HAL
open science

La valeur du silence : de la critique aux oeuvres

Adrienne Boutang

To cite this version:

Adrienne Boutang. La valeur du silence : de la critique aux oeuvres. Le silence dans les arts visuels, 2016. hal-03478662

HAL Id: hal-03478662

https://hal.science/hal-03478662v1

Submitted on 14 Dec 2021

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.

La valeur du silence : de la critique aux œuvres

Adrienne Boutang
Université de Franche-Comté
CRIT, EA 3224 / IRCAV, EA 185

La scène se situe à la fin d'un épisode de la série *Girls*, créée par Lena Dunham[i]. En plan large, fixe, quatre jeunes femmes exécutent, l'une après l'autre, des mouvements de danse, assises sur le quai devant un bateau. Chorégraphie muette, énigmatique, dont le temps à l'écran dépasse très largement sa justification narrative – signifier la réconciliation des quatre héroïnes, en reprenant, comme un motif, quelques-uns des mouvements d'une danse exécutée la veille à un moment charnière de l'intrigue. La caméra s'attarde, en plan large, sur cette chorégraphie silencieuse dont la raison d'être n'est pas très claire. Autre scène muette : au téléphone, deux amies tentent en vain de se raconter une journée dramatique. La caméra enregistre, longtemps, ce paradoxe d'une conversation silencieuse, au cours de laquelle aucune des jeunes femmes ne parvient à prononcer une parole. Dernier exemple, dans l'épisode conclusif de la première saison : une scène mélancolique, de trois minutes, entre Hopper et Maya Deren. L'héroïne prend un métro, s'y endort, et nous suivons son parcours tandis qu'on passe du milieu de la nuit au lever du jour, de l'obscurité à l'aube pour arriver jusqu'à la plage, où elle s'assied et regarde la mer, tout en grignotant des restes emballés dans de l'aluminium, silencieuse et résignée, devant la grande roue de Coney Island.

On pourrait multiplier les exemples de ces moments où la série s'autorise ainsi des ponctuations silencieuses, moments d'ascèse intrigants qui résument sa singularité stylistique – transgression étonnante dans ce qui n'est pas un film d'avant-garde mais bien une *sitcom*, qui a d'ailleurs remporté une récompense habituellement réservée à des œuvres plus standardisées et commerciales : le Golden Globe. Si ces scènes surprennent, bien que leurs situations liminaires, à la fin des épisodes les rendent plus acceptables, c'est qu'elles semblent aller à l'encontre des principes d'efficacité narrative qui prévalent dans la narration classique. Plus spécifiquement, ces scènes sans paroles détonent à l'intérieur d'un genre, la série de forme courte, car elles transposent à un genre fondamentalement bavard et narratif[ii] un fonctionnement issu du courant cinématographique dit « minimaliste », développé dans les années 1970 par le cinéma indépendant aux États-Unis. Cette singularité, remarquée régulièrement par les critiques, parfois comme la trace d'un échec, plus souvent comme une marque de valeur[iii], est pourtant symptomatique. Qu'une œuvre de fiction télévisée s'autorise ainsi ces instants non dialogués marque une évolution nette à l'intérieur d'un genre qui a acquis ses lettres de noblesse au cours des dix dernières années, passant d'une logique très largement axée sur le dialogue et le verbe en général à un fonctionnement, jusqu'alors jugé exclusivement cinématographique, reposant sur des vignettes muettes. Il n'est pas anodin que cette singularité ait été contemporaine d'une relégitimation de la sérialité télévisuelle, et de l'avènement de « séries d'auteur[iv] ». Le discours critique autour des séries, valorisant le silence et dépréciant le verbal, est analogue à celui qui, récurrent dans les textes critiques des années 1920, a accompagné les tentatives pour ériger le cinéma au rang d'art à part entière. Cette étude a précisément pour objet de retracer la généalogie et les ambivalences de cette valorisation critique du silence aux dépens du verbal.

Il s'agira d'interroger le rôle du silence – qu'on entendra ici au sens restreint d'absence de parole, plus que d'absence de sons – au cinéma et, plus précisément, la valorisation du silence dans deux traditions apparemment opposées, remontant toutes deux aux années 1920 : la narration « classique » du cinéma hollywoodien, et l'avant-garde française, qu'on fera démarrer avec les écrits critiques et théoriques d'auteurs comme Louis Delluc, Germaine Dulac, et autres écrivains-artistes de l'époque. Comme on va le montrer, l'appréciation du silence au détriment du verbe se retrouve en effet aux deux extrêmes de la pratique audiovisuelle : du côté de l'avant-garde, mais aussi du côté de l'industrie, de la forme « classique », entendue comme à la fois un système esthétique et un positionnement commercial plutôt grand public. La question qui guide ce texte est ainsi partie d'un constat : le fait que l'on retrouvait, dans ces « arts poétiques » contemporains que sont les manuels d'écriture de scénarios *mainstream* publiés depuis les vingt dernières années, des postulats implicites sur la « pureté » du médium cinématographique qui faisaient écho aux déclarations des théoriciens avant-gardistes dans les années 1920. En s'appuyant sur ce double corpus, on tentera de déployer les ambivalences et les oppositions qui sous-tendent cette intrigante convergence.

L'art d'écrire pour l'image : manuels de scénario et narration visuelle

L'esthétique « classique » hollywoodienne, qui s'est imposée et cristallisée depuis les années 1920 autour de cinéastes de studio comme Griffith, et a pour objectif essentiel de produire des fictions claires et efficaces[v], a eu ses arts poétiques : les manuels de scénario. Ces derniers s'inspirent très largement des textes théoriques d'Aristote, mais leur objectif est spécifique au cinéma : il s'agit d'apprendre aux auteurs à produire cet objet hybride, entre verbe et vue, qu'est le scénario, à utiliser des mots pour convoquer des images, derrière lesquelles ils devront s'effacer.

Situés dans une tradition qui remonte au début du siècle (*How to Write Moving Picture Plays* de William Lewis Gordon en 1913, *How to Write a Photoplay* d'A. W. Thomas en 1914[vi]), les manuels de scénarios si populaires actuellement ont commencé à paraître à la fin des années 1970, avec tout d'abord le célèbre *Screenplay* de Syd Field[vii], ouvrage de référence pour des générations de scénaristes, suivi du plus cérébral *Story : Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, de Robert McKee[viii], en 1997, et de *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, de John Truby en 2007[ix]. Ces trois ouvrages sont régulièrement évoqués comme les « bibles » de l'écriture filmique, et on peut considérer que s'y formule la *doxa* généralement admise sur l'écriture de scénario classique. On y retrouve, de manière systématique la dévalorisation, rapidement convertie en proscription, du verbal au profit de l'image. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce désintérêt pour le texte prononcé – dialogue ou voix off – est fondé sur le déni d'une filiation scénaristique inspirée du théâtre ou du roman, dont nombre de grands scénaristes hollywoodiens sont pourtant issus et qui repose précisément sur l'art du dialogue ciselé, à la fois efficace dramatiquement et plaisant en soi, et l'aptitude à forger des répliques échangées à une vitesse de mitrailleuse par des acteurs volubiles. Cet art, qui combine la maîtrise de la langue avec le goût du « *double entendre* » et du second degré, a culminé dans les *screwball comedies* des années 1940[x] et constitue la version hollywoodienne, épicée et enlevée, des dialogues poétiques pleins d'esprits écrits par les cinéastes du réalisme poétique dans les années 1930 en France, de Cocteau à Guitry : un art de l'écriture et du langage. Cette technique, ou plutôt cette tradition alternative – et pas nécessairement incompatible avec l'élaboration d'images marquantes – se prolongera dans les séries télévisées, où elle retrouvera une légitimité propre, et où de grands dialoguistes réémergeront dans les années 1990, de *Friends* à *Seinfeld*[xi].

Les bibles du scénario citées précédemment enseignent une technique exactement opposée à cet art du verbe. Le dialogue y est réduit à portion congrue et remplacé aussi fréquemment que possible par des procédés visuels. McKee règle son compte au dialogue en une phrase impérieuse et sans appel : « The best advice for writing film dialogue is *don't.* Never write a line of dialogue when you can create a visual expression. The first attack on every scene should be : How could I write this in a purely visual way and not have to resort to a single line of dialogue ? ». Cette assertion vigoureuse fait écho aux célèbres déclarations d'Alfred Hitchcock, qui répéta souvent son ambition de traiter le dialogue comme un son parmi d'autres, et surtout de ne recourir au dialogue que « lorsqu'il est impossible de faire autrement[xii]». On retrouve ici, régulièrement martelé par McKee, l'impératif du « show, don't tell », qui invite les auteurs à faire preuve d'inventivité visuelle, à utiliser au maximum l'image en refusant la facilité de dialogues pesamment explicatifs. Il s'agit, en somme, d'apprendre à raconter une histoire en images, de manière efficace. Mais, par-delà cette exigence d'une narration efficace, on peut déceler, dans ces appels à se dégager de procédés jugés « littéraires », la présence implicite d'une valorisation du visuel par rapport au verbal. Pour les auteurs de ces manuels, et selon un axiome qui n'est jamais interrogé en tant que tel, le cinéma est avant tout un art visuel, et l'utilisation du son, mais surtout le recours au texte, sont considérés comme allant à l'encontre de la nature profonde du médium. Par un étrange paradoxe, alors même que le cinéma narratif et commercial s'est constitué de longue date autour de la parole, ces manuels situés au cœur de la tradition narrative classique reprennent à leur compte un système de valeurs qui, dans la lignée des réflexions sur le cinéma élaborées par l'avant-garde des années 1920[xiii], déprécie le verbe au profit de l'image.

Ainsi, dans ces déclarations convergentes d'auteurs qui s'inscrivent dans la tradition du cinéma classique, peut se lire la volonté plus ou moins explicite d'établir un domaine réservé pour le cinéma, en délimitant pour ce médium un territoire spécifique et nettement différencié des arts voisins, en particulier le théâtre. Le souci d'élaboration d'un domaine proprement cinématographique se manifeste constamment dans les textes de McKee, et prend la forme de l'opposition entre sollicitation visuelle et auditive : « We watch a movie ; we hear a play. The aesthetics of film are 80 percent visual, 20 percent auditory. We want to see, not hear ». La recherche d'une spécificité du médium cinématographique passe ici par une comparaison avec les autres arts, et s'appuie en particulier sur l'opposition marquée avec ces deux arts du discours que sont le roman et le théâtre. En apprenant à leurs disciples à fuir le procédé « paresseux » du dialogue, les maîtres du scénario rejoignent les réflexions menées par toute une frange de l'avant-garde au cours des années 1920 sur « la nécessité pour le cinéma de dégager ses moyens propres à l'exclusion de toute relation avec les autres arts[xiv] ». Ils s'inscrivent ainsi dans une ligne théorique en vertu de laquelle, comme l'écrit Jacques Aumont, « dès les premières tentatives de définition d'une spécificité filmique, le théâtre a toujours fait office de repoussoir[xv] », le cinéma devant à tout prix éviter de devenir, selon la formule d'Élie Faure, une « succursale du théâtre[xvi] ». Il y a loin des déclamations lyriques aspirant à des symphonies visuelles, qui abondent chez les théoriciens du début du XXe siècle, à la quantification pragmatique par McKee des parts respectives du sonore et du verbal, mais la recherche d'une forme cinématographique épousant la nature jugée essentiellement visuelle du médium est analogue. Ce sont les origines de cette pensée essentialiste que l'on va maintenant retracer.

La « ville interdite » : du muet au parlant, l'utopie du « domaine réservé »

L'une des singularités de la réflexion autour du cinéma et de ses potentialités est la révolution qu'a constitué le passage au parlant dans les années 1920, venue mettre en péril

une conception du cinéma axée sur l'absence de son. L'élimination du verbal comme horizon rêvé de l'écriture cinématographique est difficilement dissociable d'une conception du cinéma comme art « pur », tributaire des réflexions des premiers théoriciens du cinéma dans les années 1920. Il faut entendre la notion d'art « pur », employée sans grand souci de cohérence dans les écrits de l'époque, en plusieurs sens parfois contradictoires, dont on retiendra deux.

L'art pur se définit tout d'abord, chez ces auteurs, par contraste avec un art « appliqué », c'est à dire figuratif ou narratif, acception qu'on mettra pour l'instant de côté pour y revenir plus loin. Ensuite, et c'est cette définition qui fait le lien entre les manuels de scénario envisagés précédemment et les avant-gardistes, « pur » doit s'entendre comme synonyme de « spécifique » : un art (musique, poésie, peinture, et donc cinéma) se doit, suivant cette acception, de « déterminer ses propres moyens d'expression[xvii] », et donc de s'affirmer comme médium autonome et original, en particulier contre la littérature. Il s'agit, pour reprendre la poétique expression de Jean Epstein, de permettre au cinéma d' « édifie[r] sa ville interdite, son domaine propre, exclusif, autonome, spécifique et hostile à ce qui n'est pas lui[xviii]. » Cette conception du cinéma comme « art pur » devant être délivré de ses liens avec le littéraire et plus largement avec le verbal est elle-même rattachable à une ambition de légitimer le cinéma en le dégageant de son inféodation à la littérature. Les théoriciens-cinéastes des années 1920 reprennent à leur compte les réflexions de penseurs antérieurs, notamment l'Abbé Brémond, sur la « poésie pure »[xix]. Cette théorisation d'un cinéma « pur » passe par un rejet du verbal, par exemple dans cette citation de Paul Valéry : « je pense qu'il y aurait à établir un art du pur cinéma, ou du cinéma réduit à ses propres moyens. Il devrait s'opposer à ceux, théâtre ou roman, qui participent de la parole. » Le cinéma rêvé par les théoriciens-artistes de l'époque, de Germaine Dulac à Louis Delluc, doit être, comme une « symphonie visuelle » (Dulac), pensé d'emblée en images. Selon cette logique, le cinéma muet, accompagné ou non de musique, mais devant avant tout constituer sa propre « musicalité visuelle », constitue l'apogée d'un art destiné à s'épanouir en dehors de la parole et du verbal, langage visuel plutôt que transposition laborieuse du texte en images.

Aux facilités démodées du verbal s'opposent donc les pouvoirs magiques de la « photogénie », notion imprécise à laquelle ont recours les théoriciens de l'époque pour exprimer l'expressivité de l'image filmique, qui n'enregistre le monde que pour le révéler, transfiguré par la « magie » de la caméra, renouvelant le regard du spectateur sur ce qui l'entoure. La recherche d'un imaginaire libéré du discours, d'une « langue » cinématographique autonome, apparaît dans cette phrase de Louis Delluc : « Certains cinéastes me font penser à ces élèves inexpérimentés de Berlitz qui pensent leurs phrases en français avant de les dire en anglais. Tant qu'on pensera théâtre ou roman, tant qu'on ne pensera pas cinéma, il faudra n'espérer que ces œuvres bâtardes dont nos meilleurs cinématographes accouchent laborieusement ». Le rejet des films bavards, bridant l'expressivité des images par de pesants intertitres – et, plus tard, des dialogues – dont les théoriciens jugent qu'ils relèvent du théâtre filmé ou, pire, du roman transposé, s'inscrit dans cette volonté de circonscrire un domaine proprement cinématographique où pourront naître des œuvres pleinement originales.

Venons-en maintenant à la seconde acception de l'art « pur » sous la plume des avant-gardistes : il s'agit non plus seulement de la recherche d'un domaine propre au cinéma, par opposition aux autres arts, mais de l'aspiration à des films libérés de toute visée narrative, voire figurative. C'est dans cette perspective que se comprend la référence constante à la musique dans les écrits critiques de l'époque. Suivant une logique sinueuse dont Laurent Guido et Dominique Château ont relevé les ambivalences, les théoriciens de l'époque puisent dans la musique (plus que dans la peinture, qui aurait pourtant semblé plus adaptée à la

défense d'un art visuel) la métaphore leur permettant d'expliquer la singularité de ce nouvel art dégagé des influences des arts antérieurs. Le cinéma muet est comparé à la musique car celle-ci est considérée comme un art pur – ni fictionnel, ni figuratif. Il importe bien sûr de comprendre que la métaphore musicale appliquée au cinéma – la recherche d'une « musique de l'image » – va souvent de pair avec un rejet radical de la musique ajoutée au film, puisque « sa musicalité, le film muet est censé la receler en lui-même[xx] ». Les deux définitions du cinéma « pur », qu'il s'agisse de le différencier des autres arts, ou de l'art figuratif et narratif, se rejoignent dans leur rejet du verbal.

Il n'est donc pas étonnant, que, dans cette perspective, l'avènement du parlant à la fin des années 1920 ait été accueilli avec scepticisme par des détracteurs prophétisant son effondrement imminent, avec une emphase dont la phrase d'Henri Chomette citée par Dominique Château est un bon exemple : « le cinéma parlant ne tiendra pas (…) ce sera surtout une question de mode[xxi] ». Se substituant au « muet de naissance[xxii] », dont les avant-gardistes n'avaient pas envisagé l'évolution, le film sonore fait vaciller profondément des conceptions essentialistes élaborées autour du cinéma muet. Les transformations permises par la technique et adoptées avec enthousiasme par une industrie à l'affût de nouveautés techniques et un public avide de *talkies* mettent en péril des « modèles de comportement artistique[xxiii] » antérieurs. Dans la perspective avant-gardiste de recherche d'un art purement visuel, le cinéma, en passant au parlant, court le risque de perdre sa « pureté » en subissant plus que jamais les influences corruptrices de la littérature et du théâtre. Cette lecture de l'évolution des techniques, envisageant l'arrivée du parlant comme une déchéance, aura une longue postérité, notamment chez des auteurs reconnus. Des décennies plus tard, Robert Bresson déplorera le passage au parlant en des termes analogues, affirmant que « le cinéma sonore ouvre ses portes au théâtre qui occupe la place et l'entoure de ses barbelés[xxiv] ». Alfred Hitchcock, dans une perspective un peu différente (il s'agit pour lui de défendre l'apport expressif de la musique de film), regrettera qu'on ait « abandonné la technique du cinéma pur » avec l'arrivée du parlant[xxv]. L'ennemi est identifié nettement : le verbe, concurrent de l'image, et utilisé à l'excès par des producteurs et des réalisateurs qu'Hitchcock, s'inscrivant là encore dans le droit fil de la pensée des avant-gardistes des années 1920, jugera – faute capitale – « obsédés par les mots[xxvi] ».

Si l'arrivée du son ne peut être considérée, selon cette logique, comme une avancée, c'est que les théoriciens de l'époque refusent vigoureusement de considérer l'absence de son comme une déficience, y voyant au contraire un trait positif, constitutif de la singularité artistique du nouveau médium qu'ils s'attachent à légitimer. C'est la raison pour laquelle ils préfèrent, à l'appellation de « cinéma muet » (connotant une déficience), celle de « cinéma silencieux ». « Le silence est l'absence de parole là où elle peut exister, la mutité son empêchement absolu. Le silence, c'est la maîtrise du bruit, la mutité, l'impuissance envers l'unique sonore[xxvii] », écrit Dominique Château, paraphrasant cette remarque encore plus significative d'Émile Vuillermoz : « On a tort d'appeler le cinéma l'art muet ; c'est en réalité l'art silencieux. Ne transformez pas en infirmité ce qui est une force cachée[xxviii]. »

Plus que dans une contingence technique, l'essentialisation d'un cinéma silencieux laissant les images parler d'elles-mêmes est donc fondamentalement axiologique, et doit se lire comme un horizon utopique plus que comme la description d'un certain état du cinéma, dépendant de circonstances techniques spécifiques. Il convient donc d'apporter deux précisions. D'une part, le fait que, dès l'époque du cinéma muet (ou silencieux !), existent, en plus du bruit bien réel du piano d'accompagnement, des sons « fantômes », comme le rappelle Michel Chion. Ce dernier propose d'ailleurs de ce fait un troisième adjectif pour ce cinéma « pré-parlant » : le cinéma « sourd », plus que muet, puisqu'« il y avait des paroles et des bruits, mais on ne les entendait pas[xxix] », qu'ils soient explicités par des intertitres plus ou moins diserts ou suggérés par l'image, comme dans l'exemple de la portière claquée qui

révèlera à l'aveugle des *Lumières de la Ville* la vraie nature de son bienfaiteur[xxx]. Le cinéma parlant ne fera que confirmer la tendance fondamentale du film de fiction à s'appuyer sur la bande-son, et plus spécifiquement sur les dialogues, confortant son verbo-centrisme[xxxi] fondamental. Le passage au parlant va donc seulement mettre davantage en relief cette dimension « sonore », et plus précisément verbale, du cinéma, obligeant les critiques soit à désavouer purement et simplement l'évolution du cinéma dans sa majorité en se réfugiant dans la nostalgie du muet, soit à chercher d'autres modèles théoriques. Ainsi s'explique l'ingénieuse théorisation de la critique d'après-guerre en France, André Bazin en particulier, qui dans un texte célèbre, fera l'apologie d'un cinéma « impur », incorporant avec bonheur l'influence de la littérature[xxxii]. D'autre part, si le cinéma muet est rempli de sons fantomatiques, le cinéma sonore, lui, peut chercher à rejoindre l'horizon utopique d'une expressivité « purement » visuelle. Reste à savoir de quelle expressivité il s'agit, et le rôle qu'on confie alors à l'image.

Revenons maintenant à ce qu'on peut désormais plus précisément envisager comme une reprise implicite de cette croyance en un cinéma pur, évitant au maximum d'en passer par la parole, dans les manuels de scénarios classiques.

Ce que signifie « silence », ou du tout verbal au non verbal.

S'ils se rejoignent sur la valorisation du visuel au profit du verbal, les théoriciens du cinéma comme musique de l'œil et les maîtres du scénario classique s'opposent néanmoins sur un point précis : la fonction de ces images débarrassées de la béquille d'une bande-son. Du côté des théoriciens des années 1920, défendre la « musique de l'œil » implique de renoncer non seulement au verbal mais, plus largement, à toute ambition narrative au profit d'une immersion dans un univers purement sensoriel totalement indépendant d'une narration au sens classique du terme. C'est ainsi qu'on peut comprendre cette citation de Germaine Dulac : « Un vrai film ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans des images faites d'uniques vibrations visuelles[xxxiii]. » L'horizon de cette éviction de la parole est donc un cinéma non narratif : des films où la suppression du discours – cette volonté d'imposer le silence – est plus largement suppression d'un certain type de significations trop univoques, susceptibles d'être « expliquées » par du langage verbal. Si l'on analyse le soubassement esthétique qui fonde les déclarations des théoriciens du cinéma d'avant-garde dans les années 1920, on constate donc qu'elles vont de pair avec une dépréciation sans appel du cinéma « narratif-commercial », sur le plan théorique du moins[xxxiv].

À l'inverse, la revendication du primat du visuel chez les « poéticiens » contemporains du scénario classique doit se comprendre dans la perspective – fondamentale (le titre de l'ouvrage de McKee est d'ailleurs *Story*) – du cinéma comme art narratif, puisant dans la tradition dramatique classique pour raconter une histoire de la manière la plus claire et efficace possible. À la volonté de construire un nouveau langage visuel s'opposent une série de principes visant à utiliser au mieux l'image pour en faire un substitut plus efficace d'une ligne de dialogue ou d'une voix off. L'horizon n'est pas l'image en soi, pas l'échappée dans un univers visuel « pur », mais l'action, le drame, au service desquels images et mots sont mobilisés de concert. Les répliques sont sommées de remplir une fonction dramatique ou informative immédiate : McKee recommande d'ailleurs, généralisant et vulgarisant plus ou moins consciemment la théorie linguistique des « actes de discours », de construire ses dialogues de telle sorte que chaque réplique constitue un « *beat* » – une avancée dans l'action, un acte de langage irréversible, un nœud dramatique dynamique.

Dans l'histoire du scénario classique, l'effet de la valorisation du visuel a donc été de conduire non à un effacement des dialogues, qui aurait éloigné le cinéma du verbo-centrisme pour revenir à la magie du muet, mais à l'élaboration minutieuse de dialogues concis, immédiatement efficaces, proscrivant toute réplique superflue, excluant l'usage phatique du langage, traquant sans pitié les chevilles de discours inutiles. On aboutit à une survalorisation du signifiant, saturant chaque ligne de dialogues conçus de telle sorte que chaque mot soit pesé, choisi, pour sa transparence, conformément à une logique d'efficacité narrative et dramatique refusant la gratuité et évinçant les temps morts. À ce dialogue efficace font écho des images qui, loin d'être silencieuses, sont sommées de signifier immédiatement, et sans équivoque. Ces images ne visent plus à être perçues et appréciées pour elles-mêmes, mais deviennent elles-mêmes des hiéroglyphes, des signifiants, toute contemplation esthétique s'effaçant derrière une fonctionnalité inexorable[xxxv].

S'il peut brièvement focaliser l'attention pour des raisons purement sensorielles, relevant de la fascination ou de la logique de l'attraction, le silence dans la narration classique doit donc avant tout jouer le rôle d'un équivalent plus efficace du langage parlé – d'un raccourci, pour ainsi dire. Fonction d'exposition, d'abord, lorsque les images remplissent un rôle informatif. L'enjeu est alors tout simplement d'éviter l'effet dit de *table dusting* : expression employée pour désigner le procédé topique d'exposition théâtrale montrant deux domestiques, lors des scènes d'exposition, se réciter complaisamment l'un à l'autre des informations qu'ils connaissent déjà pour les apprendre au spectateur. Dépouillées de ces béquilles laborieuses, les ouvertures silencieuses des grands récits, classiques ou contemporains, constituent des exemples parfaits de ces expositions visuelles maîtrisées à la perfection, au cours desquelles s'affirme également plus ou moins discrètement la présence de l'auteur « grand imagier[xxxvi] ». Citons par exemple la célèbre ouverture de *Fenêtre sur Cour* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), qui fait tournoyer une caméra agile dans un décor présenté aussi méticuleusement que le personnage principal, avec une virtuosité analogue à celle d'un bonimenteur introduisant l'un après l'autre ses personnages sur une scène de théâtre. Jacques Aumont donne plusieurs exemples de mécanismes de « rhétorique visuelle[xxxvii] » employés par Hitchcock, « l'indexation ostensible (ses célèbres plans à grue) ; le soulignement (*light pencil*), la métonymie (le chat mangé dans *Rich and Strange*, dont on ne voit que la peau.) » Pour prendre un exemple plus récent, l'ouverture de *Collatéral* (Michael Mann, 2004) – tant cité par Syd Field comme exemple parfait d'un récit classique contemporain maîtrisé jusqu'au moindre détail – expose en une dizaine de plans, sans aucun dialogue, non seulement les enjeux dramatiques, mais la psychologie de son personnage principal. Ce dernier est ainsi résumé, dans ses aspirations et ses manies, par un comportement significatif et une carte postale placardée dans son taxi, en quelques plans discrètement efficaces.

Cette fonction d'exposition endossée par les scènes sans paroles est cependant subordonnée à une fonction dramatique qui est au cœur de l'écriture scénaristique préconisée par les manuels classiques. Pour citer de nouveau McKee, « l'action n'a pas besoin d'être spectaculaire, il suffit que s'y manifeste un élément qui propulse dramatiquement les événements vers l'avant. » La logique d'efficacité narrative se retrouve aussi bien au cinéma que dans nombre de passages narratifs sans dialogues, par exemple les séquences de montage récurrentes dans certaines grandes séries récentes comme *Les Soprano*[xxxviii], célèbre pour ses épilogues musicaux. Dans chacune des séquences muettes qui ferment les saisons des *Soprano*, les images se font immédiatement signifiantes, qu'elles manifestent la dérive croissante du personnage qui cède à une violence physique brute, ou annoncent des représailles sanglantes, sans qu'un mot soit nécessaire.

Est-il, alors, possible d'envisager un usage du silence dégagé, au moins partiellement, de cette obligation d'efficacité dramatique, y compris à l'intérieur d'une œuvre de fiction ?

L'enjeu n'est plus seulement métacritique, il devient narratif, et invite à réfléchir plus spécifiquement sur les codes du récit filmique et la possibilité d'un style de narration alternatif. Cette interrogation va nous ramener à la singularité narrative qui s'est développée dans la sérialité récente, tout particulièrement dans l'exemple symptomatique de *Girls*.

Se taire pour ne rien dire : narration, contemplation et silence

On peut tout d'abord rappeler qu'à la différence du cinéma, l'écriture télévisuelle a souvent été envisagée comme un art du verbe. Le goût renouvelé, à la fois de la critique et du public, pour la sérialité est souvent allé de pair avec la valorisation du dialogue, la réhabilitation de l'écriture par rapport à la mise en scène. Ce « plaisir du texte » retrouvé a accompagné un regain d'intérêt pour le narratif, la série télévisée venant alimenter un atemporel « besoin de fiction (…) et de dramaturgie », pour reprendre les termes de Chris Marker[xxxix]. En un sens, donc, l'appréciation des fictions sérielles télévisées s'est longtemps inscrit dans un courant symétrique – et minoritaire – du discours critique, celui qui revalorise les scénarios « écrits », les mots d'auteur et le langage. Dans la défense des dialogues pleins d'esprits des sitcoms de qualité se retrouve un écho de la défense paradoxale par la critique d'après-guerre en France, en particulier André Bazin, d'un cinéma écrit, voire bavard, proche du théâtre, où les mots d'auteur volent la vedette aux images, où les voix off, comme dans le célèbre *Roman d'un Tricheur* de Sacha Guitry (1936), constituent le fil directeur auquel les images ne viennent s'adjoindre qu'en second lieu. Reconnu par l'industrie hollywoodienne, mais quasiment absent des théorisations *a posteriori* et considéré comme moins cinématographique, cet art du dialogue culmina avec les dialoguistes célèbres pour leurs mots d'auteur, tels que Ben Hecht ou Charles Lederer. Pour ces scénaristes, dans la lignée du théâtre, le script n'est pas un objet transitoire destiné à être dépassé dans la réalisation, mais la marque de fabrique où l'auteur s'impose par son art du bon mot. C'est à l'aune de cette tradition qu'ont été évaluées, et appréciées, les premières séries télévisées dites de qualité, où se réaffirmait le primat à la fois du mot sur l'image et de l'écriture sur la mise en scène.

Comme le remarque Vincent Colonna[xl], cependant, l'arrivée de séries « nobles » dans le courant des années 1990-2000 a entraîné une revalorisation du visuel aux dépens du dialogue. Michael Slovis, directeur de photographie, raconte que le scénario de *Breaking Bad* l'a surpris par la domination des descriptions sur les dialogues[xli] « à cause des pages et des pages de description, avec, par comparaison, une grande pauvreté dans les dialogues ; tout l'inverse des autres séries dans lesquelles [il avait] travaillé, où le dialogue dominait » ; là où les séries classiques antérieures étaient construites autour d'« interactions verbales (…) install[ant] une sorte de commentaire verbal permanent effectué par les dialogues des personnages ». Colonna mentionne la présence, dans nombre d'exemples empruntés à des séries nobles réalisées au cours des quinze dernières années, de séquences sans dialogues, digressions, « vignettes », « dont la suppression n'a aucun effet sur la dynamique narrative[xlii] », tableaux qui participent de la « dépiction » (pour reprendre l'anglicisme heureux de Vincent Colonna), plus que de la narration. Au rythme enlevé des séries classiques se substitue donc une rythmique différente fondée sur la logique de la « chronique » « transformant des éléments descriptifs, habituellement périphériques, en éléments centraux. Dans les autres structures narratives, ces éléments sont vecteurs d'un climat ou d'une ambiance, le spectateur ne les perçoit pas pour eux-mêmes, ils s'évanouissent dès que leur rôle a été rempli[xliii]. »

De ce point de vue, le silence, dans les séries récentes dont *Girls* semble être le meilleur exemple, se détache de l'impératif narratif pour rejoindre une forme de gratuité qui va de pair avec l'attirance de la série pour une opacité systématique des êtres et des situations. En cela, les scènes silencieuses de *Girls* s'inscrivent dans la lignée minimaliste du cinéma

indépendant américain, qui, depuis les années 1970, de Jarmusch à Linklater, en passant par Burnett et Julie Dash, a vu se développer des récits contemplatifs, énigmatiques, au rythme ralenti. S'il fallait rattacher la chorégraphie silencieuse des quatre jeunes femmes sur la jetée à un film antérieur, ce serait sans doute à la danse langoureuse et mélancolique du couple de *Killer of Sheep* de Charles Burnett (1977) qui, se déroulant le temps d'une mélopée nostalgique dont les accents poignants tiennent lieu de commentaire, résume, d'une manière irréductible à un tournant narratif précis, la décomposition d'un couple et le sentiment généralisé de déliquescence. Comme le lui reprochera John Truby dans un billet sévère[xliv], *Girls* ne « raconte pas vraiment d'histoires ». C'est peut-être dans cette inefficacité revendiquée que se trouve finalement réalisée l'utopie d'un cinéma refusant de réduire la richesse du non verbal à un discours à sens unique.

* *
*

Il y aurait donc deux silences, ou deux extrêmes vers lesquels tend la narration filmique qui cherche à utiliser a minima les sons et les dialogues. L'un qui tend à l'efficacité, qui vise à presser l'image au maximum, en la tirant le plus possible vers l'univocité, réalisant, à l'intérieur d'une forme classique, fictionnelle, ce fantasme du « plan hiéroglyphe » univoque rêvé par Eisenstein, où chaque fragment fait avancer inexorablement l'histoire et l'information. L'image même y devient langage, appuyée sur le montage et toutes les ressources expressives du cadrage et de la mise en scène, orchestrées autour d'une intention unique et prédéfinie. C'est un horizon possible – et souvent admirable de virtuosité – de la narration visuelle et filmique, éminemment classique, et dont l'étude diachronique des ouvertures de films hollywoodiens fournit un exemple parfait. Peut-être est-il d'ailleurs possible – c'est une autre question –, par-delà la question de la virtuosité artistique, d'envisager une évolution du spectateur contemporain vers une capacité croissante à comprendre le sens des images sans qu'il soit nécessaire d'y surimposer la béquille du verbe. L'autre silence, rêvé par l'avant-garde et prolongé par certains courants marginaux du récit de fiction, dont on peut, on l'a vu, retracer le parcours jusqu'au récit audiovisuel contemporain, a au contraire pour but de ménager aux images une part d'opacité et d'indicible, de laisser aux personnages et aux situations quelque chose d'indéchiffrable.

---

[i] Lena DUNHAM, HBO, 2012-aujourd'hui.

[ii] Kay RICHARDSON, « Television Dramatic Dialogue: A Sociolinguistic Study », *Language in Society*, volume 40, numéro 4 (janvier 2011), pp. 523-524.

[iii] « Ce qui est intéressant à vrai dire c'est que l'écriture de *Girls* n'est absolument pas télévisuelle (…) il n'y a quasiment pas de structure, un rythme plutôt lent, bref, on est dans la pure ambiance, comme dans un film indépendant », écrit par exemple Nathalie LENOIR dans son blog Scénario-Buzz: « Lena Dunham, nouvelle it girl du scénario », 21 juin 2012, http://www.scenario-buzz.com/2012/06/21/lena-dunham-nouvelle-it-girl-du-scenario/, [consulté le 02/08/2016].

[iv] Vincent COLONNA, *L'Art des séries télé 2 : L'adieu à la morale,* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2010, p. 11.

[v] David BORDWELL, Janet STAIGER, Kristin THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, et Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini* : *Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

[vi] Sur les manuels d'écriture de scénario, voir Ian PARKER, « The Real McKee, Lessons of a screenwriting guru », paru dans *The New Yorker*, 20 octobre 2003, http://www.newyorker.com/magazine/2003/10/20/the-real-mckee [consulté le 02/08/2016].

[vii] Syd FIELD, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York, Dell Publishing Company, 1979.

[viii] Robert MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New York, Harper Collins, 1997.

[ix] John TRUBY, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, Londres, Faber and Faber, 2007.
[x] *His Girl Friday* (*La Dame du Vendredi*, Howard Hawks, 1940) par exemple.
[xi] *Friends* fut créée par Marta Kauffman et David Crane et diffusée entre 1994 et 2004 sur NBC. *Seinfeld fut* créée par Jerry Seinfeld et Larry David et diffusée entre 1989 et 1998, aussi sur NBC.
[xii] François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut, ou Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993 (1967), p. 47.
[xiii] Qu'il s'agisse des formalistes russes ou bien des cinéastes et théoriciens de l'école française des années 1920.
[xiv] Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme, Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007, p. 224.
[xv] Jacques AUMONT, *L'œil interminable*, Paris, Editions de la Différence, 2007, p. 205.
[xvi] Elie FAURE, « De la Cinéplastique », in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953, pp. 21-45 (28).
[xvii] Jean EPSTEIN, cité par Laurent GUIDO, 2007, *op. cit.*, p. 127.
[xviii] *Ibid.*
[xix] *Ibid*, pp.67 et suivantes.
[xx] *Ibid.*
[xxi] *Ibid.*
[xxii] Tristan BERNARD, cité par D. Château, *Ibid*.
[xxiii] *Ibid*, p. 85.
[xxiv] Robert BRESSON, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 (1975), p. 17.
[xxv] François TRUFFAUT, *op. cit* p. 47.
[xxvi] Stephen WATTS, « On music in films, interview with Alfred Hitchcock », Édimbourg, *Cinema Quarterly*, numéro 2, hiver 1933-34, publié dans Sidney GOTTLIEB, *Hitchcock par Hitchcock*, Paris, Flammarion, 2012, (1997 pour l'édition originale), p. 34.
[xxvii] D. Château, *Ibid.*
[xxviii] Emile VUILLERMOZ, 1927, cité dans Château, *Ibid*, p. 84.
[xxix] Michel CHION, « Quand le cinéma était sourd (1895-1927) », dans *Un Art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 2003, p. 11.
[xxx] Exemple cité par Michel Chion, « Chaplin : trois pas dans le parlant », dans Michel CHION, *op. cit.* 2003, p. 27.
[xxxi] Michel CHION, *La Toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", 1988, p. 94.
[xxxii] André BAZIN, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », in *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1976, p. 81 et *seq*.
[xxxiii] Germaine DULAC, « Films visuels et anti-visuels », Le Rouge et le Noir, juillet 1928 ; republié in *Germaine Dulac, Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 119, citée par Château, *op.cit*, p. 81.
[xxxiv] Puisque dans les faits, les deux dimensions peuvent cohabiter, qu'il s'agisse pour les cinéastes de mêler pragmatiquement des fragments de musicalité pure à une narration commerciale, ou pour les critiques de distinguer, à l'intérieur d'une œuvre, le bon grain de l'ivraie.
[xxxv] On peut considérer que la notion d'image, pour reprendre les termes de Jacques Aumont, doit s'entendre « au sens presque rhétorique. » Jacques AUMONT, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin, Paris, 2015 (2002) p. 87.
[xxxvi] Albert LAFFAY, *Logique du cinéma, Création et spectacle*, Masson, Paris, 1964,
[xxxvii] Jacques AUMONT, 2015, *op. cit.*
[xxxviii] Série créée par David Chase et diffusée entre 1999 et 2007 sur HBO.
[xxxix] Samuel DOUHAIRE et Annick RIVOIRE, « Rare Marker », *Libération*, 5 mars 2003.
[xl] Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 72.
[xli] *Ibid*, pp. 78-79.
[xlii] *Ibid*, p. 106.
[xliii] *Ibid*, p. 114.
[xliv] John TRUBY, Truby's writers studio https://truby.com/girls-2013/ [consulté le 04/08/16].