



HAL
open science

A-t-on besoin des concepts intersémiotiques? Exemple du hors-champ

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. A-t-on besoin des concepts intersémiotiques? Exemple du hors-champ. Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier à aujourd'hui, 2020. hal-03483241

HAL Id: hal-03483241

<https://hal.science/hal-03483241>

Submitted on 16 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.

A-t-on besoin des concepts intersémiotiques ? Exemple du hors-champ

Partant du constat de l'application abondante de la terminologie issue des études visuelles dans le champ critique littéraire ces dernières décennies, l'article se propose d'analyser les conditions qui rendent possible et même nécessaire le recours à de tels *concepts intersémiotiques*. Formalisé dans un domaine identifiable, un concept intersémiotique échappe aussitôt à son ancrage de départ, témoignant à la fois de l'hétérogénéité intrinsèque et de la porosité de celui-ci. Le concept intersémiotique dépasse ainsi la séparation des matériaux : son utilisation peut donc assurer une approche qui rende compte de la spécificité des média en jeu, sans toutefois se cantonner aux limites de chacun. Cette hypothèse sera illustrée, dans la seconde partie de l'article, avec un exemple précis, le concept de hors-champ, depuis sa genèse cinématographique jusqu'à sa portée transmédiatique.

Accounting for the broad application of visual studies terminology within literary criticism in recent decades, this paper analyses the conditions that necessitate an appeal to such intersemiotic concepts. Formalized in an identifiable field, every intersemiotic concept immediately escapes from its starting basis, testifying to the heterogeneous and porous nature of the latter. The intersemiotic concept, therefore, transgresses material divisions: it allows for an approach that renders the specificity of the media at stake, without advocating their limits. I test this hypothesis through the specific example of the *hors-champ*, what I refer to as the out-of-field, from film's origins through its contemporary transmedial potential.

En critique littéraire, on s'interroge beaucoup aujourd'hui sur l'interaction de l'écriture avec les nouveaux média,¹ sur l'influence de l'image visuelle sur l'image langagière ou l'importance du cinéma pour les transformations du récit. L'étude des formes littéraires hybrides, symptômes des mutations culturelles, élargit considérablement notre boîte à outils critique : le recours à la terminologie des études visuelles, comme le montage ou la voix-off par exemple, permet une interprétation des œuvres plus appropriée au contexte de leur production. Une telle hybridité méthodologique soulève des questions importantes concernant l'impact des industries visuelles sur nos pratiques herméneutiques, et surtout, du point de vue théorique, nous fait appréhender des mutations épistémologiques profondes des sciences humaines sous l'effet de la culture visuelle.

Quel usage devrait-on faire de ces nouveaux outils, déjà installés dans le champ littéraire, mais dont la manipulation peut devenir approximative et métaphorique, tout comme mener vers un discours radical sur la médiation omniprésente ? Ainsi, un changement d'échelle s'impose : avant d'appliquer ces notions transfuges, il faut d'abord les analyser dans leur dynamique intermédiatique et s'interroger sur les conditions qui rendent possibles, et même nécessaires, ces transferts terminologiques entre les études visuelles et littéraires.

I. Qu'est-ce qu'un concept intersémiotique ?

1. Choix terminologique

C'est donc sous le nom de concepts intersémiotiques que je propose de regrouper ces outils d'abord formalisés dans un domaine identifiable — en l'occurrence, les études cinématographiques — et ensuite transposés à d'autres objets et d'autres champs de réflexion. En retenant l'adjectif « intersémiotique », je ne cherche pas à restreindre ma perspective à l'approche correspondante, même si les usages qu'en ont faits les sémiologues ont un intérêt considérable pour toute recherche sur les transferts entre les arts. Roman Jakobson, par exemple, a employé ce terme à propos d'un certain type de traduction pour désigner la transmutation, c'est-à-dire, « l'interprétation des signes verbaux aux moyens des systèmes non-verbaux », aux côtés de la traduction intralinguale et interlinguale.² Jakobson envisage ainsi un parallèle

¹ L'instabilité de la graphie française du terme faisant débat, je propose de retenir « médium » au singulier et « média » au pluriel pour désigner l'ensemble des spécificités sensorielles et matérielles d'un art, telles qu'elles sont étudiées dans les approches intermédiaires. Voir à ce sujet : l'entrée « Médium » du *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2^{ème} édition revue et augmentée, éd. par Jacques Morizot et Roger Pouivet. Paris : A. Colin, 2012, p. 289 ; les numéros « Art et médium 1 : le médium de l'art » et « Art et médium 2 : les média dans l'art » de la revue *Appareil*, 2016 (17) et 2017 (18), consultés le 2 octobre 2018, URL : <https://journals.openedition.org/appareil/> ; ou encore, une synthèse proposée par Yves Citton dans sa préface « Humanités numériques et études de media comparés » à la traduction française de N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogénèse*. Grenoble : ELLUG, 2016, p. 7.

² « Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal systems » (Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation ». In : *On translation*, éd. par Achilles Fang et Reuben A. Brower. Boston : Harvard University Press, 1959, p. 233. Ma traduction.

possible entre la recherche des équivalences linguistiques et celles de différents systèmes sémiotiques,³ dont l'adaptation est un phénomène le plus répandu. Le terme « intersémiotique » réapparaît plus récemment sous la plume de François Rastier qui démontre combien le choix d'étudier un seul système de signes isolé ne fait qu'induire des simplifications méthodologiques.⁴

Cela dit, l'« intersémiotique » reste de nos jours moins galvaudé que certains autres termes utilisés dans les études des interactions entre les arts, et qui se positionnent majoritairement dans le sillage des théories de l'intertextualité. « Intermédial », par exemple, désignant la convergence de plusieurs média, peut renvoyer tantôt à un phénomène ou à une qualité, tantôt à une méthode (selon les périodes et les écoles, allemande et montréalaise respectivement), voire à une discipline encore en voie d'institutionnalisation. Dans la terminologie foisonnante des études de media comparés,⁵ on rencontre aussi la notion d'« intermatérialité » qui pointe davantage sur le support ou sur le dispositif d'un art (et non pas sur le *matériau* au sens que Chklovski donnait à ce terme pour dépasser l'opposition du contenu et de la forme)⁶ ; ou bien celle d'« interartisticité » qui souligne l'entremêlement des effets esthétiques. Or ces trois termes mettent surtout l'accent sur les recompositions au sein des ordres sensoriels (que ce soit le médium, le matériau ou l'art), et non sur le cadre théorique correspondant, qui est l'échelle qui nous intéresse ici. Plus près de celle-ci, il faut enfin mentionner l'« extrapolation transesthétique »,⁷ terme utilisé par Sophie Rabau et Florian Pennanech pour désigner l'un des modèles de création de nouveaux concepts. Il s'agit au fond du même schéma que celui observé dans les concepts intersémiotiques, celui de l'exportation. Là encore, « intersémiotique » me paraît être moins ambigu que « transesthétique » qui, bien qu'indiquant le mouvement de passage, renvoie tantôt au sujet et ses sens, tantôt à la discipline de l'esthétique.

Pour ces raisons, je retiens l'adjectif « intersémiotique » pour mettre en avant le caractère transfuge de ces concepts qui circulent d'un contexte sémiotique à un autre. Si la dimension anhistorique et l'approche systématisante, héritées de son passé formaliste, peuvent faire l'objet de critiques, son penchant comparatiste,⁸ les transactions qu'il stimule et son applicabilité à toute sorte de signes, et non seulement ceux identifiés comme artistiques,⁹ s'avèrent particulièrement pertinents pour étudier le statut du visuel dans nos sociétés contemporaines et la manière dont il intervient dans différentes branches des sciences humaines.

2. Les principales caractéristiques du concept intersémiotique

Quels seraient alors les traits permettant d'identifier les concepts intersémiotiques ?

Tout d'abord, les concepts intersémiotiques se caractérisent par une forte fluidité. Par leur capacité d'échapper à l'ancrage de départ pour nouer celui-ci à d'autres domaines, les concepts intersémiotiques témoignent de l'hétérogénéité intrinsèque de chacun des milieux. Ils rappellent ainsi que toute nouvelle invention technique est une conséquence de superpositions esthétiques et d'absorptions paradigmatiques.¹⁰ Telles des coupes synchroniques, les concepts intersémiotiques nous apprennent beaucoup de l'état des relations entre les média.

Une fois installé dans un contexte d'arrivée, le concept intersémiotique y produit des révélations, des connexions, et fait reconsidérer les particularités de son nouvel environnement. En même temps, les concepts intersémiotiques sont

³ Considérée comme novatrice au moment de la parution de l'article, l'analogie entre ces trois opérations avait été déjà ébauchée, dans une conception radicalement différente de la traduction, par Viktor Chklovski en 1919 dans « Le cinéma comme art ». Chklovski y compare l'adaptation avec la réécriture et avec la traduction : « S'il est impossible d'exprimer un roman par d'autres mots que ceux avec lesquels il a été écrit, s'il est impossible de changer les sons d'un poème sans modifier son essence, il est a fortiori impossible de remplacer des mots par un défilement d'ombres grises et noires sur un écran » (Viktor Chklovski, *Textes sur le cinéma*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2011, p. 25). La pertinence de comparer l'adaptation avec la traduction fait débat ces dernières années, notamment dans la critique anglo-saxonne.

⁴ *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, éd. par Driss Ablali et Dominique Ducard. Paris : Honoré Champion, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 215-216.

⁵ Cette discipline émergente est dénommée ainsi par Yves Citton dans « Humanités numériques et études de media comparés », p. 7-36.

⁶ Viktor Chklovski, *Textes sur le cinéma*, p. 24.

⁷ Sophie Rabau et Florian Pennanech, *Exercices de théorie littéraire*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2016, p. 76.

⁸ On parle bien aujourd'hui de « Saussure comparatiste », d'« Eisenstein comparatiste »... *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, éd. par Driss Ablali et Dominique Ducard, p. 22 ; Pascal Vacher, « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme ». In : *Revue de littérature comparée*. Paris : Klincksieck, 2001 (298/2), p. 310-316.

⁹ On pourrait parler avec Rancière non pas de l'art comme tel mais des « régimes d'identification de l'art » qui incluent aussi bien les pratiques artistiques accomplies que les propositions de « sortir de l'art » : des tissages paradigmatiques des perceptions, des affects, des idées, comme faisant partie intégrante de l'expérience ordinaire, et non isolés dans une seule sphère artistique (Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011, p. 11-12).

¹⁰ Marshall McLuhan fait du processus de cannibalisation des média le principe de leur renouvellement et le porteur de leur message : « [...] le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium » (Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Montréal : HMH, 1968, p. 24).

très adaptables, et ne peuvent demeurer figés : plongé dans un nouveau milieu, tout concept perd certaines de ses composantes ou en acquiert de nouvelles qui le transforment profondément.¹¹

À supposer que tout concept connaisse des transformations lors de ses circulations entre différents milieux d'application, serait-ce donc un pléonasme que de parler des concepts intersémiotiques ? En ajoutant cet adjectif, il ne s'agit pas simplement de rappeler le caractère composite de ces concepts, leurs composantes provenant, par définition, de plusieurs systèmes de signes. Il permet surtout de souligner la propension du concept intersémiotique à mettre et remettre en relation différents champs, à catalyser des liens entre eux, et par là, à témoigner de leur flagrante fluidité, par ailleurs réfutée par la conception moderniste du médium de l'art.¹² C'est aussi la raison pour laquelle je privilégie le préfixe « inter », plutôt que « trans », pour insister sur l'hétérogénéité propre à ces concepts, comme une dynamique de recomposition et non comme un produit figé d'addition.¹³ Les concepts intersémiotiques ne peuvent avoir de base mono-médiale, car leur point de départ est pris d'emblée dans le partage de plusieurs transferts possibles. Parmi les caractéristiques du concept intersémiotique, il faudrait donc ajouter aussi sa circularité, qui révèle à la fois de l'histoire conceptuelle de chaque concept et de l'ampleur de ses champs d'application.

Enfin, l'intérêt des concepts intersémiotiques ne réside pas seulement dans leur potentiel méthodologique, mais aussi dans leur disposition à condenser des configurations sensibles et leur corrélation avec un moment historique. Lorsque Jacques Rancière décèle le montage comme principe poétique majeur des romans d'Émile Zola ou de Gustave Flaubert, ce n'est pas uniquement pour ses particularités proprement structurelles et formelles, mais avant tout pour sa manière de construire des représentations non hiérarchisées, égalitaires, par une juxtaposition des discours des personnages. Par sa façon d'introduire des chocs dans la création, par sa mise en œuvre de la « puissance liante du délié »,¹⁴ en associant les incompatibles et en rapprochant les hétérogènes, le montage s'est imposé comme l'un des critères de la modernité artistique.

Les concepts intersémiotiques, dont le montage est un exemple emblématique, permettent ainsi de mesurer les influences profondes, parfois anachroniques, entre plusieurs systèmes sémiotiques, et par là d'identifier les interférences latentes entre l'histoire et l'écriture, entre l'expérience esthétique et l'évolution technique.

II. Le hors-champ, genèses et extensions du concept

1. Théories cinématographiques du hors-champ

Comparé au montage, le hors-champ apparaît comme le parent pauvre des concepts intersémiotiques. Terme instable – manquant de délimitation par rapport à ses synonymes et dépourvu de fixité à travers les langues – le hors-champ a pourtant bien une histoire. Plutôt que résumer toutes les théories existantes du hors-champ, je formulerai ses dominantes conceptuelles principales à partir d'un extrait d'un film de Carl Theodor Dreyer, *Gertrud* (1964, Danemark).¹⁵ Formuler ces dominantes revient à justifier l'exportation du hors-champ en dehors du champ cinématographique : ce concept permet en effet de repenser les rapports entre l'image et la parole, et en ce sens de contribuer à la réflexion sur les formes narratives contemporaines en tant qu'elle sont à la fois exposées et issues de la logique visuelle et transmédiatic.

L'extrait analysé représente un seul plan, situé vers le milieu du film, lorsque les deux amants, Gertrud et Erland, se retrouvent chez ce dernier. Gertrud demande à Erland de jouer un nocturne ; il répond : « De Debussy ? » – « Non, le tien », reprend Gertrud en se dirigeant vers la chambre. Le plan qui suit immédiatement le dialogue contient plusieurs indices, répartis d'une manière équilibrée, pour localiser le hors-champ et nous donner une définition assez complète de ses caractéristiques et de ses fonctions.

Le premier critère, le plus concret et le plus simple à identifier, est le critère spatial.¹⁶ L'action étant située dans le même lieu, soit c'est la caméra qui change de position mettant Erland hors-champ, soit c'est Gertrud qui sort du cadre

¹¹ Selon la définition du concept par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éd. de Minuit, 2005, p. 33.

¹² C'est Clement Greenberg qui, dans « Modernist Painting » paru en 1960 dans *Voice of America*, explique comment le Modernisme, dont la particularité résidait dans « l'utilisation des méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette discipline elle-même », a fait de la notion de médium le principal outil de définition, d'auto-définition, de sa propre spécificité par chaque art (Clement Greenberg, « La peinture moderniste ». In : *Appareil*, 2016 (17). Consulté le 2 octobre 2018, URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2302>).

¹³ Dans son article « L'hybride et l'hétérogène », Tiphaine Samoyault revient sur la définition de ces deux notions, comme résultat et comme mécanisme respectivement : « La première émane d'une forme, issue de plusieurs types d'interactions [...] tandis que la seconde présente l'avantage de la dynamique en étant un principe actif vers la forme » (Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène ». In : « L'art et l'hybride », *Esthétiques hors-cadre*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 175).

¹⁴ Jacques Rancière, *Le destin des images*. Paris : la Fabrique éd., 2003, p. 69. L'auteur lui-même n'employant pas le terme de « concept intersémiotique », sa démarche a pour nous ceci d'important que les arguments qu'il développe relèvent d'une pensée historicisée de la théorie esthétique.

¹⁵ Une capture d'écran du film est ici reproduite avec la permission du Danish Film Institute.

¹⁶ L'espace est au fondement des toutes premières théories du hors-champ, en particulier celle de Noël Burch (« *Nana* ou les deux espaces », *Une Praxis du Cinéma*. Paris : Gallimard, 1986).

en allant dans la pièce d'à côté. Il s'agit d'une définition élémentaire du hors-champ qui correspond à l'étape de prises de vues : le cadreur sélectionne ce qui entrera dans le champ de l'objectif et ce qui restera hors du champ. Cette dimension strictement géométrique du hors-champ est néanmoins cruciale pour élaborer une continuité spatiale et une illusion du réalisme de la représentation cinématographique (même si dans d'autres cas le hors-champ peut au contraire activer un trouble ou un suspense à l'échelle spatio-temporelle).

Ensuite, la lumière s'allume dans la pièce voisine, faisant apparaître des ombres sur les murs. La source de la lumière reste cachée au regard des spectateurs, mais on en perçoit des effets. Ces indices visuels renvoient directement au hors-champ en tant que lieu où se trouvent les objets ou les êtres.

Sur le plan auditif, c'est la musique qui représente un indice perceptible, sonore cette fois-ci, du hors-champ. Puisqu'on entend le morceau interprété au piano par Erland, on peut deviner sa source hors-champ, intradiégétique. Cela dit, il peut y avoir un usage plus ambigu des sons ou des voix quand leur source ne peut être identifiée.¹⁷ Dans le plan analysé, la musique hors-champ nous confirme la présence virtuelle et audible d'Erland dans la même pièce, puis sa présence actualisée lorsqu'on le voit à nouveau jouer. Même quand le personnage est absent du champ visuel, il reste



présent du point de vue auditif : son absence est ainsi rendue tangible par le biais de son jeu au piano.

Ensuite, la durée du plan, relativement longue, presque une minute et demie, nous donne le temps nécessaire pour penser à ce qui n'est pas montré. La temporalité narrative est précisément ce qui permet de constituer et de solidifier le hors-champ, elle est à la fois son indice et son socle. De plus, le déploiement temporel du plan fait accroître, chez la spectatrice, l'attente d'un événement imminent, déjà donné négativement – car signalé par d'autres indices : visuels, sonores, spatiaux – et encore absent du champ de vision. Bien que le hors-champ puisse fonctionner aussi comme reprise, c'est avant tout dans l'anticipation qu'il prend le maximum de puissance dramatique.

L'indice temporel nous amène à envisager l'échelle de la diégèse dans son ensemble : le hors-champ apparaît aussi comme une zone active, quoique latente, de changements, comme un réservoir narratif dans lequel puiser pour reconstruire des éléments manquants en attendant de voir plus. Cette notion conjugue à la fois la synthèse perceptive et le raisonnement logique.

Enfin, il peut y avoir encore un sixième aspect du hors-champ, lié non pas au contenu interne du film, mais aux conditions de sa production. Il surgit, par exemple, lorsqu'on ne voit que le mur : pendant ces quelques secondes, on réalise que l'on regarde ce mur uniquement parce que rien d'autre n'est donné à voir. Le hors-champ pourrait ainsi être pensé d'abord comme un lieu depuis lequel se construit la narration, puis, pour lui-même, indépendamment de la

¹⁷ Michel Chion, qui s'est longuement penché sur la question du son au cinéma, propose de distinguer d'une part, l'acousmate, « un son à source invisible qui, soit émane d'une cause située dans le champ mais dissimulée d'une façon ou d'une autre, soit émane d'une source hors-champ », et d'autre part, le son *off*, « celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non-diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée » (Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 217 et p. 66).

scénographie et de la diégèse, comme un élément autonome témoignant du refus de montrer de la part du cinéaste et qui interpelle la faculté de voir des spectateurs.

Ces six dominantes – l'espace, le visuel, le son, le temps, la diégèse et la dimension plus abstraite, extérieure au film –, ou leur combinaison sont à la base de toutes les définitions répertoriées du hors-champ.¹⁸ L'invention du terme lui-même est étonnamment tardive, vers la fin des années 1960, et pourrait s'expliquer par une longue domination du paradigme pictural dans la pensée de la représentation au cinéma. La définition du plan comme une construction centripète excluait par définition toute considération d'un dehors représentatif. C'est seulement à partir de la conception de l'ontologie photographique d'André Bazin,¹⁹ puis avec les tentatives des théoriciens du cinéma de qualifier et de cerner une zone liminaire de l'image cinématographique, que le hors-champ devient non plus simplement une portion exclue du cadre, mais un lieu tout aussi important, voire plus important, que le champ, qui peut être investi sur le plan perceptif, dramatique et représentatif, comme un lieu du renforcement du sens et de son élaboration. Il suffit de mentionner les travaux de Francesco Casetti sur le hors-champ comme forme de manque et de présence,²⁰ de Pascal Bonitzer qui définit le hors-champ comme un lieu où « prennent racine toutes les équivoques, toutes les inquiétudes, tous les désirs que le cinéma anime »,²¹ de Gilles Deleuze qui parle du hors-champ en termes d'« un Ailleurs absolu »,²² ou enfin de Jean-Louis Comolli, pour qui cette zone non-montrée peut garantir à elle seule une lucidité du regard, en suggérant que le montré est sélectionné et que tout ne peut être résumé dans le visible, en opposition à l'idéologie des industries visuelles qui feraient croire que tout ce qui mérite d'être vu est déjà montré.²³

Suivant ces définitions, on peut affirmer que le hors-champ n'a à voir avec la faculté de voir que dans la mesure où il est, par définition, exclu du champ du visible. Il surgit au moment de la prise de conscience de ce qui n'est pas montré : du côté du sujet, la connaissance de ce manque est donc déterminante dans la constitution du sens que le hors-champ peut porter.

2. Au-delà du cinéma

Parce qu'il met en relation les catégories du montré et du non-montré, du présent et de l'absent, du dedans et du dehors, le hors-champ permet d'esquisser le schéma suivant : tandis que le sujet regarde une chose, il se rend compte en même temps que d'autres éléments environnants sont tout aussi importants que ceux placés au centre de son attention. Ce schéma, ne serait-il pas précisément un nœud de nos expériences esthétiques contemporaines, au croisement de la lecture et du visionnage ? Parmi les reconfigurations médiatiques majeures du champ littéraire, on peut d'abord mentionner l'essor des formes narratives fondées sur l'expansion et la multiplication : c'est exemplairement le cas des œuvres multimédia, dont la mise en page, la structure en hyperliens et le mélange des matériaux favorisent des extensions du support. Ou encore, les phénomènes de sérialité ou d'adaptation, qui produisent des dérivations à travers les mondes fictionnels, souvent accompagnées du changement de médium, où chaque élément est toujours pris dans une dynamique de déplacement et d'ouverture vers l'extérieur. La configuration matérielle de telles formes du récit nous oblige bel et bien à considérer les éléments d'*à côté*, pas au sens métaphorique, mais dans leur présence perceptible, contiguë et co-existante. Cela engendre donc de nouvelles modalités de réception, non pas profondes et linéaires, traditionnellement associées à la lecture d'un livre imprimé, mais qui fonctionnent plutôt selon le principe de sélection,

¹⁸ On peut répertorier une cinquantaine de références en langues française, anglaise et italienne principalement, dont seulement deux titres complets (un ouvrage publié en Italie et un numéro de revue belge francophone), des chapitres d'ouvrages, des articles et parfois des paragraphes isolés. Ce répertoire est révélateur de l'état des théories du cinéma dans ces différentes aires linguistiques, à savoir l'intérêt grandissant pour l'aspect non-visuel du médium.

¹⁹ Avec sa conception du réalisme ontologique de la photographie, André Bazin définit l'image cinématographique comme un prélèvement du réel, en instaurant ainsi un rapport d'homogénéité et de continuité entre le réel et sa représentation. Bazin défend un nouveau statut du cadre, non pas comme une limite mais comme un « cache » : « L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. » Bazin est souvent désigné comme le père fondateur du hors-champ, même s'il n'a pas conceptualisé cette notion. En revanche, son idée de continuité entre le champ de la représentation et le réel dans lequel cette image est soustraite a rendu possible la nomination et la théorisation du hors-champ (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 1985, p. 157-158 et p. 160).

²⁰ « [...] qualcosa che insieme manca e c'è ». Casetti souligne ce que qui décide la constitution du hors-champ est moins « une détermination géographique (l'extension et la proximité des lieux), [qu']un principe sémiotique (être rappelé et sollicité) à révéler l'essentiel » (Francesco Casetti, « I bordi dell'immagine ». In : *Versus*, Milano : Bompiani, 1981 (29), p. 105 et p. 107. Ma traduction).

²¹ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1999, p. 80.

²² Deleuze se penche sur le hors-champ dans le contexte de sa réflexion sur les différents types du cadrage, dans le chapitre « Cadre et plan, cadrage et découpage ». Il distingue deux aspects du hors-champ, relatif et absolu : « Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes » (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éd. de Minuit, 1996, p. 30).

²³ Comolli considère le hors-champ comme « la plus grande conquête du cinéma » (Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. Lagrasse : Verdier, 2012, p. 35).

telle une tension entre le lu et le non-lu, le vu et le non-vu, nous rappelant la dialectique du champ et du hors-champ. Ainsi, le hors-champ, pris dans sa portée élargie transmédiatique, pourrait-il nous servir d'outil pour appréhender ces nouvelles modalités de réception dans un contexte de la surproduction culturelle et informationnelle ? Examinons quelques cas concrets où le recours à ce concept intersémiotique permet de rendre compte de l'impact du visuel sur le récit, bien au-delà de l'interaction effective ou imitative entre l'image et le texte.

3. Le hors-champ de la lecture

L'essor des formes narratives fondées sur l'extension et la multiplication modifie notre conception de la lecture. La démarche de N. Katherine Hayles, lectrice « en milieux numériques », me servira d'exemple pour démontrer l'aspect décisif des marges du support – déjà mis en avant par la notion genettienne de paratexte, et désormais revisité à la lumière des approches transmédiatiques du récit – pour la lecture dans un environnement dit saturé. Dans son ouvrage récemment traduit en français sous le titre *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogenèse*, Hayles montre comment les nouvelles technologies structurent la perception ordinaire et les schémas représentatifs, en faisant émerger un mode d'attention correspondant, appelé hyper-attention, où le sujet doit rester attentif à multiplicité de choses en même temps. À partir de là, N. Katherine Hayles développe un concept dérivé d'hyperlecture, défini comme une « réponse stratégique à un environnement à forte intensité en information ». ²⁴ Cette stratégie pourrait être considérée comme une variante renouvelée de la distinction benjaminienne entre narration et information : désormais la première doit tenir compte de la seconde, sans toutefois l'absorber, ni la transformer en récit. ²⁵ En d'autres mots, l'attention à l'information qui ne fait pas récit devient tout aussi importante que le récit lui-même : d'où l'intérêt de faire appel au hors-champ pris ici dans sa dimension diégétique, comme à une réserve narrative.

La Maison des feuilles (2000) de Mark Z. Danielewski pourrait exemplifier ces nouveaux modes de réception en lien avec le concept de hors-champ ; il s'agit d'une œuvre devenue presque canonique du *multithread narrative* (mentionnée également par N. Katherine Hayles dans ses travaux). Le motif du labyrinthe, central dans tout le roman, se traduit à la fois par les procédés de mise en abyme et par la typographie, l'aspect matériel du support étant exploité à son plus haut degré. La narration y est conçue non pas comme une grande suite linéaire mais comme une constellation, où les éléments relativement extérieurs peuvent intervenir à tout moment. La disposition paginale de plusieurs passages du roman implique de faire un certain nombre de choix lors de la lecture, stratégie par ailleurs caractéristique de toute la littérature dite ergodique. ²⁶ À chaque fois que la lectrice fait un choix entre tel encadré ou telle note de bas de page, elle est parfaitement consciente d'en laisser un autre élément de côté. Ce texte incorpore ainsi la double fonction du cadre, de délimitation et d'ouverture, pour stimuler le besoin de regarder à côté, en interrogeant la norme linéaire de la lecture.

En premier lieu, l'aspect intermédial de cette expérience nous rappelle que l'écriture peut être autant un art d'espace que de temps, faisant rapprocher la lecture des modalités de réception propres à l'image. Le texte acquiert donc des qualités associées à une représentation visuelle, sachant que la réception de celle-ci est sujette, elle aussi, à de nombreuses transformations sous l'effet du numérique et ses technologies de diffusion. ²⁷ En ce sens, le recours au hors-champ permet de désigner non seulement les parties du texte qui échappent au regard tout en participant à la lecture de l'œuvre, mais aussi de rendre compte d'une corrélation importante entre l'évolution du support imprimé et de l'écran, sous le signe du visuel et du numérique en tant qu'ils repoussent les limites spatiales de la page.

D'où la seconde « leçon du hors-champ », qui renvoie à la question de signification : celle-ci n'émane pas tant de la polysémie interne de telle ou telle portion narrative, ni de l'interprétation qu'on en fait. Elle émerge plutôt à la conjonction des choix de l'échelle de la lecture, lecture de loin ou microlecture, ²⁸ en déplaçant ainsi la signification vers le niveau des liens et des connexions entre ces séquences. Les lignes narratives du roman se croisent avec les extensions proprement matérielles — spatiales — du texte, telle une jonction déjà observée à propos des fonctions sémantiques du hors-champ.

²⁴ N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques*, p. 54.

²⁵ Dans son essai « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », Benjamin disait en effet que l'information n'a de valeur qu'au moment précis où elle est nulle, où sa plausibilité ne détourne pas l'esprit de la narration (Walter Benjamin, *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, p. 122-123). Dans « L'image proustienne », Benjamin écrit aussi cette phrase : « Ce qu'on a de plus important à dire, on ne le proclame pas toujours à haute voix » (Walter Benjamin, *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000, p. 141).

²⁶ Ce terme a été proposé par Espen J. Aarseth pour désigner un texte qui « requiert un effort non négligeable de la part du lecteur pour être parcouru » (« In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. », Espen J. Aarseth, *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 1. Ma traduction).

²⁷ Un tournant récent dans les discours théoriques sur l'image (Raymond Bellour, Marie-José Mondzain ou Jean-Louis Comolli) révèle une préoccupation récurrente sur la dimension non-vue de l'image, c'est-à-dire, celle qui est potentiellement perceptible mais pas encore appréhendée par le regard. Dans le contexte de surproduction visuelle, cette dimension non-vue de l'image devient la condition même de sa constitution par le regard, d'où sa corrélation possible avec le développement des théories du hors-champ, compris comme lieu de médiation nécessaire dans le cadre de l'interaction intensive du regard avec le visible.

²⁸ Pour reprendre la distinction de Franco Moretti entre *close reading* et *distant reading* (Franco Moretti, « Conjectures On World Literature ». In : *New Left Review*. London, 2000 (1), p. 54-68).

4. Le manque constitutif du récit

De même que les théories de la lecture, les formes narratives récentes et leur théorisation ne peuvent faire l'économie de la présence imposante des productions visuelles dans nos sociétés. Les définitions dites cinématographiques du hors-champ montrent bien qu'au-delà du critère de non-visibilité, c'est la prise de conscience d'un manque qui consolide véritablement le sens suggéré depuis le hors-champ. De ce point de vue, il ne peut y avoir de hors-champ sans récit : le sujet cherche à puiser dans le hors-champ ce qui manque, ce qui résiste ou ce qui transgresse des limites fictionnelles. Cette observation nous invite à une interrogation sur un apport possible du concept de hors-champ à la pensée du récit, entre le lire et le voir.

Sur le plan de la diégèse, le hors-champ ne permettrait-il pas de cerner cette zone d'absence intégrée à l'œuvre qui surgit à travers les figures de narrateur en retrait, du narrateur caché ou du narrateur anonyme,²⁹ à travers des personnages secondaires dont le point de vue n'est jamais exprimé ou encore à travers des procédés qui explorent les cadres du récit et les limites de la fiction, tels que l'ellipse ou la métalepse ? Dans ces quelques cas de figure, le hors-champ indique comment le sens se construit dans ce territoire soustrait à la diégèse et néanmoins constitutif de la cohésion de l'œuvre et de son interprétation. Ainsi la narratologie transmédiatique s'est beaucoup intéressée à la notion cinématographique de *voix-off*,³⁰ qui n'est rien d'autre qu'une manifestation parlante du hors-champ. Si dans un premier temps la *voix-off* désigne l'écart entre la voix narrative et l'espace-temps représenté, cette notion permet aussi de mettre un accent sur l'aspect matériel, audible de la voix (telle qu'on l'entend au cinéma), qui provient d'une dimension latérale, extérieure, autre, et d'autant plus signifiante qu'elle est de source ambiguë ou indéterminée.

Cette marginalité décisive du hors-champ est encore plus manifeste dans le cas des formes narratives fondées sur l'extension. Pour en donner un seul exemple, les débats récents sur l'adaptation – inspirés par les nouvelles théories de la traduction – ont cherché à la libérer du critère de fidélité, qui rangeait des œuvres dérivées sous la supériorité prétendue de l'œuvre source. Il serait plus juste d'envisager plutôt un paradigme horizontal, qui n'élimine pas l'œuvre de départ mais qui la place aux côtés des produits de l'adaptation. Cette *variation* qui redouble la *répétition*, pour reformuler les mots de Linda Hutcheon,³¹ noue un rapport, à la fois de détachement et de lien, faisant considérer le texte de départ comme une trace libre de l'œuvre adaptée qui peut être convoquée, ou pas, dans la lecture ou le visionnage de l'œuvre nouvelle. Ce principe est d'autant plus valable pour les cas de narration transmédia, où il se traduit à la fois par le développement de l'univers fictionnel et par sa multiplication sur différents supports. Puisque dans les formes narratives étendues³² chaque élément est désormais pensé dans son déplacement, un résidu inévitable demeure dans le hors-champ à chaque opération de réécriture ou de transposition.

S'il est vrai que les notions de non-dit, d'indicible,³³ les formes enchâssées du récit ou même plus généralement l'intertextualité ont déjà fait l'objet d'une abondante littérature critique, les outils importés du cinéma, comme le hors-champ, ne sont pas une simple alternative à ces catégories déjà existantes. En partant du constat de la contemporanéité des théories du hors-champ avec les discours évoqués sur l'image et le récit, il s'agissait de montrer comment ce concept intersémiotique permet de rendre compte de l'ancrage de la narration dans le régime visuel, dans la culture sérielle et transmédiatique, sans pour autant privilégier leur dimension visuelle, ni les assigner à un médium isolé. Si la surproduction culturelle s'est déjà imposée comme un constat, et avait même donné lieu à des prévisions catastrophistes sur la saturation et l'accélération, il faut désormais chercher des outils pour dépasser de telles conclusions sur les effets néfastes des industries culturelles sur nos facultés imageantes ou cognitives. D'où ma conviction de placer toute interrogation sur les formes inter- et trans-médiatiques non pas dans une perspective médiatique ontologique – qui menerait vers un discours consensuel sur l'hybridité, ou bien au contraire vers une conception essentialiste des média insistant sur leur limites – mais plutôt de situer d'emblée ces formes dans la pratique qu'on en fait. Puisque le hors-champ ne prend sens que dans le temps d'une expérience individuelle tout en éveillant une sensibilité au dehors de celle-ci, ce concept ouvre de nombreuses voies pour répondre à cette conviction.

²⁹ Voir à ce sujet Sylvie Patron, *La mort du narrateur et autres essais*. Limoges : Lambert-Lucas, 2015.

³⁰ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, éd. par David Herman, Jahn Manfred et Marie-Laure Ryan. London : Routledge, 2005, p. 636. Sarah Kozloff, *Invisible storytellers : voice-over narration in American fiction film*. Berkeley : Univ. of California Press, 1988. Robert Stam, *Literature Through Film : Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden : Blackwell publ., 2005, p. 160-164.

³¹ Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*. New York : Routledge, 2006, p. 16-18.

³² Marie-Laure Ryan, « Le transmedia storytelling comme pratique narrative ». In : *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2017 (10), consulté le 29 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/2548>

³³ Gerald Prince (« The disnarrated ». In : *Style*. University Park : Penn State University Press, 1988 (22/1), p. 1-8) distingue ainsi trois catégories de l'irreprésentable narratif : *unnarratable* (ce qui ne mérite pas d'être narré, ce qui va de soi ou encore ce qui est objet d'un tabou), *unnarrated* (des ellipses volontaires de la part du narrateur) et *disnarrated* (le « dénarré », indique un événement non réalisé et toutefois mentionné comme étant virtuel par le narrateur).