

L'ENVELOPPEMENT D'UNE ABSENCE.

LE SON, LA SOURCE, LE DISPOSITIF

Serge Cardinal

Université du Québec à Montréal

Une hypothèse pourrait sans doute nous servir de seuil : le cinéma ne fut jamais totalement silencieux. Les formes diverses d'un spectacle que l'on nomme par commodité « cinéma » furent, dans le hoquet de leurs transformations, majoritairement occupées, rythmées, traversées, voire structurées, par le sonore¹. Cependant, éviter cette évidence ne nous épargnerait pas d'un reste. Un saillant de l'histoire du cinéma, fort de commentaires, d'analyses et de réflexions orchestrés, continuerait à résonner ; une période s'étendant approximativement de 1926 à 1930, auparavant désignée comme le passage du muet au parlant, continuerait à couvrir les méandres d'une nouvelle histoire du cinéma de l'écho limpide d'un événement². Il n'est plus pensable aujourd'hui, dans

1. Pour retracer avec détails la place qu'a pu occuper ou non le son dans le spectacle cinématographique avant l'arrivée du cinéma « parlant », il faut prioritairement se reporter à deux articles écrits par Rick Altman : « Naissance de la réception classique. La campagne pour standardiser le son », *Cinémathèque* (n° 6 (1994), p. 98-111) et « The Silence of the Silents » (*The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 4, 1996, p. 648-718), dont nous avons eu la chance d'entendre de larges extraits dans une conférence donnée par Rick Altman à l'Université de Montréal en décembre 1996.

2. Dans la perspective des recherches historiques sur l'économie et l'industrie du cinéma, Douglas Gomery, dans une riche littérature, fait le scénario précis des motivations techniques et économiques qui mèneront au « cinéma parlant » aux États-Unis : « The Warner-Vitaphone Peril : The American Film Industry Reacts to the Innovation of Sound », dans

la mouvance des recherches historiques des films au spectacle cinématographique, d'écrire et de décrire ces quelques années comme un saut qualitatif subit du silence vers le son. L'avènement du son enregistré et arrimé à la projection des images n'a rien d'un cri soudain où le cinéma trouverait définitivement la voix qui raconte et la voie du récit. Quoi qu'il en soit, l'abondance des discours techniques, économiques, publicitaires, critiques et esthétiques, compose, au-delà de l'accord de l'invention, les mesures d'un glissement et d'une réorganisation des espaces du dispositif, des positions du spectateur et des matières de l'expression sonore.

Or, si cette période ne rythme plus de façon franche la conquête du son sur le silence, si elle ne raconte plus le récit palpitant d'une invention, elle reste la zone d'un « renversement » et d'un « retournement ». Construisant ces années comme un événement feuilleté par le croisement coordonné de traces, de commentaires, d'hypothèses et d'interprétations récupérées, il est possible d'y entendre les déplacements et les transformations d'une scénographie d'un spectacle. Saisir ces déplacements et ces transformations consistera alors à créer des points d'équilibre temporaire du dispositif, à suspendre l'opération de montage technique et symbolique où il apparaît en des unités temporelles, sinon maîtrisées du moins maîtrisables. Les transformations du dispositif cinématographique ne sont pas continues, elles passent par des zones de cristallisation. C'est qu'un dispositif de croyance lié à un système technique

[...] se constitue, au cours d'une période de l'histoire, comme stabilisation de l'évolution technique autour d'acquis antérieurs et de tendances structurantes déterminées par un jeu d'interdépendances, d'inventions se

Gorham KINDEM (dir.), *The American Movie Industry*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1982, p. 119-135 ; « Hollywood Converts to Sound : Chaos or Order ? », dans Evan William CAMERON (dir.), *Sound and the Cinema. The Coming of Sound to American Film*, Redgrave Publishing Compagny, 1980, p. 25-37 ; « The Coming of the Talkies : Invention, Innovation, and Diffusion », dans Tino BALIO (dir.), *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press, 1976, p. 193-211 ; « Writing the History of the American Film Industry : Warner Bros and Sound », *Screen*, vol. 17, n° 1 (1976) p. 40-53. Ces recherches devraient convaincre de la secousse organisée et entretenue qu'a représenté la promotion du son enregistré sur le territoire du cinéma.

complétant, en relation avec d'autres dimensions caractérisant la période historique concernée (Stiegler, p. 43).

Pressant l'activité imaginaire de l'écoute de nous dire les traces du dispositif et les tracés du spectateur, nous constituons deux modèles heuristiques au pouvoir limité par des contre-exemples que la recherche historique ne manquera pas de trouver, deux pôles entre lesquels se déplacent le spectacle et la représentation cinématographiques. D'une absorption du film par les productions sonores d'un espace spectatoriel, nous glissons à une absorption de l'espace spectatoriel par les productions sonores filmiques. Ce renversement et ce retournement entraînent les postures du spectateur dans les déplacements d'un processus d'incorporation où il s'agit soit de recouvrir une absence soit de se loger dans l'espace qu'elle ouvre. Le dispositif cinématographique semble s'être étiayé alternativement sur l'une ou l'autre des qualités d'une occurrence sonore : soit sur sa présence sensible au corps de l'auditeur, soit sur la trace pneumatique qu'elle représente, capable de transporter contre la distance l'absence d'un corps qui l'a produite. Bien entendu, décrire ces transformations du dispositif et ces travestissements du spectateur depuis le travail de l'écoute, et non plus du regard, nous force à échanger l'architecture de la caverne pour celle de la crypte comme matrice du dispositif et nous oblige à glisser du miroir à l'enveloppe comme schéma d'une identification. La période 1926-1930 devient ainsi, l'instant de ces quelques mots, la porte tournante où s'échangent la performance sonore et la représentation visuelle du cinéma, où le spectaculaire vire au spéculaire.

LE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE SONORE

Tandis que l'appareil de projection est « l'attraction » visible autant que le visuel à l'écran, le son aussi s'expose dans sa fabrication spectaculaire. Non simplement de manière périphérique à l'image vacillante, mais plus significativement au centre du spectacle que constitue alors une projection, un ensemble varié de procédés de production sonore agissent comme éléments structurants³. De nombreuses recherches historiques ont dressé le

3. Du reste, les productions sonores sont souvent l'une des motivations principales des spectateurs. R. C. Allen, à la suite de Mary Carbine,

répertoire de ces procédés : accompagnement musical – du pianiste solitaire jusqu’au grand orchestre en passant par de petits ensembles jazz – ; bonimenteur improvisé, professionnel ou itinérant ; comédiens prêtant leur voix aux ombres et aux lumières ; bruiteur *in situ*, reprenant à son compte tous les effets sonores du théâtre, ou encore, plus tardivement, s’aidant de machines projetant des effets sonores catalogués et préenregistrés. Ces multiples interventions sonores se trouvaient déployées dans une totale hétérogénéité spatiale ; le pianiste souvent devant l’image, le bonimenteur sur ses côtés, le bruiteur en coulisse et les acteurs derrière l’écran. Cette étrange scénographie du sonore, au début du cinéma, balise le déploiement d’une performance où un « interprète » (le bonimenteur, le bruiteur, le musicien, le comédien) travaille avec son corps, parcourant des espaces physiques et imaginaires, « [...] opérant des déplacements et d’infimes variations », « [...] jouant avec l’espace de la performance comme avec un objet [...] » (Féral, p. 129), « [...] transformant la scène en événement [...] » (p. 135), tout en ne refusant pas la représentation et la narrativité. Ces performances, dont on a souvent relevé l’unicité et la diversité, sont l’occasion d’une production explicite et ouverte du son par un groupe d’acteurs présents sur un seul lieu avec les spectateurs. Si le film donne à voir, la salle donne à entendre. Cette activité réelle de production sonore prend pour ainsi dire en écharpe le film, elle enveloppe dans la communauté du son l’image d’un monde absent. Cette incorporation ne se traduit pas de manière univoque par l’infusion de l’image dans un réalisme sonore grâce à une série de caches et d’artifices. Comme le soulignait Tom Levin :

note que les publicités des cinémas des quartiers noirs au sud de Chicago plaçaient en avant-plan la composition de l’orchestre jazz, qui d’ailleurs profitait d’une projection pour se donner en spectacle, au grand regret d’un critique qui se plaignit un jour que les « Race orchestra discolor the atmosphere that should prevails in the picture house by not characterizing the photoplay [...] During a death scene flashed on the screen, you are likely to hear the orchestra jazzing away on “Clap Hands, Here Comes Charlie” » (« From Exhibition to Reception : Reflections on the Audience in Film History », *Screen*, vol. 31, n° 4, 1990, p. 353). Si ces interventions des musiciens semblent « dévier » le cours du film, elles organisent le spectacle sur une partition de pièces musicales connues, un programme indépendant d’un récit mais lié à son public.

[...] *film music acts not as a duplication but as a stimulus of the motion, providing momentum and corporality. The pervasiveness of film music in the early cinema cannot be explained as simply an increase in realism [...] Rather, film music supplied the spatiality implied but not realized by the animation of the image [...]* (Levin, p. 62-63).

De même, les commentaires portant sur la création d'effets sonores en synchronisation avec l'image, comme ceux d'Émile Vuillermoz sur la projection de *La Roue* (1922) d'Abel Gance (cité dans King, p. 4), notent davantage l'enthousiasme qui gagne l'audience devant le spectacle du son que son état de muette stupéfaction devant un effet de réel.

Si la performance sonore du cinéma dit « muet » doit autant à la spectacularité, c'est qu'en somme l'image du cinéma infiltre d'autres activités du *music-hall*, du vaudeville, de la variété, de la fête foraine, avant de s'y creuser un espace propre. Ces activités, fondées sur le spectacle de la voix, des éclats sonores et de la musique – mixtes, variés et hétéroclites – loin de favoriser un état de contemplation solitaire et d'absorption dans la représentation, jouent plutôt de la diversion et de l'appel, préparant ainsi une relation où le film se trouvera en interaction avec un public précis. Inutile de rappeler que les « [...] *early film-spectator relations were determined – and overdetermined – by the context in which films were first exhibited : vaudeville, and variety shows, dime museum and penny arcades, summer parks, fairgrounds, and travelling shows* » (Hansen, p. 29). Et que l'acte d'aller au cinéma prenait des allures de participation à un événement où se côtoyaient les activités filmiques et non-filmiques ; la projection d'un film se retrouvant souvent au milieu des chansons, des concours d'amateurs et des numéros comiques. Dans ce contexte élargi, l'accompagnement sonore d'un film, la performance sonore, devrait-on dire, joue son rôle d'agent de liaison – et non simplement de guide d'un récit fragmentaire – ; c'est dans la production sonore par les acteurs de la salle que l'enveloppement sonore se trouve à la fois contenir le film et son public : « *The presence of live accompaniment relating to the projected image maintained a sense of continuity between the space/time of the theater and the illusionist world on the screen [...]* » (Hansen, p. 43). Autrement dit, la projection n'a ce caractère toujours singulier de la performance qu'à travers l'activité, à chaque fois

reprise, des productions sonores ; le public y trouve une présence à soi toujours renouvelée et spécifique et tient son expérience moins du film que de l'interprétation sonore qui l'a enveloppé⁴. Toute l'architecture du dispositif consiste à coulisser des temporalités hétérogènes dans l'actualité des occurrences sonores et jouxter des espaces étrangers dans l'effusion du son. Du passé d'un référent visible à l'imperfectif de sa projection, l'on aboutit au présent de sa mise en scène.

Contrairement à un effet de représentation où le spectateur serait invité à s'absorber dans l'espace fictionnel, ici c'est bel et bien le film qui est incorporé dans l'espace sonore de la salle, corps dont on voile la radicale différence. Si l'appareil de projection fut autant la cible d'un désir que l'écran, si la personne du bonimenteur et l'identité d'un orchestre deviennent des motivations, si les acteurs et les bruiteurs agissent maintenant physiquement sur le spectacle, serait-il exagéré d'imaginer un spectateur moins à la recherche, dans le cinéma, d'un monde imaginaire où s'abolir, mais bien plutôt intéressé par l'ébranlement d'une performance cinématographique. C'est sa posture psychique autant que son activité d'« interprétance » qui se trouveraient en jeu, avec toute la labilité que suppose la notion même de jeu : mettre en jeu, se jouer de, jouer à...

Enveloppant le film de commentaires, de chants, de cris, de musique et de bruits, sautant d'un numéro à un autre, d'un espace de présentation à l'autre, le spectacle cinématographique inscrit son spectateur dans un flot de stimuli ouvrant davantage à la participation qu'à la contemplation, dans une mobilisation du corps au fil des discontinuités, des effets de choc et des surprises. Ces déplacements et ces condensations d'énergie sonore sur l'espace laissent peut-être ouverture à l'affleurement des affects. Nous songeons évidemment au télescopage séduisant du premier et du « nouveau spectateur », tous les deux réunis dans un modèle du

4. « Yet no warm-blooded person can watch the rapt attention of an audience during the song, and hear the voices swell as children and adults join spontaneously in the chorus, without feeling how deeply human is the appeal of the music, and how clearly it meets a sound popular need » (Micheal Davies cité dans Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge : Harvard University Press, 1991, p. 66). Ce « sound popular need » correspond sans doute à ce fantasme de l'enveloppement sonore dont nous discutons plus loin.

dispositif où « [...] la communication n'a plus ici pour objet privilégié la production de sens mais la production d'affects », où une économie spectatorielle favorise davantage la communion que la communication (Odin, p. 134-135). Cependant, si ces deux régimes de la spectature sont éminemment le produit d'un déploiement spectaculaire du sonore dans la salle, une nuance importante les écarte : la salle du cinéma des premiers temps est la scène ouverte des productions sonores alors que la technologie des films récents la considère comme simple lieu de réverbération d'une décharge sonore. Le spectacle cinématographique du début du cinéma compte donc sur le sentiment de présence et la force d'entraînement du son pour susciter une relation participative à l'image et un engagement du spectateur à l'événement de la projection. La production sonore *in situ* accentue l'actualité de la performance et surprend le spectateur dans son expérience immédiate ; le cinéma des premiers temps installe de la sorte un dialogue entre performance et réception, une dynamique action/réaction, une mise en contact.

Cette production sonore maintient une sorte de présence théâtrale qui encourage en retour une participation active et sonore du spectateur, une sociabilité, une communauté des spectateurs dans et par le son. « *Going to the movies during the silent era [...] remained essentially a theater experience, not a film experience* » (Hansen, p. 99). Comme si par une activité riche et spectaculaire, fondée sur la qualité de contact et d'immersion du son, toute la tradition d'une certaine pratique culturelle théâtrale (vaudeville, *music-hall*, etc.) incorporait la fragile et évanescence image du cinéma, installait dans un réseau d'interaction, dans un espace réel, l'espace imaginaire et fuyant d'une image, installait de ce fait, fantasmatiquement, dans une crypte, le spectre d'un monde absent, enveloppait dans un linceul sonore la trace d'une réalité perdue ou d'un monde imaginaire inconnu, son image, ce corps visible mais intangible. Le travail de l'écoute au début du cinéma déborde l'objet filmique, c'est une écoute excessive qui, loin de se limiter au déroulement temporel d'une image, vise à l'immerger dans l'espace sonore de la salle de spectacle et dans l'activité des corps qui y bougent et produisent du son. Étayant du psychologique sur du matériel, le dispositif de ce type de spectacle cinématographique permet cette incorporation : l'absorption de l'image spectrale dans le corps enveloppant du son, ce corps invisible mais tangible. Il ne s'agit peut-être pas tant de donner un corps à

l'image (il ne faudrait pas trop rapidement conclure à un désir de réalisme), mais de faire corps avec elle, de l'inscrire dans ces effets et ces affects propres aux processus interprétatifs qui passent prioritairement par l'échange des corps.

C'est que toute production sonore est d'abord une transaction d'un corps à un autre, une inscription d'espaces sur les corps. Reprenant la formule de Lyotard, nous dirions que le spectacle cinématographique sonore des premiers temps, sa parole, son chant et sa musique, sont des mouvements exécutés par des corps pour d'autres corps autant capables d'être ébranlés par la parole, le chant et la musique. Tout le travail des interprètes (bonimenteur, musicien, comédien et bruiteur) consiste, par une mise en scène sonore, musicale et verbale, à transcrire des messages écrits selon divers systèmes signifiants (image, texte et notation musicale) en un message porté par des corps pour d'autres corps (Lyotard, 1977, p. 88). Dans cette transaction sonore d'un corps à l'autre, l'espace imaginaire du film se trouve filé dans une continuité perceptive et contenu dans l'espace social du théâtre. La crypte que forme alors le dispositif installe une situation d'écoute où les spectateurs se trouvent à contenir et le film et eux-mêmes dans l'enveloppement du son. Ils touchent là à un fantasme très fortement inscrit dans la culture où le son (à commencer par la voix et la musique), son contact enveloppant, son intimité dans le touché, sa transgression du dehors et du dedans, l'espace sonore sensible qu'il crée par des vibrations, devient le lieu d'une fusion imaginaire du sujet avec l'Autre⁵. Le son tient en une vibration pneumatique qui enveloppe physiquement le corps de l'auditeur ; il est le

5. Le son comme enveloppe a été étudié, dans une visée psychanalytique, par Guy ROSOLATO (« La voix : entre corps et langage », *Revue française de psychanalyse*, vol. 38, n° 1, 1974, p. 75-94), Didier Anzieu (« L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 13, 1976, p. 161-179), Julia KRISTEVA (« Noms de lieu », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 467-491), Mary Ann DOANE (« The Voice in the Cinema : The Articulation of the Body and Space », *Yale French Studies*, n° 60, 1980, p. 33-50) et d'autres. Ce fantasme des origines autour de la voix maternelle est analysé et discuté avec une grande intelligence par Kaja SILVERMAN dans *The Acoustic Mirror. Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1988) où elle montre tous les détours retors dont plusieurs discours filmiques et méta-filmiques se drapent afin de verser le caractère a-symbolique et matériel, hors représentation, de l'enveloppe sonore à la figure de la femme.

transport caressant d'un espace sur le corps. C'est que l'oreille contrairement à l'œil n'est pas simplement un sens de la distance et n'ouvre pas l'écoute aux fantasmes exactement semblables à ceux du regard. L'activité imaginaire de l'écoute consiste en une confusion et un recouvrement de la distance. Si elle n'élimine pas la distance et l'écart, elle en désavoue la réalité par le voilement ou l'incorporation, et séduit du manque qu'elle semble combler et de la totalité qu'elle semble rétablir. Le spectacle du cinéma des premiers temps est une scénographie possible de cette séduction.

LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE SONORE

On peut considérer, comme beaucoup d'historiens, que la période 1926-1930 est une tentative d'injecter un supplément de réalisme au film. Cela passera moins par un ajout de son que par une absorption et une organisation dans le film de la performance sonore des premiers spectacles du cinéma⁶. Cette régulation assurera désormais, et sur une très grande échelle, que chaque son soit rapporté à une articulation stricte du continuum sonore (où la voix aura préséance, par exemple), à un dispositif de production stable et standardisé (haut-parleurs cachés et visant à confirmer acoustiquement la centralité de l'écran), à une syntaxe uniforme (synchronisation de la voix et des lèvres, etc.) (Lyotard, 1994). Le réalisme sonore du film équivaut à une mise en représentation, sous les formes culturelles dominantes de la réalité, de la performance sonore restée accrochée à un spectaculaire ne s'embarassant pas d'une vraisemblance. C'est que la posture psychique nécessaire à un effet de réalité se fonde sur un dispositif où la relation film-spectateur est renversée et retournée. Ce n'est plus le film qui est incorporé dans l'espace sonore de la salle mais le spectateur qui est enveloppé dans l'espace sonore filmique. C'est à ce prix que se joue l'impression de réalité, dans la capacité et la disposition du spectateur à remonter le fil du son vers une source maintenant imaginairement située dans un monde de la fiction.

6. Cette organisation du sonore n'attend pas cependant l'arrivée de la bande sonore proprement dite, elle est déjà en branle dans les conseils, les recommandations et le matériel sonore que mettent à la disposition des exploitants de salles les producteurs de films afin de standardiser les pratiques si diverses de présentation. Voir à ce sujet Rick ALTMAN, « Naissance de la réception classique. La campagne pour standardiser le son », *Cinémathèque*, n° 6 (1994), p. 98-111.

Ce renversement et ce retournement passent par une absorption du son dans l'image⁷. Il s'agit de vider la salle de son activité et de marquer la déchirure du dispositif entre un monde imaginaire sonore et l'obscurité silencieuse d'un espace spectatoriel. Dans le passage au son enregistré, les premiers films vont clairement contenir ce qui était auparavant disséminé dans la salle : la musique, le chant, l'adresse directe au spectateur. C'est que le film dit « sonore » est avant tout comique et musical à ses débuts, il reprend à son compte l'effet spectaculaire et interactif de la performance sonore. Et justement, ce que redoutent ceux qui s'élèvent contre le cinéma sonore, pour des raisons de pureté visuelle et poétique, ce n'est peut-être pas tant la théâtralité du dialogue que la performance du spectacle cinématographique sonore, la pluralité, l'éparpillement et l'hétérogénéité de ses interventions sonores à présent contenues dans le cadre visuel.

Le réalisme filmique se gagne donc par une régulation de ces interventions sonores et par l'accentuation d'une illusion perceptive du son : l'irréductible attachement à sa source par-delà la distance, recouvrant ainsi imaginativement la séparation obligatoire de la représentation cinématographique avec le réel. L'articulation du dispositif – où l'on cache les émetteurs réels du son, où l'on accentue l'effet ventriloque – se chargera de maintenir cette illusion d'une correspondance parfaite entre la réalité sonore et sa reproduction mécanique où, comme le notait Amy Lawrence, les scories et les distorsions de toute sorte seront renvoyées aux limites temporaires d'un dispositif et non à un travail de représentation. Ainsi, « [...] *the listening situation can become a crucible where the subject works through its relationship with the other and, in doing so, momentarily and pleasurably, reconstruct a sense of wholeness* » (Lawrence, p. 25).

7. Cette absorption du son dans l'image prend peut-être racine dans un désir persistant de transcrire et transporter le son par la lumière. Déjà en 1856, le photographe Nadar écrivait : « Tout est possible à présent et je ne doute pas le moins du monde qu'un inventeur ne présente par exemple demain à l'Académie des sciences quelque chose comme un daguer-réotype acoustique, reproduisant fidèlement à volonté tous les sons soumis à son objectivité » (cité dans Jacques PÉRIEUX, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 133).

L'avènement du cinéma sonore se double d'un combat entre réalisme et spectacle. L'absorption du sonore dans le film devient une ségrégation des espaces spectatoriel et filmique qui n'avait jamais été autant marquée auparavant. C'est d'ailleurs une ségrégation en forme de polarisation où l'espace maintenant silencieux de la salle est opposé à l'espace sonore filmique, où se termine cette relation de don/contre-don entre le film et le spectateur. L'espace entre film et spectateur « [...] n'est pas impliqué en tant qu'expression sensible d'un corps propre, mais seulement dans la fonction de réversibilité » (Lyotard, 1985, p. 213). Le corps physique du spectateur et le corps social du public s'immobilisent, jusqu'à frôler la disparition, et laissent place aux investissements imaginaires d'une collection de solitudes. Les espaces filés sont décousus par une distance maintenue et nécessaire à la satisfaction voyeuriste (Metz, 1993). Une distance que le son, réputé illusoirement n'être que reproduit et non représenté, réputé garder un lien indéfectible avec sa source, une distance que le son, dis-je, verra à parcourir, à voiler. Dans cette tension entre le son qui affleure jusqu'au spectateur et sa source à jamais à l'écart, une absence occupe l'espace. Le son devient cette trace pneumatique d'une source qui enveloppe à distance, la réalité perceptive présente d'une source reléguée dans l'absence. Si, à l'époque du cinéma des premiers temps, la source autant que le son étaient présents, le son fonctionnant prioritairement dans sa capacité de contact, maintenant la source est absente et le son devient son délégué, sa part sensible enveloppant le spectateur. Et le lien extensible entre le son et la source – la capacité du son à franchir de l'espace et couvrir un écart – servira d'étai à l'impression de réalité.

C'est que maintenant, le parcours du son depuis un monde imaginaire atténue son immédiateté par une distance temporelle ; pour cette nouvelle posture spectatorielle, le son « [...] recueille, dans la matérialité d'un reste familier autant que dérisoire, l'étrange vertu du corps absent [...] » comme le dit Pierre Fédida de la relique (p. 53). Le son devient ce « Fragment d'un corps disparu en lequel se recueille le souvenir de l'être dans sa totalité [...] » (p. 53), il se pare de l'illusion d'un reste, arraché d'une source réellement perdue, à partir de laquelle le spectateur reconstruit la présence imaginaire de celle-ci. Entendre, ce sera désormais manger les restes (les débuts du cinéma étaient plus copieux et festifs !). Tendre l'oreille ne signifie plus activement étendre un voile mais ouvrir passivement une cavité.

Si dans le cinéma d'avant 1926 les productions sonores *in situ* permettaient aux spectateurs d'envelopper le film dans la communion sonore, dorénavant, c'est à un double enveloppement que nous assistons, du spectateur dans l'écho d'une absence et de sa source dans l'image d'un monde imaginaire.

L'avènement du son enregistré équivaut donc à deux déplacements du spectacle cinématographique : d'une performance à une représentation et d'une mouvance sonore à un ordre visuel. Quitter la pluralité et la dispersion des performances sonores autour du visible pour sa régulation et son absorption dans l'image correspond chronologiquement à l'encensement du film comme nouveau langage universel. La spécificité des pratiques sonores est échangée pour la circulation transparente d'une narration rythmée du visuel. Ce passage marque un changement d'articulation entre le spectateur et le film, la transformation d'une certaine manière d'imbriquer le spectacle et sa réception.

OUVRAGES CITÉS

- ALLEN, R.C. (1990), « From Exhibition to Reception : Reflections on the Audience in Film History », *Screen*, vol. 31, n° 4, p. 347-356.
- FÉDIDA, Pierre (1978), *L'absence*, Paris, Gallimard.
- FÉRAL, Josette (1985), « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Josette FÉRAL, Jeanette LAILLOU SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise-HMH, p. 125-140.
- HANSEN, Miriam (1991), *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press.
- KING, Norman (1984), « The sound of silents », *Screen*, vol. 25, n° 3, p. 2-15.
- LAWRENCE, Amy (1991), *Echo and Narcissus. Women's Voice in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- LEVIN, Tom (1984), « The acoustic dimension. Notes on cinema sound », *Screen*, vol. 25, n° 3, p. 55-68.
- LYOTARD, Jean-François (1994), « Plusieurs silences », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, p. 197-214.
- LYOTARD, Jean-François ([1971] 1985), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François (1977), « The Unconscious as Mise-en-scène », dans Michel BENAMOU et Charles CARAMELLO (dir.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press.
- METZ, Christian ([1977] 1993), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois.
- ODIN, Roger (1988), « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », *Iris*, n° 8, p. 121-139.
- PÉRRIAULT, Jacques (1981), *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion.
- STIEGLER, Bernard (1994), *La Technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée.