'écran agissent comme de véritables archives, documentaires, mais aussi personnelles et familiales, superposant les souvenirs, superposant les époques. Encore une fois, l'écriture facilite cette projection dans une autre réalité. Par la description, par exemple, de lieux portant les mêmes noms, désignant « les mêmes lieux mais plus les mêmes choses »<sup>25</sup> : le Gaumont Palace, rue de Caulaincourt, l'Omnia, le Gabbka, etc. Parfois, la magie n'opère pas et il y a incapacité pour le narrateur à faire correspondre les réalités :

C'était pourtant aussi dans cette rue en cours de rajeunissement que Sudor conduisait la Panhard des Vampires en fuite, mais elle était maintenant encombrée d'automobiles trop modernes, et même en la vidant de ses passants, de ses enseignes, de ses panneaux qui me masquaient la vue, je ne parvenais pas à superposer les images et les époques. Les perspectives étaient faussées. Je n'avais

---

<sup>23</sup> D. Blonde, *Les Fantômes du muet*, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>25</sup> D. Blonde, *Faire le mort*, *Op. cit.*, p. 45.

pas assez de recul, les bruits, les odeurs, l'air avaient changé, les décors ne coïncidaient pas<sup>26</sup>.

On remarque donc que les lieux ne sont pas vierges ; ils possèdent eux-mêmes des mémoires dans lesquelles le narrateur aime se perdre. En découle un procédé narratif de surimpression entre les époques, entre le réel et la fiction. Ce procédé – extrêmement populaire dans le cinéma des années 1920 –, est utilisé à l'écrit de nombreuses fois dans *Faire le mort*, afin de superposer les temporalités, mais aussi les existences et les rêves :

C'était dans les années soixante-dix, je n'avais pas vingt ans, j'accompagnais Thomas. Nous étions passés chercher une de ses amies : la fille de la maison, ou bien une étudiante logée ici dans une de ces chambres qu'on réservait aux domestiques. Elle nous avait fait entrer pour nous présenter une vieille femme très maigre, aux pommettes saillantes, assise dans un fauteuil, enveloppée de lainages, qui parlait avec un accent. Une Russe, je crois. Qu'est-elle devenue aujourd'hui ? Elle doit être morte depuis longtemps. Et l'amie de Thomas ? Il faudrait que je fasse un effort pour retrouver dans ma mémoire le décor de ce soir-là, où, sans le savoir, plusieurs années après sa mort, je suis entré chez Sudor. Il y flottait peut-être encore le parfum de Misia Sert ou de Musidora. Nous avons failli nous rencontrer. Il s'en est fallu de quelques années, et la coïncidence des lieux par l'entremise de Thomas ressemblait à un simple retard. Je pouvais peut-être encore le retrouver. Les rendez-vous manqué laissent la place au hasard<sup>27</sup>.

Une filiation se joue aussi par les images. Il ne s'agit pas d'une expérience commune, partagée entre un père et son fils, mais plutôt de reconnaissance, de recherche de lieux qui auraient pu voir les pas du père et/ou ceux du fils et qui auraient été imprimés à jamais sur pellicule :

[lors de la projection de *Fantômas*] Arrêt sur image, pour un plan d'ensemble. Boulevard Maillot à Neuilly, voici l'hôtel particulier de Lady Beltham, la maîtresse de Fantômas. Est-ce parce que je me sens vieillir ? Je pense par dates. 1913. Mon père avait dix ans. C'est sur ce boulevard qu'il venait jouer le dimanche après-midi, en bordure du bois de Boulogne, sous les marronniers en fleur, devant le pavillon des Muses (...). Dans la foule des promeneurs, il est peut-être là, lui aussi, parmi ces enfants, accompagné de ses parents ou d'un grand oncle qui me verra naître, beaucoup plus tard. Ces messieurs en canotier, ces dames empanachées... Ils sont bien vivants, surpris par l'objectif qui les dévisage, à quoi pensent-ils ? Ils n'ont plus cet air compassé des portraits sépia qui ornaient la cheminée du salon. Et

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

c'est leur vie qui m'est racontée. Des rêves d'enfants se rallument. J'imagine mon père en héros masqué<sup>28</sup>.

La scène décrite appartient à la fiction. Mais le narrateur voit en ces personnages anonymes les fantômes de son passé, d'une époque qu'il n'a pas vécue, mais à laquelle il a rêvé. Ce basculement dans l'image passée a aussi un contrepoint présent :

Ce n'était plus un film que je regardais, mais un album de photographies animées. Des instantanés d'existence. Une bouche de métro... Des gens montent et descendent. Montmartre. Avenue Junot. Rue Caulaincourt. C'est là que j'habite. Je reconnais mon immeuble dont la porte cochère est grande ouverte. Une fenêtre, au premier étage, est entrebâillée. Qui vit là, dans ces murs gris, quels ancêtres m'ont précédé<sup>29</sup>.

Le narrateur, en partant à la recherche de Sudor, est donc aussi à la recherche de lui-même ; l'acteur fictif, habillage mis en scène comme témoin d'autres époques et d'autres décors, devient alors le double du narrateur, lui permettant de mettre en scène ses propres fantômes, ses souvenirs et ses obsessions.

J'ai voulu, à partir de trois textes d'un même auteur, démontrer comment l'écriture pouvait s'organiser autour de l'imaginaire du cinéma, autour de détails arrachés aux images, d'obsessions structurant une vie, autour de la mélancolie entourant une époque à jamais révolue. Didier Blonde, dans *Faire le mort*, *Les Fantômes du muet* et *Un Amour sans paroles*, déploie et actualise des références cinématographiques certes éloignées dans le temps, mais participant, à différents niveaux, à la construction d'une mémoire : la sienne, celle de ses narrateurs, de ses personnages et celle du cinéma. En effet, en mettant en scène par l'écriture des souvenirs et des obsessions, il développe une « autocinébiographie », portant en son cœur des errances cinéphiliques précises, organisées autour du cinéma muet. Bien sûr, chaque ouvrage possède ses particularités génériques, mais une passion et une connaissance précise de cette époque du cinéma structurent ces trois textes au-delà des formes, agissant comme relais permanent à la mémoire et au passé. Ainsi, narrateur et auteur peuvent raconter non seulement leur propre histoire, mais aussi celle du cinéma, de ce cinéma muet qui les a accompagnés et qui s'est si souvent substitué à la vie, comblant les trous d'une existence pleine d'interrogations.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 25.

Il s'agit là d'une autre forme de *cinesthétique*, permettant le récit par le cinéma, dans un double parcours entre sa propre histoire et celle du septième art. Didier Blonde, dans les trois textes abordés ici, ne décrit ni des films ni des scènes de cinéma ; il explore plutôt la cinéphilie par l'écriture et utilise le cinéma comme levier afin de façonner des histoires et des personnages. En devenant une référence disséminée de texte en texte et d'histoire en histoire, le cinéma se transforme alors en un compagnon, un fil conducteur permettant de combiner les temporalités et de faire résonner la voix d'une passion inaltérable pour des lieux, des acteurs, des actrices et des films qui parcourent cette *chambre invisible* construite par ces muets qui murmurent et racontent des histoires.