

DU SILENCE AU CINEMA

José Moure

Maître de conférences

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Résumé : Né muet mais pas silencieux, le cinéma a dû paradoxalement attendre de devenir parlant pour donner à entendre le silence et faire de cette manifestation acoustique singulière un phénomène sonore à part entière dont il peut moduler le rendu ou l'écoute et maîtriser les effets dramatiques ou structurels.

Le cinéma entretient avec le silence des rapports ambigus et paradoxaux, rapports d'affinité et de refoulement qui trouvent leur explication à la fois dans la nature matérielle de ses moyens d'expression et dans son histoire singulière d'art né "muet" avant de devenir "parlant". En raison de la richesse de ses matières d'expression (image en mouvement, mentions écrites, parole, musique, bruit), le Septième Art est en effet l'un des seuls, avec la musique, à se prévaloir de pouvoir faire entendre et représenter le silence ; mais il est aussi, et pour les mêmes raisons, l'un des seuls chez qui, à la différence de l'inaudible de la peinture et de la photographie, le silence se signale au regard et vient inquiéter le visible.

Ce phénomène trouve sa démonstration dans l'exemple du cinéma muet. Dès 1896, Maxime Gorki regrettait, après avoir découvert les premiers films Lumière, de s'être retrouvé devant un "monde silencieux" : "Ce n'est pas la vie mais son ombre. Ce n'est pas le mouvement mais son spectre muet. [...] Tout se passe dans un étrange silence. On n'entend pas les roues de voitures, ni le bruit des pas, ni les conversations. Rien. Pas une seule note de la complexe symphonie qui accompagne toujours le mouvement de la vie¹". Que les photographies fussent silencieuses ne dérangeait personne, puisqu'il s'agit de prélèvements d'instant figés ; mais qu'un événement vivant se déroulât en continu sans émettre le moindre

¹ Cité par Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, t. 1, Paris, éd. Castermann, p. 278.

bruit, c'était nouveau : certains (qui, à l'instar de Gorki, croient à la réalité et donc au son) percevront cette nouveauté comme le symptôme de l'infirmité originelle du cinéma ; d'autres (qui croient à l'image et donc au silence) la célèbreront au contraire comme la marque de son originalité artistique et le garant de son génie propre.

Un cinéma "muet" mais pas silencieux

S'il est né muet et si la nature muette de ses images fut à l'origine de sa reconnaissance en tant qu'art, le cinéma n'a été que très exceptionnellement silencieux. Pour expliquer ce paradoxe, il convient de différencier ce qui, dans l'utilisation que le cinéma fait du son, relève du processus de fabrication et du processus d'exploitation. On distingue alors trois grandes catégories de films : les films "silencieux" (d'avant ou d'après 1929¹), "fabriqués" sans bande-son et délibérément destinés à être "projetés" dans le silence hypnotique de la salle ; les films "muets" (jusqu'en 1929), "fabriqués" sans bande-son mais destinés à être "projetés" avec un accompagnement sonore ; les films "sonores" (depuis 1929) "fabriqués" et "projetés" avec un son prédéterminé, enregistré sur la bande-son.

Contrairement à ce qu'ont pu longtemps laisser croire les projections et diffusions rétrospectives du cinéma muet dans les cinémathèques, dans les salles d'art et essai ou à la télévision, la catégorie des films de la période muette qu'on peut qualifier de "silencieux" ne concerne qu'une très infime minorité d'œuvres qui revendiquent l'auto-suffisance expressive de la bande-image et s'inscrivent pour la plupart dans des démarches esthétiques expérimentales (certains films d'avant-garde des années 20 ; quelques films issus du mouvement du Kammerspiel comme *La Rue* de Karl Grüne...²). Depuis le temps le plus reculé, depuis les premières projections des frères Lumière, en 1895, la très grande majorité de la production cinématographique a été montrée au

¹ Après 1929 et l'avènement du parlant, le silence devient un vrai choix : choix dicté non plus par une insuffisance technologique, mais par un parti-pris esthétique et le désir de créer une nouvelle forme d'environnement pour la projection et la réception de l'œuvre filmique. Le cinéaste expérimental américain Stan Brakhage est l'un des premiers à avoir réalisé dans les années 50 des films totalement silencieux.

² La liste de ces œuvres reste très difficile à déterminer car on retrouve aujourd'hui des partitions originales écrites pour accompagner la projection de films qu'on a longtemps cru dépourvus d'accompagnement musical, comme par exemple *L'Homme à la Caméra* de Dziga Vertov.

public accompagnée par de la musique, comme si d'emblée le silence des images en mouvement était apparu insupportable. Très vite à cet accompagnement musical se sont ajoutés les interventions des bonimenteurs et commentateurs qui interprétaient librement les inter-titres, et, dans les salles les plus riches, des effets de bruitage recréés en direct. On retrouvait dès lors, en terme d'exploitation, émanant de la salle et non intégrées au film et à son processus de fabrication, les trois composantes de la future bande-son : la musique interprétée par le pianiste, la parole prise en charge par le bonimenteur, les bruits reproduits par le bruiteur.

Pour expliquer ce besoin d'accompagnement sonore et plus particulièrement musical, deux grands types d'hypothèse ont été avancés, deux approches qui s'opposent sans pour autant s'exclure et qui correspondent aux deux façons déjà évoquées de penser le cinéma muet : comme un "art complet" ou comme un "art infirme". Pour les uns (qui croient à l'image...), la musique aurait pour fonction d'isoler le spectateur des divers sons parasites provenant de la salle (ronnement du projecteur, toux et chuchotements du public...); elle permettrait, en neutralisant l'ouïe du spectateur, de *préserver le silence diégétique des images*, d'éviter que celui-ci soit contaminé par les bruits de la projection et donc d'organiser un silence factice, espace sonore agréable qui garantit la continuité et l'acuité de l'attention visuelle. Pour les autres (qui croient à la réalité...) l'accompagnement musical aurait pour rôle de combler le manque du son et de tranquilliser le spectateur "à la manière de quelqu'un qui siffle dans le noir¹"; il permettrait de *masquer le silence* et de compenser l'étrange mutité des images en superposant un rythme sonore au mouvement visuel.

Sonore en terme d'exploitation, le cinéma muet l'est aussi relativement à l'univers diégétique supposé par l'action des personnages filmés. Comme l'a très justement souligné Michel Chion, "ce n'est [...] pas le personnage de cinéma qui était muet, c'est le cinéma qui lui était sourd, [...] qui donnait au spectateur [...] *le regard du sourd* ²". Celui-ci voit sur l'écran des êtres se parler, comprendre ce que disent leurs interlocuteurs, réagir auditivement au monde environnant ; mais il est privé de l'écoute et mis dans un état de surdité que les images et les cartons (à partir de 1903) ne

¹ Arthur Kleiner, in *Filmkritik* n° 255, cité par Michel Chion, in *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/éd. de l'Etoile, 1985, p. 112.

² Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/éd. de l'Etoile, 1982, p. 18.

cessent de lui rappeler en faisant résonner le silence des voix et "sous-entendre" le son des choses et le bruissement de la nature.

Jusqu'en 1929, le cinéma est demeuré sourd et s'est fort bien accommodé de cette surdité sans chercher à se réfugier dans l'art de la pantomime fondé sur le geste et le regard, à dissimuler l'absence originelle de la voix dans les corps filmés, ou à escamoter la dimension sonore de la réalité profilmique. Très tôt les films muets ont en effet montré des lèvres en mouvement et rendu visible l'articulation verbale, alors qu'ils n'étaient pas en mesure de faire entendre les paroles que trahissaient les bouches ouvertes. Très tôt ils ont montré des oreilles tendues ou bouchées, et suggéré l'écoute de conversations (notamment téléphoniques¹) et de sons qu'ils étaient dans l'incapacité de reproduire et auxquels pourtant les personnages réagissaient parfois intensément, à l'image de Lillian Gish que le bruit du vent rendait folle dans le sublime film de Victor Sjöström (*Le Vent*, 1928). Très tôt enfin ils ont montré en gros plan des "objets sonores" en mouvement (remous des lèvres, vibration d'une sonnette ou d'un instrument de musique...) et désigné métonymiquement, par l'image de leur source, des sons qu'il leur était impossible d'émettre, mais que le spectateur, par un effet d'hallucination auditive et de correspondance entre un signifiant visuel et un signifié auditif, parvenait à "se représenter".

Au sein de ce cinéma dit "muet" mais qui "bruissait du vacarme de sons sous-entendus²" et où le spectateur "devenait la chambre d'écho des images³", le silence n'avait que très peu de chance de se manifester. Si l'on excepte l'interruption, à la projection, de l'accompagnement sonore afin de dramatiser dans les situations de tension extrême l'attente du paroxysme (comme au cirque quand la musique s'arrête pour le saut de la mort), il était en effet difficile de faire entendre le silence à un spectateur "sourd", difficile d'exprimer le silence autrement qu'en silence et donc de le représenter sous forme d'images visuelles. Si le gros plan d'une cloche en mouvement évoque d'emblée un tintement, un gros plan de la même cloche au repos ne suggère pas pour autant le silence : le premier plan signifiera "voici le son d'une cloche", le second indiquera

¹ Michel Chion cite le film de Griffith, *The Lonely Villa* (1909) et remarque : "Le téléphone, et tout ce qui touche la circulation du son et de la voix, intéressait d'autant plus le cinéma que c'était pour lui comme un défi à filmer", in *La Voix au Cinéma*, op. cit., p. 58.

² Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op. cit., p. 27.

³ Serge Daney, *Cinéjournal*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1986, p. 84.

simplement "voici une cloche". Ne pouvant prendre une forme concrète (audible) que là où il pourrait y avoir du bruit et ne pouvant être désigné ni par l'absence de son, ni par l'image de sa source, le silence apparaissait pour le cinéma muet comme un signifié sans signifiant, à la fois inaudible et impossible à transposer dans l'ordre du visible. Aussi ne pouvait-il trouver qu'un mode d'expression détourné et indirect.

La stratégie adoptée par les grands cinéastes du muet pour communiquer au spectateur "sourd" l'impression de silence relève d'une logique de mise en scène guère différente de celle qu'utilisera le cinéma sonore. Elle consiste à la fois à suggérer la suspension du bruit par la suspension du mouvement¹ en montrant par exemple un espace "inanimé" (vide ou figé dans l'immobilité) et à "sonoriser" visuellement cet espace, c'est-à-dire à y faire résonner le silence, par la représentation de sons ténus que seule l'absence de bruits ambiants rend perceptibles. C'est ainsi que dans son film *La Mère* (1926), Poudovkine met en image et en résonance la muette désolation qui règne dans la pièce où la mère veille, la nuit, seule, le cadavre de son mari, avant l'arrivée de son fils : la vieille femme, en plan demi-ensemble, est assise immobile à côté du mort ; autour d'elle rien ne bouge, seule la flamme d'une bougie placée à la tête du lit vacille très faiblement dans l'obscurité ; suit alors un gros plan de gouttes d'eau qui s'écoulent une à une d'un robinet et tombent dans une grande bassine, rendant sensible le silence insondable du lieu...

Le sonore donne la parole au silence...

Même si le muet au sommet de son art est parvenu à figurer et à mettre en scène des atmosphères silencieuses, c'est seulement à partir du moment où le cinéma est devenu parlant, c'est-à-dire capable de se faire entendre, et où le son a commencé à faire sentir ses absences, que le silence - espace de retrait de la parole, plage de suspension musicale ou "détonation négative"- a trouvé sa voix et sa place dans l'univers filmique. "De tous les arts, expliquait Béla Balázs, c'est le cinéma parlant qui pourra, pour la première fois, représenter le silence. [...] Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. Soit que les choses se taisent soudain, soit que l'homme pénètre dans le silence comme dans une autre contrée. Le silence devient alors grand événement dramatique. [...] Mais il faut ensuite que le bruit

¹ Il faut noter que le mot "silence" vient du verbe latin "silere" qui à l'origine était employé pour parler de l'absence de bruit et de mouvement.

reprenne comme avant. Voilà pourquoi le silence ne peut être représenté que dans le film parlant.¹”

Ces propos mettent l'accent sur un paradoxe maintes fois souligné et formulé, à savoir que pour être perceptible, c'est-à-dire audible, le silence a besoin du son comme l'ombre de la lumière : “il a bien fallu, remarque Michel Chion, qu'il y ait des bruits et des voix pour que leurs arrêts et interruptions creusent cette chose qu'on appelle le silence, alors que dans le cinéma muet tout au contraire suggérait des bruits²”. La révolution du parlant (et l'avènement de l'écoute) n'a donc pas seulement consacré le surgissement de la parole *dans* l'image cinématographique, car elle y était déjà partiellement (articulée par les bouches ou retranscrite dans les cartons) ; elle a aussi et surtout permis l'entrée de l'inaudible et de l'à-peine audible dans le son. En venant s'imprimer sur la bande-son au même titre que la parole, la musique et le bruit dont il est à la fois le négatif et le prolongement, l'empreinte et la modulation, le silence devient une matière de l'expression à part entière, un objet sonore enregistrable, un effet acoustique à la disposition du metteur en scène qui pour la première fois peut donner substance à l'apparaître et au disparaître des sons.

Dans les premières années du parlant, l'arrivée du son s'accompagne d'une présence particulièrement insistante du silence. Cette présence est tout d'abord le symptôme d'une immaturité technique. Elle résulte notamment des déficiences de la technologie qui, rendant difficile l'utilisation des sons en simultanéité d'occurrences, contraignait souvent à faire se succéder paroles, bruits et musique, et à produire dès lors, entre les sons, des ruptures de silence qui trouent l'homogénéité sonore du film. Ces "débordements" silencieux étaient d'autant moins maîtrisables que dans un premier temps (jusqu'en 1933 environ) la plupart des cinéastes ont renoncé à l'accompagnement musical et supprimé la musique de fond pour laisser les sons se détacher sur une sorte de *silence clinique*.

A ces silences techniques incontrôlés, dus à la stricte juxtaposition des sons et à l'absence de fond musical, s'ajoute ce qu'on pourrait appeler un *silence nostalgique ou fantômatique*. De nombreux films des débuts du sonore (*Sous les toits de Paris* de René Clair en 1930 ; *Der Blaue Engel* de Sternberg en 1930 ; *The Struggle* de Griffith en 1931 ; *M. Le Maudit* de Lang en 1931 ; *Scarface* de

¹ Béla Balazs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, éd. Payot, 1977, p. 242.

² Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, éd. Nathan, 1990, p. 50.

Hawks en 1931 ; *Dracula* de Tod Browning en 1931 ; *Vampyr* de Dreyer en 1932...) sont encore hantés par le souvenir du muet¹ et s'attachent à jouer de l'absence du son et de la raréfaction du verbe en mettant en scène des figures muettes et en multipliant les séquences sans paroles ou inaudibles. Le silence résonne alors comme une voix d'outre-tombe (référence ou hommage à la mutité passée du cinéma) et participe d'une mise en abyme du muet dans le parlant.

L'immaturation technique et la nostalgie du muet n'ont cependant pas empêché certains cinéastes de découvrir très vite les ressources sonores du silence et de traiter le son dans sa capacité à explorer les frontières de l'audible. On pense à King Vidor et à son *Hallelujah* (1929), l'un des premiers chefs d'œuvre du cinéma parlant, célébré en ces termes par Bardèche et Brasillach : "Pour la première fois le silence est une valeur d'émotion. Pour la première fois, et parce qu'il s'opposait au bruit, on *entendit* le silence. [...] Jamais depuis, le cinéma sonore n'a approché de plus près sa véritable mission, cette création d'un univers de bruits, univers soumis aux lois de la musique, cette sauvegarde de tout ce qui est éphémère et insaisissable, de la lumière errante, du soupir, de la voix."²

Alors que King Vidor a participé à l'âge d'or du muet, Rouben Mamoulian, lui, passe à la réalisation au tout début du parlant. Dès *Applause* (1929), son premier film, il réussit à mettre en son le silence et à en moduler le rendu et l'intensité à travers une utilisation très subtile des bruits. La séquence du suicide de Kitty est à cet égard exemplaire : le cinéaste montre d'abord dans un silence presque absolu, Kitty, seule, désespérée au milieu de sa chambre d'hôtel ; puis quand la jeune femme entre dans la salle de bain, ouvre l'armoire à médicaments et fouille pour trouver des somnifères, il approfondit le silence et le rend assourdissant en faisant résonner les bruits amplifiés de la respiration de son héroïne et du tintement des flacons qui s'entrechoquent ; enfin quand après avoir absorbé les somnifères, Kitty attend la mort assise, muette, près d'une fenêtre, il laisse les bruits du tumulte extérieur (sifflements de trains, cloches) envahir l'espace sonore et dilater le silence vertigineux dans lequel sombre la jeune femme. Au lieu de baigner toute la séquence dans une atmosphère atone, presque irréelle, Mamoulian

¹ Cf. Alain Masson, *L'Image et la parole*, Paris, éd. La Différence, 1989, pp. 202-205.

² M. Bardèche et R. Brasillach, *Histoire du cinéma / 1. le muet*, Paris, éd "Les Sept Couleurs"/Livre de poche, 1964, p. 406.

cherche ici à faire partager au spectateur, par des gros plans sonores de sources proches puis lointaines, l'expérience du silence tel qu'il est perçu par Kitty du tréfonds de son désespoir.

Si de telles tentatives pour explorer les virtualités sonores du silence n'ont pas manqué au début du parlant, elles sont devenues plus rares à partir du milieu des années trente avec notamment le retour en force de la musique de fosse qui, un temps chassée de l'écran, est venue occuper sur la bande-son, derrière et entre les voix, une place envahissante. Pour des raisons d'abord techniques (l'étranglement de la bande passante imposant de ne pas trop mélanger les sons pour les garder audibles), puis surtout culturelles et esthétiques (prédilection pour les éléments sonores pré-codés et peur du vide sonore), les bruits et le silence ont été alors peu à peu délogés de l'univers sonore du film.

Pendant une longue période (jusqu'à la fin des années cinquante environ), ils ne sont plus intervenus que ponctuellement et discrètement, subordonnés à un régime de représentation qui privilégie l'homogénéité, la continuité et la pleine lisibilité ou "audibilité" de la bande-son : les bruits sont gommés ou remplacés par des bruitages stylisés et codés ; quant au silence, il est neutralisé ou ne se donne plus à entendre qu'exceptionnellement, en écho à une plénitude sonore qu'il se contente de moduler ou d'évaluer en ménageant des temps de pause, en désignant son retrait et en différant provisoirement les effets.

A quelques rares exceptions près (Tati, Bresson, Bergman...), il a fallu attendre les années soixante (Godard, Resnais, Straub...) et l'avènement de ce qu'on appelle, en terme de conception de la bande-son, un cinéma de l'hétérogénéité ("cinéma qui relève d'une conception additive de l'enregistrement - des sons + des images")¹ pour que, comme le signale Noël Burch, "les jeunes cinéastes commencent à prendre conscience du rôle dialectique [et structurel] que [le silence] peut tenir face aux sons de tous ordres"².

Comme le suggère l'approche diachronique que l'on vient d'esquisser, le cinéma n'a pas toujours fait entendre le même silence et n'a pas toujours entretenu avec ce dernier les mêmes rapports. A chacune

¹ Cf. Laurent Juiller, *Les Sons au cinéma et à la télévision*, Paris, éd. Armand Colin, 1995, p. 83

² Noël Burch, *Une Praxis du cinéma*, Paris, éd. Gallimard / coll. Folio, 1986, pp. 149-150.

de ses différentes mutations technologiques (passage du muet au parlant ; expérimentations formelles et déficiences technologiques des débuts du parlant...) ou esthétiques (passage d'un cinéma classique de l'homogénéité à un cinéma moderne de l'hétérogénéité), il a en effet été amené à reconsidérer sa conception et sa pratique du son et par là même à repenser ce qu'il fait du silence et ce qui se joue dans cette manifestation acoustique singulière qui est à la fois signe et effet, qui s'offre à l'écoute comme une masse amorphe et erratique, qui excède tout ancrage et perturbe le lien audiovisuel..., mais qu'il convient d'aborder comme un phénomène sonore à part entière.

Le silence comme phénomène "sonore"

Interroger le silence en tant que phénomène sonore, c'est d'abord se demander ce qu'est le silence et comment il peut être perçu et rendu au cinéma. A la première question, on est tenté de répondre tout simplement que le silence se caractérise par l'absence totale de sons (paroles, bruits, musique). "Cependant comme le remarque Michel Chion, cet élément zéro - du moins semble-t-il - de la bande son [...] n'est rien moins que simple à obtenir, y compris au niveau technique. Il ne suffit pas d'interrompre le flux sonore et de mettre à la place quelques centimètres d'amorces. On aurait alors le sentiment d'une rupture technique (un effet cependant qu'a utilisé plusieurs fois Godard, notamment dans *Vivre sa vie*). Chaque lieu a son silence spécifique, et c'est pour cela que, lors d'une prise de son extérieur, en studio ou en auditorium, on veille à enregistrer quelques secondes du silence spécifique du lieu : elles serviront pour les éventuels raccords entre les répliques et créeront le sentiment recherché, que le cadre de l'action est temporairement silencieux.¹"

A ces *silences "absolus"* obtenus soit par une rupture technique (silence technique : piste sonore supprimée ou blanche), soit par l'enregistrement du silence spécifique du lieu (silence reproduit : silence auditorium, silence studio, silence campagne...), s'ajoutent ce qu'on peut appeler les *silences "négatifs"* qui se "révèlent" et se signalent en écho soit à une absence de son : le *silence en creux* comme occurrence vide d'un son dont la source suggérée émet pourtant visiblement ; soit à un son absent : le *silence-contraste* comme négatif d'un son déjà entendu auparavant (dans *L'Eclipse* : la scène de la minute de silence à la Bourse qui contraste avec le brouhaha qui règne habituellement dans ce lieu).

¹ Michel Chion, *L'Audio-vision*, op. cit., p. 50.

Comme l'a montré l'exemple d'*Applause*, le silence n'est pas seulement rendu par l'absence de sons ; il y a aussi des *silences "sonores"* : silences représentés, suggérés par des bruits associés à l'idée de calme ou par des sons ténus (le tic-tac du réveil dans *Face à Face* de Bergman...) ou lointains (abolements de chiens, tintements de cloches...) qui ne sont audibles que quand les autres bruits environnants se sont tus. "De quelle manière puis-je percevoir le silence ? - se demandait lyriquement Béla Balazs -. Pas tellement du fait que je n'entende rien [...]. Au contraire : quand le vent du matin m'apporte le chant du coq d'un village voisin, quand j'entends là-haut, dans la montagne, la cognée du bûcheron, quand j'écoute, sur la mer, des bruits venant d'hommes que je suis presque incapable de distinguer, quand dans un paysage d'hiver, j'entends au loin, quelque part, un fouet claquer, c'est alors que j'entends le silence.¹"

A la différence de la plupart des bruits cinématographiques dont on peut le plus souvent rapporter l'occurrence à une source (vue ou cachée) de l'espace diégétique du film, le silence, puisqu'il est émis nulle part, contredit l'idée même d'ancrage et de lien audiovisuel entre un phénomène acoustique et un objet en image. S'il ne peut être localisé en fonction de sa source, il peut cependant être identifié et analysé en fonction de sa situation dans les mondes qui composent l'univers du film². On peut alors distinguer cinq modalités cinématographiques du silence :

- le *silence technique* issu du monde de la fabrication, produit par suppression de la bande-son, et perçu par le seul spectateur

- le *silence de fosse* se manifestant par le retrait de la musique d'accompagnement, et perçu par le seul spectateur (cf. les moments dans les films de Hitchcock comme *La Mort aux trousses*, *Vertigo*, *Les Oiseaux* et surtout *Pas de printemps pour Marnie...*, où la partition musicale de Hermann s'interrompt totalement pour permettre une condensation maximale de l'intensité dramatique...)

- le *silence d'ambiance* (absence d'ambiance sonore) caractérisé par l'interruption ou suspension des bruits provenant du monde de référence, et perçu par le seul spectateur (cf. de nombreux passages des premiers films de Godard : *Le Petit Soldat*, *Une femme est une*

¹ Béla Balazs, *L'esprit du cinéma*, op. cit., p. 243.

² Cf. Laurent Juiller, *Les sons au cinéma et à la télévision*, op. cit., pp. 103-106.

femme..., où les personnages se promènent dans des rues animées sans que le brouhaha de la ville apparaisse sur la bande-son...)

- le *silence diégétique* (ou *narratif*) existant bel et bien dans le monde de référence du film, et censé être aussi entendu par un ou plusieurs personnages (cf. les premières minutes de *L'Eclipse* d'Antonioni où Monica Vitti et Francisco Rabal s'affrontent sans prononcer un seul mot avec pour seul fond sonore le ronronnement d'un ventilateur qui brasse le vide ; la célèbre scène des *Oiseaux* avant l'attaque de l'école où Hitchcock montre les oiseaux s'agglutinant en silence sans que Tippi Hedren s'aperçoive de leur présence...)

- le *silence subjectif* qui tout en étant situé dans le présent de l'action du film, est rattaché à l'univers de croyances ou au système perceptif d'un personnage (cf. *Je suis un évadé* de Mervyn LeRoy où Paul Muni, le héros, enfonce sa tête dans l'eau pour ne plus entendre les chiens qui le poursuivent et plonge ainsi avec lui le spectateur dans le silence...).

Tout comme la musique, le silence ne demande pas le même type d'écoute et n'obéit pas à la même logique fonctionnelle quand il émane de la fosse (ou du monde de la fabrication) et n'est entendu que par le spectateur, et quand il est situé dans l'univers diégétique du film et supposé être entendu par un ou plusieurs personnages.

Dans le premier cas, il demande une écoute sémantique (que signifie ou symbolise le silence ?) et tient essentiellement lieu de *commentaire* sur les événements de l'histoire ou plus rarement sur le discours filmique lui-même : le silence d'ambiance (absence de bruits d'ambiance) par exemple peut chez Hitchcock (cf. *La Corde*) signifier qu'il se passe quelque chose d'inhabituel, alors que chez Godard il peut traduire la volonté du cinéaste d'aller contre un soi-disant réalisme et de dénoncer une pure convention cinématographique (cf. *Le Petit Soldat*). Au sein du film, et notamment du film classique, le *silence-commentaire* assure trois fonctions principales :

- une *fonction de ponctuation ou de démarcation*. (la plus neutre et la plus banale) : le cinéaste introduit un blanc sonore (signifiant de démarcation sans signifié précis) pour délimiter le début ou la fin d'une séquence, pour ménager une respiration dans l'enchaînement des actions, ou pour préparer et atténuer les effets d'une rupture diégétique, spatiale ou temporelle

- une *fonction intensive* : le retrait de la musique et/ou la suspension des bruits d'ambiance permet de porter un événement, une situation, une émotion au sommet de son intensité. En poussant le son jusqu'au silence, le cinéaste fait basculer l'écoute du spectateur d'un régime extensif (expérience spatiale) à un régime intensif où l'image, soudain privée de son, cesse d'être raccordée à une totalité organique pour se concentrer sur sa propre capacité à condenser et exprimer une qualité-puissance (angoisse, peur...) irréductible à toute monstration (cf. la fin de *Fenêtre sur cour* où Hitchcock suspend les bruits provenant de la cour d'immeuble et de la ville pour faire résonner les pas du tueur dans le silence d'un monde qui semble retenir son souffle...)

- une *fonction symbolique* : la suspension de la musique de fosse ou des bruits d'ambiance peut enfin jouer le rôle d'un signifiant de connotation qui soustrait la représentation à sa logique dénotative. Plongés dans le silence, les lieux et objets qui apparaissent dans le champ se donnent à voir au-delà de leur présence concrète comme des symboles (de mort, d'absence ou de solitude...), comme des signifiants de manque qui échappent à toute actualisation sonore. (cf. la première séquence de *M. le Maudit* de Lang, où trois plans immobiles et muets - de l'escalier, puis du grenier de l'immeuble où sèche le linge, et enfin de la chaise et de l'assiette d'Elsie -, recueillent encore l'écho de plus en plus lointain des appels de la mère, et disent l'absence et l'angoisse à travers la seule puissance expressive du vide et du silence...).

Quand il appartient à l'univers de référence du film, le silence appelle une écoute causale (A quoi renvoie le silence ? Pourquoi se manifeste-t-il ?) et tend à fonctionner comme un son indiciel qui se donne à entendre - soit comme un *symptôme* qui qualifie le mode d'être immanent et extrême d'un espace-ambiance : *le silence atmosphérique* ou *ambiance* ; - soit comme un *vecteur* qui opère comme un index pointé vers une source qui n'émet pas ou plus : *le silence-événement*.

Incarné dans des paysages, des lieux dont la caractéristique est d'être ou de paraître calmes, dangereux, inoccupés..., le *silence-ambiance* se donne à percevoir comme un son-écho, sans ancrage, qui affecte l'expérience de l'espace et son organisation optique en déployant un champ acoustique virtuel dont l'extension et les contours sont insaisissables. Modalisateur de l'atmosphère sonore qu'il tend à porter jusqu'aux limites de sa fonction de décor, il ne

peut être pensé, dans le cinéma classique, autrement que dans son rapport à une dramaturgie de l'action, c'est-à-dire caractérisant une situation spatio-temporelle dont il annonce ou prolonge les effets. S'il se contente souvent de caractériser un environnement paisible ou inquiétant, il peut aussi désigner l'aire passée ou future de l'action et se situer stratégiquement sur les versants de l'événement, à la frontière entre une situation et l'action qu'elle engendre, ou inversement entre une action et la situation qui lui succède : silence de l'avant ou "silence-suspense", alerteur d'oreille, qui résonne déjà des potentialités d'une action dont l'actualisation sonore est encore suspendue mais imminente (rue silencieuse et déserte avant le règlement de comptes dans *L'Homme qui tua Liberty Valence* de Ford...); et silence de l'après-coup ou "silence-résultante" qui vibre encore de l'écho sonore d'une action qui s'est tue (lieux rendus à leur désolation après le passage meurtrier des indiens dans *La Prisonnière du désert* de Ford...).

Quand il n'est plus appréhendé comme écho et comme simple décor, mais qu'il s'exhibe comme une trace qui porte en creux l'effet sonore dont il signale l'absence ou l'interruption, le silence diégétique devient *événement*. Le saisissement de l'oreille qu'il provoque engage un décrochage de la perception et par là même un vacillement de la représentation. Suspendu à un son absent, le spectateur voit s'ouvrir dans l'image un centre aveugle qui le contraint à cerner la présence sur le mode menaçant de la différence, du dérangement ou d'une incomplétude qui vient inquiéter le visible et l'exposer à tous les investissements imaginaires. Le cinéma a souvent traité le passage du bruit au silence comme un événement terrifiant, comme si on ne pouvait percevoir le silence sans se sentir perçu en retour et menacé : on pense bien sûr à Hitchcock et à ses *Oiseaux* dont le mutisme est encore plus terrorisant que leurs cris lors de leur septième et dernière attaque, mais aussi à Jacques Tourneur qui dans une scène-clé de *La Féline* a suggéré l'invisible et inquiétante métamorphose de son héroïne en félin, en élevant soudainement l'image à la puissance du silence.

L'extrait pourrait se résumer ainsi : une jeune femme (Alice) qui marche dans une ruelle obscure, suivie par une autre jeune femme (Irèna) dont elle entend les pas, est envahie par un sentiment de peur quand soudainement elle n'entend plus cette présence derrière elle. L'insinuation progressive de la terreur dans l'esprit d'Alice et, par identification, du spectateur, repose essentiellement sur la modulation par le silence de l'articulation du rapport entre le

champ et le hors-champ. La poursuite est d'abord montrée par un système traditionnel d'alternance poursuivie (Alice) / poursuivante (Irèna) et rythmée par les bruits de plus en plus intenses et saccadés des pas sur le trottoir. Une rupture se produit dans le régime de représentation quand, alors que le spectateur s'attendrait à ce que les deux personnages se succèdent dans le champ, voire soient réunis dans le même cadre (Irèna devant s'être rapprochée d'Alice comme en témoignent les bruits de pas hors-champ qui semblent de plus en plus proches), c'est au contraire **un champ vide puis totalement silencieux** (les bruits de pas hors-champ s'interrompant brusquement) que laisse derrière elle Alice. Ce champ vide de plusieurs secondes, conjugué au silence hors-champ, suggère sur le mode de la litote visuelle et de l'ellipse la probable métamorphose d'Irèna en félin, et ouvre une brèche au cœur du système de représentation, brusquement hanté par une "présence-absence" terrée dans un hors-champ dont l'inactualisation et la vacuité silencieuse vont permettre de démultiplier l'effet de terreur. A partir de cette rupture sonore, les derniers plans de la scène s'inscrivent sous le signe d'un crescendo de la peur, scandé par des plans de plus en plus serrés sur Alice, terrorisée par un hors-champ qu'elle ne cesse "d'interpeller" du regard mais que les raccords de regard n'actualisent que par défaut, à travers des images exposées à la puissance menaçante du vide et du silence. Au fur et à mesure que les plans se succèdent, le fil qui relie le champ et le hors-champ devient plus ténu, la présence de l'autre se transmue en une présence-absence silencieuse qui pèse et menace, l'existence (Irèna) devient virtualité (la féline).

Si le silence est bien un phénomène sonore à part entière dont on peut identifier la nature, situer la provenance (dans les mondes du film) et analyser les diverses fonctions, il est aussi pensé par certains cinéastes modernes de l'hétérogénéité et de la raréfaction (Bergman, Antonioni, Godard, Resnais, Straub, Garrel...) comme *un élément structurel* qui en creusant le temps, vidant l'espace et ouvrant des intervalles, met l'image cinématographique en rapport avec un dehors (ou un envers) et par là même la confronte à la part d'absence, de manque, de non-dit, d'irréductible qu'elle recèle. Ce *silence structurel* opère dès lors moins comme une manifestation acoustique que comme *le support d'une mise en tension ou d'un échange dialectique* entre les sons, entre l'audible et le visible, entre les bruits du monde et leur insondable mutité, entre la voix et son écoute, entre les mots et leur doublure silencieuse. Ce qu'il donne à entendre, c'est moins un effet sonore (l'absence ou la suspension du

son) qu'un *rapport* d'étrangeté et d'impossibilité aux choses, la *dimension négative* des mots, "ce *hors de* qui, étant dans toute parole, risque aussi de la retourner en ce qui s'exclut de tout parler¹".

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, éd. Gallimard, 1969, p. 112.